





La rivista è peer-reviewed e ha periodicità annuale.

Utilizzando diversi approcci metodologici, propone una prospettiva di analisi e lettura interdisciplinare aprendo uno spazio di dialogo e di confronto tra le culture e le lingue. Ogni numero prevede: una sezione a carattere monografico, una rubrica di recensioni e letture ed eventualmente una parte riservata alla traduzione e agli studi sulla traduzione.

Gli articoli possono essere redatti in italiano, francese, inglese, spagnolo, tedesco.

Articoli per pubblicazione e ogni corrispondenza di natura redazionale vanno indirizzati al
Direttore presso il Dipartimento di Studi Umanistici
Università di Salerno – Via Giovanni Paolo II, 32 – 84084 Fisciano (Salerno).

Il testo è disponibile sul sito Internet di Carocci editore
e sul sito del Dipartimento di Studi Umanistici
dell'Università di Salerno

I lettori che desiderano
informazioni sui volumi
pubblicati dalla casa editrice
possono rivolgersi direttamente a:

Carocci editore

Corso Vittorio Emanuele II, 229
00186 Roma
telefono 06 / 42 81 84 17
fax 06 / 42 74 79 31

Siamo su:
www.carocci.it
www.facebook.com/caroccieditore
www.twitter.com/caroccieditore





Testi e linguaggi

Rivista di studi letterari, linguistici e filologici
dell'Università di Salerno

9/2015



Carocci editore



Direttore: Lucia Perrone Capano

Comitato scientifico: Michele Bottalico (Salerno), Joseph Brami (Maryland), Maria E. Brunner (Schwäbisch Gmünd), Marta Palenque (Siviglia), Rosa Grillo (Salerno), Antonella Piazza (Salerno), John Paul Russo (Miami), Evgenij Michajlovič Solonovič (Mosca), Miriam Voghera (Salerno)

Comitato di redazione: Antonella d'Amelia, Flora de Giovanni, Nicoletta Gagliardi, Sergio Lubello, Rosario Pellegrino

Questa pubblicazione è stata realizzata con fondi di ricerca del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Salerno

1^a edizione, dicembre 2015

© copyright 2015 by

Università degli Studi di Salerno
Dipartimento di Studi Umanistici

Via Giovanni Paolo 11, 32

84084 Fisciano (Salerno)

Tel. 089 969470

Fax 089 969636

Realizzazione editoriale: Studioagostini, Roma

Finito di stampare nel dicembre 2015
da Grafiche VD srl, Città di Castello (PG)

ISBN 978-88-430-8039-7

ISSN 1974-2886

Riproduzione vietata ai sensi di legge
(art. 171 della legge 22 aprile 1941, n. 633)

Senza regolare autorizzazione,
è vietato riprodurre questo volume
anche parzialmente e con qualsiasi mezzo,
compresa la fotocopia, anche per uso interno
o didattico.



Indice

STUDI MONOGRAFICI
DIMENSIONI DEL PERFORMATIVO
A cura di *Flora de Giovanni e Lucia Perrone Capano*

PROSPETTIVE DI STUDIO

Il performativo: alcune questioni preliminari di <i>Flora de Giovanni e Lucia Perrone Capano</i>	13
Il senso compiuto delle parole: esempi di grammelot di <i>Miriam Voghera</i>	21
Goffman e l'antropologia applicata. Riflessioni su un progetto di ricerca-azione in un quartiere della diaspora etiope ed eritrea di <i>Giuseppe Grimaldi</i>	41
Della performatività. Come il <i>cognitive turn</i> ha cambiato la prospettiva degli studi letterari di <i>Dario Tomasello</i>	57
Intrecci ricreativi tra testo e performance di <i>C. Maria Laudando</i>	67

PERFORMATIVITÀ DEI TESTI

La performance retorica: l'<i>Encomio di Elena</i> di Gorgia tra improvvisazione e metalinguaggio di <i>Mauro Serra</i>	85
Tecniche performative nella narrativa galloromanza di <i>Sabrina Galano</i>	99
Corpo e performance nella mistica femminile medievale e moderna di <i>Florinda Fusco</i>	125
Le emozioni nella letteratura. Ricerca attuale e radici retoriche – con un'appendice: la gioia di Eichendorff di <i>Stefan Nienhaus</i>	141
Schillers <i>Räuber</i> oder das Spiel mit der Performativität von <i>Annette Bühler-Dietrich</i>	167
Come fare la guerra con le parole: il caso del War Propaganda Bureau di <i>Flora de Giovanni</i>	187
Performatività e poesia. Ingeborg Bachmann: <i>Die gestundete Zeit</i> di <i>Paola Gheri</i>	205
Sulle scene e dalle scene moscovite contemporanee di <i>Claudia Olivieri</i>	217
Teaching Shakespeare through Performance di <i>Antonella Piazza</i>	245
Approcci performativi nella didattica della letteratura interculturale di lingua tedesca: leggere, creare e recitare testi letterari sull'esempio del <i>poetry slam</i> di <i>Antonella Catone</i>	261

RECENSIONI E LETTURE

Ilma Rakusa, *Einsamkeit mit rollendem "r". Erzählungen* (Antonella Catone) – Juliana Goschler, Anatol Stefanowitsch (eds.), *Variation and Change in the Encoding of Motion Events* (Noemi De Pasquale) – Royall Tyler, *Il prigioniero algerino* (Paolo Pepe) – Raluca Rădulescu, *Die Fremde als Ort der Begegnung. Untersuchungen zu deutschsprachigen südosteuropäischen Autoren mit Migrationshintergrund* (Alexandru Ronay) – Michele Marrapodi, *Shakespeare and the Italian Renaissance. Appropriation, Transformation, Opposition* (Silvia Spera) – Rosanna Camerlingo, *Crimini e peccati. La confessione al tempo di Amleto* (Antonella Piazza)

275

Gli autori

299



Studi monografici
Dimensioni del performativo
A cura di *Flora de Giovanni* e *Lucia Perrone Capano*





Prospettive di studio



Il perfomativo: alcune questioni preliminari

di *Flora de Giovanni e Lucia Perrone Capano*

«In Principio era l’Azione»

Goethe, *Faust*

I Varietà del perfomativo¹

Il termine “performativo” rimanda sostanzialmente a due ambiti diversi, quello della filosofia del linguaggio e quello dei *Performance Studies*, ma i significati che vi assume sono in relazione asintotica tra loro: si avvicinano, cioè, senza mai propriamente convergere². Austin – le cui teorie, originariamente una serie di lezioni tenute a Harvard nel 1955, furono poi raccolte e pubblicate nel celeberrimo (e postumo) *How to Do Things with Words* (1962) – lo coniò per definire gli enunciati che, in opposizione ai constativi, compiono l’azione che esprimono (ad esempio promettere e giurare), sebbene ripensasse poi la dicotomia performativo/constitutivo, per ipotizzare invece la presenza di una sorta di triplice strato in ogni enunciato: il locutorio, l’illolocutorio e il perlocutorio, rispettivamente associati alla produzione del significato, all’intenzione dell’enunciato e al suo effetto, che non necessariamente coincide con tale intenzione. Tra le critiche più o meno radicali mosse alla sua concezione, che suscitò un vasto dibattito, particolarmente gravida di sviluppi si è rivelata la posizione di Derrida, secondo il quale non è possibile separare netta-mente, come Austin aveva fatto, gli enunciati letterari da quelli reali sulla base dello statuto parassitico e derivativo dei primi, che ne farebbe in buona sostanza una sorta di citazione di quelli “seri”. Se, nota il filosofo francese in *Signature, événement, contexte* (1971), Austin stesso attribuisce il successo di un enunciato performativo – la sua felicità – a una procedura convenzionale che genera effetti convenzionali, l’iterabilità e la citazionalità sono già condizioni normali dell’atto performativo, che, ripetendosi mai assolutamente identico a se stesso, diventa origine del nuovo grazie alle infinite differenze che genera.

È alla rilettura di Derrida, non ad Austin direttamente come ammette lei stessa, che Judith Butler si rifa almeno nei suoi primi lavori, applicando il concetto di performativo alla categoria dell’identità sessuale e dando vita a una fortunata formulazione che ha avuto grande risonanza negli studi di genere e non solo³. Nell’ormai classico *Gender Trouble* (1990), Butler afferma che l’identità sessuale, lungi dall’es-

sere una proprietà intrinseca, è culturalmente determinata e si sedimenta, per così dire, sul corpo a forza di citazioni che lo costituiscono come maschile o femminile: il genere è dunque frutto di una performance ritualizzata e dissimulata, che precede e supera il soggetto e alla quale questo non può sottrarsi. Ma, aggiunge, la ripetizione, che assume forza normativa, è aperta anche alla variazione, connaturata alla reiterazione dell'identico, che può a sua volta sedimentarsi, favorendo la resistenza e il cambiamento.

Butler è generalmente considerata la studiosa grazie alla quale il concetto di performativo che siamo andati brevemente delineando, quello insomma che nasce con Austin, incrocia i *Performance Studies*, dove, tuttavia, non è semplicemente preso a prestito, ma piuttosto trapiantato, assumendo differenti sfumature di senso. Tra coloro che l'hanno influenzata c'è infatti l'antropologo Turner, la cui idea di performance sociale ha contribuito alla sua rilettura del genere sessuale in termini di «azione pubblica e atto performativo»⁴. Quello di Turner è un nome ricorrente anche nei *Performance Studies*, sviluppatisi negli anni Ottanta intorno a Richard Schechner, che con l'antropologo scozzese collabora, stabilendo tra discipline antropologiche e teatro uno scambio proficuo: se le prime offrono agli studiosi di teatro un modello funzionale, attraverso cui mettere in evidenza il potenziale trasformativo dello spettacolo, l'antropologia e l'etnografia si servono del palcoscenico, da cui traggono tropi e metafore, come modello formale attraverso cui leggere i processi socioculturali⁵. Turner, che concepisce la cultura come processo e azione piuttosto che come struttura astratta e tendenzialmente statica, elabora il concetto di dramma sociale, inteso come processo dinamico grazie al quale un'unità sociale gestisce le crisi e i picchi di antagonismo, per rilevarne l'analogia con le fasi del dramma propriamente detto e sottolineare quanto il rapporto tra i due sia «reciproco e riflessivo – nel senso che la performance è spesso una critica, diretta o velata, della vita sociale da cui nasce» e non semplicemente un suo riflesso⁶. Anche il sociologo americano Goffman pone l'accento sulla dimensione performativa del comportamento umano, qualificandosi così come uno dei numi tutelari dei *Performance Studies*: in *The Presentation of Self in Everyday Life* (1959), infatti, afferma che nella quotidianità, anche nei contesti più informali e privati, tutti recitiamo dei ruoli che ci consentono di assumere un'identità sociale, ruoli che non sempre sceglieremo e che non necessariamente siamo consapevoli di interpretare.

I *Performance Studies*, dunque, si avvalgono di una cornice di riferimento ampiamente interdisciplinare, che travalica di gran lunga la portata degli studi teatrali che li hanno preceduti, come scrive Schechner: «Performance is an inclusive term. Theater is only one node on a continuum that reaches from the ritualizations of animals (including humans) through performances in everyday life – greetings, displays of emotion, family scenes, professional roles, and so on – through to play, sports, theater, dance, ceremonies, rites, and performances of great magnitude»⁷. Tale statuto misto, tale matrice originariamente eterogenea costituisce una forma di resistenza alle

miopi chiusure disciplinari che caratterizzano il sapere tradizionale, ribadita, potremmo dire, dalla disponibilità inclusiva del campo d'indagine: «Performance Studies is concerned with “anything that is framed, presented, highlighted, or displayed” and actively regards phenomena and objects not traditionally considered performances, in their performative aspect: for instance, how a painting interacts with viewers»⁸. (E qui, evidentemente, si apre lo spazio per considerare in termini performativi anche le arti che propriamente performative non sono, come la letteratura). I *Performance Studies* quindi si propongono come una lente attraverso cui guardare il mondo, che, nell'opinione di Schechner, va sempre meno considerato come un libro da leggere e sempre più come una performance a cui prendere parte⁹. Una metafora, quella del mondo come testo, che Conquergood associa al paradigma oculare e visivo dominante nella cultura occidentale e che propone di ibridare con il sapere marginale che si radica nella partecipazione attiva e nelle relazioni personali: «The constitutive liminality of performance studies lies in its capacity to bridge segregated and differently valued knowledges, drawing together legitimated as well as subjugated modes of inquiry»¹⁰. La sua posizione rivela l'impegno etico sotteso ai *Performance Studies*, enfatizzato anche da Schechner, che ne segnala il potere di resistenza alle forze globali del capitale e la simpatia per quanto è minoritario e sovversivo.

Parlavamo in apertura di relazione asintotica tra i due significati di performativo, ma forse quello che Schechner definisce «comportamento recuperato» (in inglese, *restored behaviour*), può aiutarci a individuare un importante tratto comune ad entrambi: la replica, la reiterazione. A suo parere, infatti, la partecipazione a una performance di qualsiasi tipo implica l'adozione di un comportamento condizionato da modelli d'azione e da copioni preesistenti che gli attribuiscono quel carattere convenzionale e citazionale in cui sin dall'inizio si è individuato un nodo centrale della nozione: «performance and performativity, in whatever field they are utilized, are always involved with a sense of doubleness, of the repetition of some pattern of action or mode of being in the world already in existence»¹¹. Un “ri-fare”, dunque, che però non è mai «produrre un identico»¹², e che negli scarti rispetto al preordinato libera le proprie potenzialità trasformative.

È proprio la consapevolezza dell'influenza esercitata dagli schemi preesistenti sul comportamento a costituire il denominatore comune di quello che in molti hanno definito il *performative turn* della cultura contemporanea, che consiste in «acknowledging how individual behavior derives from collective, even unconscious, influences and is manifest as observable behavior, both overt and quotidian, individual and collective»¹³. Affermatasi nelle arti, nelle discipline umanistiche e nelle scienze sociali negli ultimi tre decenni, la metafora della cultura come performance, dunque, si propone come modello interpretativo del presente, trasversalmente capace di attrarre nella propria orbita fenomeni di varia natura, tanto da essere ritenuta «the unifying mode of the postmodern»¹⁴. Una relazione complessa, quella tra performance e postmodernismo, originariamente avvicinati grazie ai tratti salienti

della *Performance Art* degli anni Settanta e Ottanta, che pone l'accento sulle qualità espressive del corpo piuttosto che sul pensiero logico e discorsivo, che privilegia la forma e il processo sul contenuto e il prodotto, che riduce la distanza tra attore e spettatore e ridisegna di continuo i confini tra arte e vita. Quanto basta, insomma, per riconoscere alcune delle preoccupazioni tipiche del postmoderno, come l'attenzione al corpo, l'erosione delle dicotomie tradizionali, la valorizzazione della processualità, della contingenza e della fluidità. Secondo Carson, la performance si configura oggi come uno strumento d'analisi di grande diffusione, perché in molte discipline si è verificato un cambio di rotta che, all'indagine dei contenuti di una cultura, privilegia quella dei modi in cui questi si originano, si modificano e operano, e ciò permette di attribuire un nuovo valore all'azione e alla prassi. Inoltre, aggiunge, il "ri-fare" che pertiene specificamente alla natura della performance, portando in superficie la tensione tra le norme, le pratiche e i valori del passato e il riaggiustamento a cui essi sono necessariamente sottoposti perché si adattino a un presente in costante divenire, la rende particolarmente utile nella definizione delle dinamiche e dei meccanismi di quella negoziazione culturale che è il tratto distintivo di un'epoca di globalizzazione e migrazioni come la nostra¹⁵.

2

Agire, mostrare: per una ridiscussione del performativo¹⁶

Ci sono dunque molte possibilità di avvicinarsi al complesso eterogeneo rappresentato dall'ambito del performativo¹⁷. Quello di performativo è un termine, diremmo, con un'alta instabilità semantica. Ma proprio l'instabilità, l'ampiezza e talvolta la conflittualità semantica ne costituiscono la ricchezza, sollecitando, da una parte, la discussione teorica e, dall'altra, la sperimentazione pratica. Proposto originariamente da Austin all'interno della teoria degli atti linguistici¹⁸, come si è detto all'inizio, il concetto di performativo ha trovato larga e fruttuosa applicazione in antropologia¹⁹ e etnografia, nello studio dei rituali e in campo teatrale²⁰, dove si riferisce a forme di produzione artistica composite, basate sull'interpretazione del performer e su una attiva partecipazione del pubblico. Oltre che a eventi scenici e a pratiche della vita quotidiana, il termine si riferisce però oggi anche a varie forme di scrittura, oggetto di una rinnovata riflessione linguistica e estetico-filosofica. Rispetto alla definizione iniziale e più ristretta, la nozione di performativo, come si è già notato, si è infatti progressivamente estesa entrando negli studi culturali con un deciso orientamento verso l'atto della ricezione, che implica il coinvolgimento dello spettatore, dell'osservatore e del lettore. Quello di performativo sembra così diventato uno dei concetti chiave del postmoderno²¹ – e non solo nelle discipline linguistiche e teatrali – che consente una lettura nuova di fenomeni estetici, letterari e culturali in genere. Se è vero che la letteratura «non è e non può, ambire ad essere [...] arte “propriamente” performativa», essa ha però, come scrive Deriu, «una dimensione di “performati-

vità” nel senso di un “potenziale d’azione” iscritto (espressione che può indicare in senso lato la disponibilità di un testo scritto di tipo narrativo e/o poetico ad essere trans-materializzata in azioni e comportamenti)»²². La categoria del performativo ci ricorda insomma che la letteratura è un atto, e che per questo si carica di una valenza importante, quella di dar vita alle cose che nomina. Negli ultimi anni il concetto di performativo e di performatività ha sollecitato quindi anche la riflessione negli studi letterari e narratologici²³ spingendo ad analizzare quelle modalità in cui il narrativo realizza atti performativi e il testo stesso può essere letto come messa in scena che crea una particolare forma di azione e di presenza. Benché in ambito letterario l’enfasi posta sul testo abbia ritardato a lungo l’affermarsi della categoria della performatività come strumento d’analisi, si può dire che con Paul de Man²⁴ e la sua teoria della lettura come intreccio di linguaggio cognitivo e performativo – ma anche già con la nozione di opera aperta di Umberto Eco e con l’idea barthesiana del «lettore non più [...] consumatore, ma [...] produttore del testo»²⁵ – si operava in realtà un cambiamento di prospettiva. La nozione di testo veniva sempre più spesso ampliata e integrata dal concetto di testualità, nell’ambito della quale si manifesta il tessuto di cui sono fatte le pratiche scritte, ma anche le pratiche pittoriche, filmiche, culturali in genere. Limitare i testi non linguistici, così come il linguaggio, agli aspetti indicativi significava infatti dimenticare i modi in cui il testo, oltre ad indicare qualcosa, mira ad agire per una trasformazione. Nel discorso sul testo e i suoi confini/sconfinamenti si sono aperti scenari di una letteratura intesa come spazio dove i testi dispiegano la loro capacità di “tessere” il linguaggio e i linguaggi, di svilupparsi come movimento (*Textbewegung*) e tessitura testuale (*Textwebung*)²⁶. Il processo di dilatazione dello spazio dell’interpretazione ha seguito e segue quindi traiettorie diverse unificabili nel dinamizzarsi, ma anche nel problematizzarsi e disgregarsi, di un limite tra il soggetto e l’oggetto e analogamente tra il lettore e il testo, il critico e il testo. Ciò che viene contestata è proprio l’integrità del testo, la possibilità di delimitarlo e considerarlo un dato oggettivo.

Nell’eterogeneità dichiarata dei punti di vista dai quali si può studiare e analizzare la performatività, la fortuna e la diffusione del concetto non facilitano però le cose. Le maggiori difficoltà stanno nel fatto che il performativo in quanto fenomeno processuale si sottrae spesso ad un’analisi sistematica, ovvero quest’ultima non riesce a darne pienamente conto. Nel vasto campo di ricerca sul tema “Kulturen des Performativen”, sviluppatisi in Germania sulla scorta degli studi di Erika Fischer-Lichte²⁷, la performatività si collega ad un nuovo discorso estetico che supera i paradigmi semiotici ed ermeneutici e indaga le strategie di messa in scena come elemento performativo caratteristico della cultura contemporanea. Letti in questo modo, i fenomeni culturali lasciano emergere nuove realtà – non riducibili solo a configurazioni di segni – che sollecitano diverse forme di percezione e interazione. Quale è ad esempio il ruolo del performativo in quell’ambito che potremmo definire in senso ampio mediale? Il rapporto tra performatività e medialità, secondo Sybille Krämer,

ha nella *aisthesis* il suo momento/luogo di congiunzione, nella tensione tra l'evento (*Ereignis*) e la sua percezione. «L'*aisthesis* della performance non è più – o in prima linea – interpretabile come atto di rappresentazione»²⁸. Secondo questo orientamento la performatività diviene una dimensione di tutte le pratiche culturali nelle quali ciò che è prodotto da un attore viene recepito da osservatori con delle modalità che vanno oltre le caratteristiche semiotiche della sua realizzazione. In questa maniera la percezione della cultura non è rivolta ad una statica collezione di artefatti, ma opera in una rete di interazioni, una rete dinamica di processi interrelati che contesta la fissità di forma, struttura, valore o significato. Fondamentale in questo modello è il riconoscimento del carattere processuale, di messinscena dell'opera d'arte e del testo. Se l'opera d'arte non è più concepita come prodotto compiuto, chiuso e delimitato, viene meno anche la stessa netta differenziazione tra soggetto e oggetto, osservatore e cosa osservata²⁹, fruitore e oggetto della fruizione.

Nel testo concepito come «“Bühne” sprachlicher Performanz»³⁰ il linguaggio si realizza come evento scenico, si mette l'accento sulla materialità e la medialità dei processi culturali. Si parte quindi da un mettere in scena – ricorrendo appunto ad un modello teatrale del discorso –, che raccoglie, mostra e fa agire elementi eterogenei, dei quali fanno parte coloro che parlano e agiscono, come coloro che tacciono e ascoltano, gesti, voci, corpi, ma anche il “vuoto” che si crea tra questi elementi, lo spazio che li separa e conferisce presenza al loro gioco, alla loro interazione. Qui il termine scena va inteso come l'evento in cui vengono poste, hanno luogo gli atti linguistici che sono le azioni nelle quali la lingua si mostra come evento³¹ e lo stesso parlare si dà come un essere in scena.

La performatività, come scrive il filosofo Dieter Mersch, «fa confrontare il senso e il contenuto del discorso con un'alterità. L'alterità è l'effetto, il potere specifico del discorso, la sua forza, che va oltre il senso, lo attraversa o lo piega»³². Il linguaggio acquisisce così un suo dinamismo, non si esaurisce in una forma o in un ordine; interviene nel mondo, lo cambia, in quanto, come recita l'antica tradizione retorica, dire qualcosa è farla. Ogni enunciazione non si esaurisce dunque solo in quello che si dice, bensì si mostra, compare, svela la sua essenza estetica in quell'intreccio interessante tra discorso e *aisthesis*, tra dire e mostrare, senso e esistenza che è esposizione all'evento del linguaggio, all'attimo straordinario della sua messa in scena. In questa prospettiva i segni vanno “performati”³³ per essere presenti e percepibili e funzionare a pieno come segni. Ponendo l'accento sul mostrare questa concezione del performativo ne ricerca il fondamento non nella categoria dell'intenzionale, legato alla strumentalità e alla finalità (la performatività non serve a rafforzare il contenuto), ma nella attualizzazione di momenti nei quali l'evento si realizza, nell'attimo del giungere a manifestazione di un'azione e del suo rapporto con la percezione e l'*aisthesis*, con l'irripetibilità e la singolarità.

Sebbene si concentrino sulla letteratura, i saggi che seguono esemplificano le modalità d'azione del performativo in vari campi di studio – la linguistica, la reto-

rica, le scienze sociali, il teatro, la didattica – proponendosi come rassegna del suo molteplice uso, che mentre ne ripercorre la vocazione multipla e ne mette a giorno le diverse sfumature, ambisce a delineare un quadro articolato del ruolo che ricopre nel panorama degli studi odierni. Insomma, un’ulteriore occasione per riflettere sulla portata del concetto e – perché no – sui suoi limiti.

Note

1. Autrice del paragrafo è Flora de Giovanni.
2. J. Loxley, *Performativity*, Routledge, London-New York 2007, p. 140.
3. È invece nel più tardo *Excitable Speech* (1997) che Butler farà uso esplicito del pensiero di Austin.
4. J. Butler, *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*, in “Theatre Journal”, 4, 4, 1988, p. 526.
5. S. Shepherd, M. Wallis, *Drama/Theatre/Performance*, Routledge, London-New York 2008, p. 110.
6. V. Turner, *Antropologia della performance*, edizione italiana a cura di S. De Matteis, il Mulino, Bologna 1993, p. 76.
7. R. Schechner, *Performance Theory*, Routledge, London-New York 2003, p. xvii.
8. Shepherd, Wallis, *Drama/Theatre/Performance*, cit., p. 104.
9. R. Schechner, *Performance Studies: An Introduction*, Routledge, London-New York 2013, p. 25.
10. D. Conquergood, *Performance Studies. Interventions and Radical Research*, in “The Drama Review”, 46, 2, 2002, pp. 151-2.
11. M. Carson, *Performance: A Critical Introduction*, Routledge, London-New York 2004, p. 80.
12. F. Deriu, *Mediologia della performance. Arti performatiche nell’epoca della riproducibilità digitale*, Le Lettere, Firenze 2013, p. 35.
13. T. C. Davis, *Introduction: the Pirouette, Detour, Revolution, Deflection, Deviation, Tack, and Yaw of the Performative Turn*, in Id. (ed.), *The Cambridge Companion to Performance Studies*, Cambridge University Press, Cambridge 2008, p. 1.
14. In Carson, *Performance: A Critical Introduction*, cit., p. 136.
15. Ivi, p. 212.
16. Autrice del paragrafo è Lucia Perrone Capano.
17. Con Richard Schechner i *Performance Studies* si interrogano su una vasta gamma di comportamenti performativi, delineando via via un campo d’indagine specifico, ma difficilmente delimitabile (vedi *Magnitudini della performance*, Roma, Bulzoni 1999; *Performance Studies: An Introduction*, cit.).
18. *How to Do Things with Words* (1962); trad. it. *Come fare cose con le parole*, Marietti, Genova 1987. La nozione di performativo veniva qui introdotta per descrivere una nuova categoria di enunciati, quelli privi di valore di verità, che agiscono sul mondo, “facendo cose con le parole”. Performatività, dunque, nella sua intenzione di “agire qualcosa”, rimanda alla sfera del fare, del compiere un’azione.
19. Cfr. Turner, *Antropologia della performance*, cit.
20. Cfr. a questo proposito i numerosi lavori di Erika Fischer-Lichte, tra cui, in italiano, *Estetica della performance. Una teoria del teatro e dell’arte*, edizione italiana a cura di Tancredi Gusman, Carocci, Roma 2014.
21. «La teoria postmoderna vede proprio nelle incrinature, nelle esitazioni, nei fattori personali, nelle componenti della performance incomplete, ellittiche, dipendenti dal contesto, situazionali, gli indizi della vera natura del processo umano e ritiene che la novità genuina e la creatività emergano dalla libertà della situazione di performance [...]. L’attenzione analitica postmoderna viene a focalizzarsi su ciò che un tempo era considerato “contaminato”, “promiscuo”, “impuro”» (Turner, *Antropologia della performance*, cit., pp. 152-3).
22. F. Deriu, *Arti performative e performatività delle arti come concetti “intrinsecamente controversi”*, in “Mantichora. Periodico del Centro Interdipartimentale di Studi sulle Arti Performative”, n. 1, dicembre 2011, pp. 178-92, qui p. 191.
23. Cfr. J. Schöll, *Die Vermittlung des Unmittelbaren. Ideen zur Erzählbarkeit des Performativen*, in A. Bartl, S. Catani (Hrsg.), *Bastard. Figurenungen des Hybriden zwischen Ausgrenzung und Entgrenzung*.

Königshausen & Neumann, Würzburg 2010, pp. 207-20; L. Bosco, *Lettura come performance*, in “Bollettino dell’Associazione italiana di germanistica (BAIG)”, IV, gennaio 2011, pp. 15-24.

24. «Il paradigma di ogni testo – scrive de Man – consiste in una figura (o un sistema di figure) e nella sua decostruzione. Ma non potendo questo modello essere chiuso da una lettura definitiva, esso genera, a sua volta, una sovrapposizione figurale supplementare la quale racconta l’illegibilità del racconto precedente. In contrasto con i racconti decostruttivi primari centrati sulle figure e in ultima analisi sempre sulla metafora, possiamo chiamare questi racconti di secondo (o di terzo) grado *allegorie*» (P. de Man, *Allegorie della lettura*, Einaudi, Torino 1997, p. 221).

25. Cfr. R. Barthes, *S/Z: una lettura di “Sarrasine” di Balzac*, Einaudi, Torino 1970, p. 10.

26. «Der Text ist Moment einer Bewegung, die über ihn hinausdrängt und damit Moment einer sich beständig wandelnden Konfiguration» (K. H. Stierle, *Werk und Intertextualität*, in K. H. Stierle, R. Wanning (Hrsg.), *Das Gespräch*, Fink, München 1984, p. 139).

27. Cfr. E. Fischer-Lichte, *Performativität. Eine Einführung*, transcript Verlag, Bielefeld 2012.

28. S. Krämer, *Was haben “Performativität” und “Medialität” miteinander zu tun? Plädoyer für eine in der Aisthetisierung gründende Konzeption des Performativen*, in Ead. (Hrsg.), *Performativität und Medialität*, Wilhelm Fink, München 2004, pp. 13-32, qui p. 18.

39. Come nota Mieke Bal, «Das Subjekt des Sehens ist das Objekt des visuellen Akteurs, von dem es zum Sehen genötigt wird» (Mieke Bal, *Kulturanalyse*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2002, p. 24).

30. G. Neumann, *Einleitung*, in G. Neumann, C. Pross, G. Wildgruber (Hrsg.), *Szenographien. Theatralität als Kategorie der Literaturwissenschaft*, Rombach, Freiburg i. Br. 2000, pp. 11-32, qui p. 15. Neumann ha messo molto bene in evidenza la differenza apparente tra prassi rappresentativa del teatro, cui si riferisce più specificamente il concetto di teatralità, e la forma di rappresentazione testuale offerta dal testo letterario. Utilizzando la definizione barthesiana di scenografia, Neumann rileva lo stretto legame tra scena e scrittura. La produzione di senso viene considerata di per sé teatrale, scenografica, legata al movimento (cfr. ivi, p. 13).

31. È quanto dice Heidegger: «sie zeigt sich als Ereignen» (*Unterwegs zur Sprache*, Neske, Pfullingen 1975, p. 258).

32. D. Mersch, *Performativität und Ereignis. Überlegungen zur Revision des Permanenz-Konzeptes der Sprache*, <http://www.dieter-mersch.de/download/mersch.performativitaet.und.ereignis.pdf>, pp. 1-26, qui pp. 2-3. Cfr. dello stesso autore *Ereignis und Aura: Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2002.

33. Ivi, p. 8.

Il senso compiuto delle parole: esempi di grammelot¹

di *Miriam Voghera*

A Giulio e Laura

Abstract

Multimodality is the natural condition of human communication, thanks to which the human beings build social meaningful messages. The use of a unique channel and code seems to be an exception rather than the norm in human communication.

Grammelot is an extreme manifestation of the ability to use different channels and codes to transmit a meaning which actualizes only in performance. The essay presents a communicative analysis of three examples of grammelot performed by different authors/performers: Hynkel's speech at the military meeting in the movie *The Great Dictator* by Charlie Chaplin and two theatrical performances, *La fame dello Zanni* in *Mistero Buffo* by Dario Fo and the Neapolitan grammelot in *A me gli occhi, please* by Gigi Proietti.

We propose here an analysis which considers the different elements naturally composing the puzzle of communication (verbal production, gestures, body movements, face expressions and situational context). The different authors combine them to produce the impression of a real language through invented sounds, words and expressions in very different ways. The result is a sort of identikit of the three performances, which reveals a very sophisticated use of communicative devices, depending on the linguistic and sociolinguistic features the authors associate to grammelot.

I Compiere il senso

Il verbo inglese *to perform* condivide con il verbo italiano *compiere* sia il significato di “portare a termine, realizzare” sia quello di “eseguire”. Portare a termine, completare ed eseguire qualcosa sono sensi concettualmente indipendenti, ma in molte circostanze connessi, perché spesso la compiutezza di un’azione coincide con la sua esecuzione. Le riflessioni che presento nascono dall’osservazione di un caso in cui compiutezza ed esecuzione si fondono l’una nell’altra: il grammelot. Se come in tutto il teatro l’esecuzione è atto significativo e decisivo, nel grammelot, come vedremo, il senso si compie esclusivamente in scena in modo ancor più evidente.

Compiutezza ed esecuzione sono, del resto, due facce della stessa medaglia non solo in casi estremi, come il grammelot, ma anche nel normale agire comunicativo. Il nesso tra compiere, completare ed eseguire è ovviamente alla base della nozione di performativo in J. L. Austin:

This [performative] is rather an ugly word, and a new word, but there seems to be no word already in existence to the job. The nearest approach I can think of is the word operative as is used by lawyers. Lawyers when talking about legal instruments will distinguish between the preamble [...] and the operative part – the part of it that actually performs the legal act, which it is the purpose of the instrument to perform. “I give and bequeath my watch to my brother” would be an operative clause and is a performative utterance².

Il termine *performativo* è introdotto da Austin per marcare l’operatività di alcuni atti linguistici e infatti performativo, conformemente al significato di *perform*, vuol dire operativo, in altre parole effettivamente compiuto. È possibile compiere azioni usando solo parole ed alcune azioni si possono compiere solo usando parole: non c’è modo di promettere se non dicendo *io prometto*, non c’è modo di giurare se non dicendo *lo giuro*. In questo caso parliamo di enunciati performativi poiché la loro occorrenza coincide con il compimento di un atto. Sappiamo però che gli enunciati performativi per essere tali hanno bisogno della mediazione del contesto in cui vengono utilizzati poiché la loro performatività è legata a specifiche condizioni di felicità. Le parole *ti battezzo* hanno l’effetto di rendere compiuto il battesimo solo a certe condizioni, per esempio che siano rivolte ad un essere umano che deve essere fisicamente presente. Come dimostra il caso appena citato le condizioni di felicità sono determinate dal rispetto di *frames* comunicativi che impongono una serie di regole comunicative non solo verbali: rientrano infatti nelle condizioni di felicità il rispetto delle aspettative da parte dei partecipanti alla comunicazione³.

A ben vedere ciò non riguarda solo gli enunciati performativi, ma qualsiasi prodotto linguistico, come già osservava Austin, poiché gli enunciati non sono oggetti il cui significato è indipendente dalla coppia locutore/destinatario e dalla realtà extraverbale, anzi perché siano significativamente efficaci devono interagire con essa. Anche quando usiamo un enunciato constatativo, come *oggi piove*, dobbiamo misurarcisi con la sua appropriatezza e adeguatezza nella precisa condizione comunicativa, che è altra cosa rispetto alle sue condizioni di verità. Locutore, destinatario, contesto sono elementi interni alla significazione, che non è un mero prodotto dell’applicazione delle regole del codice.

Anche il destinatario deve fare la sua parte e perché il valore illocutivo sia compiuto si devono realizzare le condizioni di felicità anche sul versante della ricezione: riconoscimento e reazione ad una procedura nota⁴. Il destinatario non può quindi assistere passivamente all’esecuzione, ma perché l’effetto convenzionale riesca ci deve essere una cooperazione intersoggettiva attiva. La partecipazione attiva da parte del destinatario è garantita dal fatto che gli esseri umani sono di fatto orientati a massimizzare le inferenze in modo pertinente ai vari atti di comunicazione, e questo rende possibile la comprensione anche di enunciati sottodeterminati dal punto di vista delle informazioni trasmesse dal codice. Ciò vuol dire che i destinatari sono cognitivamente disposti ad un attivo lavoro di interpretazione, indipendentemente dalle informazioni verbali ricevute, fatto che favorisce la comunicazione⁵.

Naturalmente la forma che assumono i messaggi non è irrilevante per una felice risoluzione degli atti comunicativi e perché le parole ricevano in condizioni naturali una forma e un senso compiuti, c'è bisogno di agganci relazionali, che ne definiscano i limiti di applicabilità e validità. Non è questa la sede per elencare tutti gli elementi linguistici che possono avere una marcata funzione relazionale: basterà qui ricordare che nel parlato naturale vi è un'alta frequenza di elementi deittici, forici, di segnali discorsivi con significato (inter)soggettivo e fatico, e che il loro numero è direttamente proporzionale alla spontaneità della comunicazione. Si tratta di elementi che fanno appello alla diretta partecipazione del destinatario come interprete attivo o, ancora meglio, come costruttore del testo. Ciò accade nel dialogo, il normale contesto del parlato naturale, ma anche nel parlato monologico spontaneo, in cui di norma si sollecitano reazioni da parte dei destinatari, sia pure non verbali, per esempio attraverso espressioni del volto. È per questo motivo che, tranne nei casi di parlato letto, il parlato produce per definizione testi multiautoriali, alla cui progressione testuale e tematica contribuiscono tutti i partecipanti alla comunicazione.

2 Multimodalità

Fino ad ora abbiamo considerato solo il codice verbale, ma nella realtà la comunicazione può essere verbale, non verbale e, più frequentemente, mista. Se consideriamo l'enunciato come ciò che i partecipanti alla comunicazione riconoscono come contributo informativo, possiamo dire che esso può essere costituito da una sequenza verbale, da un gesto o da entrambi. In condizioni naturali gli esseri umani raramente affidano i significati che vogliono trasmettere esclusivamente alla comunicazione verbale. In realtà la comunicazione umana prevede costitutivamente più modalità di comunicazione che sfruttano più canali di comunicazione: il sistema di modellizzazione primario della comunicazione umana è infatti costituito da più dimensioni simultanee e cooperanti⁶. È importante distinguere il canale dalla modalità; il primo indica la via fisica di trasmissione o propagazione di un segnale: il canale fonico-uditivo, gestuale-visivo, grafico-visivo indicano quindi i canali normalmente usati per parlare, comunicare con le lingue dei segni, scrivere; la seconda indica invece l'insieme delle condizioni semiotiche e comunicative che un determinato canale solitamente/preferenzialmente impone all'uso di un determinato codice di comunicazione, per esempio al linguaggio verbale. Non vi è un rapporto biunivoco tra canali e modalità, poiché dato un canale di solito si possono sviluppare più modalità, visto che non c'è un solo modo di usare un canale.

Contrariamente a quanto si è ormai diffuso nell'opinione pubblica, la multimodalità non è una condizione indotta dalle nuove tecnologie, ma deriva dalla naturale multidimensionalità della semiosi umana. La storia ontogenetica e filogenetica degli esseri umani testimonia che l'uso integrato di più canali e più codici di comunicazio-

ne si è sviluppato in modo naturale e spontaneo. Da un lato, l'uso di codici arbitrari così sofisticati come quelli linguistici sembra essere avvenuto attraverso la mediazione di uno stadio più "naturale" di azioni intenzionali basate su gesti (per esempio il puntare con l'indice elementi del contesto) e dall'altro, è chiaro che lo sviluppo del linguaggio verbale nei bambini avviene parallelamente all'uso significativo di espressioni facciali, gesti e movimenti del corpo⁷.

Questo influenza il nostro modo di percepire e comprendere le lingue. Infatti anche quando usiamo solo il linguaggio verbale vocale ci serviamo di altri canali oltre a quello fonico-uditivo. Una conferma viene dai numerosi esperimenti che hanno mostrato che il processo di percezione linguistica è multisensoriale, perché oltre all'udito si utilizza in modo essenziale la vista. Gli stimoli visivi sono infatti decisivi nell'identificazione della fonte sonora, nel riconoscimento e nella classificazione dei suoni⁸. Pluricanalità e plurimodalità sono dunque proprietà fondanti della comunicazione umana e non una conseguenza delle nuove tecnologie. Ciò in cui naturalmente la tecnologia influisce, e molto, è la moltiplicazione dei nuovi canali o la modifica dei vecchi, con proprietà e caratteristiche innovative che a loro volta generano nuove modalità: pensiamo per esempio all'uso quasi sincrono a distanza del canale grafico-visivo grazie al computer o ai telefoni cellulari che permette la scrittura dialogica.

La plurimodalità si identifica da un lato con la necessità fisiologica di poter usufruire di più canali contemporaneamente in modo integrato per aumentare la ridondanza e ridurre la perdita di informazione e, dall'altro, con la possibilità di trasmettere significati multipli. Gli esseri umani ricorrono nella loro comunicazione naturale a movimenti del corpo, a gesti, a espressioni facciali e voce, che danno luogo a combinazioni differenti nelle lingue vocali o nelle lingue dei segni.

Quotidianamente esperiamo l'importanza dei significati trasmessi dal viso, dalle mani e dai movimenti dei nostri interlocutori e sappiamo bene che interpretare il linguaggio non-verbale è essenziale per la piena comprensione di un enunciato, al punto che ciò che viene significato da espressioni facciali e movimenti delle mani può contraddirsi ciò che viene enunciato con le parole. Ciò accade perché i gesti hanno tipi di significati diversi e possono combinarsi variamente con le sequenze verbali⁹. Dal punto di vista dei significati possiamo distinguere significati referenziali, pragmatici, grammaticali. È referenziale per esempio il gesto della mano chiusa a pugno, il cui pollice viene portato verso la bocca che significa "bere". Sono grammaticali i gesti o le espressioni facciali che veicolano valori modali, indicando se il parlante sta affermando qualcosa, se sta facendo un'ipotesi o esprimendo un dubbio ecc. Molti di questi significati, trasmessi da espressioni facciali, si sono fissati negli emoticon la cui funzione è spesso proprio quella di esprimere la modalità della frase, quasi a sostituire nello scritto il contorno intonativo:

- (1) Maria non dice bugie 

L'emoticon dell'esempio esprime o una modalità dubitativa o addirittura una modalità negativa.

Un esempio di gesto con significato prevalentemente pragmatico è invece quello della mano aperta che fa un movimento oscillatorio che può attenuare la forza illocutiva di enunciato se viene accompagnato ad un enunciato dichiarativo, per esempio *Maria non dice bugie*. Infine abbiamo gesti che Kendon definisce di *parsing*, che hanno cioè la funzione di segmentare il discorso in unità significative, in modo simile a quello che fa la punteggiatura¹⁰.

Di fatto i gesti possono esprimere molteplici funzioni coprendo un'ampia gamma di significati non dissimili da quelli espressi dai segni verbali. Inoltre, come abbiamo anticipato, i gesti possono essere usati da soli o come accompagnamento di espressioni verbali rafforzandone il significato, integrandolo metalinguisticamente, indicando al destinatario l'interpretazione che una data sequenza deve avere: pensiamo al gesto delle virgolette, per indicare significati metaforici o comunque non letterali. In conclusione, i gesti, intesi sia come movimenti delle mani e del corpo sia come espressioni facciali, sono decisivi non solo nel trasmettere significati aggiuntivi o emotivi, ma coessenziali¹¹.

Vi è dunque una corporeità delle parole fatta anche dal peso del corpo che le accompagna, che non sfugge a chi è più sensibile ed è meno protetto proprio sul piano delle relazioni interpersonali. Non è un caso che le persone affette da autismo sentano con sofferenza la forza materiale dell'enunciazione e il carico di partecipazione che si richiede al destinatario. Sono rivelatrici a questo proposito le frasi di Ángel Rivière, psiconeurologo esperto di autismo, nel suo testo *Sono affetto da autismo, ecco cosa vorrei dirti*:

Non mi parlare troppo, né troppo velocemente. Le parole non sono “aria” che non pesa come a te: per me possono essere un carico molto pesante. Molte volte non sono il miglior modo di rapportarsi con me¹².

Le parole e i gesti sono sempre uniti nella comunicazione spontanea e lo sono per la verità anche nel caso delle lingue segnate, che nell'uso accompagnano i segni con l'articolazione dei segni verbali, benché senza la produzione di suoni: a testimonianza del fatto che si tende a preferire l'uso contemporaneo di più codici¹³.

Se da un lato la multimodalità è una condizione semiotica che chiunque sperimenta quotidianamente fin dalle prime esperienze comunicative, dall'altro essa è tenuta ai margini delle riflessioni linguistiche teoriche. La maggior parte degli approcci linguistici vive nel mito dell'autosufficienza del *verbum* e quando pensa all'extra-verbale, raramente coglie/osserva le implicazioni semiologiche della multimodalità naturale. È più frequente che si faccia riferimento a fattori contestuali e situazionali generali piuttosto che si consideri la co-occorrenza e cooperazione di più codici.

3

Il grammelot

Il grammelot costituisce uno degli esempi più chiari e forse più estremi di comunicazione multimodale. È infatti una forma di recitazione che consente agli attori di mimare fonicamente una lingua, dal punto di vista segmentale e soprasegmentale, offrendone una realizzazione che si basa sui tratti scelti come salienti e distintivi dal punto di vista della percezione linguistica e socioculturale¹⁴. La resa fonica arricchita dalla produzione di alcune parole o pseudoparole, da una gestualità marcata e ridondante e dalle informazioni extraverbali dà una rappresentazione verosimile della lingua rappresentata, al punto da risultare plausibile e, infine, comprensibile (o incomprensibile) tanto quanto la “vera” lingua straniera. In altre parole, il grammelot è un linguaggio scenico che sfrutta tutti gli strumenti e le risorse della comunicazione pluricanale e plurimodale.

Benché l’origine della parola sia incerta, l’etimologia più accreditata è una derivazione dal francese *grommeler* “parlare tra sé e sé, borbottare”, a sua volta dal tedesco *grummeln* “mormorare con parole indistinte”. Ne sono una testimonianza, le prove, citate da Pozzo¹⁵, dell’uso francese della parola *grommelot* in testi di collaboratori di Jacques Copeau, fondatore della scuola teatrale del Vieux Colombier, che parlano dell’invenzione, intorno al 1918, di una tecnica di recitazione che consisteva nell’inventare parole senza senso. Nella stessa linea Jaffe-Berg, citando un saggio di Rudin, attribuisce alla scuola di Copeau l’uso del termine *grummelotage* per linguaggio mimato d’invenzione¹⁶. Non sembrano esserci invece attestazioni del termine nell’ambito della commedia dell’arte né legami diretti o privilegiati con la recitazione dialettale, cui fa riferimento Dario Fo¹⁷.

Il grammelot, in teoria, può avere come riferimento qualsiasi lingua o varietà di lingua ed essere realizzato in modi molto diversi dal punto di vista scenico e dal punto di vista linguistico-comunicativo. Ciò dipende, in primo luogo, da scelte drammaturgiche dell’autore/attore, ma anche dall’uso delle varie modalità di comunicazione e dalla loro integrazione. È questo l’aspetto su cui mi concentro in queste pagine, mettendo a confronto esempi diversi, convinta che ne possano derivare indicazioni interessanti dal punto di vista semiologico generale. L’idea che mi ha condotto a questa analisi è quella di scomporre il grammelot nelle sue componenti comunicative e linguistiche per vedere come questi elementi possono essere messi in relazione per costruire una situazione linguisticamente paradossale, ma pur sempre in certa misura comprensibile.

Ho considerato tre casi emblematici, seppure, come vedremo, in modo diverso; uno, tratto dal cinema, è il discorso di Adenoyd Hynkel, dittatore di Tomania alle truppe nel film *The Great Dictator* di Charlie Chaplin; gli altri due sono tratti da due opere teatrali: il soliloquio teatrale *La fame dello Zanni* in *Mistero Buffo* di Dario Fo e il racconto teatrale in grammelot napoletano di Gigi Proietti in *A me gli occhi, please*. In tutti e tre i casi si è di fronte a grandi prove d’attore e, se i primi due sono famosi anche come casi di grande scrittura drammaturgica, il terzo non sfigura, grazie alla fine sensibilità dell’autore, quanto a ricchezza linguistica.

È bene chiarire che lo scopo che mi propongo non è un'analisi critica della qualità e/o del significato artistico dei pezzi scelti, per la quale si rimanda alla bibliografia specializzata¹⁸. Il punto di vista è piuttosto quello dell'analisi multimodale, ai fini della quale ho infatti cercato di rispondere ad alcune domande di base sulle scelte, se così si può dire, comunicative dei tre autori. Mi sono quindi chiesta se fosse possibile individuare quali elementi della lingua e del contesto culturale di riferimento fossero stati resi pertinenti per la creazione del grammelot e come fossero stati realizzati dal punto di vista linguistico e comunicativo. È evidente che si tratta di una ricerca che, mettendo sullo sfondo gli aspetti più propriamente filmici e teatrali, isola solo un tassello dell'intero mosaico drammaturgico e che proprio per questo motivo non ha il fine di restituire un'analisi esauriente delle opere scelte.

4 Primi confronti

Poiché non esistono, a mia conoscenza, analisi linguistico-comunicative del grammelot¹⁹, ho deciso di procedere in modo artigianale, trascrivendo un minuto di grammelot del film, nel caso di *The Great Dictator*, e di versioni videoregistrate nel caso dei due esempi teatrali, ponendomi dal punto di vista di un osservatore esterno che descrive la recita nel suo complesso. Per evitare una descrizione impressionistica, ho considerato alcuni degli elementi secondo me più significativi che compongono il grammelot e ho selezionato dei criteri esplicativi di analisi che si potessero applicare ugualmente a tutti e tre gli esempi²⁰.

Ho quindi preso in considerazione: *a*) il contesto situazionale in cui il grammelot è usato; *b*) la lingua imitata; *c*) il tipo di testo e le sue caratteristiche; *d*) il tipo di interazione: mittente, destinatario e loro relazione; *e*) la forma fonica data al testo; *f*) la proporzione tra parole della lingua di riferimento e parole inventate o di altre lingue; *g*) la presenza di sequenze sensate vs. insensate; *h*) la forma gestuale²¹.

Prima di presentare l'applicazione di questi criteri ai tre casi considerati, è bene tener presente una differenza sostanziale tra cinema e teatro. Sebbene qualsiasi recitazione abbia un doppio destinatario, quello sulla scena e lo spettatore, nel caso della recitazione teatrale il pubblico non solo dà dei segnali di feedback all'attore mentre recita, ma può diventare un interlocutore diretto. Questo condiziona in modo determinante la struttura della relazione comunicativa e distingue da questo punto di vista i due esempi teatrali da quello filmico. Inoltre, mentre abbiamo un'unica versione ufficiale del grammelot cinematografico, le varie repliche teatrali hanno comportato inevitabili modifiche alle recitazioni teatrali, anche perché sia *Mistero Buffo* sia *A me gli occhi, please* hanno avuto numerosi rimaneggiamenti nel corso degli anni. Benché non creda che ci siano sostanziali differenze per quanto riguarda i criteri considerati, riporto gli indirizzi delle versioni che ho utilizzato, di cui consiglio la visione per poter seguire meglio le analisi proposte:

The Great Dictator www.youtube.com/watch?v=CNQy4G6-eBk;

*La fame dello Zanni*²² www.youtube.com/watch?v=eMwDObANfig; grammelot napoletano www.youtube.com/watch?v=AhgzPfG3dgA.

4.1. *The Great Dictator*

Chaplin deposita la sceneggiatura di *The Great Dictator* presso la Library of Congress a Washington nel novembre 1938, finisce di girare il film nel settembre del 1939, che va in sala per la prima volta negli Stati Uniti nell'ottobre del 1940²³. Benché in quegli anni il tragico potenziale distruttivo del nazionalsocialismo non fosse stato ancora pienamente spiegato, Chaplin rappresenta con estrema lucidità, da un lato, la grottesca ottusità del dittatore della Tomania, Hynkel, parodia di Hitler, e, dall'altra, l'obbedienza cieca da parte dei suoi seguaci a ordini e norme che regolano qualsiasi attività con inesorabile brutalità e ferocia²⁴. La storia è incentrata su una serie di equivoci tragici e grotteschi insieme, che si vengono a creare a causa della somiglianza tra un barbiere ebreo, di fatto una versione di Charlot, e il dittatore Hynkel, entrambi interpretati da Chaplin.

Come ha ben detto Berruto²⁵, gli elementi che sono pertinenti alla descrizione del contesto tendono ad essere un insieme aperto di difficile delimitazione. Tuttavia, tra gli elementi centrali rientrano certamente le coordinate spazio-temporali in cui si svolge l'evento comunicativo, il fine dell'atto comunicativo e il ruolo dei partecipanti. La scena in cui Chaplin usa il grammelot è quella di un comizio di Hynkel durante un'adunata militare, in cui il dittatore si rivolge al suo esercito per esaltare i progressi della Tomania e la sua grandezza. La scena riproduce la retorica della scenografia dei comizi nazionalsocialisti a Berlino: Hynkel, in divisa militare, è al centro della scena su un palco con intorno militari; in basso file di militari in schieramento perfetto, tutti uguali e indistinti, sfocati.

La cornice situazionale e il genere comunicativo *comizio* comportano alcune conseguenze sul piano comunicativo e linguistico. Il parlato è netto e scandito, com'è tipico dei contesti formali con intento pedagogico e funzione direttiva: si tratta infatti di contesti in cui il locutore deve trasmettere certezza e avere la certezza di una ricezione sicura. Tutto il discorso di Hynkel è improntato alla massima ridondanza informativa ed espressiva, che sembra manifestarsi anche attraverso l'iperarticolazione. Si definisce iperarticolata una produzione in cui ogni parola è prodotta in modo tale che ogni fono possegga la massima distintività, in cui cioè l'articolazione riproduce tutti i tratti distintivi previsti dal sistema fonologico della lingua usata²⁶. Nella realtà questo non accade quasi mai perché normalmente il parlante adatta le sue produzioni in rapporto alle informazioni che il destinatario ha o può avere da altre fonti. Il parlato può variare quindi dall'iperarticolazione all'ipoarticolazione, a seconda di quanta informazione venga affidata al segnale e quanta al contesto in senso lato.

L'iperarticolazione mette in risalto, ovviamente, gli aspetti fonetici della produzione linguistica sia soprasegmentali sia segmentali. Sul piano soprasegmentale tutto

il discorso è enfatico e associato ad una forte intensità, com'erano normalmente i comizi di quegli anni, e appare piuttosto realistico. Chaplin usa il grammelot tedesco perché fa una parodia di Hitler, se Hitler avesse usato un'altra lingua, avrebbe fatto il grammelot di un'altra lingua²⁷. Di conseguenza non è il tedesco il bersaglio della sua critica, quanto la retorica e l'atteggiamento militarista e machista²⁸. Il tedesco viene, per dir così, supergermanizzato come effetto del ridicolo superomismo di Hynkel che rimane l'obiettivo della feroce satira chapliniana. Ma perché la critica sia veramente dissacrante, il grammelot di Hynkel deve essere comunicativamente realistico ed efficace e la parodia deve essere ai limiti della farsa. Vi è quindi una certa misura nel dosare gli elementi grotteschi e gli elementi di plausibilità; tra questi ultimi per esempio va segnalata la voce fuori campo che come in un normale cinegiornale introduce e traduce il discorso di Hynkel per un pubblico straniero.

Dal punto di vista segmentale, il grammelot chapliniano usa una fonetica che mima il tedesco, tedeschizzata, in cui c'è un'alta occorrenza di alcuni attacchi sillabici sentiti come tipici. Se consideriamo le parole inventate da Chaplin, molte cominciano o contengono il nesso [ʃtr].

Dal punto di vista lessicale, vi sono alcune parole in inglese e francese, ma la maggior parte delle parole è tedesca anche se in combinazioni prive di senso come le seguenti di cui riportiamo la traduzione letterale: *Niederlagen erden und der Sau*, letteralmente 'sconfitte mettono a terra e il scrofa' oppure *Schwer stolz mit verhalten Sekt* 'pesante orgoglio con comportamento spumante'. Vi sono molte pseudoparole, parole inventate da Chaplin che però hanno una forma tedesca possibile, per esempio *strunk, hülken, wüns, strefen* ecc.²⁹

In perfetta osservanza della retorica dei comizi, c'è un'alta frequenza di parole e costruzioni ripetute che funzionano da meccanismo catalizzatore di attenzione e nel caso del grammelot facilitano l'interpretazione dei destinatari. Questo accade con alcune parole chiave come *Welt* 'mondo', *Kreuz* 'croce' (il simbolo della doppia croce è nel film l'equivalente della svastica nazista), *Aryan* 'ariano', *Juden* 'ebreo'. Ma la ripetizione è usata anche per segnalare l'acme del comizio, in cui Chaplin ripete per tre volte una costruzione mista di parole comprensibili e inventate, che non hanno bisogno di nessuna traduzione:

- (2) Demokratie stunk!
- Liberté stunk!
- Freesprechen stunk!

Del tutto coerentemente con le scelte linguistiche, la gestualità di Hynkel pur essendo enfatica, non è del tutto inverosimile, almeno nella prima parte; consiglio per averne un'idea di vedere il filmato senza audio³⁰. Chaplin comincia a parlare tenendo le mani dietro la schiena e man mano che il discorso prosegue aumentano i gesti co-verbali che accompagnano il flusso delle parole, soprattutto per accen-

tuare i punti centrali del discorso, così come avviene normalmente nei discorsi pubblici di tipo argomentativo, quali sono i comizi. Da un lato, si tratta di gesti co-verbali che iconicamente sottolineano il crescendo di intensità retorica e sonora: il braccio di Hynkel si alza contemporaneamente all'aumento del volume e con l'aumentare della foga. Dall'altro, i gesti hanno la funzione di *parsing*, cioè di sottolineare e mettere in evidenza le affermazioni su cui l'oratore vuole richiamare la massima attenzione³¹.

4.2. *La fame dello Zanni*

Il grammelot è un tratto essenziale della drammaturgia di Dario Fo, come scrive egli stesso in più occasioni, spiegandone le origini e la funzione teatrale³². Diversamente quindi dagli altri due casi possiamo attingere alle indicazioni dirette dell'autore nonché al testo pubblicato di *La fame dello Zanni*³³, anche se nessuna delle rappresentazioni che ho potuto visionare lo riproducono veramente né dal punto di vista della forma né dal punto di vista del contenuto perché contengono sempre inserti diversi e soprattutto non presentano tutti lo stesso ordine degli avvenimenti³⁴.

Fo recita per la prima volta in grammelot in una rappresentazione di *Mistero Buffo* a Parigi nel 1973 e da allora crea vari grammelot con lingue di riferimento diverse: francese, inglese, napoletano. Il grammelot di *La fame dello Zanni* è probabilmente quello più noto perché è stato rappresentato anche in televisione più di una volta dal 1977. Come Fo stesso spiega nell'edizione dei suoi scritti teatrali³⁵, Zanni è il nome che veniva dato dai veneziani già dal xv secolo ai contadini lombardi o piemontesi: rappresenta quindi per antonomasia il contado e la sua povertà.

Il genere teatrale cui Fo si rifa è, come lui stesso dice, è quello delle giullarate³⁶; il grammelot non aspira quindi al realismo né tende alla mimesi di una situazione reale; non vi sono costumi né scenografie che richiamino il personaggio o l'ambiente in cui si svolge il monologo o, meglio, il soliloquio³⁷. La scena teatrale è idealmente costruita come se il pubblico potesse spiare lo Zanni, e infatti l'attore si rivolge direttamente al pubblico per introdurre il grammelot, ma anche per commentare e spiegare. Ciò crea i presupposti per un grammelot costruito in modo completamente diverso rispetto a quello chapliniano.

Fo stesso parla del grammelot dello Zanni come di una lingua mescidata: «uno sproloquo che potesse ricordare il linguaggio dell'alta valle lombarda» e parlando della sua recitazione precisa: «Ora mi vado ad esibire in questo grammelot. Ogni tanto indovinerete espressioni del dialetto padano con sciabolate di provenzale, catalano e, tanto per gradire, qualche termine napoletano»³⁸. Fo non ha dunque una precisa lingua di riferimento, ma una lingua che deve rappresentare il contado nella sua interezza e soprattutto deve rappresentarne le miserabili condizioni umane e sociali³⁹. Lo Zanni e il suo grammelot non aspirano quindi al realismo, ma diventano tratti identitari di una condizione generale di povertà e grottesca disperazione. In altre parole, possiamo

dire che Fo è interessato più ai tratti sociolinguistici della lingua del suo personaggio che non alla riproduzione della lingua in senso stretto.

Il grammelot deve essere lo specchio linguistico della disperazione di Zanni per la fame di sempre, mentre parla tra sé e sé dei suoi sogni di cibo e non prevede quindi un destinatario diretto sulla scena: idealmente è la vocalizzazione di un parlato endofasico. Questo richiede una resa articolatoria che esclude l'iperarticolazione e che infatti alterna parti ipoarticolate, cioè poco distinte e scandite, per accentuare l'endofasia, e parti normoarticolate⁴⁰.

Fo produce una miscela linguistica settentrionale come dimostrano molti tratti linguistici comuni ai dialetti galloitalici: apocope delle vocali atone diverse da *-a*, degeminationi, uso dei pronomi originariamente obliqui in funzione di soggetto, *me/mi, te/ti*, assenza della forma uscente in vocale dell'articolo determinativo maschile, *lo*, e uso di *el, u*⁴¹. Se guardiamo alle sequenze utilizzate, abbiamo delle sorprese. Indipendentemente dal fatto che si tratti di parole più o meno storpiate, effettivamente appartenenti ad una lingua attestata o parole inventate, le parole interpretabili sulla base del contesto sintagmatico sono la maggioranza, anche se ciò non equivale ad usare una lingua coerente, come mostrano le varianti: *me magnaria, me magnarèsse; tengo, tegna; fame, fam; büdela, büdele*. Contraddicendo così l'idea corrente di un grammelot fatto perlopiù da suoni insensati e onomatopee, la maggior parte delle parole è comprensibile.

I gesti, i movimenti del corpo e le espressioni del viso di Fo hanno una funzione narrativa importante, poiché anticipano o ripetono in modo ridondante ciò che dice con la voce. Alla frase «G'ho una fame che me magnaría anca un ögio» si accompagna infatti il gesto di cavarsi un occhio e mangiarselo, e così accade per quasi ogni azione espressa nel monologo. I gesti e i movimenti, che coinvolgono tutto il corpo, sono per lo più referenziali poiché mimano in senso proprio il contenuto proposizionale di ciò che viene raccontato, mentre le espressioni facciali sono la partitura modale del testo: dichiarano, minacciano, ordinano, esprimono desiderio o stupore. Se Chaplin iperarticolata, Fo ipergesticola, sconfinando spesso nella recitazione mimica, che solitamente non prevede l'uso delle parole. La trasmissione del significato referenziale sul doppio canale di comunicazione fonico-uditivo e gestuale-visivo produce un effetto di esagerazione deformata: nella comunicazione quotidiana ricorriamo a gesti referenziali solo in alcuni casi e certamente non per ogni significato che esprimiamo. Se a questo aggiungiamo l'uso delle numerose onomatopee che sottolineano ogni momento del rumoroso processo di alimentazione e digestione dello Zanni, il risultato è come uno zoom sul soliloquio di Zanni che viene mostrato nei minimi dettagli, quasi al rallentatore, con effetti grotteschi e iperrealistici.

4.3. *A me gli occhi, please*

Il grammelot napoletano è inserito nello spettacolo *A me gli occhi, please* scritto da Roberto Lerici e Gigi Proietti, andato in scena per la prima volta nel 1976 e replicato innumerevoli volte.

merevoli volte con nuovi inserimenti e ampliamenti. Lo spettacolo, com'è noto, è un collage di scene con vari personaggi tutti interpretati da Proietti, sostanzialmente senza scenografie e costumi. Anche in questo caso, come in quello di Dario Fo, esistono varie versioni del grammelot: ne abbiamo scelto una in cui in realtà sono rappresentati due diversi grammelot: l'inglese americano, che non analizzerò, e il napoletano. Proietti recita un dialogo tra due personaggi: una turista americana interessata al nuovo teatro d'avanguardia napoletano e per l'appunto un attore/regista napoletano⁴².

Anche Proietti, come Fo, non usa costumi e scenografie ed è solo con alle spalle l'orchestra; anche in questo caso l'attore si rivolge e ammicca al pubblico presente in teatro. Il testo dovrebbe raccontare la trama di un presunto spettacolo napoletano e, coerentemente con l'uso del dialetto, cioè di una lingua d'uso prevalentemente orale, la narrazione è dialogante. È tipico della cultura orale strutturare i monologhi in dialoghi, riportando le parole delle persone di cui si parla in discorso diretto anziché indiretto e quindi riprodurre l'alternanza dei turni dei protagonisti del racconto: "lui ha detto... e io ho detto...". Proietti costruisce tutto il suo grammelot intorno a questa struttura, come tratto distintivo della dialettalità, e man mano che procede, quella che doveva essere la narrazione di una trama si trasforma in un dialogo sempre più partecipato a più personaggi.

Questa struttura testuale condiziona tutte le scelte linguistiche, proprio perché associata all'uso del dialetto e tipicamente del dialetto napoletano. Dal punto di vista fonico, Proietti produce un parlato ipoarticolato, cioè poco distinto e scandito, quasi uno sbiasicare parole: l'intento è esattamente quello di presentare un flusso indistinto, che sia riconoscibile come napoletano, ma non segmentabile in parole. Si tratta infatti di una caratteristica stereotipicamente associata agli usi diastraticamente più bassi e quindi più popolari. Al contrario la prosodia in alcuni punti ha tratti di iperspecificazione, certamente nell'intensità, ma anche nell'uso delle pause, sia come espediente espressivo, ma anche per segnalare l'alternanza dei turni.

La fonia è napoletanizzante con vocali arretrate [v], [a] e alta frequenza di palatalizzazione davanti alle occlusive velari sonora e sorda [ʃg] e [ʃk], ma se andiamo a vedere quante sono le parole napoletane intellegibili, il numero è bassissimo. Contrariamente ai due esempi precedenti, qui siamo in presenza di sequenze sostanzialmente incomprensibili. Ciò è funzionale alla parodia di questo stile comunicativo molto partecipato, che comporta una grande immedesimazione da parte del locutore in tutti i personaggi di cui riporta le parole e un alto grado di coinvolgimento interpersonale con un accavallarsi di parole in un flusso concitato. Le poche parole intellegibili, che comunque non costituiscono sequenze sensate, sono prevalentemente deittici, pronomi personali e dimostrativi e verbi di dire che marcano ipotetici passaggi di turno tra un personaggio e l'altro: *'è chill, dicesse tu, chill ca seggi(a) 'ncopp_dice ma tu va, dicett io chill ecc.*

I gesti non sono né enfatici né esagerati; Proietti mima un dialogo e attraverso di esso le relazioni comunicative che si instaurano tra i parlanti, ma i gesti e le espres-

sioni facciali sono quelli che per lo più ci si aspetterebbe in un racconto partecipato e coinvolgente, e quindi appaiono del tutto plausibili⁴³.

5 Considerazioni finali

L'analisi comparata dei tre grammelot consente di rispondere in modo meno impressionistico alle domande che mi sono posta all'inizio su quali elementi del contesto e della lingua di riferimento i tre autori avessero scelto per la costruzione del grammelot e come li avessero realizzati. La tabella 1 riporta una sintesi delle principali caratteristiche dei grammelot sulla base dei parametri considerati.

TABELLA 1

Confronto fra i tre grammelot analizzati sulla base di parametri comunicativi e linguistici

Domini	<i>The Great Dictator</i>	<i>La fame dello Zanni</i>	Grammelot napoletano
Contesto	<ul style="list-style-type: none"> - piazza cittadina - adunanza militare 	<ul style="list-style-type: none"> - contado, non specificato 	<ul style="list-style-type: none"> - non specificato
Tipo di testo	<ul style="list-style-type: none"> - comizio 	<ul style="list-style-type: none"> - ? narrazione 	<ul style="list-style-type: none"> - narrazione
Tipo di interazione	<ul style="list-style-type: none"> - monologo - destinatari presenti 	<ul style="list-style-type: none"> - soliloquio 	<ul style="list-style-type: none"> - monologo dialogante a più personaggi - destinatario presente
Lingua di riferimento	<ul style="list-style-type: none"> - tedesco 	<ul style="list-style-type: none"> - dialetto settentrionale del contado 	<ul style="list-style-type: none"> - napoletano
Caratteristiche linguistiche	<ul style="list-style-type: none"> - iperarticolazione - fonia tedeschizzante - molte parole tedesche - parole inglese e francesi - pseudoparole - sequenze insensate - onomatopee 	<ul style="list-style-type: none"> - ipoarticolazione - fonia galloitalica - molte parole in dialetto - pseudoparole - sequenze sensate - onomatopee 	<ul style="list-style-type: none"> - ipoarticolazione - fonia napoletanizzante - poche parole napoletane - sequenze inintellegibili - onomatopee
Gestualità	<ul style="list-style-type: none"> - co-verbale - <i>parsing</i> 	<ul style="list-style-type: none"> - referenziale - espressione significati modali - mimica 	<ul style="list-style-type: none"> - co-verbale

I dati raccolti evidenziano che pur usando tutti e tre gli autori ingredienti simili, li combinano in modo diverso poiché integrano variamente strumenti e codici a seconda degli scopi e del loro bersaglio.

Il primo ingrediente che viene usato in modo molto diverso è il contesto. È evidente che la ricchezza scenografica del comizio di Hynkel fornisce già moltissimi elementi per l'interpretazione del grammelot, mentre sia Fo che Proietti sono a scena nuda. La diversa ricchezza della situazione contestuale richiede ai destinatari un carico interpretativo diseguale perché mentre nel primo caso possono fare appello a tutte le loro conoscenze enciclopediche e quindi formarsi delle aspettative precise non solo sulla lingua, ma sul tipo di lingua che ascolteranno, negli altri due non hanno alcun indizio. Fo e Proietti devono infatti introdurre il loro grammelot: il primo in modo esplicito, il secondo attraverso il preambolo di una conversazione tra un'americana e il regista/attore napoletano.

Il secondo elemento che determina le caratteristiche dei grammelot è il tipo di testo. Si tratta di tre testi molto diversi per scopo e struttura, e gli autori ne sono ben consapevoli. Il comizio è un testo formale e pubblico, la narrazione napoletana può essere definita informale e il soliloquio è un testo privatissimo per il quale la stessa distinzione formale vs. informale è probabilmente priva di senso. Da queste differenze conseguono numerose scelte. È ovvio che gli autori insistano sugli aspetti fonici, segmentali e soprasegmentali, e testuali poiché nel grammelot il piano lessicale e sintattico è per definizione inventato. La variazione tra iper- e ipoarticolazione, l'uso di alcuni tratti fonetici stereotipici, le ripetizioni come figure retoriche nel comizio, il monologo a più voci nel racconto napoletano sono tutti elementi decisivi per dare verosimiglianza dei testi recitati. Anche in questo caso le differenze pesano sul lavoro a carico dei destinatari. Mentre è abbastanza ovvio cosa ci si possa aspettare da un comizio, e l'arte di Chaplin sta proprio nell'enfatizzare in modo grottesco tutti gli aspetti più retorici di questo tipo di comunicazione, non è ovvio cosa aspettarsi nelle altre due situazioni. Il testo di Fo è un discorso che non ha un destinatario, perché pensato, sognato; i pensieri personali e i sogni sono per definizione imprevedibili nei contenuti e nella forma e lo spettatore non può avere aspettative definite. Il testo di Proietti riproduce invece una situazione realistica, ma non determinata perché, come qualsiasi esempio di parlato spontaneo, si struttura piano piano sotto gli occhi dello spettatore e diventa progressivamente sempre più riconoscibile, anche sulla base di stereotipi socioculturali. Vi sono quindi delle chiare differenze. Da un lato, Chaplin e Proietti hanno una lingua reale di riferimento e recitano tipi di testo usati normalmente dagli utenti delle lingue, dall'altro, Fo recita in una lingua inventata un tipo di testo, il soliloquio, che ha solo interpretazioni letterarie e non deve quindi aderire a modelli realistici. Inoltre, mentre Chaplin recita un tipo di testo formale e quindi per definizione preparato e completamente strutturato, Proietti recita il parlato spontaneo naturale, che è per definizione *in fieri*. A ciò si aggiunge che per Chaplin e Proietti i tipi di testo che interpretano sono parte integrante della loro satira. Nel caso di Chaplin perché il comizio è la massima espressione di tutto ciò che di odioso e grottesco Hynkel esprime: ricordiamo la tosse che lo coglie nel bel mezzo di un appello fatto con voce forte e virile. Nel caso di Proietti perché il dia-
lo-

go a più voci con interventi in crescendo dal punto di vista prosodico e partecipativo è lo stereotipo più diffuso di una certa orgogliosa sfrontatezza popolare napoletana.

Veniamo infine agli aspetti comunicativi generali dei grammelot. Da questo punto di vista, le carte si mescolano nuovamente e troviamo delle somiglianze maggiori tra Fo e Proietti rispetto a Chaplin. Abbiamo già fatto menzione del fatto che Fo è interessato a rappresentare la lingua degli esclusi e quindi sono i tratti sociolinguistici che devono essere messi in rilievo più che la lingua in sé; la scelta del dialetto è già di per sé una scelta di tipo sociale e politico, in quanto tale potrebbe essere qualsiasi lingua purché espressione di una classe sociale bassa e storicamente esclusa ed emarginata⁴⁴. Anche nel caso di Proietti mi pare che gli aspetti socioculturali siano in primo piano più di quelli linguistici in senso stretto, poiché il fulcro della parodia è sì la napoletanità, ma anche il compiacimento di alcuni intellettuali di quegli anni nell'usare un dialetto napoletano verace incomprensibile ai più⁴⁵. In entrambi gli autori quindi sono al centro della rappresentazione i tratti socioculturali cui sono associate le lingue di cui fanno il grammelot. Questa osservazione conduce ad una riflessione generale sul ruolo del grammelot nelle tre recite. Nella rappresentazione di Chaplin il grammelot si caratterizza come la lingua di Hynkel e in quanto tale è un tratto essenziale per la satira del dittatore; nel caso di *La fame dello Zanni*, il grammelot invece non è la lingua di un individuo, ma di una classe sociale, di cui è espressione identitaria; anche nel terzo caso, il grammelot è tratto identitario, ma più che di una classe sociale di un ambiente culturale popolare e popolareggIANte.

Non ci sono conclusioni da trarre. L'analisi condotta non aveva lo scopo di scoprire la ricetta segreta del grammelot, ma casomai quello di mettere in evidenza la sua normalità, cioè il fatto che si basa non su trucchi ed espedienti scenici, ma sulla consapevolezza del valore significativo delle molteplici componenti dell'atto comunicativo. Il grammelot fonda infatti la sua efficacia sull'abilità semiotica connaturata alla specie di utilizzare in modo cooperativo più canali e modalità di comunicazione, che alcuni hanno saputo trasformare in arte. Ogni grammelot è una specifica combinazione di elementi contestuali, segni verbali e non verbali, che dà luogo a una speciale modalità di recitazione e di comunicazione. La riuscita drammaturgica del grammelot è possibile grazie alla capacità dei locutori e dei destinatari di integrare informazioni ricavabili dalla struttura verbale e da altre fonti, comprendendo tutto il sapere che deriva anche dalla nostra enciclopedia. Dal punto di vista verbale, abbiamo individuato scelte diverse focalizzate sui tratti linguistici da mimare o sui significati culturali e sociali associati alle lingue o ai testi rappresentati. In entrambi i casi l'analisi ha messo in luce che la scelta dei vari tratti non risponde solo all'esigenza di riconoscibilità da parte del pubblico, ma anche al fatto che il grammelot ha un implicito valore metalinguistico nel far riconoscere gli stereotipi culturali associati alle diverse manifestazioni linguistiche.

Il grammelot dunque ha un valore metalinguistico perché è un linguaggio che permette di riflettere sul linguaggio stesso, sui suoi significati sociali, politici, cultu-

rali, ma anche su aspetti più strettamente semiotici, mettendo in mostra apertamente la creatività sia del processo esecutivo sia del processo interpretativo e rendendola parte dello spettacolo. Come ha ben detto Jaffe-Berg, il grammelot è

a performative game of metalanguage in which the actor allows the audience to “win” by guessing his meaning. [...] Thus, the pleasure of grammelot results from inventiveness of the actor as well as from the audience’s awareness of this inventiveness. [...] What the actor achieves in grammelot is a synthesis of sounds that make sense in their performance context⁴⁶.

Il grammelot fa vedere come sotto una lente di ingrandimento che inevitabilmente lo deforma il comporsi e scomporsi della comunicazione umana attraverso il complicato intreccio di tutte le sue componenti multimodali, che per essere pienamente significative e compiere un senso devono necessariamente essere parte di un agire linguistico o, se si vuole, di una messa in scena⁴⁷.

Note

1. Ringrazio Grazia Basile, Francesco Cutugno, Claudio Iacobini, Laura Minervini e Anna Thornton per gli utili commenti ad una precedente stesura di questo articolo, di cui sono in ogni caso la sola responsabile. Ringrazio inoltre Laura Collu e Francesco Cutugno per l’interpretazione rispettivamente del grammelot tedesco di Chaplin in *The Great Dictator* e napoletano di Gigi Proietti in *A me gli occhi, please*.

2. J. L. Austin, *Performative Utterances*, in Id., *Philosophical Papers*, Oxford University Press, Oxford 1970, p. 233; 1st ed. 1961.

3. Cfr. E. Goffman, *Forms of Talk*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1981; P. Grice, *Studies in the Way of Words*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1989.

4. J. L. Austin, *How To Do Things With Words. The William James Lectures Delivered in Harvard University in 1955*, Oxford University Press, Oxford 1975 (trad. it. *Come fare cose con le parole*, Marietti, Genova 1987); C. Caffi, *Pragmatica. Sei lezioni*, Carocci, Roma 2009.

5. Cfr. D. Sperber, D. Wilson, *Relevance: Communication and Cognition*, Blackwell, Oxford 1986 (trad. it. *La pertinenza*, Anabasi, Milano 1993).

6. Cfr. T. De Mauro, *La lingua inaspettata*, in E. Banfi, T. Pievani (a cura di), *Sull’origine del linguaggio e delle lingue storico-naturali*, Atti del convegno interannuale SLI, Milano Bicocca, 25-26 giugno 2012, Bulzoni, Roma 2013, pp. 249-58; cfr. E. Bates, F. Dick, *Language, Gesture, and the Developing Brain*, in “Developmental Psychology”, 40, 2002, pp. 293-310; M. Voghera, *Segni, canali, modalità*, in E. Garavelli, E. Suomela-Härma (a cura di), *Dal manoscritto al web: canali e modalità di trasmissione dell’italiano. Tecniche, materiali e usi nella storia della lingua*, Cesati, Firenze 2014, pp. 13-26.

7. Cfr. Bates, Dick, *Language, Gesture, and the Developing Brain*, cit.; M. Tomasello, *The Origin of Human Communication*, MIT Press, Cambridge (MA) 2008; De Mauro, *La lingua inaspettata*, cit.

8. C. E. Cherry, *Some Experiments on the Recognition of Speech, with One and Two Ears*, in “Journal of the Acoustical Society of America”, 25, 1953, pp. 975-9; H. McGurk, J. MacDonald, *Hearing Lips and Seeing Voices*, in “Nature” 264, 1976, pp. 746-8; R. Bovo, A. Ciorba, S. Prosser, A. Martini, *The McGurk Phenomenon in Italian Listeners*, in “Acta Otorhinolaryngologica Italica”, 29, 2009, pp. 203-8.

9. Cfr. Kendon, *Gesture: Visible Action as Utterance*, Cambridge University Press, Cambridge 2004; G. C. Lepschy, *Il linguaggio dei gesti e i gesti del linguaggio*, in A. Ledgeway, A. L. Lepschy (a cura di), *Didattica della lingua italiana: testo e contesto*, Guerra, Perugia 2008, pp. 117-23; I. Poggi *Le parole del corpo*, Carocci, Roma 2004.

10. Cfr. Kendon, *Gesture: Visible Action as Utterance*, cit. In un recente congresso dal titolo *L’imprecisione nelle lingue romanze* che si è tenuto a Bucarest nel maggio 2015, C. Kerbrat-Orecchioni nella sua relazione *La gestion interactive de l’imprécision: le cas des débats présidentiels français* ha mostrato vari esempi

di movimento verticali dall'alto in basso della mano tesa perpendicolare al tavolo, che hanno lo scopo di sottolineare con esattezza i vari punti argomentativi dell'enunciato.

11. Cfr. Kendon, *Gesture: Visible Action as Utterance*, cit.; Poggi *Le parole del corpo*, cit.; Lepschy, *Il linguaggio dei gesti e i gesti del linguaggio*, cit., pp. 117-23.

12. Il testo è consultabile nel sito <http://www.sosautismo.altervista.org/> (consultato il 18/10/2015).

13. Cfr. T. Russo Cardona, V. Volterra, *Le lingue dei segni. Storia e semiotica*, Carocci, Roma 2007; R. Simone, et al. (eds.), *Verbal and Signed Languages. Comparing Structures, Constructs and Methodologies*, Mouton de Gruyter, Berlin-New York, 2007.

14. Cfr. A. Pozzo, *Grr... Grammelot: parlare senza parole. Dai primi balbettii al grammelot di Dario Fo*, CLUEB, Bologna 1998; S. Stefanelli, *Grammelot*, voce della *Enciclopedia dell'Italiano* diretta da R. Simone, Istituto dell'Enciclopedia Italiana G. Treccani, Roma 2010; P. Trifone, *L'italiano a teatro. Dalla commedia rinascimentale a Dario Fo*, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, Pisa-Roma 2000.

15. Cfr. Pozzo, *Grr... Grammelot: parlare senza parole. Dai primi balbettii al grammelot di Dario Fo*, cit.

16. E. Jaffe-Berg, *Forays into Grammelot: The Language of Nonsense*, in "Journal of Dramatic Theory and Criticism", 2, 2001, pp. 3-16.

17. D. Fo, *Manuale minimo dell'attore*, Einaudi, Torino 1997. Per la reivenzione del termine e della sua origine nella poetica di Dario Fo si vedano Pozzo, *Grr... Grammelot: parlare senza parole. Dai primi balbettii al grammelot di Dario Fo*, cit. e A. Barsotti, *Eduardo, Fo e l'attore-autore del Novecento*, Bulzoni, Roma 2007.

18. La bibliografia su Chaplin è ovviamente immensa; per *The Great Dictator* si consultino almeno A. Fiaccarini, C. Cenciarelli, M. Zegna (a cura di), *The Great Dictator: il Grande dittatore di Charlie Chaplin*, Le Mani, Recco-Genova 2002, pubblicato dalla Cineteca di Bologna, che custodisce l'intero archivio delle carte di Chaplin; per notizie di carattere biografico e generale, si veda l'insostituibile autobiografia di Chaplin, C. Chaplin, *My Autobiography*, The Bodley Head, London 1964. Su Fo rimando a P. Puppa, *Il teatro di Dario Fo: dalla scena alla piazza*, Marsilio, Venezia 1978; Pozzo, *Grr... Grammelot: parlare senza parole. Dai primi balbettii al grammelot di Dario Fo*, cit.; Barsotti, *Eduardo, Fo e l'attore-autore del Novecento*, cit. Su Proietti si veda M. Brandolin (a cura di), *Gigi Proietti. Un attore e il suo teatro*, in "I quaderni del teatro", Teatro stabile Friuli-Venezia Giulia, 58, 1996-1997.

19. Come ha già notato P. D'Achille, *Parole in palcoscenico: appunti sulla lingua del teatro italiano dal dopoguerra a oggi*, in M. Dardano, A. Pelo, A. Stefanlongo (a cura di), *Scritto e parlato. Metodi, testi e contesti. Atti del Colloquio internazionale di studi* (Roma, 5-6 febbraio 1999), Aracne, Roma 2001, pp. 181-219, pur avendo l'Italia avuto due premi Nobel grazie al teatro con Pirandello e Fo, le analisi linguistiche sul teatro contemporaneo non sono numerose; oltre ai classici saggi di G. Nencioni, *Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitato*, in "Strumenti critici", 29, 1976, e *L'interiezione nel dialogo teatrale di Pirandello*, in *Atti del seminario sull'italiano parlato*, Accademia della Crusca, Firenze 1977, si vedano C. Segre, *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Einaudi, Torino 1984; Trifone, *L'italiano a teatro. Dalla commedia rinascimentale a Dario Fo*, cit.; L. D'Onghia, *Drammaturgia*, in G. Antonelli, M. Motolese, L. Tomasin (a cura di), *Storia dell'italiano scritto*, II, *La prosa letteraria*, Carocci, Roma 2014, pp. 151-202.

20. Le poche ricerche sul grammelot sono molto influenzate dalla versione che ne dà Fo o coincidono quasi esclusivamente con essa. L'unico lavoro che fa un'analisi semiologica generale è Pozzo, *Grr... Grammelot: parlare senza parole. Dai primi balbettii al grammelot di Dario Fo*, già più volte citato; per un punto di vista più strettamente linguistico si rimanda a Trifone, *L'italiano a teatro. Dalla commedia rinascimentale a Dario Fo*, cit.

21. Ho valutato i gesti sulla base dei criteri esplicitati nel § 2; naturalmente esistono gesti che fanno parte della tecnica teatrale per i quali rimando alla bibliografia citata in Lepschy, *Il linguaggio dei gesti e i gesti del linguaggio*, cit.

22. Tra le varie versioni disponibili di *La fame dello Zanni* ho scelto quella del 1991.

23. Cfr. S. Giani, *Il grande dittatore di Charlie Chaplin: i settant'anni di un film tra storia e critica*, in "Memoria e ricerca", 36, 1, 2011.

24. Nella sua autobiografia Chaplin dichiara: «Had I known of the actual horrors of the German concentration camps, I could not have made *The Great Dictator*, I could not have made fun of the homicidal insanity of the Nazis. However, I was determined to ridicule their mystic bilge about a pure-blooded race», Chaplin, *My Autobiography*, cit., p. 426. L'intera storia del film e delle sue alterne fortune sia dal punto di vista politico sia dal punto di vista cinematografico si può ripercorrere grazie al libro di Fiaccarini, Cen-

ciarelli, Zegna (a cura di), *The Great Dictator: il Grande dittatore di Charlie Chaplin*, cit. Il libro pubblica oltre ad alcuni preziosi documenti, che ricostruiscono il percorso della fattura del film dalla sceneggiature alle riprese, le principali critiche ricevute dal film nelle varie parti del mondo e un articolo di risposta dello stesso Chaplin sul New York Times del 1940. Tra le critiche favorevoli in modo non convenzionale, segnalo in particolare quelle di Eisenstein e di Casiraghi, riportate nel libro rispettivamente alle pagine 133 e 167-8.

25. Cfr. G. Berruto, *Fondamenti di Sociolinguistica*, Laterza, Roma-Bari 2005.

26. Cfr. B. Lindblom, *Explaining Phonetic Variation: a Sketch of the H&H Theory*, in W. J. Hardcastle, A. Marchal (eds.), *Speech Production and Speech Modelling*, Kluwer Academic, Dordrecht 1990, pp. 403-39. La definizione di iperarticolazione è qui basata sulla percezione uditiva che si ha ascoltando il discorso e su una serie di indizi articolatori di tipo visivo. Come però mi ha giustamente fatto notare Francesco Cutugno, i parlanti italiani percepiscono spesso il tedesco come iperarticolato a causa della sua struttura sillabica e ritmica e quindi in assenza di un'analisi fonetica la definizione di iperarticolazione non può essere certa.

27. È utile ricordare che la celebre canzone di Charlot sulle note di *Io cerco la Titina*, sentita per la prima volta dalla voce di Chaplin nel film *Tempi moderni*, è essa stessa un grammelot franco-italiano senza senso.

28. Chaplin aveva studiato i cinegiornali dell'epoca in modo molto accurato, ma il discorso fu del tutto improvvisato. In Fiaccarini, Cenciarelli, Zegna (a cura di), *The Great Dictator: il Grande dittatore di Charlie Chaplin*, cit., p. 52, vengono riportate le parole del cosceneggiatore Dan James: «Penso che su quella scena saremo tornati almeno una dozzina di volte. Con tutte le comparse schierate di fronte a lui Charlie disse "girate, girate, pure, tenete il motore acceso" e andò avanti con quel suo gergo insensato per oltre duecento metri di pellicola».

29. J. Mitry in *Tout Chaplin*, Cinéma Club, Éditions Seghers, Paris 1972 sostiene che Chaplin usa un tedesco con sfumature yiddish. Non sono riuscita a trovare nessuna chiara conferma di ciò nella mia sbobinatura. Nella sua autobiografia inoltre Chaplin riferendosi al discorso di Hynkel non fa menzione di nessun uso dello yiddish, ma solamente di voler usare uno: "jargon", cioè un discorso incomprensibile, privo di senso, si veda la definizione di jargon nello Oxford English Dictionary: «Unintelligible or meaningless talk or writing; nonsense, gibberish. (Often a term of contempt for something the speaker does not understand.)». L'equivoco potrebbe essere nato dal fatto che dalla fine del XVIII secolo si introduce il termine Jargon o Zargon per indicare lo yiddish, che si diffonde solo nel XIX e XX secolo: cfr. M. Weinreich, *History of the Yiddish Language*, The University of Chicago Press, Chicago-London 1980 (ed. orig. 1973), pp. 321-2 e 280-3; B. Spolsky, *The Languages of the Jews. A Sociolinguistic History*, Cambridge University Press, Cambridge 2014, pp. 180 e 194-5. Ringrazio Laura Minervini per il suo prezioso aiuto bibliografico e per le varie conversazioni su questo punto.

30. Mentre Chaplin non annota nulla del discorso, vi sono al contrario meticolose annotazioni sui movimenti in Fiaccarini, Cenciarelli, Zegna (a cura di), *The Great Dictator: il Grande dittatore di Charlie Chaplin*, cit.

31. Vi sono nella parte finale, che qui non ho analizzato nel dettaglio, dei siparietti gestuali che rimandano alla gestualità del cinema muto, soprattutto quando Hynkel fa un paragone tra ariani ed ebrei.

32. in F. Rame (a cura di), *Dario Fo. Teatro*, Einaudi, Torino, 2000

33. Cfr. Fo, *Manuale minimo dell'attore*, cit.; F. Rame (a cura di), *Dario Fo. Teatro*, Einaudi, Torino 2000.

34. Ricordo che l'analisi presentata qui deriva dalla rappresentazione scenica e non dal testo scritto.

35. Rame (a cura di), *Dario Fo. Teatro*, cit.

36. Cfr. Fo, *Manuale minimo dell'attore*, cit.; Puppa, *Il teatro di Dario Fo: dalla scena alla piazza*, cit.; i giullari erano per la verità attori di livello e di ambiti assai diversi e di conseguenza diverse erano le loro composizioni, cfr. T. Saffiotti, *I giullari in Italia*, Liguori, Napoli 2012.

37. Sulla predilezione per il monologo nel teatro italiano del secondo novecento, si vedano Barsotti, *Eduardo, Fo e l'attore-autore del Novecento*, cit. e D'Onghia, *Drammaturgia*, cit., pp. 151-202.

38. Rame (a cura di), *Dario Fo. Teatro*, cit., p. 484.

39. Puppa, *Il teatro di Dario Fo: dalla scena alla piazza*, cit., p. 98, la definisce addirittura di «un idiolecto di Fo».

40. Come già segnalato nella nota 27, si tratta di impressioni uditive e non di dati derivanti da un'analisi fonetica. Inoltre la nozione di norma nel caso del grammelot è di per sé paradossale: il punto di riferimento è in questo caso un generico parlato spontaneo in condizioni naturali.

41. Cfr. M. Loporcaro, *Profilo linguistico dei dialetti italiani*, Laterza, Roma-Bari 2009.

42. È utile ricordare che negli anni Settanta ci fu una vera riscoperta della cultura napoletana; nascono molti gruppi musicali che riscoprono un repertorio antico, tra cui la *Nuova compagnia di canto popolare e Musica Nova*. Il primo di questi gruppi proprio nel 1976 mette in scena *La gatta cenerentola*, scritta e musicata da Roberto De Simone ispirata alla fiaba omonima contenuta ne *Lo cunto de li cunti* di Giambattista Basile, che ebbe un enorme successo.

43. Ricordo che presento l'analisi del primo minuto della recitazione; nel prosieguo infatti Proietti usa gesti e movimenti del corpo con altre funzionalità: oltre ad un certo uso citazionale dei tipici gesti della marionetta di Totò, c'è un uso di gesti referenziali e indicativi quando cambia voce e interpreta una donna.

44. Per i risvolti ideologici e politici di queste scelte si vedano Puppa, *Il teatro di Dario Fo: dalla scena alla piazza*, cit.; Pozzo, *Grr... Grammelot: parlare senza parole. Dai primi balbettii al grammelot di Dario Fo*, cit.; Barsotti, *Eduardo, Fo e l'attore-autore del Novecento*, cit.

45. Sull'atteggiamento intellettualistico diffuso in molti ambienti teatrali di quegli anni si veda la lunga e bella intervista a Proietti in Brandolin (a cura di), *Gigi Proietti. Un attore e il suo teatro*, cit.

46. E. Jaffe-Berg, *Forays into Grammelot: The Language of Nonsense*, cit., p. 10.

47. L'idea del teatro come metalinguaggio è stata proposta da Anna Laura Lepschy per il teatro di Pirandello a proposito dell'uso di attori che recitano attori: «Considerando la figura dell'attore abbiamo la possibilità di illustrare il concetto di "metateatro", collegandolo alla descrizione di Hjelmslev del metalinguaggio come formato da segni in cui l'espressione (significante) corrisponde ad un contenuto (significato) che è anch'esso un segno», *La figura dell'attore nelle opere di Pirandello*, in *Narrativa e teatro fa due secoli*, Olschki, Firenze 1984, pp. 177-203, p. 189. Se in Pirandello si può parlare di metateatro, nel caso del grammelot è forse più adeguato parlare di metarecitazione poiché è una sorta di costruzione della finzione recitativa sotto gli occhi del pubblico, che a sua volta ne diventa il consapevole decostruttore.



Goffman e l'antropologia applicata
Riflessioni su un progetto di ricerca-azione
in un quartiere della diaspora etiope ed eritrea
di *Giuseppe Grimaldi*

Abstract

The essay describes a direct experience of research-action in the context of Milano Porta Venezia, a local space of the global Ethiopian and Eritrean diaspora. I propose a reflection on the potentialities and the limits of Goffman's performative model as a way to build a shared framework among social actors belonging to contrastive identity models. The purpose of this paper is to highlight the need for a toolbox suitable to meet the challenges of anthropology applied to the public space.

Introduzione

Può risultare oltremodo complicato approcciare a una prospettiva goffmaniana evitando di produrre una sorta di agiografia preliminare. Ad oltre trent'anni dalla morte, Erwing Goffman costituisce un vero e proprio punto di riferimento per la comunità scientifica internazionale¹ e le prospettive di ricerca da lui inaugurate continuano ad avere effetti imponenti nel campo delle scienze sociali. È stato ampiamente documentato il carattere innovatore del suo contributo in campo sociologico, psicologico e linguistico, così come nel discorso pubblico e politico². L'autore è stato certamente una figura di riferimento anche in ambito antropologico³ ed è possibile affermare che il suo apporto ha avuto carattere pionieristico⁴. I lavori di Goffman continuano a stimolare il dibattito sull'interazione rituale e sui processi simbolici di riproduzione della quotidianità⁵; allo stesso tempo hanno anticipato temi che avrebbero occupato una posizione di primo piano nell'antropologia dei decenni successivi come il carattere contestuale delle rappresentazioni identitarie⁶ o l'attenzione ai processi di incorporazione delle pratiche sociali⁷.

Il lavoro proposto si concentra però su un aspetto diverso del pensiero goffmaniano: i processi di inquadramento dell'interazione sociale. Partendo da un capovolgimento di prospettiva, vorrei utilizzare la *Frame Analysis*⁸ (l'opera più controversa dell'autore)⁹ per esplorarne il potenziale performativo in un campo che le scienze antropologiche sembrano oramai pronte a praticare: la ricerca-azione.

Il saggio si configura come una narrazione in chiave goffmaniana dell’esperienza “InjeriAMO”, un progetto di innovazione sociale da me proposto nel quartiere di Milano Porta Venezia, spazio di riferimento della diaspora etiope ed eritrea¹⁰. Una narrazione che, seguendo Bateson, vuole configurarsi come processo di *deutero-apprendimento*, fase allo stesso tempo interna ed esterna all’attività di ricerca-azione¹¹; una riflessione sulle riflessioni che hanno guidato l’azione progettuale.

A un primo sguardo l’intero lavoro potrebbe apparire come la narrazione di un fallimento. InjeriAMO si proponeva di valorizzare i processi di coabitazione quotidiana tra etiopi ed eritrei in diaspora (identità nazionali in rapporto oppositivo) attraverso l’organizzazione di una festa nel quartiere di Milano Porta Venezia. Pochi giorni prima dell’evento è stato però necessario sospendere l’iniziativa: una progressiva accentuazione delle retoriche identitarie nello spazio d’intervento ha fatto sì che la stessa idea progettuale si andasse configurando come terreno di scontro tra rappresentazioni contrastive.

Credo che l’esito *negativo* del progetto InjeriAMO mi ponga al riparo da qualunque fraintendimento sullo scopo del presente lavoro. Non è mia intenzione indicare un modello performativo vincente per la ricerca-azione, né riprodurre la dicotomia tra *knowledge for action* e *knowledge for understanding* attraverso il tentativo di costruire un modello epistemologico per l’antropologia applicata¹². Piuttosto, il lavoro parte da una riflessione sul carattere performativo di un’attività di ricerca-azione condotta nello spazio pubblico. Un progetto di innovazione sociale mobilita infatti continue rappresentazioni da parte dei soggetti direttamente interessati. In un’attività che si propone di far emergere le pratiche sociali dal basso (ed è questo uno dei punti di forza di un approccio antropologico nello spazio pubblico), il proponente non può astrarsi dal campo d’azione; deve invece mettere in scena e negoziare le proprie rappresentazioni in un’arena di significati variegati e spesso contrastivi. Il ricercatore diventa così egli stesso attore sociale e l’azione progettuale si costituisce come risultato di un continuo processo di riconfigurazione, negoziazione e inquadramento di *frame* afferenti ad ambiti di significato diversi. In questo senso, il modello dell’interazione goffmaniano può costituire un’utile *finzione operativa*¹³: uno strumento metodologico di cui saper cogliere le potenzialità ma anche i limiti applicativi. Infatti, configurandosi come processo meramente interattivo, un approccio goffmaniano all’intervento sociale non può che vacillare sotto il peso di modelli discorsivi strategicamente organizzati. Un esempio concreto è costituito dalle retoriche istituzionalizzate che, durante la costruzione di InjeriAMO, si sono attivate nel quartiere di Milano Porta Venezia: modelli discorsivi che hanno occupato il discorso pubblico e demolito il progetto, riasserendo una separazione tra un *Noi* definito e un *Altro* oppositivo.

Ciononostante, un uso controllato delle politiche del *frame* può risultare un sostegno molto importante per valorizzare la costruzione processuale del significato. Se, come afferma Olivier de Sardan, le competenze di ricerca scaturiscono da un processo di formazione e apprendistato, tuttavia l’approccio antropologico al cam-

po non può ridursi a semplici *questioni di feeling*¹⁴. Un modello performativo di tipo goffmaniano può allora configurarsi come un tassello per costruire quella che l'autore francese definisce come *politica del campo*¹⁵.

Dunque, il presente lavoro vuole essere un'occasione per stimolare il dibattito sul ruolo dell'antropologia nella società contemporanea, rispondendo all'appello lanciato dalla Società italiana di antropologia applicata: «La società ha bisogno di antropologia»¹⁶.

Ho ritenuto opportuno costruire il saggio evitando l'inserimento di riferimenti diretti che potessero rendere immediatamente identificabili le persone coinvolte nel progetto di ricerca-azione. La costruzione testuale si fonda, infatti, su una continua articolazione tra pratiche implicite e rappresentazioni esplicite, tra detto e non detto. Ritengo che un lavoro di ricerca debba stimolare una riflessione piuttosto che svelare tali discrasie. Questa precisazione nasce dalla volontà di rispettare e allo stesso tempo tutelare i soggetti con cui ho costruito il campo di ricerca-azione da processi di stigmatizzazione più o meno esplicita; stigmatizzazione sovente riservata a coloro i quali contestano le rappresentazioni istituzionalizzate dell'identità nazionale etiope ed eritrea.

I InjeriAMO: tutto comincia sul campo

L'idea di costruire un progetto di innovazione sociale nel quartiere di Milano Porta Venezia si pone in linea di continuità con una ricerca di campo condotta ad Haifa. Nel quartiere di Hadar Merkaz ho indagato le pratiche di riproduzione del quotidiano che coinvolgono cittadini israeliani di origine etiope (conosciuti in ambito accademico come *Falasha*) e richiedenti asilo eritrei (inquadrati dalle istituzioni israeliane come *infiltrati*)¹⁷.

Durante l'attività di ricerca ho avuto modo di notare che il rapporto tra ebrei etiopi e richiedenti asilo eritrei si fonda su una forte discrasia tra pratiche di coabitazione implicite e rappresentazioni esplicite. Nella quotidianità, i richiedenti asilo eritrei e gli ebrei etiopi condividono pratiche, spazi, momenti di vita; una realtà molto diversa da quanto gli attori coinvolti raccontano nel momento in cui descrivono la loro relazione, tendendo a configurarla come contrastiva e, spesso, addirittura negandola¹⁸.

Approcciando il quartiere di Milano Porta Venezia, nonostante le palese differenze tra i due contesti (differenze che andavano dai modelli di produzione della cittadinanza fino all'appartenenza religiosa)¹⁹, ho avuto modo di esperire numerosi tratti comuni. Anche a Milano ad una serie di pratiche di coabitazione che scandiscono la quotidianità del quartiere si contrappongono modelli identitari che marcano differenze tra la componente etiope e quella eritrea.

Nel processo di interpretazione e restituzione del fenomeno, ho lavorato sulle pratiche e le rappresentazioni di portata tanto locale quanto transnazionale che attraversano lo spazio diasporico e che contribuiscono a riprodurre un campo sociale condiviso. Durante il processo di scrittura etnografica, ha inoltre preso forma l’idea di condurre un progetto parallelo: agire sull’*etnograficamente visibile*, tentando di rendere *rappresentabili* le prassi di coabitazione quotidiana tra etiopi ed eritrei. Ho supposto che l’*injera*, il piatto nazionale etiope ed eritreo, potesse costituire la base da cui partire per costruire un progetto di ricerca-azione: la pietanza ha, infatti, la capacità di veicolare rappresentazioni eminentemente legate alla quotidianità in diaspora²⁰, disattivando i modelli identitari dei rispettivi nazionalismi. Il progetto in questione si proponeva di incidere tanto sulla dimensione locale, favorendo la comprensione delle dinamiche di quartiere all’interno del tessuto cittadino, quanto nell’immaginario transnazionale. Motore dell’azione, la convinzione che Porta Venezia potesse costituire un hub di riferimento nel circuito della diaspora etiope ed eritrea, un modello di coabitazione da disseminare.

2

Dal testo al contesto: applicare l’antropologia nello spazio pubblico

Nell’ideazione progettuale ho dovuto affrontare sin da subito una questione alquanto spinosa. La scelta di andare oltre le rappresentazioni istituzionalizzate dell’identità nazionale, mi ha chiaramente impedito di interagire con i consolati e le associazioni nazionali etiopi ed eritree. I motivi di questa presa di posizione derivano dalla volontà di definire in maniera netta il posizionamento del progetto all’interno del contesto, non nascondendone il potenziale trasformativo rispetto ai processi di riproduzione dello spazio locale e delle soggettività diasporiche. Nonostante avessi così inquadrato un modus operandi preliminare, ho riscontrato grandi difficoltà nel passaggio dal testo al contesto, nella definizione delle politiche di accesso al campo di ricerca-azione.

- Approccio partecipativo e implicazione: diventare ricerc-attori

Nella definizione dell’idea progettuale, sono partito dalla consapevolezza che l’azione non avrebbe avuto alcun senso se non fosse stata incorporata dagli attori sociali coinvolti. Ho seguito un approccio mutuato dall’antropologia dello sviluppo, sulle orme del modello di *sviluppo partecipativo* indicato da Chambers²¹. Secondo questa prospettiva, il beneficiario dell’azione si configurerebbe come attore principale del cambiamento, mentre il ruolo dei soggetti esterni al contesto di intervento (come il cooperante o l’antropologo) dovrebbe essere quello di *facilitatore*²²: un soggetto in grado di interagire con gli attori sociali e di stimolarli a costruire l’azione.

Verso la fine di gennaio 2014, dopo aver raccolto una serie di consensi sulla valenza scientifica, sulla capacità di produrre impatto sociale e sulla sostenibilità

economica del progetto, ho ritenuto fosse possibile far circolare l'idea nel circuito diasporico di Milano Porta Venezia. Come primo passo, ho contattato alcuni giovani delle nuove generazioni conosciuti nei mesi precedenti²³, al fine di costituire un gruppo operativo iniziale. Ma, dopo aver illustrato l'idea progettuale a cinque persone (quattro donne e un uomo²⁴, di età compresa tra i 20 e i 40 anni), ho provato un certo senso di disorientamento. Se l'idea di mettere al centro del discorso l'*injera* risultò trasversalmente condivisa, lo stesso non potè dirsi per il modo con cui furono accolte le finalità del progetto: l'obiettivo dichiarato di voler oltrepassare le retoriche identitarie del nazionalismo etiope ed eritreo venne definito, a seconda dei casi, come irrealizzabile, utopico, arrogante²⁵. Le critiche ricevute mi hanno spinto verso una consapevolezza: un modello progettuale basato su un approccio partecipativo (come quello indicato da Chambers) non avrebbe funzionato nel contesto di Milano Porta Venezia. Infatti, mi stavo per addentrare in uno spazio attraversato da forti tensioni identitarie, e lo stavo facendo posizionandomi fuori dall'arena sociale. Questo tipo di approccio non poteva che portare a un modello performativo fisso: mancando una mia diretta implicazione nell'attuazione del progetto, quest'ultimo sarebbe risultato *calato dall'alto*, impedendo un processo di co-produzione del significato.

Per superare un'impasse che rischiava di compromettere lo sviluppo operativo del progetto, era necessario adottare una diversa politica di accesso allo spazio locale: non intendere più l'azione nel quartiere come mero *campo di verifica* delle ricerche precedenti ma come effettivo *campo d'interazione*. In altre parole, dovevo dismettere i panni del *ricercatore* per entrare nel campo sociale diasporico in qualità di *ricerc-attore*.

Il termine *ricerc-attore* è stato coniato in ambito socio-educativo per indicare una figura allo stesso tempo interna ed esterna al sistema che osserva²⁶. Partendo da presupposti diversi, un gioco linguistico simile è stato adottato nel campo della sociologia dei consumi, operando uno slittamento dal concetto di consumatore a quello di *consum-attore*²⁷: in questo senso, sta ad indicare una prospettiva interpretativa attraverso la quale cogliere le trasformazioni dei modelli di consumo nella società postmoderna²⁸. Traslando la locuzione in ambito antropologico, la figura del *ricerc-attore* sembra trovare diretta giustificazione negli sviluppi dell'antropologia postmoderna e nel riconoscimento della capacità performativa del ricercatore nel contesto sociale²⁹. Credo dunque che il modello del *ricerc-attore* possa riunire la dimensione pratica e insieme interpretativa del sapere antropologico, costituendo un ottimo approccio per calarsi in contesti applicativi. L'adesione a questo modello mi ha permesso di intendere il contesto sociale di Porta Venezia come spazio di implicazione diretta, un palcoscenico dove *rappresentarmi* e allo stesso tempo costruire una trama condivisa da *rappresentare* all'esterno.

- La definizione della situazione. Attore e negoziatore

Nella prefazione all'edizione italiana di *Frame Analysis*, Laura Bovone afferma che la teoria goffmaniana dell'interazione parta dall'idea che «la prima condizione di socialità soddisfacente è una definizione della situazione condivisa»³⁰. Goffman opera dunque uno slittamento concettuale molto forte: la condizione alla base dell'interazione non viene più inquadrata come un sentire comune immediatamente definito (il consenso operativo), ma diventa essa stessa parte del processo sociale e dinamica processuale in continua ridefinizione³¹.

Proponendo InjeriAMO come intervento atto a far emergere le pratiche implicite di coabitazione tra soggetti della diaspora etiope ed eritrea, avevo inconsapevolmente attivato un sistema di rappresentazioni, un *framework* che rimandava a un modello di produzione della differenza sociale. L'idea progettuale iniziale, non prevedendo una costruzione del significato condivisa con gli attori sociali; appariva così come un mero tentativo di svelare ciò che, utilizzando la terminologia goffmaniana, può essere definito come *retroscena*³². Se avessi scelto di portare avanti un progetto così costituito, avrei potuto utilizzare la *Frame Analysis* applicando quella che il politologo Kyupers definisce *critica retorica*³³, un modello che si basa sulle teorie dell'interazione goffmaniane per elaborare discorsi strategicamente organizzati. Tale modalità di costruzione del significato, però, non solo avrebbe negato la mia implicazione nel contesto ma sarebbe risultata egemonica, annullando la possibilità di far emergere significati altri e, di fatto, la stessa dimensione antropologica dell'azione progettuale.

Se dunque si assume che un progetto di ricerca-azione nello spazio pubblico può avere capacità performativa sul posizionamento dei soggetti e non si vuole costruire l'intervento come discorso egemonico, appare necessario che il ruolo del *ricerc-attore* venga arricchito da un'ulteriore caratteristica: quella di *negoziatore*. Con questo termine non mi riferisco al concetto di *negoziazione del conflitto* di Barbier (parola chiave della ricerca-azione in ambito pedagogico)³⁴, ma ad una rielaborazione delle teorie dell'antropologia interpretativa che vedono l'incontro etnografico come processo di *negoziazione del significato*³⁵. Un progetto di innovazione sociale in spazi pubblici complessi si configura, infatti, come una perpetua attività di negoziazione tra i principi epistemologici e metodologici che muovono l'attività di ricerca-azione e le istanze degli attori sociali. Secondo questo punto di vista, il campo si configura come un'arena di significato in bilico, dove la capacità principale del *ricerc-attore* diventa quella di negoziare continuamente un punto di equilibrio. Ecco dunque che la *Frame Analysis* si delinea come una *fantasia di sostegno*³⁶ fondamentale, costituendo una prospettiva performativa capace di tenere insieme un campo di forze centripiete. Per rendere praticabile InjeriAMO era necessario che le pratiche quotidiane di commensalità correlate al consumo dell'*injera* (*frame*), una volta sottoposte a un processo di trasposizione in un nuovo contesto significante (*keying*), rimanessero in un campo di rappresentazioni (*framework*) capace di riprodurre un consenso (*definizione della situazione*) condiviso.

Dopo un periodo di stallo e ridefinizione, InjeriAMO ha dunque subito un drastico cambiamento di rotta rispetto all'idea originaria, facendo slittare il focus operativo dai processi di coabitazione in diaspora ai processi di riproduzione dello spazio sociale diasporico. Riadattando le finalità del progetto sul ruolo assunto dall'*injera* nel quartiere di Porta Venezia, la rappresentazione delle pratiche di commensalità poteva estendersi a commercianti, residenti e habitué del quartiere. In tal modo, le pratiche di coabitazione tra i soggetti della diaspora etiope ed eritrea si configuravano come modello implicito, un assunto base da cui partire per realizzare obiettivi più ampi. Tutte le attività preliminari all'azione progettuale si sono dunque dirette in questa direzione³⁷. A differenza della precedente, la nuova versione di InjeriAMO ha riscosso un immediato successo, non soltanto tra soggetti di origine etiope ed eritrea ma anche tra residenti e commercianti del quartiere³⁸. In poco meno di un mese, grazie al diffuso consenso e ad un inaspettato appoggio istituzionale³⁹, si decise di rendere InjeriAMO un evento pubblico, una festa di quartiere attraverso cui *celebrare* le pratiche di coabitazione che coinvolgono l'intero quartiere di Porta Venezia.

3 Politiche del *frame*. Stabilità e instabilità

InjeriAMO aveva prodotto un *framework* capace di mettere d'accordo le varie anime che abitano lo spazio locale di Milano Porta Venezia. Seguendo Goffman, il progetto ora si basava su una *definizione della situazione* condivisa. Tale condizione doveva però essere riasserita continuamente nella costruzione dell'azione progettuale.

3.1. L'indugio

L'antropologo Leonardo Piasere, rivendicando la centralità della dimensione temporale nell'analisi antropologica, afferma che il lavoro dell'etnografo sia *basato sull'indugio*, un attributo necessario «non tanto per creare ponti di analogie tra sé e gli altri, quanto per imparare le analogie degli altri»⁴⁰. L'autoriflessività e la capacità critica di rimettere continuamente in questione gli assunti etnografici costituiscono, effettivamente, attributi fondamentali dell'esperienza di campo, testimoniando la possibilità di andare oltre modelli esplicativi o precomprensioni accademiche.

Le rimodulazioni del contesto di ricerca e i processi di reinterpretazione si configurano, ovviamente, come attività processuali, risultanti da un periodo più o meno lungo di sospensione dei modelli interpretativi alla base dell'analisi iniziale. Se l'indugio si configura come parte fondante del sapere antropologico, è però ovvio che non si possa dire lo stesso per un'attività di ricerca-azione; oltre ad ostacoli di ordine pratico (la ricerca-azione deve rispondere in maniera più o meno stringente ai tempi e alle modalità di un mercato), danno sostanza a quest'affermazione soprattutto motivazioni

di ordine metodologico. Una volta inserita nel flusso sociale, risulta molto complicato rimodulare la strategia progettuale; gli stravolgimenti di prospettiva, processi tanto problematici quanto auspicabili in una ricerca di campo, diventano fattori che mettono a repentaglio un'intera attività di ricerca-azione. I *frame* devono sempre rientrare in uno schema discorsivo coerente e mutualmente definito: in caso contrario potrebbero attivare rappresentazioni contrastive, con il rischio di far cessare l'interazione⁴¹.

Nel caso di InjeriAMO, l'azione progettuale, fondata su un precario equilibrio tra pratiche e rappresentazioni, costituiva la configurazione di interessi molteplici: erano coinvolti i soggetti della diaspora etiope ed eritrea, i commercianti, i residenti, i frequentatori abitudinari del quartiere. Le costruzioni identitarie, i processi di razzializzazione, i conflitti generazionali e gli interessi economici, erano stati disattivati o *inquadратi* in un modello operativo condiviso dagli attori in gioco; ma un modello costruito in questo modo poggia inevitabilmente su equilibri precari, risultando dunque a forte rischio di destabilizzazione. Una destabilizzazione che, nella fatti-specie, è arrivata a Porta Venezia direttamente dalla sponda Sud del Mediterraneo.

3.2. I richiedenti asilo a Porta Venezia: la perturbazione del framework

Negli ultimi anni la città di Milano ha assunto un nuovo ruolo nella trama dei flussi migratori transnazionali: oltre a costituire uno dei maggiori punti d'approdo nel contesto nazionale⁴², lo spazio cittadino si va configurando come punto di partenza di un altro viaggio, verso quella che è stata definita come *Fortezza Europa*⁴³. L'aggravarsi della situazione economico-sociale in Italia e le condizioni restrittive del processo di riconoscimento dello status di rifugiato rispetto ad altri stati membri dell'Unione Europea⁴⁴, hanno determinato l'incremento esponenziale dei tentativi di attraversamento irregolare dei confini nazionali. A Milano, soprattutto nella stagione estiva, transitano migliaia di soggetti in fuga, che attendono di ripartire verso il Nord Europa e presentare domanda d'asilo; per gli eritrei e gli etiopi questa *fase di sospensione* si svolge nel contesto di Porta Venezia, hub di riferimento in un processo migratorio più ampio diretto principalmente verso la Germania e la Svezia⁴⁵. Questa presenza ha solo recentemente interessato lo spazio pubblico del quartiere: la questione, che fino a pochi anni fa riguardava un numero esiguo di soggetti, veniva gestita principalmente attraverso le reti informali della *comunità* diasporica etiope ed eritrea. Uomini, donne e bambini trovavano una sistemazione provvisoria (per un periodo che solitamente andava da pochi giorni a un massimo di due settimane) grazie alle reti sociali attive prima della partenza e all'ospitalità di numerose attività commerciali gestite da etiopi ed eritrei⁴⁶.

Nell'ultimo periodo però la situazione è notevolmente cambiata. Nell'aprile 2014, dopo i primi ingenti sbarchi a Lampedusa, lo spazio di Porta Venezia si è affollato di soggetti in fuga. Circa trecento persone al giorno stazionavano per le strade del quartiere in attesa di ripartire⁴⁷. Una situazione impossibile da gestire attraverso

le reti informali tradizionali e che ha attivato reazioni di grande intensità, investendo la dimensione politica, economica e simbolica del quartiere. Nel giro di poche settimane ho assistito a una completa risemantizzazione dello spazio pubblico e ad un'escalation di rappresentazioni identitarie; rappresentazioni che avrebbero inevitabilmente coinvolto anche il progetto InjeriAMO.

3.3. Invisibilità e visibilità; detto e non detto

Prima dell'esplosione di quella che è stata definita nel discorso pubblico come *emergenza profughi eritrei*, InjeriAMO affrontava la questione relativa ai soggetti in fuga restando su una linea di confine tra detto e non detto⁴⁸. Come per le pratiche di coabitazione tra etiopi ed eritrei, anche la presenza dei profughi nel quartiere era stata inquadrata come un dato implicito. L'obiettivo di rappresentare il quartiere di Porta Venezia come campo organizzato di pratiche sociali prevedeva, infatti, anche una narrazione capace di andare oltre le categorie oppositive formali (cittadino/rifugiato, regolare/irregolare). In questo senso, le pratiche quotidiane dei soggetti in fuga contribuivano ad arricchire il *framework* su cui si fondava l'azione progettuale, anche se risultava impossibile *metterle in scena*, conferirgli una dimensione pubblica. L'invisibilità sociale era una precondizione di cui i soggetti in fuga necessitavano per continuare il loro viaggio; a ciò si univa la transitorietà e la provvisorietà della loro permanenza nel quartiere. È possibile affermare che, a Porta Venezia, il *fenomeno richiedenti asilo* si articolava attraverso una continua alternanza tra visibilità e invisibilità.

La costruzione dell'invisibilità era un processo condiviso nel quartiere, un modello avallato sia dai soggetti della diaspora etiope ed eritrea che dai residenti e dai commercianti della zona, configurandosi come tattica di riproduzione della località. D'altronde, conferire una dimensione pubblica ai soggetti in fuga avrebbe attivato rappresentazioni contrastive⁴⁹, avviando non soltanto un processo di *spersonalizzazione* e *stigmatizzazione* dei richiedenti asilo⁵⁰, ma anche una progressiva lacerazione degli equilibri interni allo spazio locale. In un quadro così problematico, l'azione progettuale si è andata quindi definendo attraverso un'incorporazione dell'*habitus* dominante, evitando di negoziare il significato della presenza dei soggetti in fuga nell'interazione con gli attori sociali del quartiere. Ma se, seguendo Goffman, il non detto risulta essenziale nella determinazione del significato del detto⁵¹, come è possibile ridefinire l'interazione quando le due dimensioni in questione si sovrappongono?

4

Dalla festa di quartiere alla festa dei rifugiati Dall'analisi del *frame* all'analisi del discorso

La *questione richiedenti asilo* stava oramai entrando a far parte delle rappresentazioni dello spazio pubblico di Porta Venezia, rinforzando proprio quei modelli identitari che si volevano oltrepassare con l'azione progettuale. Risultava pertanto necessario

tentare di ridefinire la situazione all'interno del progetto InjeriAMO, o, seguendo Goffman, compiere un'attività di *framing*, inquadrando in una cornice mutualmente condivisibile quello che si andava configurando come un processo destabilizzante⁵². Solo in questo modo il progetto poteva andare avanti: in questa situazione, la possibilità che InjeriAMO entrasse nell'arena delle rappresentazioni dello spazio pubblico e che, attraverso un processo di *framing*⁵³, venisse etnicamente connotato, era infatti molto concreta.

4.1. Quando il frame si rompe: pratiche discorsive incombono sul retroscena

Come detto precedentemente, risulta molto complicato risemantizzare le configurazioni acquisite in un'attività di ricerca-azione. Grandi difficoltà s'incontrano in primis nel *retroscena*, nel confronto con i co-autori e con i principali collaboratori del progetto; soggetti con un altissimo grado di implicazione all'interno dello spazio locale, promotori del cambiamento e, allo stesso tempo, principali destinatari delle contro-rappresentazioni derivanti dalle azioni progettuali.

Nelle righe successive narrerò di due confronti avuti con i *co-autori* di InjeriAMO; confronti atti a inquadrare il *frame emergenza richiedenti asilo* all'interno di una configurazione funzionale agli obiettivi progettuali. Il primo è un tentativo di *mascheramento* della situazione⁵⁴, il secondo è un'attività di *reframing*, un tentativo di includere un determinato *frame* riguardante i richiedenti asilo all'interno di un *framework* condiviso. Entrambe le interazioni sono fallite, portando ad una *rottura del frame*⁵⁵ e anticipando un progressivo disfacimento del *framework* condiviso. La *presenza* dei richiedenti asilo ha attivato infatti rappresentazioni performative che non potevano essere ridefinite all'interno di un modello dell'interazione. InjeriAMO, un lavoro di innovazione sociale costruito attraverso la continua negoziazione tra gli attori coinvolti, si trovava oramai sovrastato dai discorsi organizzati⁵⁶ che attraversavano il quartiere di Porta Venezia e che ponevano al centro della scena altri modelli di configurazione dello spazio. Uno spazio che si fonda su relazioni di potere ineguali e modalità di costruzione della cittadinanza a carattere differenziale⁵⁷ (tanto nazionale quanto transnazionale)⁵⁸. Un modello continuamente alimentato da pratiche di esclusione, soggettivazione e assoggettamento, che ha reso impraticabile la *finizione operativa* di un'interazione paritaria, processo che era stato in grado di portare ad una definizione della situazione condivisa.

4.1.1. *Mascheramenti*

Il primo tentativo di mettere in chiave il *frame richiedenti asilo* è avvenuto a pochi giorni dall'inizio dell'*emergenza*, durante il confronto con una collaboratrice del progetto⁵⁹, una ragazza delle nuove generazioni della diaspora che avrebbe dovuto occuparsi dell'organizzazione di tour guidati del quartiere. La co-autrice aveva espresso la volon-

tà di interrompere le visite onde evitare di spettacolarizzare la presenza dei richiedenti asilo, riversati nelle strade e nei pressi di molte attività commerciali.

Al momento non potevo immaginare che dietro quell'affermazione si celava una configurazione che avrebbe occupato lo spazio sociale di Porta Venezia nei mesi seguenti: rimasi dunque dell'idea di non modificare la costruzione progettuale, attivando quelle che Goffman definisce come *tecniche protettive in difesa della situazione concordata*⁶⁰. Credevo fosse possibile procedere con un *mascheramento* del fenomeno, riaffermando la vecchia narrazione e continuando a *fingere* che la presenza dei richiedenti asilo non incidesse sulle pratiche di riproduzione dello spazio locale di Porta Venezia. Il mio tentativo però si rivelò come ciò che Goffman definisce *upkeying*⁶¹, un errore di *framing* dato dal voler *mettere in chiave* una questione che non avrebbe potuto essere inquadrata diversamente⁶².

La reazione contrariata della collaboratrice non soltanto portò comunque alla cancellazione dei tour di quartiere, ma evidenziò la necessità impellente di tentare un diverso inquadramento della questione.

4.1.2. Reframing

A pochi giorni dal confronto appena descritto, ho colto tutto il potenziale discorsivo delle rappresentazioni che attraversano Porta Venezia grazie ad una nuova discussione, avuta con una delle principali co-autrici del progetto⁶³. Una discussione nata dal mio primo tentativo di ridefinire il *frame richiedenti asilo* in modo da inquadrarlo nel progetto: avevo pubblicato sulla pagina Facebook di InjeriAMO il trailer di un documentario riguardante le migrazioni forzate dal Corno d'Africa verso Lampedusa⁶⁴. Dopo pochi minuti, sono stato contattato telefonicamente dalla co-autrice che mi ha esortato a cancellare immediatamente il post. Secondo la sua opinione, una presa di posizione simile non solo avrebbe connotato politicamente il gruppo InjeriAMO, ma avrebbe messo in pericolo persone a lei vicine che vivevano in Eritrea. Era convinta che il consolato fosse perfettamente a conoscenza del nostro progetto e che se ci fossimo schierati pubblicamente rispetto alla questione *richiedenti asilo eritrei*, ci sarebbero potute essere ritorsioni sui suoi parenti in età militare⁶⁵. Questa reazione, indipendentemente da quanto fossero plausibili i timori della co-autrice, testimoniava il fatto che il tessuto sociale di quartiere aveva oramai cambiato forma. Si stava configurando un nuovo *framework* che avrebbe fagocitato qualunque tentativo di costruire una rappresentazione non connotata a livello identitario rispetto alla presenza dei richiedenti asilo.

4.2. Pratiche discorsive alla ribalta: alla festa dei rifugiati

A pochi giorni dalla data stabilita per la realizzazione della festa di quartiere, il progetto InjeriAMO si trovava a fronteggiare un contesto attraversato da potentissime pratiche discorsive basate sul modello oppositivo identità/alterità. Ciò che Du Bois

definiva come *linea del colore* aveva acquisito una dimensione tangibile nella costruzione dello spazio pubblico, dividendo in due opposte fazioni il quartiere. Da un lato c'erano residenti e commercianti che richiedevano a gran voce un'azione istituzionale, adottando una retorica di tipo securitario⁶⁶; dall'altro lato, i giovani delle nuove generazioni della diaspora etiope ed eritrea che, nei giorni immediatamente successivi allo scoppio dell'*emergenza*, avevano costituito una rete di aiuto informale prendendo pubblicamente posizione in difesa dei richiedenti asilo. Le due configurazioni affermavano una visione completamente opposta rispetto alla situazione nel quartiere: è però evidente che avessero un grado di efficacia discorsiva molto diverso. La posizione delle nuove generazioni della diaspora poteva essere letta come ciò che Appadurai definisce *opera dell'immaginazione*⁶⁷, un modello performativo che riorganizza flussi di significato transnazionali in un campo organizzato di pratiche sociali. Il *framework securitario* si configurava, invece, come un prodotto di strutture di potere gerarchicamente organizzate⁶⁸, tendenti a rappresentare il quartiere di Porta Venezia come simbolo tangibile del fallimento delle politiche migratorie del governo italiano.

In questo panorama, qualsiasi flusso di significato che avesse attraversato il quartiere avrebbe subito un processo di *reframing*, venendo risemantizzato secondo la logica *Noi/Altro*. È così che l'evento InjeriAMO si trasformò da festa di quartiere in *festa dei rifugiati*.

4.3. InjeriAMO: l'uscita di scena

Nelle settimane immediatamente precedenti all'evento, l'idea alla base di InjeriAMO era stata sovrastata da un discorso identitario e, attraverso un processo di *reframing*, inquadrata nella retorica dell'*accoglienza a tutti i costi*. Fu avviata una raccolta firme per sospendere l'evento, rinominato da molti come *festa dei rifugiati*. La stessa *injera*, il piatto scelto come simbolo della coabitazione nel quartiere, venne risemantizzata e considerata come un *attrattore* per i richiedenti asilo. Il *quadrilatero dell'injera*, la rappresentazione iconica che avevamo costruito per configurare lo spazio di Porta Venezia, fu così trasformato nel *quadrilatero del degrado africano*⁶⁹.

La potenza performativa di queste pratiche discorsive è testimoniata dal fatto che anche noi, co-autori di InjeriAMO, avevamo ormai incorporato il *framework* egemone. Nei giorni precedenti all'evento, abbandonammo infatti il modello d'interazione faticosamente acquisito per contrastare pubblicamente le rappresentazioni che attraversavano il quartiere.

La realizzazione che fosse oramai impossibile costruire una configurazione alternativa al modello egemone condusse, così, alla decisione comune di annullare la festa.

Nei mesi successivi, il contesto di Milano Porta Venezia, spazio che si era tentato di rappresentare come modello di coabitazione cittadino, si andò configurando come simbolo del discorso della destra xenofoba italiana⁷⁰.

Conclusioni

Gli esiti di InjeriAMO conducono ad una prima considerazione: un modello d'azione fondato unicamente sulla negoziazione del significato non può garantire la riuscita di un progetto che lavora sulle rappresentazioni nello spazio pubblico. Nel caso del quartiere di Porta Venezia, l'azione progettuale è stata sovrastata da retoriche discorsive organizzate e assolutamente non negoziabili. A mio giudizio, però, considerare inutili i tentativi di costruire un progetto d'innovazione sociale seguendo la *Frame Analysis*, porterebbe a *gettare via il bambino con l'acqua sporca*. Ritengo che un *uso regolativo* di un modello performativo dell'interazione possa rivelarsi come uno strumento metodologico molto prezioso⁷¹. Configurandosi come attività di continua negoziazione, l'azione diventa implicazione diretta del progetto nello spazio sociale e costruzione di senso condivisa tra *ricerc-attore* e co-autori/*co-attori*. Le rappresentazioni e le continue rimodulazioni dell'azione derivanti da questo processo possono costituire la base per produrre contenuti secondo una prospettiva non egemonica.

Credo dunque che un modello performativo dell'azione possa essere incluso nella *cassetta degli attrezzi* del *ricerc-attore*. Riprendendo l'esortazione della Società italiana di antropologia applicata, «La società ha bisogno di antropologia», è necessario riflettere sulla continua articolazione tra continuità e discontinuità che lega l'approccio accademico a quello applicato, in modo da istaurare un'interazione tra due modalità di costruzione del senso che non possono essere pensate né come afferenti a regni diversi né come totalmente congruenti. La prospettiva proposta può allora essere intesa come un utile strumento, parte di un bagaglio metodologico ed interpretativo ancora tutto da definire, capace di incorporare l'approccio antropologico e allo stesso tempo di riflettere sulle specificità di una dimensione applicativa. Il processo di definizione e ridefinizione della *cassetta degli attrezzi* del *ricerc-attore*, oltre a risultare necessario per agire secondo una prospettiva antropologica nella complessità del panorama contemporaneo, può configurarsi come una delle sfide interpretative più interessanti per l'intera disciplina.

Note

1. Secondo una classifica del “Times Higher Education”, Goffman nel 2007 risultava il sesto autore più citato nel campo delle scienze sociali. Cfr. <http://www.timeshighereducation.co.uk>, Most cited authors of books in the humanities, 2007.

2. Non è questa la sede per discutere le prospettive di ricerca inaugurate direttamente o indirettamente da Goffman; per un compendio sui suoi contributi alle scienze sociali cfr. G. A. Fine, G. Smith (eds.), *Erving Goffman: A Four Volume Set*, Sage, London 2000.

3. Un approccio di tipo etnografico e l'attenzione alle micropratiche del quotidiano emergono sin dai suoi primi lavori; la sua prima opera, *The Presentation of Self in Everyday Life*, inaugura una prospettiva di tipo drammaturgico nello studio dell'azione sociale. Cfr. E. Goffman, *La vita quotidiana come rappresentazione* [1959], il Mulino, Bologna 1969.

4. Cfr. K. Allan, *The Postmodern Self: A Theoretical Consideration*, in "Quarterly Journal of Ideology", 20, 1-2, 1997, pp. 3-24.

5. Il rapporto tra performance rituale ed interazione è stato profondamente indagato da De Matteis. Cfr. S. De Matteis, *Napoli in scena. Antropologia della città del teatro*, Donzelli, Roma 2012.

6. Cfr. tra gli altri, C. Battershill, *s'Erving Goffman as Precursor to Post-modern Sociology*, in S. H. Riggin (ed.), *Beyond Goffman: Studies on Communication, Institution, and Social Interaction*, Mouton de Gruyter, Berlin-New York 1990, pp. 163-86; R. Collins, *Theoretical Continuity in Goffman Work*, in P. Drew, A. Woottton (eds.), *Exploring the Interaction Order*, Polity Press, Cambridge 1988, pp. 255-9.

7. Cfr. N. Crossley, *Body Techniques, Agency and Intercorporeality: On Goffman's Relations in Public*, in "Sociology", 29, 1, 1995, pp. 133-49.

8. Cfr. E. Goffman, *Frame Analysis, l'organizzazione dell'esperienza* [1974], Armando Editore, Roma 2001.

9. Tra le principali criticità evidenziate rispetto al modello dell'interazione goffmaniano, c'è la dimensione atemporale e il non riconoscimento delle relazioni di potere implicite nell'interazione sociale. Per una panoramica sui principali detrattori della *Frame Analysis*, cfr. G. Rovati, *Potere, deferenza e status: l'approccio di Goffman alla stratificazione sociale*, in L. Bovone, G. Rovati (a cura di), *L'ordine dell'interazione: la sociologia di Erving Goffman*, Vita e pensiero, Milano 1992, pp. 163-6.

10. Sul rapporto tra antropologia ed innovazione sociale Cfr. M. Khilani, *Antropologia, dal locale al globale*, Edizioni Dedalo, Bari 2011 [2009], p. 48.

11. Il Deutero-apprendimento si configura come processo, contestuale a quello dell'imparare, attraverso cui si impara ad imparare. Cfr. G. Bateson, *Le categorie logiche dell'apprendimento e della comunicazione*, in Id., *Verso un'ecologia della mente*, Adelphi, Milano 1977, p. 331.

12. Per approfondire le origini di questa divisione concettuale, soggetta a una lunga serie di revisioni critiche, Cfr. R. Scott, A. Shore, *Why Sociology Does Not Apply: A Study of the Use of Sociology in Public Policy*, Elsevier, New York 1979.

13. Mi rifaccio all'uso esplorato da Fabietti: il termine *finzione* assume funzione interpretativa permettendo di esplorare le potenzialità di un concetto senza reificarlo. Cfr. U. Fabietti, *Antropologia culturale, l'esperienza e l'interpretazione*, Laterza, Roma-Bari 1999, pp. 128-37.

14. Cfr. J. P. Olivier de Sardan, *La politica del campo, sulla produzione di dati in antropologia*, in F. Cappelletto (a cura di), *Vivere l'etnografia*, SEID editori, Firenze 2009, pp. 28-9.

15. Ivi, p. 30.

16. Cit. Call for papers SIAA (Società italiana di antropologia applicata), Lecce 2013, p. 1.

17. Cfr. G. Grimaldi, *Il braccio sinistro è quello di Dio. Reinvenzioni identitarie tra ebrei etiopi e richiedenti asilo eritrei in un quartiere di Haifa*, Tesi di laurea magistrale in scienze antropologiche ed etnologiche, Università degli studi di Milano Bicocca, 2013.

18. Un caso diverso riguarda il processo di produzione dell'identità *Habesha*, un modello di rappresentazione dell'appartenenza condiviso tra etiopi ed eritrei, che riguarda principalmente le nuove generazioni e che sta ridefinendo il campo diasporico. La questione è oggetto di un'attività di ricerca più ampia. Per un accenno in merito, cfr. G. Grimaldi, *Il pane quotidiano, immagini, pratiche e rappresentazioni dell'injera: nutrire i processi di produzione della località negli spazi della diaspora globale etiope ed eritrea*, in pubblicazione.

19. Per una comparazione tra i due contesti, cfr. ivi.

20. Oltre a rappresentare un potente vettore socio-economico, l'*injera* ha una forte carica simbolica: nel processo di risignificazione in diaspora, le rappresentazioni legate al piatto assumono connotati di tipo warburghiano, risultando capaci di attivare discorsi non legati alla *madrepatria*, ma che concorrono a riprodurre lo spazio locale. Cfr. Grimaldi, *Il pane quotidiano*, cit.

21. Cfr. R. Chambers, *Rural Appraisal: Rapid, Relaxed and Participatory*, Institute of Development Studies, Brighton 1992 (trad. it. in "Rivista di agricoltura subtropicale e tropicale", 89, 4, 1995, pp. 393-487).

22. Ivi, p. 394.

23. Non utilizzo il termine *seconda generazione*, nonostante la sua capacità descrittiva, a causa degli evidenti limiti che si accompagnano a questo tipo di rappresentazione, tesa a produrre un netto confine tra l'esperienza migrante e quella non migrante. Per un approfondimento sulla questione cfr. Grimaldi, *Il pane quotidiano*, cit.

24. Tre donne e un uomo di origine eritrea, una donna di madre eritrea e padre etiope. *Diario di campo*, 20.01.2014.
25. Tra le reazioni ne riporto una in particolare che rende l'idea di quanto utopica potesse sembrare l'idea progettuale. Una ragazza di origine eritrea mi chiese se il mio obiettivo reale fosse quello di concorrere al Nobel per la pace. *Diario di campo*, 28.01.2014.
26. Cfr. F. Floris, *Dalla progettazione dialogica alla ricerca-azione*, in "Animazione sociale", 5, 2001, p. 29.
27. Cfr. G. Fabris, *Societing. Il marketing nella società postmoderna*, Egea, Milano 2009.
28. Ivi, p. 36.
29. Non a caso Tedlock per evidenziare il carattere performativo insito nella ricerca di campo opera uno slittamento concettuale fondamentale: da osservazione partecipante ad osservazione della partecipazione. Cfr. B. Tedlock, *From Participant Observation to the Observation of Participation: The Emergence of Narrative Ethnography*, in "Journal of Anthropological Research", 47, 1, 1991, pp. 69-94.
30. L. Bovone, *Prefazione*, in Goffman, *Frame Analysis, l'organizzazione dell'esperienza*, cit., p. 9.
31. *Ibid.*
32. Il retroscena si configura come un campo di pratiche sociali che contraddicono il comportamento pubblico. Goffman, *La vita quotidiana come rappresentazione*, cit., p. 128.
33. Cfr. J. A. Kuypers, *Rethorical Criticism as Art*, in Id. (ed.), *Rhetorical Criticism: Perspectives in Action*, Lexington Books, Lanham-Boulder-New York-Toronto-Plymouth 2009.
34. Cfr. R. Barbier, *La ricerca-azione*, Armando editore, Roma 2008.
35. L'approccio geertziano identifica l'impresa etnografica nel processo di negoziazione tra i significati dell'antropologo e quelli del nativo. Cfr. C. Geertz, *Verso una teoria interpretativa della cultura*, in Id., *Interpretazione di culture*, il Mulino, Bologna 1998 (1 ed. 1987), pp. 39-70.
36. Goffman, *Frame Analysis, l'organizzazione dell'esperienza*, cit., p. 577.
37. Esempio più eclatante è stato la riprogettazione del logo (in origine immaginato come incontro tra identità etiope ed eritrea) completamente modificato in modo da perdere ogni connotato che potesse rimandare a ad un modello identitario nazionalista. *Diario di campo*, 25.02.2014.
38. A meno di un mese dall'inizio dell'attività progettuale, su 55 attività commerciali contattate, 52 avevano dato il loro consenso preliminare allo svolgimento di una festa di quartiere in cui si mettesse al centro l'*injera*. *Diario di campo*, 10.04.2014.
39. L'assessorato alle politiche sociali del comune di Milano aveva accettato di patrocinare la festa di quartiere come evento rientrante nel calendario *Expo in città* 2014.
40. Cit. L. Piasere, *L'etnografo imperfetto. Esperienza e cognizione in antropologia*, Laterza, Roma-Bari 2002, p. 188.
41. Goffman, *Frame Analysis, l'organizzazione dell'esperienza*, cit., p. 405.
42. Cfr. *Osservatorio regionale per l'integrazione e la multietnicità. Rapporto 2014 della provincia di Milano*. <http://www.orimregionelombardia.it>.
43. Cfr. S. Sassen, *Migranti, coloni, rifugiati, dall'emigrazione di massa alla Fortezza Europa*, Feltrinelli, Milano 1999 [1996].
44. Secondo il regolamento di Dublino II, pietra angolare del sistema di riconoscimento dei richiedenti asilo nell'Unione Europea, lo Stato membro competente all'esame della domanda d'asilo è quello in cui il richiedente è stato identificato per la prima volta. Cfr. *Regolamento di Dublino II*, www.europa.eu.
45. Germania e Svezia sono due paesi dove i processi di riconoscimento della protezione umanitaria risultano più vantaggiosi per i richiedenti asilo. Questo processo migratorio irregolare interno all'Unione Europea è oramai entrato nel discorso pubblico anche grazie al documentario di Antonio Augugliaro, Gabriele Del Grande, Khaled Soliman Al Nassiry, *Io sto con la sposa*, 2014.
46. Racconti dal campo di ricerca-azione, *Diario di campo*, 23.03.2014.
47. I dati forniti si basano sul numero di pasti quotidiani organizzati da un gruppo informale di giovani delle nuove generazioni della diaspora, solidali con i richiedenti asilo. *Diario di campo*, 28.04.2014.
48. Pavanello utilizza le espressioni *non detto*, *taciuto* e *secretato*, per rendere conto delle strategie dell'interazione che si istaurano tra antropologo e nativo, al fine di selezionare e distinguere i significati esplicativi da quelli impliciti. Cfr. M. Pavanello, *Fare antropologia*, Zanichelli, Bologna 2009, p. 139.
49. La presenza dei richiedenti asilo assume infatti un'enorme funzione perturbativa nei processi di riproduzione dello spazio locale. Per residenti e commercianti denota insicurezza sociale, degrado e perdita di attrattività dello spazio pubblico. Nelle rappresentazioni della diaspora etiope ed eritrea, assume contorni

ancora più problematici, attivando costruzioni nazionaliste e tensioni che attraversano la comunità di quartiere. Il termine *richiedente asilo* viene sostituito dal dispregiativo *disertore*, che gli Eritrei pro-governo usano attribuire ai soggetti in fuga. Sulla questione si stanno inoltre ricollocando gruppi informali appartenenti alle nuove generazioni della diaspora che sempre più spesso contestano pubblicamente le politiche delle rispettive madrepatrie.

50. Sulla costruzione del richiedente come *non persona* cfr. E. Goffman, *Stigma, l'identità negata*, Giuffrè, Milano 1983.

51. Cfr. L. Bovone, *Comunicazione. Pratiche, percorsi, soggetti*, Franco Angeli, Milano 2001, p. 43.

52. Cfr. Goffman, *Frame Analysis, l'organizzazione dell'esperienza*, cit., pp. 373-404.

53. Ivi, p. 25.

54. Cfr. ivi, pp. 88-94.

55. Ivi, p. 375.

56. Cfr. M. Foucault, *L'ordine del discorso: i meccanismi sociali di controllo e di esclusione della parola*, Einaudi, Torino 1972 [1971].

57. Cfr. G. Sider, *The Production of Race, Locality and State: an Anthropology*, in "Anthropologica", 48, 2, 2006, pp. 247-64.

58. Sulla costruzione di una cittadinanza transnazionale differenziale cfr. T. M. Woldemikail, *The Cultural Construction of the Eritrean Nationalist Movements*, in C. Young (ed.), *The Rising Tide of Cultural Pluralism, the Nation State at Bay?*, University of Wisconsin Press, Madison 1993.

59. *Diario di campo*, 14.04.2014.

60. Cfr. Goffman, *La vita quotidiana come rappresentazione*, cit., pp. 261-70.

61. Goffman, *Frame Analysis, l'organizzazione dell'esperienza*, cit., p. 390.

62. Il processo di messa in chiave o keying viene indicato da Goffman come «l'insieme di convenzioni sulla base delle quali una data attività, già significativa in termini di una qualche struttura primaria, viene trasformata in qualcosa di modellato su questa attività, ma visto dai partecipanti come qualcos'altro», ivi, p. 85

63. *Diario di campo*, 17.04.2014.

64. Andrea Segre, Daghmawi Yimer, *Come un uomo sulla terra*, 2008.

65. In Eritrea sussiste la leva militare obbligatoria permanente. Chiunque si sottragga a questo processo diventa passibile di arresto in quanto disertore. Cfr. Woldemikael, *The Cultural Construction of the Eritrean Nationalist Movements*, cit.

66. Sulla costruzione di una retorica securitaria rispetto alla presenza dei migranti cfr. G. Campesi, *Migrazioni, sicurezza, confini nella teoria sociale contemporanea*, in "Studi sulla questione criminale", VII, 2, 2012.

67. Cfr. A. Appadurai, *Modernità in polvere, dimensioni culturali della globalizzazione*, Meltemi, Roma 2001 [1996], p. 58.

68. I maggiori promotori di questo modello erano soggetti appartenenti alle organizzazioni politiche della destra xenofoba milanese.

69. Cfr. articolo apparso sull'edizione milanese del quotidiano "Repubblica": *Milano, il cartello del ristoratore: "No al degrado africano"*, www.milano.repubblica.it, 2 maggio 2014.

70. Da Porta Venezia il 14 ottobre 2014, sarebbe partita una manifestazione nazionale anti-immigrati.

71. Fabietti, riprendendo la classificazione Kantiana, distingue tra uso regolativo e uso costitutivo delle finzioni operative. Mentre un uso costitutivo porta a una reificazione dei concetti, un uso regolativo dei modelli accresce la capacità di comprensione del senso. Cfr. U. Fabietti, *L'identità etnica. Storia e critica di un concetto equivoco*, Carocci, Roma 1997, p. 25.

Della performatività

Come il *cognitive turn* ha cambiato la prospettiva degli studi letterari

di *Dario Tomasello*

Abstract

The yearning for performance does not lie so much in Austin's speech acts, but rather in the performative peculiarity of our neurobiological perception. In this scenario, considering the dialogue between cognitive scientists and literary scholars, it can be assumed that narrativity could performatively represent a mediation between the simulation and the "theory of mind". The narrativization of behaviour, backed by an explicit reference to the embodied mind and, implicitly, to Goffman's, Schechner's and Turner's studies on the performance, determines increasingly pervasive attention to the ability to configure a plot, even in a phylogenetic perspective.

I Premessa

Negli ultimi due decenni, con una discussione inaugurata nel mondo anglosassone, la cosiddetta *Cognitive poetics* ha esteso progressivamente il suo raggio d'azione¹. In un orizzonte cognitivistico, è stata rivitalizzata buona parte dell'estenuato repertorio della teoria della letteratura². Secondo l'ottica della *Cognitive poetics*, una funzione cruciale è stata assunta da alcuni stilemi scaturiti dalla linguistica cognitiva, quali l'*embodied cognition* e il *conceptual blending*.

Lo stato dell'arte racconta ormai di una maturità, a livello internazionale, della riflessione intorno al felice cortocircuito tra scienze cognitive e teoria della letteratura.

La messa a frutto del retaggio delle scienze del linguaggio e del *milieu* post-strutturalista, in specie per quel che concerne le acquisizioni della retorica, sembra invitarci a collocare gli studi in questione sul terreno affascinante e impervio della performatività.

Può questa parola divenire davvero il punto di riferimento critico e metodologico capace di catalizzare una serie di traiettorie molteplici che incrociano il panorama intellettuale contemporaneo?

“Performatività”, nello specifico, significa “capacità di agire qualcosa”, rimanda alla sfera del fare, del compiere un'azione. Con tale definizione, si intende riorien-

tare la percezione della cultura da una statica collezione di artefatti ad una rete di interazioni, un network dinamico di processi interrelati e multilivello che contesta la fissità di forma, struttura, valore o significato. Soprattutto, si intende riportare il dibattito alla radicalità di una posizione capace di resistere alla discriminante natura/cultura e alle rispettive, intransigenti, superfetazioni, nella ricerca rischiosa di una scaturigine inventiva dell'arte³.

In questa direzione, la scoperta dei *mirror neurons* ha enfatizzato la vocazione performativa che, prima ancora che nelle azioni e nel linguaggio (come illocuzione), è evidenziata da un'attivazione di molteplici aree cerebrali significativamente improntata all'*actio*⁴. L'anelito alla performance risiederebbe non tanto, e non solo, nella lezione degli *speech acts* di austiniana memoria⁵, quanto piuttosto in una radicalità performativa della nostra percezione neurobiologica⁶.

Sebbene ci sia chi, ragionevolmente, ha sollevato dei dubbi sull'appartenenza all'area della performance della letteratura e degli studi letterari⁷, la performatività (secondo lo stesso Richard Schechner «a term hard to pin down»), si riferisce, in realtà, ad un *milieu* più complesso e riguarda, più ancora di una possibilità meramente spettacolare di un testo scritto (sia consuntivamente che preventivamente)⁸, l'aspirazione performativa sottesa, per usare un termine preso a prestito dall'evoluzionismo, ad ogni *euritopicità* dell'individuo, ovvero ad ogni comportamento destinato a passare al vaglio della nostra capacità, nonché necessità, di sperimentare un'abilità, un'attitudine.

Nella fattispecie letteraria, di carattere eminentemente performativo sono d'altronde i due ambiti essenziali della questione poetico-cognitiva: l'ispirazione e la ricezione collaborativa del lettore alla caratura di un testo.

La prima questione, relativa alla poesia (e dunque all'ispirazione creativa che la determina) come, etimologicamente, linguaggio in azione, si presenta particolarmente impervia. È plausibile, infatti, che il timbro da essa adoperato costituisca non una trasfigurazione o una specificità del linguaggio comunicativo, bensì un'opzione altra⁹, determinata da una scaturigine religiosa e dotata di un'attenzione sorvegliata al significante e al ritmo della sua scansione fonica piuttosto che alla sua struttura sintattica. È evidente che la ridondanza rimica in componimenti brevi non mira all'impatto comunicativo, bensì a iperbolizzare l'incantamento dell'azione linguistico-poetica, la sua capacità di influire sulla realtà¹⁰. Quanto influisca su tutta questa argomentazione la consapevolezza, già in ambito linguistico¹¹, del valore cognitivo della metafora, è presto detto.

Le acquisizioni dei dati di matrice psicologica e neurologica hanno messo in evidenza il dato ineludibile della naturalità o della "naturalizzazione" del narrare. La *narration*, il fondamento linguistico di Genette, in prospettiva psicologica, si trasforma in un'istanza ancora più decisiva. Con un anglismo, oggi, si fa riferimento all'*experiencing*, all'opportunità di vivere un'esperienza: ciò che Frank Rose chiama la facoltà immersiva delle narrazioni contemporanee¹². In tale cam-

pitura, si collocano gli sviluppi determinati dalla presenza del cosiddetto lettore reale (contro l'enfasi strutturalista del lettore implicito) e dei suoi margini di intervento nel *blank space*¹³.

2

La “natura” del racconto e il lettore reale

Lubomir Doležel ha verificato, nella concezione narratologica di Franz Karl Stanzel¹⁴, la presenza di veri e propri dispositivi performativi: la lettura di un testo implica un effetto, una conseguenza efficace nell'esperienza del lettore. D'altronde, secondo un'ipotesi ormai ampiamente acclarata¹⁵, il corpo è sempre organicamente presente nelle operazioni percettive che si riferiscono alla comunicazione, al pensiero e all'azione. La teoria dell'*embodiment* sta verificando come il complesso delle nostre operazioni concettuali e linguistiche sia costruito sul nostro sistema percettivo e, proprio, a partire dalla forma del nostro corpo, da quella che, in termini etologici, si definisce come *fitness*¹⁶.

Lo scenario presente vive di un esubero di narratività e, a partire dal dialogo tra cognitivisti e studiosi di letteratura, si può ipotizzare che le narrazioni possano rappresentare *performativamente* una mediazione tra la simulazione e la “teoria della mente”¹⁷. La narrativizzazione del comportamento, con alle spalle un riferimento esplicito all'*embodied mind* e, implicito, agli studi sulla performance della triade Goffman¹⁸, Schechner¹⁹ e Turner²⁰, determina un'attenzione sempre più pervasiva alla capacità di configurare orditi, intrecci, trame che, tuttavia, pretendono una chiamata in causa sempre più perentoria dell'interlocutore naturale delle storie: del lettore. D'altronde, se c'è chi ha parlato di una dimensione necessariamente performativa dello spettatore²¹, come non pensare ad una dimensione performativa del lettore?

La costituzione di quel mondo possibile che denominiamo *storyworld* si realizza, sì attraverso un sistema di tecniche e di procedure formali: nondimeno lo spazio virtuale che le categorie classiche della narratologia presuppongono, rischierebbe di essere vuoto, spopolato e privo di coordinate riconoscibili, se il lettore non intervenisse a riempire quel nulla con il proprio investimento percettivo e cognitivo, giacché solo l'esperienza del lettore consente di tenere insieme la macchina delicatissima che è il racconto:

Readers create a continuing consciousness out of scattered references to a particular character and read this consciousness as an “embedded narrative” within the whole narrative of the novel. The combination of these embedded narratives forms the plot. This perspective on narrative enables us to explore hitherto neglected aspects of fictional minds such as dispositions, emotions, and action²².

Recentemente, in un saggio molto tempista, l'attitudine inesauribile allo *storytelling* è stata definita come l'«istinto di narrare»²³. Ciò su cui occorrerà chiarirsi, allora, è cosa questo istinto rappresenti nel processo adattativo dell'*Homo Sapiens*²⁴. Si tratta di un effetto collaterale dell'evoluzione²⁵ o dell'inderogabile terreno di coltura di ciò che una determinata pratica confermerà o saprà smentire²⁶?

Sulla scorta di una suggestiva tesi che ha considerato le narrazioni al pari di simulatori di volo²⁷, Gottschall sembra propendere per una vocazione esperienziale del dispositivo narrativo che anticiperebbe gli esiti di dinamiche sociali estremamente controverse:

cerchiamo sì le storie che ci piacciono, ma la natura ci ha progettati per amarle affinché potessimo fruire del vantaggio derivante dal fare pratica. La finzione narrativa è un'arcaica tecnologia di realtà virtuale specializzata nella simulazione di problemi umani [...].

La costante attivazione dei nostri neuroni in risposta a stimoli derivanti dal consumo di finzione narrativa rafforza e ridefinisce le vie neurali che consentono una navigazione competente nei problemi dell'esistenza. In questo senso, siamo attratti dalla finzione narrativa non a causa di un'anomalia dell'evoluzione ma perché la finzione è, nell'insieme, vantaggiosa per noi. Questo perché la vita umana, specialmente la vita sociale, è profondamente complessa e le poste in gioco molto alte²⁸.

Quale che sia la motivazione delle storie, ciò su cui non sembra esserci dubbio è il carattere pervasivo che ne innerva gli esiti nell'ambito della contemporaneità²⁹. Allora perché ci si ostina a dare per morta la narrativa, intesa particolarmente come macchina finzionale in nome di un preso ritorno alla realtà?³⁰

Ben diversamente rispetto a questa presa di posizione e ben lungi dall'abbandonare il suo bisogno di storie, l'*Homo Sapiens*, sembra radunarle in una misura pletorica, ridondante³¹. Il grande cantiere delle storie, al di qua di ogni possibile inflazione, pulsa al ritmo di un'istanza fortemente euritopica, performativa³².

Proprio per le ragioni di un tirocinio orientato all'esecuzione di operazioni complesse, dunque, la dimensione performativa, come spazio simulativo, come potenziale inherente ad ogni azione umana (ma non solo), sembra ridimensionare le differenze capziose tra generi artistici riorientandone la caratura verso la loro esigenza primaria e più autentica: la costruzione di un ordito che dia senso, che costruisca una narrazione plausibile.

In tal senso, ogni gioco imbastisce una storia e ogni storia gioca con i suoi molteplici livelli esperibili:

Il videogioco *Grand Theft Auto IV* è stato più volte paragonato a un film di Martin Scorsese. *Lost* aveva una trama volontariamente oscura perché l'obiettivo dei suoi produttori era che il pubblico non la guardasse passivamente, ma la vedesse come un enorme enigma

collettivo da risolvere, cosa che puntualmente è successa. In questo modo le storie diventano giochi e i giochi diventano storie.

I neuroscienziati hanno appena cominciato a studiare il modo in cui i giochi agiscono sul cervello: sembra che abbiano effetto sul sistema di gratificazione, cioè quel meccanismo neurochimico alla base dell'apprendimento e delle dipendenze. Se da una parte la linea di demarcazione tra storia e gioco si assottiglia sempre di più, dall'altra si tende a far leva sui meccanismi cerebrali della dipendenza da videogame, forzatamente riproposti nelle estensioni online di *The Office*, nelle campagne pubblicitarie e su Facebook³³.

La dipendenza chiude il problema della narrazione entro il circolo vizioso della *voluptas narrandi* e il piacere della lettura, inteso anche come esorcismo della noia e della morte (come insegna il mito di Sherazade), agisce secondo la misura sempre più audace dei dispositivi che presiedono alla sua attesa. Il lavoro sottile di preparazione al piacere è stato esaminato all'Hammersmith Hospital di Londra da Wolfram Schultz con primati non umani, già a partire dagli anni Settanta. Attraverso una serie di elementi che preannunciavano l'arrivo dell'agognato succo di mela, Schultz ha scoperto che la dopamina ha più a che fare con l'impulso di cercare il piacere che con il piacere in sé. Le scimmie di Schultz non reagivano quando assaporavano il succo bensì al segnale che annunciava l'arrivo del succo. Inoltre, le scimmie sembravano indifferenti quando avevano compreso il sistema di segnalazione di arrivo del succo³⁴.

I neuroni dopaminergici, pertanto, reagiscono alle ricompense primarie solo quando esse si manifestano senza preavviso; al contrario, i neuroni dopaminergici non entrano in azione di fronte a una gratificazione pienamente prevista³⁵.

Ecco che entra in gioco l'inganno come meccanismo desiderante³⁶, come fattore privilegiato nella costruzione dell'orizzonte d'attesa su cui si proietta il potere performativo delle storie. Un'aspettativa frustrata produce interesse, mantiene intatta la relazione tra autore e lettore (o tra attore e pubblico), e accende il dispositivo dopaminergico che regola la curiosità per una storia che solleciti il nostro interesse e il nostro piacere.

L'interlocuzione tra autore reale e lettore reale può essere quindi paragonata alla lotta co-evolutiva, presente in senso diffuso in natura, tra ingannatore e ingannato?

I due hanno quasi sempre interessi opposti – ciò che uno guadagna perpetrando una frode l'altro lo perde facendosi imbrogliare – e così ha luogo una lotta (nel corso del tempo evolutivo) in cui i miglioramenti genetici di una parte favoriscono i miglioramenti dell'altra. Un punto importante è che questi effetti sono “dipendenti dalla frequenza”: l'inganno ottiene risultati buoni quando è raro e mediocri quando è frequente, mentre la scoperta dell'inganno se la cava bene quando l'inganno è frequente, ma non quando è raro³⁷.

È possibile pensare che anche il gioco narrativo nella sua performatività rituale, letteraria, teatrale, cinematografica, preveda un *symmetrical context*?³⁸

Oppure se è vero che il «dominio sociale non è basato sul potere dei pochi, ma sulla tolleranza dei molti»³⁹, ogni competizione simmetrica non sarà alla fine che un’illusione soffocata dallo schopenaueriano «senso della specie»?

Note

1. La definizione si deve all’ormai ventennale lavoro di R. Tsur, *Toward a Theory of Cognitive Poetics*, Elsevier-North Holland, Amsterdam 1992. Cfr. P. Stockwell, *Cognitive Poetics. An Introduction*, Routledge, London-New York 2002. Sulle scaturigini dell’ormai fortunatissimo sintagma, si può leggere in italiano la densa ricostruzione di S. Boezio, *La poetica cognitiva tra scienze cognitive e critica letteraria*, in “*Italianistica*”, XL, 3, 2011, pp. 19-46.

2. Non andrà trascurato, per il caso italiano, il lavoro meritorio svolto, da alcuni anni, da A. Casadei (*Poesia e ispirazione*, Sossella, Bologna 2009; *Poetiche della creatività. Letteratura e scienze della mente*, Bruno Mondadori, Milano 2011), destinato ad ispirare il numero monografico di “*Italianistica*” (citato nella nota precedente), a cura dello stesso Casadei con la collaborazione di S. Boezio, I. Campegiani e V. Ribecchini. Su un versante più squisitamente narratologico, essenziale il lavoro svolto da S. Calabrese (*Neuronarratologia. Il futuro dell’analisi del racconto*, Archetipo libri, Bologna 2009 e il più recente *Retorica e scienze neurocognitive*, Carocci, Roma 2013). Un utile regesto delle traiettorie in campo è pure rappresentato da M. Bernini, M. Caracciolo, *Letteratura e scienze cognitive*, Carocci, Roma 2013 e dal numero 8 del 2013 della rivista online “*Enthymema*” (<http://riviste.unimi.it/index.php/enthymema/issue/view/425>) curato da S. Calabrese e S. Ballerio e monograficamente dedicato proprio alla *cognitive poetics*. Una sezione interessante, recentemente, è stata, come conseguenza del convegno parmense della Compalit (*Poteri della retorica*), dedicata all’argomento da “*Between*”, 4, 7, 2014: S. Boezio, *L’esperienza della lettura in ottica cognitiva: un inquadramento teorico e un saggio di lettura di Mrs. Dalloway fra simulazione incarnata (embodied simulation) e teoria della mente (theory of mind)*; E. Broccio, *La vita è blending. Per una lettura integrata del film di Roberto Benigni*; P. Gervasi, *Retoriche mediali e forme letterarie: Antonio Delfini*.

3. «Per il momento crediamo utile osservare come le contraddizioni e i problemi individuati derivino soprattutto dal fatto che la neuroestetica si sia sinora occupata quasi sempre della fruizione e non della produzione dei manufatti estetici», A. Pennisi, *Performatività e arti visive: modi di conoscenza o processi mentali? Appunti naturalistici sulla bioestetica della fotografia*, in “*Mantichora*”, 1, 2011 p. 42 (www.mantichora.it).

4. Cfr. G. Rizzolatti, C. Sinigaglia, *So quel che fai. Il cervello che agisce e i neuroni specchio*, Cortina, Milano 2006. Nella fattispecie di un contributo agli studi letterari H. Chapelle Wojciehowski, V. Gallese, *How Stories Make Us Feel. Toward an Embodied Narratology*, “*California Italian Studies*”, 2, 1, 2011; H. Wojciehowski, *The Mirror Neuron Mechanism and Literary Studies: an Interview with Vittorio Gallese*, “*California Italian Studies*”, 2, 1, 2011.

5. J. L. Austin, *How to Do Things with Words*, Clarendon Press, Oxford 1962. Concetto ripreso in una formulazione più articolata da J. R. Searle, *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*, Cambridge University Press, Cambridge 1969, p. 17): «A theory of language is part of a theory of action, simply because speaking is a rule-governed form of behavior. Now, being rule-governed, it has formal features, which admit of independent study. But a study purely of those formal features, without a study of their role in speech acts, would be [...] as if baseball were studied only as formal system of rules and not as a game». Cfr. anche J. R. Searle, *Expression and Meaning: Studies in the Theory of Speech Acts*, Cambridge University Press, Cambridge 1979.

6. B. McConachie, F. E. Hart (eds.), *Performance and Cognition: Theatre Studies and the Cognitive Turn*, Routledge, London-New York 2006.

7. «è possibile asserire che letteratura e cinema non sono arti propriamente performative. Esse possiedono certamente, come altre espressioni artistiche, una dimensione di “performatività” nel senso di un “potenziale d’azione” iscritto nei loro testi», F. Deriu, *Performático. Teoria delle arti dinamiche*, Bulzoni, Roma 2012, p. 99. Cfr. Id., *Mediologia della performance. Arti performatiche nell’epoca della riproducibilità digitale*, Le Lettere, Firenze 2013.

8. «Con questa espressione si può validamente indicare sia la disponibilità di un qualunque testo scritto di tipo narrativo e/o poetico ad essere trans-materializzata in azioni e comportamenti (dunque una “performatività” per così dire anteriore e progettuale: si pensi al caso particolare dei copioni teatrali, delle partiture delle sceneggiature cinematografiche, ecc.), sia la qualità di certe opere e prodotti di scrittura diventati “depositi”, sebbene incompleti e solo parzialmente fedeli, di performance storicamente avvenute (dunque una “performatività” posteriore e documentale: si pensi ad esempio alle descrizioni di spettacoli, alle registrazioni audio-visive, alla drammaturgia cosiddetta “consuntiva”)», Deriu, *Performativo*, cit., p. 99.

9. R. Tsur, *On the Shore of Nothingness: A Study in Cognitive Poetics*, Imprint Academy, Exeter 2003.
10. V. S. Ramachandran, *The Emerging Mind*, BBC, London 2003.
11. G. Lakoff, M. Johnson, *Metaphors We Live By*, Basic Books, New York 1999.
12. F. Rose, *Immersi nelle storie. Il mestiere di raccontare nell'era di Internet*, Codice, Torino 2013 (*The Art of Immersion: How the Digital Generation Is Remaking Hollywood, Madison Avenue, and the Way We Tell Stories*, W. W. Norton & Company, New York-London 2011). È questa la proposta di Monika Fludernik, allieva di Stanzel, che ha indicato come la narrazione “figurale” si offra, più che come un racconto lineare dei fatti, come una loro concettualizzazione cognitiva: M. Fludernik, *Towards a “Natural” Narratology*, Routledge, London-New York 1996.
13. W. Iser, *L'atto di lettura. Una teoria della risposta estetica*, il Mulino, Bologna 1977.
14. F. K. Stanzel, *A Theory of Narrative*, Cambridge University Press, Cambridge 1984. Essenziale per una diffusione delle intuizioni narratologiche dello studioso tedesco in Italia, il lavoro svolto recentemente da Paolo Giovannetti sia con il volume *Il racconto. Letteratura, cinema, televisione*, Carocci, Roma 2012, sia nella recentissima proposta di un emblematico *case study* verghiano: “...and you could hear the whole village chattering” *I Malavoglia as figuralized novel*, in “Enthymema”, IX, 2013, pp. 162-200).
15. G. Lakoff, M. Johnson, *Philosophy in the Flesh: the Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*, Basic Books, New York 1999.
16. Per una feconda riflessione, in ambito linguistico, cfr. A. Falzone, *Biologia, linguaggio, evoluzione*, in A. Pennisi, P. Perconti (a cura di), *Le scienze cognitive del linguaggio*, il Mulino, Bologna 2006, pp. 61-92.
17. Si veda, a tal riguardo, P. Perconti, *I limiti delle storie su se stessi*, in F. Desideri, P. F. Pieri (a cura di), *Prima e terza persona. Forme dell'identità e declinazioni del conoscere*, numero monografico di “Atque. Materiali tra filosofia e psicoterapia”, 13, 2013, pp. 45-56. L'entusiasmo nei riguardi delle narrazioni non è, come dimostra opportunamente il saggio di Perconti, unanimemente condiviso. Secondo Galen Strawson, per esempio, il fatto di sperimentare la vita in un contesto narrativo non sarebbe un elemento così caratteristico della natura umana. Lo studioso britannico sostiene la rilevanza di una condotta esistenziale al di là di una sua preponderante carica narrativa, arrivando persino a ipotizzare che numerose persone non abbiano una esperienza narrativa come ci si potrebbe immaginare sulla base della tesi della narratività psicologica. Cfr. G. Strawson, *Against Narrativity*, in “Ratio (New Series)”, XVII, 4, December 2004.
18. E. Goffman, *La vita quotidiana come rappresentazione*, il Mulino, Bologna 1969 (ed. or. *The Presentation of Self in Everyday Life*, Doubleday, New York 1959).
19. R. Schechner, *Performance Studies. An Introduction*, Routledge, London-New York 2013.
20. V. Turner, *Anthropology of Performance*, Paj Publications, New York 1986 (l'edizione italiana di questo, come di altri importanti saggi, dello studioso si deve alla laboriosa, nonché sorvegliatissima, dedizione di Stefano De Mattei). Il lavoro di Turner si era mosso, in uno dei suoi ultimi saggi, intitolato non a caso *Body, Brain and Culture* (“Zygon”, 18, 3, 1983, pp. 221-45), all'insegna del cortocircuito performativo tra genotipi e culturtipi, ovvero tra ciò che, nella nostra quotidianità, è mediato tra i comportamenti appresi e quelli che sono tenuti al guinzaglio dei nostri geni, come afferma Turner citando esplicitamente E. O. Wilson, *On Human Nature*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1979.
21. G. Sofia, *Le acrobazie dello spettatore. Dal teatro alle neuroscienze e ritorno*, Bulzoni, Roma 2013.
22. A. Palmer, *Fictional Minds*, University of Nebraska Press, Lincoln 2004, p. 7.
23. Laddove il titolo originale molto più sapientemente recita: *The Storytelling Animal. How Stories Make Us Human*.

24. «La Tribù delle Storie ha prevalso. La Tribù delle Storie siamo noi. Ammesso che quell’altro popolo rigorosamente pratico sia mai esistito, ora non esiste più. Ma, senza il senso di poi, la maggior parte di noi non avrebbe forse scommesso sulla sopravvivenza della Tribù della Pratica a spese di quei perdigiorno della Tribù delle Storie? Il fatto che non sia andata così costituisce l’enigma della finzione, il mistero del nostro inspiegabile istinto a narrare», Gottschall, *L’istinto di narrare*, cit., p. 38. Sul dibattito tra letteratura ed evoluzionismo in Italia, cfr. M. Cometa, *La letteratura necessaria. Sul confine tra letterature ed evoluzione*, in “Between”, 1, 1, 2011, pp. 1-27 (<http://www.between-journal.it/>); M. Barenghi, *Cosa possiamo fare con il fuoco? Letteratura e altri ambienti*, Quodlibet, Macerata 2013.

25. «agli esseri umani piacciono le storie. Il nostro cervello ha una naturale predisposizione non solo ad amare le narrazioni e imparare da esse ma anche a crearle. Nello stesso modo in cui la nostra mente vede uno schema astratto e vi individua un volto, la nostra immaginazione vede uno schema di eventi e vi individua una storia», J. Wallis, *Making Games that Makes Stories*, in P. Harrigan, N. Wardrip-Fruin (eds.), *Second Person. Role-Playing and Story in Games and Playable Media*, MIT Press, Cambridge (MA) 2007, p. 69.

26. B. Boyd (*On the Origin of Stories: Evolution, Cognition, and Fiction*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge 2009, p. 15) suggerisce come il lavoro artistico possa servire «da parco giochi per la mente», e la Dissanayake (E. Dissanayake, *Homo Aestheticus. Where Art Comes From and Why*, University of Washington Press, Seattle 1995; Ead., *Art and Intimacy. How the Arts Began*, University of Washington Press, Seattle 2000) ne ha parlato come di uno spazio di messa a punto virtuale dell’esperienza altrui. Inoltre, secondo il parere di alcuni teorici dell’evoluzione come S. Pinker (*How the Mind Works*, Norton, New York 1997) e M. Scalise Sugiyama (*Reverse-Engineering Narrative. Evidence of Special Design*, in J. Gottschall, D. S. Wilson (eds.), *The Literary Animal*, Northwestern University Press, Evanston 2005), le storie configurerrebbero una zona franca destinata allo sviluppo delle competenze essenziali per le pratiche sociali.

27. K. Oatley, *The Mind’s Flight Simulator*, in “Psychologist”, 21, 2008, pp. 1030-2.

28. Gottschall, *L’istinto di narrare*, cit., pp. 75, 84-5.

29. «Lo scenario presente vive di un esubero di narratività e, a partire dal dialogo tra cognitivisti e studiosi di letteratura, si può ipotizzare che le narrazioni possano rappresentare *performativamente* una mediazione tra la simulazione e la “teoria della mente”», D. Tomasello, *Menti letterarie o letteratura della mente? Una questione performativa*, in G. Lo Castro, E. Porciani, C. Verbaro (a cura di), *Visitare la letteratura. Studi per Nicola Merola*, ETS, Pisa 2014, p. 82. Sebbene, non sia mancato chi abbia opposto delle riserve al «dato ineludibile della naturalità o della “naturalizzazione” del narrare» (*ibid.*), tra gli altri: G. Strawson, *Against Narrativity*, in “Ratio (New Series)”, XVII, 4 December 2004; Perconti, *I limiti delle storie su se stessi*, cit., pp. 45-56.

30. «Sono venuto [...] a screditare la narrativa che non è mai sembrata così marginale al senso di una cultura», D. Shields, *Fame di realtà. Un manifesto*, Fazi, Roma 2010, p. 211.

31. Si può dar ragione a Brian Boyd, quando dice, esibendo un’analoga tra l’iperconsumo di cibo e l’iperconsumo di storie, che in un mondo di *junk food* e *junk stories*, un’«epidemia di diabete mentale» è in agguato.

32. Cfr. B. McConachie, *An Evolutionary Perspective on Play, Performance and Ritual*, in “The Drama Review”, 55, 4, 2011, pp. 33-50; D. Tomasello, *Una via evoluzionista allo studio del rito e della performance*, in “Culture teatrali”, 23, 2014, pp. 238-48.

33. Rose, *Immersi nelle storie*, cit., p. XVI.

34. Ivi, pp. 228-9.

35. W. Schultz, *Dopamine Neurons and Their Role in Reward Mechanisms*, in “Current Opinion in Neurobiology”, 7, 2, 1997, pp. 191-7.

36. «Un livello più complesso di attività cognitiva è rappresentato dall’inganno. Infatti, nella sua accezione più pregnante, questa attività implica non solo l’intenzione (di ingannare) ma anche la capacità di comprendere quello che avviene nella mente dell’altro, oltre che nella propria. Per ingannare con successo, secondo uno stile umano, voi dovete comprendere i processi mentali della vostra vittima e regolare il vostro comportamento di conseguenza. I primatologi hanno studiato a lungo i comportamenti di inganno nei primati sia in natura che in cattività e senza grandi difficoltà hanno scoperto esempi di questa propensione piuttosto poco attraente. Certo, è sempre possibile obiettare che alcune forme di inganno

tra i non umani si limitano a tutto ciò che funziona in un complesso di circostanze e che non si tratta, dunque, di un'intenzione di ingannare concepita pienamente. Un esempio potrebbe essere quello di un cucciolo di scimmia che si trova vicino al membro di un altro gruppo e di cui desidera ardente il cibo. Urlando come se qualcuno l'attaccasse, egli induce la madre a scacciare il vicino e dunque a conquistarsi l'accesso al cibo. Il genitore viene sicuramente ingannato. Ma è questo stratagemma nient'altro che qualcosa di cui il cucciolo ha scoperto per caso l'efficacia quando ha fame, nel qual caso non ci sarebbe stata intenzione di ingannare in quanto tale, oppure è una strategia concepita a priori?», I. Tattersall, *La scimmia allo specchio*, Meltemi, Roma 2003, p. 54.

37. R. L. Trivers, *La follia degli stolti. La logica dell'inganno e dell'autoinganno nella vita umana*, Einaudi, Torino 2013, p. 33.

38. D. Maestripieri, *A che gioco giochiamo noi primati. Evoluzione ed economia delle relazioni sociali umane*, Cortina, Milano 2014, pp. 40-55.

39. A. Pennisi, *L'errore di Platone. Biopolitica, linguaggio e diritti civili in tempo di crisi*, il Mulino, Bologna 2014, p. 134.



Intrecci ricreativi tra testo e performance

di *C. Maria Laudando*

Abstract

Whether ubiquitously invoked as “travelling concepts” in the fluid “post-age” scenario of global and digital interactions or denigrated as inflationary and all-too-fashionable labels, performance and performativity have increasingly, even perhaps equivocally, contributed to a radical reconfiguration of identity and culture in terms of living, embodied practices and contingent, situated events, thus calling for a renewed interest in the ways in which texts «do things with words». Starting from this fluid and contested framework, my paper draws on what Dwight Conquergood calls the «heuristic potential» of performance in order to discuss both his meta-disciplinary reflections and his specific analysis of the elocutionary dimension of literary and cultural communication. His sustained focus on the tense intersections between narrative and “vocal embodiment” and his own formation in the field of “oral interpretation” may prove fruitful to reflect on how deeply both literary production and reception are inextricably embedded in the performativity of the human voice, thus urging to discard the hegemony of abstract text-centric paradigms but without ignoring the cultural and historical density of such ephemeral elocutionary, re-citational practices. The final part of the paper briefly points to the crucial question of agency and affect implicated in the performativity of any language as artfully staged in Toni Morrison’s *Nobel Prize Speech and Lecture*.

I

Premessa: l’insostenibile leggerezza della performance

And when words are pinned down they fold their wings and die.

V. Woolf, *Craftsmanship*, 1937

L’ascesa eclatante e controversa dei *Performance Studies* sulla scena globale degli ultimi decenni si è intrecciata in modo singolare al dibattito sul postmoderno con tutte le accese implicazioni politiche e l’ampia gamma di sfumature affettive – dall’adesione incondizionata alla resistenza a oltranza – che li hanno da sempre accompagnati dentro e fuori il mondo accademico. Da un lato sono avanzate con irruenza le nuove parole d’ordine – promesse/scommesse di cambiamento: la ribalta della vita quotidiana, l’arte come evento e azione, il margine come spazio di creatività e militanza, la revisione del canone, la trasgressione dei confini, lo smantellamento del discorso fallo- e logocentrico, la celebrazione dell’ibridità, il gioco aleatorio delle variazioni e permutazioni, il linguaggio del corpo, il rifiuto delle grandi narrative e ideologie, l’a-

pertura alla contingenza, la ricerca di modelli sempre più interattivi e/o partecipativi. Dall'altro si è puntualmente schierata la trincea contro gli eccessi e i presunti abusi: il rischio di saturazione, l'ignoranza e l'arroganza di un'invasione impropria di campi altrui, una liquidazione troppo disinvolta della storia e del passato, una celebrazione acritica e edonistica del presente, l'appiattimento e la deriva di qualunque senso in un gioco narcisistico di specchi infiniti e superfici ostinatamente opache. Senza voler sminuire la complessità delle questioni in gioco, mi sembra significativo che la professione di distanza e diffidenza nell'utilizzo di termini come performance e performativo sia sostanzialmente alimentata dalle stesse ansie che hanno caratterizzato la ricezione critica del postmoderno. Alla radice del disagio, o dell'euforia, si possono individuare due aspetti distinti ma interconnessi di uno stesso dilemma: l'attualità, o ancora meglio, l'urgenza di teorie e pratiche che privilegino la dimensione processuale e interstiziale di una cultura sempre più g/locale e mediatizzata (con tutta l'ambiguità che ciò comporta) a fronte della crisi radicale delle discipline umanistiche e la paura più o meno legittima di derive incontrollabili e di mode inflazionistiche. In altre parole, quello che per alcuni costituisce una sfida non più procrastinabile di rinnovamento dei saperi e smobilizzazione di logore gerarchie istituzionali diventa per altri non la risposta ma il sintomo, se non la conferma, di una decadenza inarrestabile della propria civiltà/umanità. È come se l'emergenza e poi soprattutto la crescente popolarità degli studi sulla performance nell'epoca della proliferazione dei "post" e della continua spettacolarizzazione del quotidiano avesse, tra le altre cose, agito da straordinaria cassa di risonanza delle dislocazioni identitarie e degli slittamenti epistemologici che hanno segnato le recentissime fasi della modernità – tarda/avanzata (post-), o aumentata (sur-) che sia (e, a rifletterci, anche queste oscillazioni terminologiche sono piuttosto eloquenti nella loro intercambiabilità ossimorica)¹. In realtà, quanto più consapevolmente e anzi programmaticamente questi studi si sono riconosciuti in una forte vocazione autoriflessiva alla contaminazione dei saperi e all'esplorazione di processi dinamici dai confini incerti piuttosto che di prodotti statici e preconstituiti, tanto più cruciale diventa la dimensione, o forse meglio, la densità "situazionale" di qualunque atto interpretativo/traduttivo/performativo, per quanto provvisorio, soggettivo e sfuggente possa essere, così come l'aggrovigliata questione inter-, multi- o anti-disciplinare che ha scandito a più riprese la formazione di questo nuovo ambito di studi².

2

S/oggetti in movimento

Attitudes are nothing, Madam, – 'tis the transition from one attitude to another – like the preparation and resolution of the discord into harmony, which is all in all.

Laurence Sterne, *Tristram Shandy*, 1761

La stessa storia del consolidamento accademico dei *Performance Studies*, prima negli Stati Uniti e poi sulla scena internazionale, è per molti aspetti un fenomeno distinti-

vo della nostra postmodernità e non meraviglia che sin dai primi atti costitutivi della nuova disciplina si sia invocata la “contraddittorietà” come uno dei punti salienti della propria agenda culturale. Questo carattere «intrinsecamente controverso»³ è riconducibile, da un lato, alla densa rete etimologica, semantica e concettuale sottesa al termine stesso di performance – che oggi si è estesa fino a inglobare ogni ambito e tipo di attività umana dalla creatività ludica all’efficienza prestazionale⁴ –, ma si dispiega soprattutto nell’eterogeneità e trasversalità di formazioni e esperienze, sia accademiche che artistiche, anche molto diverse tra loro che sono confluite in questo campo, agglomerandosi, non senza resistenze e sospetti reciproci, intorno all’esigenza comune di smobilizzare l’asse valoriale del mondo occidentale con le sue coppie dicotomiche quali incarnazione e astrazione, documento e monumento, azione e riflessione, evento e archivio, politica e poetica, produzione e ricezione, teoria e prassi, solo per nominare le più pressanti. Nel giro di pochi decenni si è così profilata una convergenza singolare e turbolenta di differenti tradizioni e studi critici *tra* l’area delle scienze umane e l’ambito delle scienze sociali (fino a coinvolgere oggi anche l’economia e le nuove tecnologie), e contemporaneamente si è attivata una gamma sempre più variegata e sofisticata di sperimentazioni e contaminazioni *tra* musica, arte, teatro, letteratura e media (si pensi alle provocazioni di rumori e silenzi nella musica di John Cage, alla spiazzante surreale psico-geografia dei Situazionisti, alla travolgente irruzione nello spazio pubblico di *happenings* e progetti radicali come il Living Theatre o l’Open Theatre negli anni Sessanta, o si pensi ancora alla performance e *body art* fino ad arrivare alle installazioni cross- o post-mediali e alla letteratura digitale dei nostri giorni). Una convergenza fruttuosa ma inevitabilmente contraddittoria, magmatica e instabile, nel segno incerto di un’incessante e vivace ridefinizione delle proprie “genealogie disciplinari” che si sono gradualmente scomposte e poi ricomposte «less as stably referential terms than as discursive sites on which a number of agendas, alliances and anxieties collect»⁵.

Come spiega molto bene Dwight Conquergood in un saggio del 1995 che si può leggere anche come una sorta di manifesto programmatico, la sfida dei *Performance Studies* sia sul piano squisitamente operativo che istituzionale e meta-disciplinare, si è giocata proprio sul terreno precario e ambiguo della contestazione:

The idea that performance is a contested and contesting practice rings true for me in my dual role as an ethnographer of cultural performance and as an administrator of an academic department of performance studies. What I have learned from both fields [...] is that performance flourishes within a zone of contest and struggle. That observation is as true for the everyday resisting performance practices of subaltern groups as it is for performance studies programs. Life on the margins can be a source of creativity as well as constraint, what Michel de Certeau described as “makeshift creativity”⁶.

Accanto ai modelli liminali forniti dal teatro, dal rito e dal gioco, qui spicca il riferimento esplicito di Conquergood a quell’arte di arrangiarsi occasionale, soversiva e

improvvisata che sorregge l'ardito studio dell'intellettuale francese sulle più minute pratiche inventive del quotidiano: è questo scenario diffuso e ordinario di piccole astuzie e di silenziosi aggiramenti dell'ordine del discorso che ispira il programma altrettanto militante dello studioso americano particolarmente sensibile alle discriminazioni delle minoranze e dei gruppi subalterni – un programma aperto che si costruisce di volta in volta sulla tattica di preservare anche all'interno dell'*establishment* accademico lo spazio poroso e ibrido del “tra”, di coltivare la liminalità come ricerca di dialogo e rifiuto di qualunque tentativo di codificazione univoca e predeterminata, accogliendone pienamente i rischi e le ambiguità:

Performance studies is a border discipline, an interdiscipline, that cultivates the capacity to move between structures, to forge connections, to see together, to speak with instead of simply speaking about or for others. Performance privileges threshold-crossing, shape-shifting, and boundary-violating figures, such as shamans, tricksters, and jokers, who value the carnivalesque over the canonical, the transformative over the normative, the mobile over the monumental⁷.

L'adesione dei *Performance Studies* a un modello liminale, carnevalesco e dinamico, nella stringata ma densa mappatura interpretativa che ne traccia Conquergood, segna l'ulteriore e decisivo snodo da una pioneristica concezione teatrale-antropologica della «performance as poiesis» a una declinazione della «performance as kinesis» teoricamente più aggiornata e politicamente più agguerrita grazie ai fecondi incroci e intrecci con le nuove prospettive post-strutturaliste e gli studi di genere e postcoloniali, come viene esemplificato attraverso i puntuali rimandi a Homi K. Bhabha e Donna Haraway:

Turner's important work on the productive capacities of performance set the stage for a more poststructuralist and political emphasis on performance as kinesis, as movement, motion, fluidity, fluctuation, [...]. Thus, postcolonial critic Homi K. Bhabha deployed the term “performativity” to refer to action that incessantly insinuates, interrupts, interrogates, antagonizes, and decenters powerful master discourses, which he dubbed “pedagogical” [...]. From Turner's emphatic view of performance as making not faking, we move to Bhabha's politically urgent view of performance as breaking and remaking. [...]

Donna Haraway argues for a performance-friendly worldview, a “reinvention of nature”, in which “objects” of study are actively engaged and seen as dynamic “agents”⁸.

Non a caso la mobilità degli studi sulla performance è qui idealmente saldata, attraverso le teorie dirompenti di Bhabha e di Haraway, a due delle figure più intensamente perturbanti dell'immaginario occidentale, nell'era presente della globalizzazione geopolitica e tecnologica, quali il cyborg, da un lato, e il migrante, dall'altro. L'elemento che accomuna tutti i riferimenti teorici del saggio di Conquergood è l'urgenza che questo scenario impone di rivedere sempre radicalmente i propri *frames*, le finalità e gli strumenti della ricerca stessa per intervenire nella materia viva, com-

plessa e metamorfica della realtà resistendo alla tentazione di ridurla a una collezione di s/oggetti fissi e inerti. Spostare l'attenzione sui processi di rottura, disgregazione e ricomposizione, privilegiarne i transiti, i traffici, gli incroci e gli equivoci significa fare i conti con l'irriducibile provvisorietà e ibridità di qualunque configurazione identitaria, sia essa di genere o razza, di appartenenza ideologica, o nazionale o ancora disciplinare. Significa, come espliciterà più estesamente in un saggio successivo, riconfigurare il proprio campo di ricerca nei termini di intervento *radicale*⁹.

È soprattutto sull'emergenza drammatica e paradossalmente quotidiana di migranti, rifugiati, clandestini, sulla loro persistente e scandalosa marginalità che il manifesto performativo dello studioso americano sembra voler richiamare l'attenzione, a partire dalle due splendide metafore itineranti scelte per il titolo, *Of Caravans and Carnivals: Performance Studies in Motion*. Entrambe preparano con straordinaria efficacia l'entrata in scena, nel cuore stesso della progettualità performativa, di soggetti e pratiche tradizionalmente relegati ai confini o all'invisibilità da parte del discorso egemone: se *caravan* significa tanto una “residenza” mobile che una processione di persone in transito, *carnival* ne amplifica la circolazione ludica e trasgressiva così come la promiscuità fisica e linguistica. Nella loro sequenza allitterativa e assonante, *caravan* e *carnival* innescano un gioco di echi, una sorta di ripetizione-variazione prosodica e parodia che richiama subito alla mente il fortunato concetto di *mimicry* elaborato da Homi K. Bhabha, «almost the same, but not quite»¹⁰, per cui *carnival* agisce letteralmente e metaforicamente da catalizzatore “carnevalesco”, nel senso bachtiniano del termine, di *caravan*, liberando e nello stesso tempo occultando l'imprevedibile energia sovversiva e ricreativa della carne viva, e così alludendo alle risorse inventive del corpo di questi s/oggetti – una carovana di uomini e donne, e con loro un nuovo campo di studi: un bagaglio sempre provvisorio di teorie e pratiche che si muovono insieme¹¹.

3

“Saggi” performativi: S/oggetti recitanti

For we are apt to forget, reading, as we tend to do, only the masterpieces of a bygone age, how great a power the body of a literature possesses to impose itself: how it will not suffer itself to be read passively, but takes us and reads us; flouts our preconceptions; questions principles which we had got into the habit of taking for granted, and, in fact, splits us into two parts as we read, making us, even as we enjoy, yield our ground or stick to our guns.

Virginia Woolf, *Notes on an Elizabethan Play*, 1925

La straordinaria sensibilità di Conquergood a cogliere in ampiezza e profondità la dimensione fisica, incarnata delle parole nasce dalla sua formazione di studioso dell'oralità e della comunicazione (una laurea in *English and Speech Communication*, un master in *Communication Studies* prima del dottorato in *Performance Studies*), e per certi versi il suo stesso itinerario accademico è emblematico di quel-

la traiettoria della performance «as mimesis-poiesis-kinesis» di cui individua, come si è visto, sapientemente gli snodi¹². A prima vista, potrebbe sembrare un po' curioso che un esperto di “interpretazione orale” con un bagaglio letterario e umanistico peculiare di una certa tradizione anglosassone diventi a un certo punto uno dei maggiori artefici «for propelling the transformation from speech to performance studies», ma a ben guardare già nel suo apprendistato iniziale nell’area disciplinare che si chiamava già allora anche “performance della letteratura” e poi nelle sue ricerche successive orientate in una direzione più largamente sociale e culturale (*performance ethnography*), rimane prioritaria una focalizzazione vigile ma partecipata, in prima persona, sulle intersezioni tra «narrative and vocal embodiment»¹³. Sia che l’analisi riguardi un vecchio testo medievale o la testimonianza viva di un profugo o di un immigrato, l’essenziale è cercare un approccio performativo che «would allow the voice of another to be heard but never claimed»¹⁴.

Già da queste rapide annotazioni, mi sembra evidente che il programma didattico e scientifico di Conquergood – fondato qual è sulla “comunicazione come performance” e con un focus distintivo per la storia “dal basso” – possa prestarsi a una lettura comparata di alcuni intrecci genealogici dei *Performance Studies* rispetto a una serie di trasformazioni critiche e istituzionali che hanno in buona parte parallelamente attraversato anche il campo degli studi letterari e culturali nel vecchio continente europeo, soprattutto all’interno dell’area anglistica e poi sempre più anglofona¹⁵. Ma è innanzi tutto la sua peculiare e prolungata attenzione per la fisicità e performatività della voce, con le puntuali riflessioni meta-disciplinari che l’accompagnano, a suggerire una serie di spunti interessanti per ri-mettere in campo – e quindi in discussione – una prospettiva interdisciplinare e performativa sul “letterario” soprattutto per quel che concerne la questione – annosa ma ancora attuale e a volte persino imbarazzante – delle relazioni e intersezioni tra testo e performance¹⁶. Mi riferisco in particolare a tre scritti che lo studioso pubblica tra la fine degli anni Novanta e l’inizio del nuovo millennio. In tutti e tre è sempre in gioco, da diverse prospettive disciplinari, un confronto serrato tra protocolli di astrazione e relazioni incarnate, tra diverse teorizzazioni di oralità e scrittura (è il caso del riferimento alla teoria dell’*orature*), e tra piano creativo, ricettivo e, in un senso più lato, ermeneutico. All’interno di un comune impianto argomentativo mi sembra però interessante per ciascuno di essi provare a “saggiare” soprattutto un aspetto distintivo di quella triangolazione del potenziale “euristico” che Conquergood altrove rivendica per la propria agenda scientifica e curriculare: vale a dire, «*performance as concept, practice, and epistemology*»¹⁶. Procedendo in ordine cronologico, il primo contributo, *Beyond the Text: Toward a Performative Cultural Politics* (1998), affronta la decostruzione del paradigma testuale e quindi privilegia la performance come concetto, il secondo, *Rethinking Elocution: The Trope of the Talking Book and Other Figures of Speech* (2000),

offre una revisione tangibile, concreta dell'*elocutio* (performance come prassi), il terzo, *Performance Studies: Interventions and Radical Research* (2002), sviluppa la questione in direzione di una ricerca radicale e liminale *tra* testo e performance (performance come epistemologia).

Dovendo riassumerne solo i tratti salienti, del primo saggio mi preme sottolineare due punti: se c'è un riconoscimento esplicito da parte di Conquergood alla feconda congiuntura tra performativo, pensiero post-strutturalista e il *momento* postmoderno (si parla infatti di «post-structuralist thought and the postmodern moment»)¹⁷, non si tratta di aderire alla moda di un vocabolario critico che rimane ancora eccessivamente *scritto-centrico* all'interno della produzione accademica, tenacemente radicata nella logica acquisitiva e mortifera di un certo paradigma teatrale, sia esso inteso in senso traslato («*text as metaphor for conceptualizing social reality*»), o nel significato letterale di «*actual texts* (books, monographs, articles, essays, archives) *as representations of knowledge*»). Tantomeno si tratta di celebrare tout court un'innata carica trasgressiva della performance, altrimenti si corre il rischio di riprodurre lo stesso ordine dicotomico che si vuole criticare. Bisogna piuttosto scompaginare i rapporti di forza, mettere in atto il potenziale dirompente della performance «*as a counterbalance to the weight and prestige given texts in the academy*», facendo emergere i silenzi e le cancellature:

I believe that the hegemony of inscribed texts is insufficiently challenged even in performance-based ethnographies [...]. Furthermore, it is interesting to note that even the most radical deconstructions still take place on the page, thus consolidating the *textbound* structure of the academy. [...] Performance as both an object and method of research will be most useful if it interrogates and decenters, without discarding, the text. I do not imagine the world, particularly the university world, without texts, nor do I have any wish to stop writing myself. But I do want to keep thinking about what gets lost and muted in texts¹⁸.

La distanza che ancora corre tra esercizio critico sulla performance («*scholarship about performance*») e esercizio critico come performance («*scholarship as, scholarship by means of, performance*») ritorna nel saggio successivo e viene misurata materialmente sul suo campo originario di ricerca. In gioco è la trasformazione degli studi sull'*elocutio* dal Settecento fino all'attuale svolta performativa. Conquergood non disconosce il valore meta-disciplinare di una grande narrativa del “movimento elocutorio” improntata alla “storia delle idee”, delineata a più riprese dai colleghi che l'hanno preceduto. Tuttavia, di quel movimento è interessato piuttosto a ricostruire le voci che il modello socio-normativo, emergente tra Sette e Ottocento con l'avanzare dell'età industriale, mirava a cancellare, e si concentra quindi su diversi episodi – ignorati o dimenticati – di resistenza furtiva e occasionale esercitata da soggetti emarginati come i proletari o gli schiavi, che erano esclusi dal consesso civile proprio per il loro modo *innaturale, volgare*,

mostruoso di esprimersi. Cambiando l'angolo di osservazione si porta in primo piano una diversa e inattesa tradizione della performatività della voce che apre la questione fondamentale dell'*agency* dei soggetti parlanti:

I approach the elocutionary movement from “below”, from the angle of working-class and enslaved people who were excluded from this bourgeois tradition, disciplined by it, but who nonetheless raided and redeployed it for their own subversive ends. Drawing on slave narratives, working-class histories and other historical documents, this essay excavates a hidden history and radical tradition of elocution and oral interpretation¹⁹.

In linea con un approccio revisionista che privilegia le microstorie di tutti i giorni e un ricco ventaglio di testi/documenti non canonici, l'articolo si compone di due parti principali. La prima, dal titolo eloquente di *Voices That Matter* che richiama il saggio fondamentale di Judith Butler, *Bodies That Matter*, analizza i protocolli linguistico-espressivi della rispettabilità borghese in senso butleriano come «re-iteration, “citation”, of a set of norms», ma rivisita la fortunata teoria della performatività come «disembodied citationality» nei termini squisitamente vocali e fisici di «re-embodied recitationality»²⁰. La corporeità della voce (in termini barthesiani, la “grana”) rimane anche al centro della seconda parte del saggio, *The Trope of the Talking Book Reconsidered*, che affronta uno dei tropi più significativi della cultura afro-americana, la metafora del “libro parlante”, quale emerge dallo studio seminale di Henry Louis Jr. Gates. Paradossalmente proprio il raffinato impianto metaforico e teorico di Gates rischia di ignorare o trascurare il contesto “elocutorio” – fin troppo reale e coercitivo – del tempo, vale a dire la rilevanza e diffusione nella cultura angloamericana del diciottesimo e diciannovesimo secolo di determinate pratiche *recitative* dei testi letterari. Così interviene sulla questione Conquergood:

Gates either ignores or is unaware of the elocutionary milieu within which printed texts were generated, received, interpreted, and *performed*. Voice is not just a metaphor, as Gates would have it, and the vocal performance of texts is not just an allegory, but a concrete material practice that suffused literacy in eighteenth- and nineteenth-century Anglo-American culture²¹.

Provando a sviscerare solo le maggiori implicazioni del saggio, si potrebbe osservare che una performance vocale della letteratura esisteva già allora materialmente nella gamma delle pratiche quotidiane che contribuivano a plasmare l'appartenenza o l'esclusione sociale e culturale secondo un modello artificiale di astrazione e disciplina sempre più orientato a difendere i caratteri della purezza e della regolarità, cancellando tutto ciò che atteneva allo stile e all'espressione personale. Questo graduale imbrigliamento e asservimento della voce al corretto standard recitativo rientrava in una politica culturale di alfabetizzazione discriminatoria di

tutti i soggetti identificati come *altri-da-noi*, che a dispetto e in virtù della loro posizione di emarginazione erano portati a inventarsi e sviluppare quotidianamente tattiche di resistenza, aggiramento e riappropriazione. Nel saggio, credo, restino deliberatamente sullo sfondo i diversi modelli meta-disciplinari di *elocution*, lungo la traiettoria che dalla nicchia della lettura in performance, o letteratura performata, nel corso della prima metà del Novecento vira in direzione di una ricezione sempre più asservita alla fonte testuale (funzionale cioè al significato del Testo, a dispetto dell'etichetta di *oral interpretation*), per poi approdare a un rinnovato interesse sugli aspetti squisitamente orali, cioè effimeri, vocali e performativi nella fase postmoderna²².

Di questo ampio contesto meta-discorsivo si colgono solo rapidi cenni, l'enfasi cade invece sulla discrepanza tra un modello borghese e capitalistico – ideale e astratto – e la dimensione incarnata di diverse pratiche e tradizioni performative dal basso, in cui molto spesso confluivano e concorrevano forme emergenti di testualità e forme residuali di oralità, e la cui efficacia variava a seconda del contesto di riferimento, delle relazioni di potere e dell'angolo di osservazione. Ciò che per alcuni studiosi rimane la voce astratta dell'Altro che parla attraverso un Testo – una voce disincarnata, depurata di tutte le scorie infettive e comodamente accessibile dalla propria indiscussa posizione di privilegio –, per Conquergood significa provare a immaginare «*another look at elocution and oral interpretation*» per accogliere «*the encounters and experiences of excluded others*»²³.

4 Allitterazioni performative

In earlier times, the reader interiorized the text; he made
his voice the body of the other; he was its actor.

de Certeau, *Practice of Everyday Life*, 1984

Le implicazioni più squisitamente epistemologiche sulla svolta performativa ritornano in primo piano nel saggio *Performance Studies: Interventions and Radical Research*, che si può considerare per molti versi la prosecuzione ideale del manifesto del 1995. Si ritrovano innanzi tutto alcuni riferimenti chiave nella trama citazionale del testo: de Certeau, Foucault, Haraway, Gilroy, e l'irrinunciabile confronto tra l'approccio etnografico scritto-centrico di Geertz vs. la prospettiva partecipata di Hurston. Se *Of Caravans and Carnivals* già si reggeva provocatoriamente sulla smobilizzazione delle delimitazioni disciplinari evocando una liminalità carnevalesca, qui l'accento pone in maggior risalto i limiti della cartografia tradizionale a fronte di una realtà postcoloniale attraversata globalmente e capillarmente da processi di sradicamento («*crisscrossed by transnational narratives, diaspora affiliations, and, especially, the movement and multiple migrations of people, [...] often economic-*

ally propelled and politically coerced»). In questo traumatico scenario geopolitico, persino i concetti più elementari e saldi del comune lessico geografico come “place”, “location”, “local” non garantiscono più punti fermi, non offrono più la sicurezza di dimore e significati stabili, certi, ma sono esposti a traffici e flussi di ogni sorta che rendono precario e provvisorio qualunque tentativo di posizionamento, sia esso anagrafico, identitario, disciplinare:

It is no longer easy to sort out the local from the global: transnational circulations of images get reworked on the ground and redeployed for local, tactical struggles. And global flows simultaneously are encumbered and energized by these local makeovers. We now are keenly aware that the “local” is a leaky, contingent construction, and that global forces are taken up, struggled over, and refracted for site-specific purposes²⁴.

Il nucleo originario del saggio era stato presentato nel 1999 presso la Northwestern University alla conferenza inaugurale di un nuovo programma di dottorato interdisciplinare in *Culture: Performance, Theatre, Media*, e tutto il discorso di Conquergood si sviluppa intorno al potenziale euristico delle “Cultural Intersections” (così era intitolato il convegno) a partire però da un discriminé significativo tra «*the best of the new cultural theory*» e talune «*apolitical celebrations of mobility, flow, and easy border crossings*» che rischiano di ignorare i dispositivi politico-economici che sorvegliano e disciplinano il movimento ai confini e la sua iniqua rete di traffici umani e *non* umani. Una svolta epistemologica può darsi radicale solo se riesce a intervenire in questo contesto di sperequazioni e obbligazioni pressanti diffuse ormai a livello g/locale. Ancora una volta, la scommessa radicale dei *Performance Studies* non si gioca su un piano astratto e ideale ma rifiutando, riducendo e attraversando lo spazio tra teoria e prassi su cui si regge la “violenza epistemica” dei protocolli scientifici dominanti: «*Performance studies struggles to open the space between analysis and action, and to pull the pin on the binary opposition between theory and practice*»²⁵.

All’interno di questo programma, ritorna strategicamente, se non surrettiziamente, la dimensione elocutoria come immenso e improvvisato palcoscenico di una segreta e inesauribile ricchezza creativa. La sequenza stessa dei significati recitativi e accessori declinati da Conquergood è straripante nella sua tessitura sapiente di ripetizioni, variazioni e gradazioni sempre più sottili: il campo d’azione dell’*eloquentia* abbraccia così «*the whole realm of complex, finely nuanced meaning that is embodied, tacit, intoned, gestured, improvised, coexperienced, covert*», e ancora «*meanings that are masked, camouflaged, indirect, embedded, or hidden in context [...] expressed forcefully through intonation, silence, body tension, arched eyebrows, blank stares, and other protective arts of disguise and secrecy*»²⁶.

Altrettanto *eloquente* è il reiterato gioco allitterativo con cui lo studioso illustra la peculiare sfida epistemologica dell’approccio performativo all’interno del nuovo programma dottorale: se gli studi sulla performance sono «*uniquely suited for the*

challenge of braiding together disparate and stratified ways of knowing», questa unicità si può compendiare e sviscerare in un triplice intreccio rincalzante, re-visionario e ricreativo che ora concerne le tre “i” della performance come «imagination», «inquiry», «intervention», ora «the three a's» degli studi sulla performance come «artistry, analysis, activism», e ancora le tre “a” della triangolazione critica di «three pivot points: accomplishment, [...] analysis, [...] articulation»²⁷. Forse non è troppo azzardato ipotizzare che il manifesto dei *Performance Studies* diventi qui deliberatamente anche un pezzo giocoso e leggero di godimento e intrattenimento che riconosce e rimodula il ricco bagaglio espressivo e retorico dell'esperienza umana in un atto che è sempre insieme creativo e critico, a partire dalle unità minime dell'espressione vocalica, dagli interstizi che insieme separano e uniscono i suoni, dal gioco di assonanze e allitterazioni che da sempre hanno scandito i tempi e agevolato gli intrecci della comunicazione orale.

5 Intrecci affettivi

The secret always seeps, enclosures are poached, and hoarded knowledges escape the forms of those who would encrypt them.

Dwight Conquergood, *Rethinking Elocution*, 2000

Quando il 7 dicembre 1993 Toni Morrison presenta il suo discorso all'Accademia svedese che l'ha insignita del Premio Nobel per Letteratura, parte dall'*incipit* narrativo più noto al mondo, diffuso e trasversale tra molte tradizioni folcloriche («the lore of several cultures»): *c'era una volta ...*²⁸. Poiché si tratta di un racconto orale, uno stesso ruolo può essere agito, interpretato da diversi personaggi: qui compare una vecchia cieca ma saggia, in altre versioni si potrebbe incontrare un vecchio, forse un guru, o un *griot*²⁹. Nella versione più familiare alla scrittrice, la vecchia è figlia di schiavi afro-americani e vive isolata in un habitat rurale, anche se la sua fama di veggente, sospetta ma indiscussa, si è molto estesa al di là del vicinato e ha raggiunto anche la città, in cui «the intelligence of rural prophets is source of much amusement». Un giorno la vecchia riceve la visita di un gruppo di ragazzi inclini a pensare che la sua fama sia un bluff e per metterla in difficoltà le chiedono di indovinare se l'uccello che hanno in mano sia morto o ancora vivo. La vecchia resta per un po' in silenzio ma alla fine trova la risposta *più ovvia* che spiazza i suoi interlocutori: lei non può sapere se l'uccello sia ancora vivo o morto, però la cosa che sa è che si trova nelle loro mani.

Fin qui il racconto. Ma naturalmente questo nucleo narrativo è solo il pretesto per la lettura/riscrittura dell'autrice afro-americana che è interessata a sviscerare non tanto il livello metaforico quanto epistemologico e performativo del linguaggio che è al centro della storia: se l'uccello sta per il linguaggio, in gioco

non è solo il linguaggio di una vecchia veggente che la sa lunga (e, specularmente, di una scrittrice affermata che abilmente si difende con questa parola dai suoi detrattori), ma le *azioni*, le *conseguenze* di ogni genere di linguaggio: il linguaggio del potere, dei protocolli istituzionali, dei mass media, della scienza, delle arti, e naturalmente il linguaggio comune, di tutti e di tutti i giorni. Che sia orale o scritto, recitato o improvvisato, muto o enfatico, la cosa che conta è le azioni che innesca o reprime, le relazioni che favorisce o inibisce, gli affetti che vivifica o mortifica. L'unico parametro in grado di misurarne la vitalità o il deterioramento è la qualità, il grado, l'intensità di energia vitale o di violenza repressiva che riesce a mettere in moto. Il commento metanarrativo di Morrison è un delicato esercizio di prossimità e distanza nei confronti della protagonista della favola, ne parla in terza persona ma le attribuisce anche inequivocabilmente la propria esperienza: è per la sua vocazione «as a writer» che la vecchia pensa al linguaggio «partly as a system, partly as a living thing», ma «mostly as agency as an act with consequences». C'è una lunga lista martellante che riguarda le pratiche pestilenziali e predatorie di ciò che la vecchia narratrice *alias* Toni Morrison compendia icasticamente nell'immagine di *sciacallaggio* linguistico («systematic looting of language») e che caratterizza il linguaggio sessista, fascista, razzista, teistico, vale a dire qualunque tipo di fondamentalismo e imperialismo linguistico, ciascuno ciecamente letale nella sua furia dogmatica. Basta invece una sola parola – o meglio, un “bisticcio di parole” che si congiunge in un nuovo «sublime» composto dal suono allitterante – a racchiudere tutta la potenza generativa del linguaggio: «Word-work», il lavoro con le parole e sulle parole e attraverso le parole, la cura artigianale, la coltivazione quotidiana delle parole qui espressa come la più elementare e necessaria delle attività umane: il lavoro, che a sua volta nell'unione feconda con “word” è potenziato e rivendicato come arte, attività incessantemente creativa e ricreativa. Il pensiero corre a quel “saggio” che Virginia Woolf presentò alla radio sul “mestiere delle parole”, sulla loro irriducibile equivocità e polisemia, sulle loro infinite ibridazioni, risonanze e stratificazioni, sulla loro (s)confortante inutilità da un punto di vista esclusivamente utilitaristico o funzionale³⁰. E forse c'è un'allusione proprio alla Virginia Woolf dei testi più radicali contro la cultura patriarcale e militarista del suo tempo (soprattutto *A Room of One's Own* e *Three Guineas*, ma penso anche alle tante recensioni effimere e annotazioni sparse “da lettrice comune”) quando la vecchia saggia della favola di Toni Morrison riflette sull'incredibile e scandaloso spreco di vite e di talenti che la storia intellettuale di qualunque sapere o disciplina avrebbe potuto evitare se solo non si fosse pervicacemente e ciecamente costruita sui confini tra «the excluder and the excluded».

Naturalmente il discorso di Toni Morrison (che si potrebbe considerare anche un esempio felice di *performance ethnography*) non si ferma a immaginare la lezione sui rischi e sugli abusi del linguaggio che la vecchia veggente *recita* nella favola, una lezione in fondo scontata per una scrittrice scaltra come lei. Bisogna immaginare

gli altri attori/attanti di questa storia esemplare: gli interlocutori e/o antagonisti, i ragazzi che sembrano porle un subdolo quesito. Cambiando prospettiva, la scena diventa *altra*. Forse questa vecchia è stata più astuta che saggia e non ha considerato fino in fondo la situazione dei ragazzi, attenta come era solo a non cadere nella loro presunta trappola. Forse l'uccello è già morto e questi ragazzi non hanno proprio più niente in mano e vorrebbero *da lei* una risposta. Vorrebbero che qualcuno li prendesse sul serio. Forse sono stufi dei continui appelli al dovere e alla responsabilità e proprio da parte degli adulti che hanno loro limitato, inquinato e negato la possibilità di un linguaggio vivo. La responsabilità riguarda tutti, anche – forse, soprattutto – le veggenti e le scrittrici insignite di un premio Nobel. Così cambia il finale della favola. La vecchia rimane a lungo muta, tutta in ascolto della loro rabbia e frustrazione. Dopo un po' riconosce la loro richiesta di aiuto e rompe il silenzio con queste *toccanti* parole: «Finally, she says I trust you now. I trust you with the bird that is not in your hands because you have truly caught it. Look. How lovely it is, this thing we have done – together».

La performatività della letteratura è *intrecciata* indissolubilmente alla performatività della voce, del corpo e di tutti i linguaggi di cui è capace la creatività umana. Le parole toccano, illudono, feriscono, accarezzano, consolano, solleticano, smascherano, provocano in mille modi, non solo metaforicamente e idealmente come spesso fingiamo di credere solo per neutralizzare il loro impatto d'urto e per continuare a erigere nicchie e barriere di separazione. Le parole vivono, muoiono e agiscono nella materia viva dell'universo di cui sono parte. E nello stesso modo ci parlano e ci toccano i libri. Nella felice intuizione woolfiana, i libri *ci leggono e ci spaccano in due*³¹. Che siano fruiti su un supporto cartaceo o digitale, letti silenziosamente o a voce alta, in solitudine o davanti a una platea grande o piccola che sia, la loro vita segreta dimora negli *intrecci* infiniti che attivano e che ancora sono in attesa di essere attivati, nella straripante energia creativa, affettiva, riflessiva, relazionale che si mette in circolo da chi scrive a chi legge e da chi legge a chi scrive³². Dal testo alla performance e dalla performance al testo. Il testo come performance e la performance come testo. Letteratura performata e semiotica della performance. Non esiste un percorso privilegiato a priori, ma si consigliano gli incroci e il finale è rigorosamente aperto.

Note

1. Come riassumono le curatrici di un recente numero su *Performing Identity. Performing Culture*, «performance has become such a dominant interdisciplinary trope that its proponents see it as a key paradigm in our culture and as the motif and substance of the postmodern turn» (S. Caporale-Bizzini, L. Esposito, A. Ruggiero, eds., *Introduction: Identity, Culture, and the Performance Paradigm*, in «Alicante Journal of English Studies», 26, 2013, p. 8).

2. Come è noto, «situazione» è una delle parole chiave della svolta performativa, ma qui va intesa non solo come radicamento straniante nell'attualità e nella materialità della performance, ma nel senso più ampio e stratificato di contesto teorizzato nei *Cultural Studies* (per es. la cosiddetta *situated critical theory* di D. J. Haraway). Cfr. anche il concetto di «historical density of performance» in E. Diamond (ed.), *Performance and Cultural Politics*, Routledge, London-New York 1996, p. 5. Sulle contraddizioni tra le rivendi-

cazioni anti-disciplinari dei *Performance Studies* e il processo del loro graduale consolidamento istituzionale si veda la posizione critica di Marvin Carlson in una recente intervista in cui riconosce anche i rischi della tendenza anti-storiografica di questi studi (C. Cotugno, *Performance Studies' External Relations: Marvin Carlson's "Alternative Voice"*, in "Mantichora", 4, 2014, pp. 93-103).

3. Su questo si veda F. Deriu, *Arti performative e performatività delle arti come concetti "intrinsecamente controversi"*, in "Mantichora", 1, 2011, pp. 178-92. Lo studioso italiano a sua volta riprende l'argomentazione iniziale di M. Carlson, *Performance. A Critical Introduction*, Routledge, London-New York 1996, p. 1. Nel presente saggio questo elemento sarà discusso più avanti a partire dal saggio di D. Conquergood, *Of Caravans and Carnivals: Performance Studies in Motion*, in "TDR", 39, 4, 1995, pp. 137-41.

4. Sullo slittamento semantico e sulla complessità etimologica mi limito a segnalare le suggestive riflessioni di R. Barilli, *Lo spettacolo nell'era tecnotronica*, in C. Vicentini (ed.), *Il teatro nella società dello spettacolo*, il Mulino, Bologna 1983, pp. 85-98. Per la straordinaria estensione concettuale del termine, si veda J. McKenzie, *Perform or Else: From Discipline to Performance*, Routledge, London-New York 2001 e l'articolo già citato di Fabrizio Deriu.

5. S. Jackson, *Professing Performances: Disciplinary Genealogies* (2001), ristampato in H. Bial (ed.), *The Performance Studies Reader*, Routledge, London-New York 2004, p. 40.

6. Conquergood, *Of Caravans and Carnivals*, cit., p. 137.

7. Ivi, pp. 137-8.

8. Ivi, pp. 138-9.

9. Cfr. D. Conquergood, *Performance Studies: Interventions and Radical Research*, in "TDR", 46, 2, Summer 2002, pp. 145-56. L'articolo è ripreso nella penultima sezione di questo saggio.

10. Homi K. Bhabha, *Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse*, in "October", 28, *Discipleship: A Special Issue on Psychoanalysis*, Spring 1984, p. 126, ristampato in Id., *The Location of Culture*, Routledge, New York 1994.

11. Cfr. i due modelli liminali individuati da Jon McKenzie rispettivamente nei termini di «theatricalization of ritual and the ritualization of theatre», e di «theory of practice and the practice of theory» (*The Liminal Norm*, in Id., *Perform or Else: From Discipline to Performance*, cit., p. 49).

12. Conquergood, *Of Caravans and Carnivals*, cit., p. 140. Conquergood conseguì un Master in "Communication" con una tesi su *William Faulkner's "Light in August" as a Rhetorical Act*, in cui offre un'analisi linguistica del controverso romanzo di Faulkner «as a socially involved communicative event». Cfr. la scheda biografica nell'Archivio digitale sugli scritti della Northwestern University (<http://findingaids.library.northwestern.edu/catalog/inu-ead-nua-archon-659>).

13. Cfr. S. Jackson, *Caravans Continued: In Memory of Dwight Conquergood*, in "TDR", 50, 1, Spring, 2006, p. 29. Come precisa il saggio, Conquergood proveniva «from the field of speech – or the even more stodgily named field of oral interpretation» (p. 29).

14. Ivi, p. 30. Mi sembra doveroso ricordare la sua esperienza a fianco di comunità emarginate (i campi profughi del Vietnam e della Striscia di Gaza e i quartieri latino-americani a nord di Chicago), oltre al suo impegno civile contro la pena capitale.

15. Il profilo scientifico di Conquergood comprende la *Performance Ethnography* e i *Cultural Studies* e sarebbe interessante, ma esula dal presente saggio, confrontare il suo modello con quello altrettanto seminale della comunicazione culturale messo a punto a partire dagli anni Settanta da Fernando Ferrara e poi perseguito soprattutto da Laura Di Michele. Sui rapporti tra *Cultural Studies* e *Performance Studies*, si veda la posizione di Richard Schechner in una recente intervista (C. Cotugno, *Richard Schechner's Performance Studies*, in "Mantichora", 3, dicembre 2013, p. 140).

16. Cfr., tra gli altri, il bel numero curato da Antonella d'Amelia e Antonella Piazza, *Letteratura in performance*, in "Testi e Linguaggi", 7, 2013 (in particolare l'*Introduzione*, pp. 11-9).

17. D. Conquergood, *Beyond the Text: Toward a Performative Cultural Politics*, in S. J. Dailey (ed.), *The Future of Performance Studies: Visions and Revisions*, National Communication Association, Annandale (Va.) 1998, p. 33.

18. Ivi.

19. D. Conquergood, *Rethinking Elocution: The Trope of the Talking Book and Other Figures of Speech*, in "Text and Performance Quarterly", 20, 4, October 2000, p. 326. Tutto l'impianto citazionale del saggio meriterebbe un'analisi approfondita. Qui mi limito ad aggiungere il gustoso riferimento a Benjamin:

«Punning on the title of Walter Benjamin's well known essay, we can think of elocution as the management of voice in the age of mechanical reproduction» (*ibid.*).

20. *Ivi*, p. 328.

21. *Ivi*, pp. 329-30. Il riferimento è naturalmente all'importante studio di Henry Louis Jr. Gates, *The Signifying Monkey: A Theory of Afro-American Literary Criticism*, Oxford University Press, New York 1988.

22. Alla luce di questa traiettoria da un senso molto ristretto di "letteratura performata" al senso traslato e oggi attuale di "letteratura come performance" si potrebbe rivedere la storia della critica letteraria in termini recitativi e performativi (come già accade in parte per i *Translation Studies*).

23. Conquergood, *Rethinking Elocution*, cit., p. 336.

24. D. Conquergood, *Performance Studies: Interventions and Radical Research*, cit., p. 145. Il corsivo è mio.

25. *Ibid.*

26. *Ivi*, p. 146.

27. *Ivi*, p. 152.

28. Cfr. T. Morrison, *Nobel Prize Lecture and Speech*, 7 dicembre 1993, reperibile online (http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1993/morrison-lecture.html). Il più classico degli *incipit* favolistici è riscritto e smontato parola per parola nel gustoso alterco tra una voce narrativa e una controparte critica particolarmente sensibile agli abusi e discriminazioni di cui il linguaggio narrativo può rendersi complice nel breve testo di M. Atwood, *There Was Once*, in Ead., *Good Bones*, Bloomsbury, London 1992, pp. 19-24.

29. Il *griot* appartiene a una tradizione folclorica africana molto antica, a cui si ispirano oggi anche svariate forme di ibridazione tra il rap e la *performance poetry*. Come è noto, tutta la produzione di Toni Morrison è fortemente impregnata della tradizione orale afro-americana. Qui mi limito a ricordare che in *Jazz* (1992) la stessa voce narrante è costruita sul tropo del *talking book*. Oralità e performatività sono diventate ormai voci rilevanti nell'estetica della letteratura contemporanea (cfr., tra gli altri, M. Fusillo, *Oralità / Performatività*, in "Mantichora", 1, 2011, pp. 34-8).

30. L'intervento radiofonico, intitolato *Craftmanship* e trasmesso il 20 aprile 1937, fu ripubblicato in *The Death of the Moth and Other Essays*, ed. by L. Woolf, Hogarth Press, London 1942, pp. 71-4. Cfr. la traduzione italiana di D. Daniele, in V. Woolf, *Ore in biblioteca e altri saggi*, a cura di P. Splendore, La Tartaruga, Milano 19991, pp. 141-8.

31. V. Woolf, *Notes on an Elizabethan Play*, in Ead., *The Common Reader. First Series*, Hogarth Press, London 1925, p. 22. Molti saggi della scrittrice si prestano a una declinazione recitativa e performativa del processo di scrittura-lettura-riscrittura e quindi a un confronto particolarmente fruttuoso con le arti teatrali.

32. Sulle trasformazioni del letterario in età digitale mi limito qui a segnalare il numero curato da L. Esposito, A. Piga e A. Ruggiero, *Tecnologia, immaginazione, forme del narrare*, in "Between", 4, 8, 2014 (<http://www.betweenjournal.it>). In particolare si veda il corposo contributo di L. Di Michele, *Letteratura e mondo digitale*.



Performatività dei testi



La performance retorica: l'*Encomio di Elena* di Gorgia tra improvvisazione e metalinguaggio

di *Mauro Serra*

Abstract

In recent times performance has received considerable attention also in classical scholarship. In this paper I try to show how the use of the category of performance allows us to understand some of the most significant aspects of Gorgias' *Encomium of Helen*. In particular, it allows us to clarify the relationship between two seemingly contradictory features of this text: its self-promotional nature and its ability to identify some of the mechanisms of greatest importance (and ambiguity) at the heart of democratic life.

I Introduzione

L'*Encomio di Elena* di Gorgia è un testo per molti versi singolare che sfugge ad un preciso inquadramento. Proprio per questo motivo, esso è stato oggetto di moltepli letture, divergenti e spesso antitetiche, che qui non è il caso di riassumere. Nelle pagine che seguono non mi propongo, tuttavia, di offrire una nuova interpretazione complessiva dell'*Encomio*. Il mio scopo è, invece, mostrare come l'uso della categoria di performance offra una chiave di lettura in grado di rendere conto di alcuni degli aspetti più significativi, ma anche più enigmatici del testo gorgiano. In particolare, come cercherò di mostrare, essa permette di chiarire il rapporto tra due caratteristiche, apparentemente contraddittorie, del testo: la sua natura autopromozionale (con termine moderno potremmo dire che si tratta di una forma di *advertising* con cui Gorgia pubblicizza il suo insegnamento della retorica) e la sua capacità di individuare alcuni dei meccanismi di maggior importanza (ed ambiguità) al centro della vita democratica¹.

Mentre apparirà chiaro più avanti il modo in cui la categoria moderna di performance è adoperata in riferimento al testo gorgiano, è necessaria una precisazione preliminare. Tale categoria è stata, infatti, già impiegata da Barbara Cassin in una serie di studi magistrali dedicati al pensiero della sofistica e di Gorgia in particolare². Riprendendo da Novalis il termine logologia, la studiosa francese ha mostrato come l'*Encomio*, completando il ribaltamento dell'ontologia parmenidea avviato da Gorgia nel trattato *Sul non essere*, produca un effetto-mondo in grado di dischiudere una

nuova dimensione, che è appunto quella della politica. In ciò consiste la sua componente performativa³. L'interpretazione che propongo può allora essere considerata, in certo qual modo, complementare a quella della Cassin, poiché mira a mettere in luce come il testo di Gorgia non solo contribuisca a delineare questa nuova dimensione della politica, ma ne sottolinei al tempo stesso la natura inevitabilmente agonistica e retorica.

Tra le numerose svolte che hanno segnato, nella seconda metà del xx secolo, i più disparati ambiti di ricerca (*linguistic turn, rhetorical turn* ecc.), quella che a partire dagli anni Settanta ha determinato la nascita dei *Performance Studies* si è rivelata per certi versi la più duratura⁴. Ancora oggi, a circa 40 anni dai suoi esordi, la nozione di “performance”, sebbene con dei confini non facili da definire, si presenta come il crocevia di una serie di approcci e prospettive tra loro molto differenti. Non meraviglia, dunque, che essa abbia coinvolto con sempre maggior consapevolezza anche l'ambito degli studi classici⁵. E, tuttavia, le parole con cui Simon Goldhill apriva quella che a tutt'oggi rimane la raccolta più ambiziosa ed esauriente prodotta in ambito classico, rimangono ancora attuali: «Why “performance”? It is not a word from a Greek root, nor is it easy to see how an adequate case could be made for regarding “performance” as an ancient Greek conceptual category»⁶.

Prima di provare a mostrare in che modo una categoria come quella di performance possa essere fruttuosamente adoperata per analizzare uno specifico testo⁷, l'*Encomio di Elena* di Gorgia, sarà, dunque, opportuno chiarire preliminarmente in quale prospettiva la categoria stessa sarà adoperata.

La costituzione dei *Performance Studies* in disciplina autonoma è, come si è detto, molto recente. Alle sue origini vi è la decisione dei dipartimenti di discipline artistiche (danza, musica e teatro, tradizionalmente legate alla dimensione della performance) di estendere il loro ambito di indagine, includendo da un lato analisi antropologiche del rito, dall'altro studi sociologici delle performance prodotte nella vita quotidiana. Evidentemente, già solo questo riferimento evoca alcuni dei nomi che hanno segnato il delinearsi di questo ambito di indagine: Victor Turner ed Erving Goffman, per esempio. Ad essi se ne potrebbero certamente aggiungere numerosi altri e, tuttavia, va sottolineato che per questa disciplina non esiste un singolo testo, che abbia un valore fondativo. Anche al testo di Schechner, *Performance Theory*⁸, apparso nel 1977 e poi ripubblicato varie volte in forma aggiornata, non può essere attribuito tale ruolo, sebbene la data della prima pubblicazione possa rappresentare convenzionalmente un punto di partenza per i successivi sviluppi del settore. In conseguenza di ciò l'ambito di studi rimane piuttosto eterogeneo con tutti i vantaggi ed i rischi che ciò comporta. Da un lato, l'interdisciplinarità che lo caratterizza, dall'altro il pericolo che una categoria dall'applicazione così ampia perda qualsiasi valore euristico ed analitico⁹. Ad ogni modo, un dato appare incontrovertibile, qualunque sia il punto di vista assunto e gli apporti considerati: «performance studies and its

analysis of culture has made performance a central explanatory term for the articulation of the subject in relation to social norms and practices»¹⁰. L'interazione tra comunicazione ed azione è, da questo punto di vista, fondamentale. Così, per esempio, da un lato Victor Turner ha potuto mostrare, attraverso il suo studio degli Ndembu in Africa, che i rituali costituiscono una forma di comunicazione mediante la quale la comunità provvede a determinare la coesione sociale e l'ordine su cui si fonda la sua sopravvivenza, mentre, dall'altro, in maniera quasi speculare, John Austin introducendo a partire dagli anni Sessanta la categoria di "performativo" ha evidenziato la natura di azione che può assumere gran parte della stessa pratica linguistica¹¹.

Se, dunque, immaginiamo che alla radice della nozione di performance ci sia una sorta di equazione per cui agire è comunicare così come, allo stesso tempo, comunicare è agire, appare evidente che essa si rivela euristicamente adeguata per analizzare la cultura classica, e quella greca in particolare, da almeno due punti di vista: 1) la natura prevalentemente orale della cultura greca fino all'età ellenistica fa sì che al suo interno *comunicare è agire* poiché la poesia (ma non solo essa) è composta per una comunità ed è destinata ad una fruizione immediata¹², nella quale «oral performance is inescapably the self-presentation of a performer»¹³; 2) se all'interno di una cultura governata dalle categorie di onore e vergogna¹⁴, partecipare alla vita collettiva significa innanzitutto prendere parte ad una serie di performance di vario tipo, all'interno della democrazia le performance linguistiche assumono un particolare valore e diventano il modo in cui formare la propria immagine di cittadino: «The political subject is constituted in and by performance; and citizens require self-conscious manipulation of performance in the pursuit of power»¹⁵.

La pratica retorica che incomincia a diffondersi dalla metà del V secolo a.C. occupa un ruolo di particolare rilevanza in riferimento ad entrambi i punti di vista evidenziati. La testualità che la definisce è caratterizzata da una costitutiva dialettica tra oralità e scrittura. Non solo perché la maggior parte dei testi retorici è destinata ad una fruizione pubblica e collettiva, ma anche perché l'emergere di questa disciplina si colloca storicamente proprio nel momento segnato da una transizione dall'oralità alla scrittura. La polemica contro la scrittura condotta da Platone, e non a caso contenuta in un dialogo, il *Fedro*, che ha per oggetto la retorica e ruota intorno alla discussione di una conferenza tenuta da Lisia e poi redatta in forma scritta, mostra in maniera evidente le tensioni e le contraddizioni che caratterizzano quest'epoca. Come è noto, lo stesso Platone che si presenta come un fiero avversario della pratica della scrittura è l'unico autore dell'antichità di cui, certo per varie ragioni, ci sia giunto l'intero *corpus*.

D'altra parte, come è evidente, la retorica è la principale tra le performance linguistiche mediante le quali, in un contesto democratico, ciascuno individuo forgià la propria identità di cittadino e negozia i suoi rapporti con le norme sociali della comunità a cui appartiene. Il ruolo centrale occupato dall'assemblea popolare nei

processi decisionali, nonché l'importanza attribuita ai vari tribunali rendono la retorica un aspetto essenziale della vita culturale e politica dell'Atene democratica del V secolo a. C. Il testo di Gorgia che mi accingo ad analizzare occupa a sua volta all'interno di questo contesto una posizione del tutto particolare. Come ha recentemente evidenziato J. Pratt¹⁶, esso si trova «on the threshold of rhetoric»¹⁷ e proprio per questo motivo costituisce un luogo privilegiato da cui osservare ciò che è in gioco nella performance retorica.

2

L'*Encomio di Elena* come *epideixis*

Data la sua condizione liminare, la prima difficoltà che il testo gorgiano offre ai suoi interpreti riguarda il genere a cui appartiene. La difficoltà è segnalata dallo stesso autore poiché nell'ultimo paragrafo (21) definisce come encomio quella che a tutti gli effetti appare piuttosto come una difesa del comportamento di Elena. Già Isocrate, del resto, che secondo alcune fonti sarebbe stato allievo dello stesso Gorgia, sottolineava nel suo *Encomio di Elena* (14-15) tale incongruenza. Essa, tuttavia, appare tale solo se ci si pone nell'ottica che sarà poi resa canonica dalla tripartizione aristotelica che individua e distingue tre generi nella pratica retorica: deliberativo, giudiziario ed epidittico. È riguardo a quest'ultimo, che ha per oggetto il biasimo e la lode, che il testo di Gorgia rivela la sua presunta incongruenza: difesa (genere giudiziario) scambiata per encomio (genere epidittico).

Nel contesto storico a cui il testo appartiene, tuttavia, l'applicazione della categorizzazione aristotelica appare evidentemente inadeguata. Quella di Gorgia è, effettivamente, un'epideixis, ma il termine indica nel V secolo a.C. un tipo di testualità assolutamente peculiare. Anche in questo caso, la testimonianza platonica si rivela un buon punto di partenza. Nei dialoghi di Platone, il termine serve ad individuare in maniera specifica il discorso dei sofisti. Vale la pena in tal senso leggere le battute iniziali del *Gorgia*, il dialogo che ha per protagonista l'autore dell'*Encomio*:

Callicle: Al momento opportuno prendere parte alla guerra e alla battaglia, Socrate, proprio come prescrive il proverbio.

Socrate: Ma allora come si dice siamo giunti a festa finita e abbiamo fatto tardi?

Callicle: E che festa davvero di grande eleganza! Molte e belle cose, infatti, Gorgia ha esibito (*edēixato*) per noi poco fa (Platone, *Gorgia*, 447a 1-6, trad. F. M. Petrucci)

Non possiamo sapere naturalmente se tra i contenuti dell'esibizione di Gorgia ci fosse anche l'*Encomio*, e tuttavia, attraverso l'ironia platonica comprendiamo adeguatamente la situazione a cui si fa riferimento ed a cui Socrate si unisce in ritardo: la riunione in una casa privata di un gruppo di persone, durante la quale Gorgia ha fatto sfoggio della sua abilità oratoria, esibendo molte e belle cose. Si tratta, con tutta evidenza di

una performance retorica, tenuta in questo caso di fronte ad uditorio relativamente ristretto. Giustamente allora Barbara Cassin osserva che il termine *epideixis*

ne peut pas être mieux rendu que par “performance”, à condition d’entendre “performance” au moins aussi au sens de l’esthétique contemporaine, comme un *happening*, un *event*, une improvisation (Gorgias est l’inventeur du discours *ex tempore* dit Philostrate) qui requiert engagement: c’est, à chaque fois, quelque chose comme un “exploit”¹⁸.

D’altra parte, la definizione della categoria di sofista è piuttosto controversa. Non solo, infatti, non si tratta di intellettuali che facevano capo ad una scuola di pensiero, ma tutt’al più accomunati da alcune caratteristiche molto generali, tra cui per esempio il fatto di fornire prestazioni a pagamento; inoltre il termine, prima di assumere il significato dispregiativo che mantiene nelle lingue moderne, significava semplicemente “sapiente” e poteva essere adoperato per indicare personaggi che si occupavano di argomenti e tematiche molto differenti. Alcuni dei trattati che andranno successivamente a far parte del cosiddetto *Corpus ippocratico*, per esempio, rientrano senza dubbio nella categorie delle esibizioni o *epideixeis* tenute da un *sophistēs*. Nella sostanza, dunque, l’*epideixis* era la presentazione e la dimostrazione di una qualche forma di eccellenza o abilità:

The early evidence (given later) implies that epideictic activity covers a wide range of methods and types of oral discussion, presentations, and speeches, as well as subjects, for in the late fifth century it is virtually impossible to separate the epideictic form from the agonistic, or the epideixis from oral performance¹⁹.

Le testimonianze a nostra disposizione, in larga parte indirette per la natura stessa del fenomeno, permettono di individuarne alcune caratteristiche salienti. Da un punto di vista formale, questi testi erano caratterizzati dall’utilizzo enfatico della prima persona, da un’attitudine polemica, dall’insistenza sulla correttezza di quanto sostenuto dall’autore rispetto a tutti gli altri che invece sono in errore. In alcuni casi, e l’*Encomio* di Gorgia ne è l’esempio più tipico, l’uso insistito di assonanze, ripetizioni, figure retoriche rende la prosa di questi testi molto vicina alla poesia ed è un indizio significativo della volontà di questi personaggi di ricollegarsi ed eventualmente prendere il posto di coloro che erano tradizionalmente collegati a questo tipo di performance, i poeti appunto e in primo luogo gli aedi omerici²⁰.

Il grado di rifinitura di questi testi e l’occasione a cui erano destinati erano anch’essi molto vari. Sempre da un dialogo platonico, il *Cratilo* (384b), sappiamo che Prodico, un altro dei sofisti, forniva differenti tipi di performance a seconda dell’onorario richiesto di fronte ad un uditorio che, dunque, era per forza di cose numericamente variabile. Il fatto che l’esibizione fosse pubblica non comportava necessariamente che si svolgesse davanti ad un uditorio ampio, ma è, d’altra parte, vero

che in questo periodo l'*agora* delle città, ed in particolare di Atene, divenne uno dei luoghi privilegiati in cui era possibile assistere a questo tipo di esibizioni.

Da un lato, dunque, con *epideixis* la tradizione identifica il discorso continuato tipico dei sofisti ed opposto al dialogo socratico, dall'altro l'*epideixis* può essere considerata più in generale il discorso che i sapienti o gli esperti di varie discipline fanno per accreditare la loro competenza. Il caso più significativo, e solo apparente anomalo, come abbiamo visto, riguarda i medici. Ancora con le parole di Rosalind Thomas:

The spectacle of a doctor standing up before a fifth-century assembly and attempting to persuade the citizen body of his skill may be surprising [but it] alerts one to the ubiquity of oral performance and the needs for persuasion in Greek culture of the period²¹.

È evidente che nel caso in cui ad accreditare la propria competenza ed a contrapporla polemicamente a quella dei suoi avversari è un retore ne deriva una situazione del tutto particolare: attraverso il linguaggio, la produzione di un *logos*, egli deve dimostrare la sua abilità nel maneggiare il *logos* stesso e ciò inevitabilmente apre la strada all'emergere di una dimensione metalinguistica. Mentre parla apparentemente d'altro, il testo prodotto parla in realtà di se stesso. È proprio per questo motivo che testi del genere poterono costituire i primi manuali o *technai* che gli esperti di retorica fornivano ai loro allievi. Imparare a memoria questo tipo di testi significava in effetti apprendere come riprodurlo in maniera differente in circostanze analoghe²².

Una citazione proveniente dal *Fedro* platonico fornisce un ulteriore elemento per collocare nella giusta prospettiva il testo gorgiano. Socrate rivolge al suo interlocutore la seguente domanda: «Ma hai sentito parlare solo dei manuali di tecnica dei discorsi che Nestore e Odisseo hanno composto durante gli ozi di Troia, e non hai sentito parlare di quelli di Palamede?» (261b6-8) ricevendone questa risposta (261c1-3): «Per Zeus non ho sentito parlare dei manuali di Nestore, a meno che con Nestore tu non intenda un Gorgia o con Odisseo un Trasimaco e un Teodoro». Sin dall'antichità ci si è domandati il senso di questo accostamento ironicamente avanzato da Socrate: si è allora sottolineato che il legame tra Nestore e Gorgia potrebbe essere dovuto alla loro comune longevità, che Palamede è un personaggio che godette di grande popolarità nell'Atene del V secolo a.C. (in particolar modo tra i sofisti), che l'accostamento di Trasimaco e Teodoro ad Odisseo può essere motivato sulla base della loro abilità oratoria²³. Non si può, tuttavia, escludere che lo scambio di battute tra Socrate e Fedro contenga un riferimento ad un tipo particolare di testi che circolarono ad Atene tra V e IV secolo a.C. e che svolsero un ruolo significativo nella definizione della retorica e del suo statuto disciplinare. Si tratta di discorsi fatti pronunciare a dei personaggi appartenenti alla tradizione mitologica all'interno di una cornice fattuale suggerita dalla tradizione epica²⁴. Così Gorgia scrive un' *Apologetia di Palamede* in cui l'eroe si difende dall'accusa di tradimento mossagli da Odisseo, Alcidamante fa pronunciare ad Odisseo il discorso di accusa nei confronti

dello stesso Palamede, mentre Antistene compone una coppia di discorsi antitetici in cui sia Aiace che Odisseo rivendicano il possesso delle armi di Achille. L'interesse di questi testi è duplice: da un lato contribuiscono, come si è detto, alla definizione formale di una nuova disciplina, la retorica, funzionando come veri e propri manuali, dall'altro possono essere accostati a testi di altro genere con cui condividono una prerogativa fondamentale: il riuso consapevole del materiale mitologico allo scopo di problematizzare questioni relative al linguaggio ed alla comunicazione. Come scrive Kathryn Morgan:

Philosophical myth [...] is deployed as a result of methodological reflection. [...] Philosophical self-presentation builds upon a foundation of attacks on poets and their myths. These attacks are related to speculations about the accessibility of truth and the extent to which this is or can be expressed in language²⁵.

Ora, l'*Encomio di Elena* non solo appare strettamente legato a questo tipo di produzione, ma, attraverso un significativo slittamento, ne manifesta le caratteristiche specifiche in maniera esemplare. In questo caso, infatti, il discorso non è pronunciato in prima persona dal personaggio mitologico, nella fattispecie Elena. È, invece, l'autore stesso del testo a parlare in prima persona, assumendosi il compito di scagionare Elena dall'accusa unanime di aver provocato la guerra di Troia.

Per riassumere. Ricollocato nel contesto storico a cui appartiene, il testo gorgia-
no rivela una natura del tutto peculiare: in bilico tra performance orale e redazione scritta, il testo appartiene da un lato alla categoria delle *epidexeis*, caratterizzata dalla varietà degli argomenti affrontati e dalla natura autopromozionale delle performance, dall'altro costituisce uno dei primi esempi di manuali, di quei testi cioè a partire dai quali la retorica si andò costituendo come disciplina autonoma. Tra i due aspetti, non vi è, tuttavia, contraddizione; anzi, essi trovano un significativo punto di convergenza nella valorizzazione della dimensione metalinguistica.

3 Il ruolo del metalinguaggio

Nella sua veste esteriore, il testo di Gorgia si presenta come un tentativo di discolpare Elena dall'accusa di aver provocato la guerra di Troia. Tale difesa non è, tuttavia, svolta negando che Elena abbia fatto ciò di cui è accusata, ma sostenendo, paradossalmente, che qualunque sia la causa che l'ha costretta ad agire, ella non è responsabile perché ha dovuto soccombere ad una forza a cui non poteva sottrarsi. Le quattro cause individuate da Gorgia sono la volontà degli dei, la forza, la persuasione attraverso il discorso, o l'amore. È in riferimento alla terza di esse, che non a caso occupa un terzo dell'intero testo, che la riflessione metalinguistica si dispiega nella maniera più netta. Ad un'attenta lettura, tuttavia, il testo appare interamente percorso da indizi di natura metatestuale. Mi limiterò ad evidenziare i più significativi. Cominciamo dalla conclusione.

Il testo si chiude, infatti, in maniera sorprendente con la seguente affermazione:

Con questo discorso ho eliminato la cattiva fama di una donna ed ho rispettato il compito che mi ero dato all'inizio del discorso stesso; ho cercato di annullare l'ingiustizia del biasimo e l'ignoranza dell'opinione: ho voluto scrivere questo discorso, per Elena encomio (*egkōmion*), per me gioco (*paignion*) (Gorgia, *Encomio di Elena*, par. 21).

L'intenzione di Gorgia, tuttavia, non è, come molti interpreti hanno creduto, di declassare il suo testo al rango di uno scherzo privandolo quindi di qualsiasi validità teorica. Il termine *paignion*, infatti, non è il solo adoperato per qualificare il testo, che è invece interpretato contemporaneamente secondo due punti di vista: quello di Elena e quello dell'autore. Proprio l'accostamento tra il termine *egkōmion*, che appartiene senza dubbio ad un registro "serio" ed il termine *paignion*, che lo considera come una sorta di gioco, permette di far emergere la reale natura del testo di Gorgia²⁶: esso è sì un encomio, ma un encomio la cui natura è paradossale.

Da ciò derivano due fondamentali conseguenze: 1) l'encomio paradossale può essere, infatti, compreso solo alla luce della sua devianza dalla lode formulata seriamente. Attraverso questo rapporto esso asserisce, implicitamente, la relatività di tutti i valori. Suggerire che ogni argomento può essere indifferentemente esaltato grazie ad un'abile manipolazione linguistica significa suggerire che non c'è uno standard assoluto, una sola verità sulla quale fondare i propri giudizi; 2) d'altra parte poiché la messa in discussione dell'esistenza di un unico sistema di valori è realizzata esibendo il ruolo che il potere del linguaggio gioca nel creare e distruggere i valori e le credenze "ortodosse", essa si trasforma implicitamente in un modo per illustrare l'abilità tecnica del locutore. A questi due elementi ne aggiungerei un terzo, su cui ritornerò più avanti. Nel momento in cui si conclude, con la sua ultima parola, il testo sembra lanciare una sfida interpretativa all'ascoltatore / lettore. Quale è il gioco che si è appena concluso? Quali le sue regole?²⁷

Saltiamo adesso all'inizio del nostro testo. L'affermazione con cui il testo dell'*Encomio* si apre non è, infatti, meno significativa. Il sofista siciliano afferma, infatti, che: «Ordine armonioso (*kosmos*) per la città è il valore (*euandria*), per il corpo la bellezza, per l'anima la sapienza, per il discorso la verità; il loro contrario disarmonia (*akosmia*)» (Gorgia, *Encomio di Elena*, par. 1).

È del tutto evidente che l'incipit dell'*Encomio* pone uno stretto rapporto tra discorso e verità. Un rapporto immediatamente ribadito, con un esplicito riferimento all'*Encomio* stesso, nel paragrafo successivo (*Hel*, par. 2) in cui Gorgia afferma di volere, imponendo una struttura argomentativa (*logismōn tīna*) al proprio discorso, porre fine all'accusa di colei che gode di una cattiva reputazione e mostrare, indicando la verità, che gli accusatori dicono il falso. Il suo discorso sembra, dunque, caratterizzato da un lato dall'esplicita rivendicazione della verità di quanto affermato, dall'altro dalla contrapposizione alla precedente ed unanime tradizione poetica

accusata di aver sostenuto il falso in riferimento ad Elena. C'è, tuttavia, un ulteriore aspetto da sottolineare: la connessione tra *kosmos* e verità ha una dimensione intertestuale che all'ascoltatore non può sfuggire.

Da un lato, infatti, l'espressione *kata kosmon* può indicare nell'epica omerica la narrazione veritiera degli avvenimenti da parte del cantore, una veridicità concepita come una sorta di restituzione mimetica degli eventi nell'ordine in cui essi si sono svolti, dall'altro in Parmenide (fr. 8 D.K. v. 52) il termine *kosmos* è impiegato per indicare l'ordine ingannevole delle parole che descrive il mondo delle apparenze sensibili (*doxai*)²⁸. Il duplice riferimento non è privo di significato: mentre, infatti, Gorgia stabilendo una esplicita connessione tra il suo discorso e la verità, sembra collocarlo in continuità con la tradizione rappresentata da Omero, in conclusione scopriremo che anche questa interpretazione è destinata paradossalmente a capovolgersi.

Come si è detto, la parte centrale dell'*Encomio* costituita dai paragrafi 8-14 ha nel suo insieme natura metalinguistica. Per dimostrare che se anche fu persuasa Elena rimane comunque innocente, Gorgia sviluppa in questa parte del testo una descrizione del funzionamento del *logos* volta a mostrare che esso è in grado di esercitare una forza costrittiva sui suoi destinatari. Il quadro concettuale che ne deriva capovolge così completamente la prospettiva con cui l'*Encomio* si apriva. Nel paragrafo 13, Gorgia analizza gli effetti del discorso persuasivo in relazione a tre tipi di discorso: quello degli scienziati della natura, quello degli oratori e quello dei filosofi. In tutti questi casi il discorso non sembra essere caratterizzato dalla sua verità, quanto piuttosto dalla capacità di persuadere ed ingannare l'opinione delle persone a cui si rivolge. Ed è appunto intorno a questi tre termini – persuasione, inganno, opinione – che ruota tutta la dimostrazione dell'efficacia del *logos*, nonché la possibilità di scagionare Elena dalla colpa che le è attribuita. Solo considerando il *logos* alla stregua di una forza costrittiva è, infatti, possibile arrivare alla conclusione che Elena era, dopo tutto, innocente. Il paragrafo 12, nonostante il testo sia in più punti incerto e tormentato, fa emergere nella maniera più esplicita la paradossalità della tesi sostenuta da Gorgia.

Tradizionalmente, infatti, la persuasione è considerata l'opposto della violenza e numerosi testi, da quelli dei tragici a quelli degli oratori e dei filosofi, mostrano chiaramente come all'interno del pensiero greco la contrapposizione tra persuasione e violenza sia considerata l'elemento che permette di distinguere tra uomini ed animali da un lato, tra greci e barbari dall'altro. Gorgia invece afferma che persuasione e discorso, in virtù del potere irresistibile che sono in grado di esercitare, non si oppongono alla violenza, ma sono ad essa analoghi: «Quale motivo, dunque, impedisce che anche Elena, pure non più giovane, “sia stata trascinata dal discorso”, come se, oggetto di violenza, con violenza fosse stata rapita?» (*Hel*, 12).

Se da un lato una simile affermazione sembra costituire una mossa argomentativa inevitabile per poter sostenere, anche là dove sembra meno plausibile, l'innocenza di Elena, sarebbe tuttavia sbagliato liquidarla alla stregua di una mera strategia

retorica. Essa si rivela organicamente collegata ad un modello di funzionamento del discorso di tipo competitivo all'interno del quale il disaccordo e la contrapposizione appaiono gli elementi costitutivi di una lotta per il predominio in cui un *logos* si contrappone ad un altro *logos* cercando di avere il sopravvento.

I tre esempi contenuti nel paragrafo 13 sottolineano questo aspetto nella maniera più chiara possibile. Il primo concerne il discorso scientifico e mostra come in quest'ambito una *doxa*, qui appunto nel senso di teoria scientifica, per essere sostenuta debba necessariamente procedere preliminarmente alla confutazione e quindi all'eliminazione (*aphelomenoi*) di una *doxa* rivale e concorrente. Il secondo esempio riguarda, invece, l'oratoria, sia essa da intendere come politica o giudiziaria, e più specificamente gli agoni (*agōnias*) dei discorsi all'interno dei quali il *logos* manifesta in massimo grado il suo potere costrittivo e vincolante (*anagkaious*). Il terzo, infine, allude alle dispute filosofiche sottolineandone ugualmente il carattere di vere e proprie competizioni (*hamillas*) in cui la rapidità del pensiero si rivela essenziale per influenzare le mutevoli credenze degli ascoltatori. Il quadro che se ne può ricavare è, dunque, sufficientemente omogeneo e può essere riepilogato in questi termini: il *logos* appare sì dotato di un potere talmente forte e vincolante da giustificare il parallelismo e addirittura la sovrapposizione con la forza, ma tale potere emerge sullo sfondo di una contrapposizione generalizzata all'interno della quale il *logos* appare sempre contrapposto ad un altro *logos*.

Il testo produce in questo modo un profondo paradosso, che opera su due livelli: 1. dalla descrizione fornita nel paragrafo 13 si ricava che il linguaggio, ogni tipo di *logos* (Gorgia significativamente non fa distinzioni), opera al livello della *doxa* o più precisamente all'interno di una competizione tra *doxai* concorrenti. Ora, poiché Gorgia ha definito il suo stesso discorso come *logos* se ne dovrà ricavare che, per quanto possa a prima vista apparire paradossale, anche la verità veicolata dal discorso gorgiano si colloca, dunque, pur sempre nell'ambito della *doxa*. Si tratta cioè di un'opinione che se da un lato risulta vera perché si propone come confutazione di un'opinione precedente, dall'altro non ha le caratteristiche di una verità inconfondibile poiché una volta formulata si espone essa stessa al rischio di una successiva ed ulteriore confutazione; 2. l'equivalenza che Gorgia stabilisce tra *logos* e necessità, presentando il discorso stesso come una forza costrittiva, determina la seconda parte del paradosso. Se il testo gorgiano ci persuade che Elena è innocente, lo fa convincendoci, tra l'altro, che la persuasione è identica alla costrizione, ma di conseguenza anche il nostro essere persuasi si rivela «equally a matter of compulsion and equally based on opinion or belief»²⁹. D'altra parte, poiché il testo svela il meccanismo all'opera nel processo persuasivo, esso sembra voler mettere in guardia il destinatario dal pericolo di soggiacervi.

Solo comprendendo il paradosso che si cela all'interno del testo di Gorgia, l'ascoltatore/lettore potrà affermare di aver compreso le regole che hanno ispirato questo gioco (*paignion*) e soprattutto le conseguenze che ne derivano.

4

Linguaggio e comunità: *performing citizenship*

Come si è detto, all’interno di un contesto democratico, la performance retorica occupa un posto privilegiato tra le performance linguistiche mediante le quali il cittadino definisce la sua identità ed interagisce con i valori sanciti dalla comunità a cui appartiene. Questo aspetto è chiaramente evidenziato dalle parole con cui il testo di Gorgia si apre. Vale la pena ripeterle: «Ordine armonioso (*kosmos*) per la città è il valore (*euandria*), per il corpo la bellezza, per l’anima la sapienza, per il discorso la verità; il loro contrario disarmonia (*akosmia*)» (Gorgia, *Encomio di Elena*, par. 1). Non solo, infatti, la *polis* vi compare immediatamente come l’orizzonte di riferimento dell’attività discorsiva, ma inoltre «these words focus attention on the need to produce male citizens»³⁰. Come ha sottolineato J. Pratt³¹, c’è in queste parole un’ambiguità relativa al rapporto tra il cittadino che eccelle e la città abbellita dalle sue virtù. Così essere un ornamento per la città, uno dei sensi di *kosmos*, implica l’essere contemporaneamente eccezionale e però rappresentativo della cittadinanza, mentre l’ordine, un ulteriore senso di *kosmos*, deve caratterizzare nella loro condotta sia la città che i suoi membri. Analogamente il termine *euandria* allude sia all’abbondanza di uomini valenti sia all’eccellenza fisica che rende possibile una tale abbondanza. Non a caso il termine stava ad indicare una competizione che si teneva durante le *Panatanee* e nella quale la città riceveva gloria dalla competizione tra i suoi cittadini.

D’altra parte, la situazione in questo caso è ulteriormente complicata dal fatto che l’eccellenza esibita nel testo riguarda la retorica. L’acquisizione di questa abilità, infatti, è al centro di una tensione, chiaramente avvertita e tematizzata nell’Atene del V secolo a.C., poiché essa determina all’interno della collettività una linea di frattura che rischia di mettere in discussione l’ideologia ugualitaria che è alla base del regime democratico. Ciò spiega per quale motivo molto spesso il ricorso a quest’abilità venga guardato con sospetto e possa essere adoperato come elemento di accusa e discredito, laddove al contrario molti oratori, in maniera fittizia, introducono i loro discorsi facendo preliminarmente riferimento alla loro inadeguatezza ed incapacità in tale ambito³².

La strategia messa in atto da Gorgia per “addomesticare” le tensioni ed ambiguità che abbiamo evidenziato si rivela estremamente sottile. Il suo punto focale è la natura intrinsecamente agonistica della pratica linguistica. Da un certo punto di vista, si potrebbe ritenere che in questo aspetto non ci sia alcuna novità: la dimensione agonistica è, infatti, come ampiamente noto, un tratto caratteristico della cultura greca antica. Non solo, ma la stessa performance epidittica ha una dimensione agonistica e conflittuale legata alla sua natura. Accreditare le proprie competenze in un qualsiasi ambito significa, inevitabilmente, contrapporsi a coloro che avanzano le medesime pretese. In Gorgia c’è, tuttavia, qualcosa di differente, poiché questa dimensione conflittuale compare al tempo stesso come principio organizzatore del

testo e come generalizzazione estesa a tutti i possibili usi del linguaggio. Essa, dunque, risulta non più, o non solo, come tratto definitorio di una specifica categoria di pratiche linguistiche, le *epideixeis* appunto, ma, in maniera assai più sostanziale, dell'intera attività che caratterizza l'uomo in quanto tale, quella linguistica. *A fortiori*, se ne dovrà ricavare che per il cittadino cimentarsi in questa pratica risulta inevitabile poiché è solo attraverso di essa che può arrivare a forgiare la propria identità. Si tratta di una pratica di cui peraltro vengono esplicitamente evidenziati i pericoli e le minacce. A differenza di quanto spesso ritenuto, quella che si ritrova in Gorgia, e più in generale nei sofisti, non è mai un'ingenua ed ottimistica esaltazione dei poteri del linguaggio. La scelta del tema trattato si rivela a questo punto assai più significativa di quanto si potesse immaginare.

L'esemplificazione dei poteri di cui dispone il linguaggio, oltre ad essere calata in un contesto costitutivamente agonistico, ruota intorno alle vicende di una donna, la cui sottomissione ai poteri del *logos* è costantemente espressa in termini di passività, cosicché uno studioso ha potuto parlare di un vero e proprio «psychic rape»³³ perpetrato ai suoi danni. La vicenda di Elena, allora, funziona come un paradigma rovesciato del comportamento a cui il cittadino (maschio) è chiamato all'interno della comunità a cui appartiene. Se è vero, infatti, che Elena può essere scagionata, ciò avviene solo in virtù della sua passività. Ma se questa condizione nell'immaginario dei Greci può essere adatta ad una donna, non lo è per un uomo e soprattutto per un cittadino. Ciascuno di essi per evitare di rimanere vittima della violenza che può essere esercitata tramite il discorso è chiamato a sua volta ad acquisire una analoga capacità ed a servirsene nella sfera politica.

Il *kosmos* evocato all'inizio del testo si rivela allora, tra le altre cose, l'ordine (linguistico) di una città che emerge dallo scontro e dalla contrapposizione, finanche violenta seppure su un piano meramente simbolico, tra i suoi membri. Così, dietro l'apparente linearità di un testo autopromozionale che cerca di catturare al suo locutore dei potenziali studenti, vediamo delinearsi una lezione che a distanza di 2500 anni continua a rimanere di grande attualità.

Note

1. Naturalmente il quadro di riferimento è costituito dalla democrazia greca ed in particolare da quella ateniese. Le riflessioni di Gorgia, tuttavia, contengono spunti interessanti anche in una prospettiva più attuale, come ho cercato di mostrare recentemente: cfr. M. Serra, *Retorica, potere, violenza. Un modello agonistico per la deliberazione*, in "Rivista Italiana di Filosofia del Linguaggio", numero monografico, 2014, pp. 82-95.

2. Cfr. almeno B. Cassin, *L'effet sophistique*, Gallimard, Paris 1995.

3. B. Cassin, *Come la sofistica fa veramente cose con le parole*, in "Spazio filosofico", 4, 2012, p. 21: «La presenza dell'Essere, l'immediatezza della Natura e l'evidenza di una parola incaricata di dirli adeguatamente svaniscono insieme: la dimensione fisica che la parola scopre fa spazio a quella politica che il discorso crea. Qui si raggiunge in effetti, grazie ai sofisti (i "maestri della Grecia", diceva Hegel), la dimensione del politico, come *agora* per un *agón*: la città è una creazione continua del linguaggio, è proprio "il mondo più chiacchierone di tutti", per dirla con Jacob Burckhardt e Hannah Arendt».

4. Il cosiddetto *performative turn* si origina in realtà un po' prima con il famoso testo di Austin (cfr. nota 11) ed ha una portata più ampia, investendo per esempio anche la riflessione filosofico-politica con i lavori di Habermas e Apel.

5. R. Martin, *The Language of Heroes. Speech and Performance in the Iliad*, Cornell University Press, Ithaca 1989; E. Stehle, *Performance and Gender in Ancient Greece*, Princeton University Press, Princeton 1997; L. Edmunds, R. Wallace (eds.), *Poet, Public, and Performance in Ancient Greece*, John Hopkins University Press, Baltimore 1997; K. Bassi, *Acting Like Men: Gender, Drama, and Nostalgia in Ancient Greece*, Michigan University Press, Ann Arbor 1998; T. Falkner, N. Felson, D. Konstan (eds.), *Contextualizing Classics: Ideology, Performance, Dialogue. Essays in Honor of John J. Peradotto*, Lexington Books, Lanham 1999; S. Goldhill, R. Osborne (eds.), *Performance Culture and Athenian Democracy*, Cambridge University Press, Cambridge 1999; C. J. Mackie (ed.), *Oral Performance and Its Contexts*, Brill, Leiden 2004; V. Farenga, *Citizen and Self in Ancient Greece. Individuals Performing Justice and Law*, Cambridge University Press, Cambridge 2006.

6. S. Goldhill, *Programme Notes*, in Goldhill, Osborne (eds.), *Performance Culture and Athenian Democracy*, cit., p. 1.

7. Adopero questo termine per ragioni di comodità e perché l'opera di Gorgia ci è ovviamente giunta nella sua versione scritta. Come apparirà chiaro più avanti, tuttavia, essa fu quasi certamente oggetto di una o più performance orali ed in ogni caso si colloca in un contesto nel quale la distinzione tra orale e scritto non ha il valore che gli attribuiamo noi moderni.

8. R. Schechner, *Performance Theory*, Routledge, London-New York 1977.

9. Come osserva A. Piazza, *Introduzione*, in "Testi e linguaggi", 7, 2013, pp. 18-9 nota 3: «In un tempo di crisi delle discipline umanistiche nelle accademie del globo i *Performance Studies* sono considerati con ambivalenza: positivamente da una prospettiva post e interdisciplinare e con diffidenza da chi come Michael Kirby li definisce polemicamente "antidisciplinari"».

10. Goldhill, *Programme*, cit., p. 15.

11. Il testo di Austin è, ovviamente, J. Austin, *How to Do Things with Words*, Clarendon Press, Oxford 1962, alla cui base ci sono le *William James Lectures* tenute nel 1955 alla Harvard University.

12. Questo spiega perché l'uso della nozione di performance, in particolare in riferimento ai poemi omerici, sia in effetti antecedente alla svolta degli anni Settanta. Per un quadro aggiornato delle ricerche inaugurate da Milman Parry, cfr. E. Bakker, *Pointing at the Past*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 2005.

13. Stehle, *Performance and Gender in Ancient Greece*, cit., p. 7.

14. Faccio riferimento alle categorie introdotte nel classico libro di E. Dodds, *The Greeks and the Irrational*, California University Press, Berkeley 1951.

15. Goldhill, *Programme*, cit., p. 25.

16. J. Pratt, *On the Threshold of Rhetoric: Gorgias' Encomium of Helen*, in "Classical Antiquity", 31, 1, 2015, pp. 163-82.

17. Questa caratteristica del testo gorgiano è sottolineata, da un diverso punto di vista, anche da D. Boyarin, *Socrates and the Fat Rabbis*, Chicago University Press, Chicago 2009, p. 93: «Gorgias's most famous text, *The Encomium of Helen* stands at a crux in the development of Greek and thus Western discourse and textuality. It also occupies the border between poetry and prose and between magical language and *techne*. In its latter guise, it is in the control, so to speak, of its employers and thus subject to self-reflexivity. An important point to be emphasized [...] is that seeing the discourse of the Sophists and especially Gorgias's great text as liminal in this way does not mean that it is a stepping-stone from one state to another, nor that it represents progress with respect to what came before nor a primitivity with respect to what would come after».

18. B. Cassin, *Sophistique, performance, performatif*, in "Anais de Filosofia Clásica", 3, 6, 2009, p. 2.

19. R. Thomas, *Prose Performance Texts. Epideixis and Written Publication in the Late Fifth and Early Fourth Century*, in H. Yunis (ed.), *Written Texts and the Rise of Literate Culture in Ancient Greece*, Cambridge University Press, Cambridge 2003, p. 174.

20. N. O'Sullivan, *Alcidamas, Aristophanes and the Beginnings of Greek Stylistic Theory*, Franz Steiner Verlag, Stuttgart 1992, p. 67: «The Sophists not only dresses as rhapsodes and attended the same festivals, but their speeches were often about the same characters as the Homeric poems, utilizing the same phrases».

21. R. Thomas, *Herodotus in Context. Ethnography, Science, and the Art of Persuasion*, Cambridge University Press, Cambridge 2000, p. 249.

22. Sulla natura didattica del testo gorgiano ha insistito in particolar modo Roberto Velardi. Cfr. R. Velardi, *Retorica, filosofia, letteratura*, in "Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli, Quaderni", 6, p. 37: «si può ben definire l'*Elena* una sorta di *τέχνη-exemplum*, un testo la cui peculiarità sintattica si giustifica, probabilmente, proprio con i suoi intenti didattici, cioè con l'esigenza di fornire uno *specimen* dimostrativo grazie al quale gli allievi, imparandolo a memoria, apprendano la tecnica di elaborazione dei discorsi argomentativi. Un genere di testo non dissimile, nelle sue finalità didattiche, dai modelli altrettanto fittizi, benché più vicini ad una casistica plausibile, costituiti dalle *Tétralogie* di Antifonte».

23. R. Velardi (a cura di), Platone, *Fedro*, BUR, Milano 2006, p. 245 nota 217; M. Bonazzi (a cura di), Platone, *Fedro*, Einaudi, Torino 2011, p. 167 nota 215.

24. K. Morgan, *Myth & Philosophy from the Presocratics to Plato*, Cambridge University Press, Cambridge 2000, p. 111; R. Ahern Knudsen, *Poetic Speakers, Sophistic Words*, in "American Journal of Philology", 133, 1, 2012, pp. 31-60.

25. Morgan, *Myth & Philosophy*, cit., p. 7.

26. La mescolanza dei due registri, serio e scherzoso, sembra del resto essere una caratteristica più generale dell'opera di Gorgia. Cfr. M. P. Noël, *L'enfance de l'art. Plaisir et jeu chez Gorgias*, in "Bulletin de l'Association Guillaume Budé", 1, 1994, pp. 71-93.

27. Cfr. Noël, *Plaisir et jeu*, cit., p. 90: «Mais ce sens est caché et il nécessite une interprétation. C'est là sans doute ce que signale la fin de l'*Éloge d'Hélène*. Car, en associant explicitement jeux et sérieux, on introduit entre le sujet et son traitement la possibilité d'un écart, d'une distance ironique, qui ouvre la voie à plusieurs niveaux de lecture. Le paradoxe apparent appelle ainsi l'interprétation, et même des interprétations, parce que le texte n'est jamais considéré comme pleinement compris»; Pratt, *On the Threshold*, cit., p. 177: «*Paignion* turns out to be a complex label: the Helen is a "toy" whose conceptual horizon is to be broadened through the interpretive "play" that the speech initiates».

28. Per un approfondimento di questo aspetto mi permetto di rimandare ad un mio precedente contributo: M. Serra, *Narrare ed argomentare: percorsi della verità nella Grecia antica*, in "Testi e linguaggi", 6, 2012, pp. 253-68.

29. Boyarin, *Socrates*, cit., p. 100.

30. Pratt, *On the Threshold*, cit., p. 177.

31. Ivi, pp. 177-8.

32. J. Ober, *Mass and Elite in Democratic Athens*, Princeton University Press, Princeton 1989, pp. 156-91.

33. J. Wardy, *The Birth of Rhetoric*, Routledge, New York-London 1996, p. 43.

Tecniche performative nella narrativa galloromanza

di *Sabrina Galano*

Abstract

Medieval literature, far more than modern, is characterized by the performative. Thanks to their oral presentation and performances by jongleurs, each one different from the other, literary works tend to change, to renew themselves, according to the audience's tastes. This paper will examine some of the most important and best known works in Old French, as well as in Occitan, in order to pick out those stylistic and thematic aspects that concur to make the medieval literary tradition performative.

Introduzione

On les compareraient volontiers à des papillons, qui, en se jouant, ont transporté de place en place un pollen fécondant¹.

Mi è sembrato opportuno introdurre questo saggio sul concetto di performativo nella cultura medievale con la bella definizione che Faral fa dei giullari che, a mio parere, sintetizza in modo semplice e diretto non solo il loro contributo nella diffusione della letteratura medievale in generale, di storie, leggende, motivi e generi ma anche, e soprattutto, il loro tributo nella propagazione di personaggi, stimoli e idee in diverse epoche, in vari luoghi e contesti sociali.

Se è vero, come scrive Fabrizio Deriu, che oggi «la letteratura non è e non può ambire ad essere [...] arte “propriamente” performativa»², è invece vero che la produzione letteraria medievale ambiva proprio a raggiungere a pieno quella dimensione.

Per capire al meglio in che modo le opere medievali coprano, a vari livelli e con diversa intensità, la polisemia insita nell'espressione “performativo”, è utile partire proprio dalla definizione concettuale del termine in campo letterario. Quando si parla di *performatività* entrano in gioco diversi aspetti dell'opera letteraria che coinvolgono principalmente la sua ricezione e che, per l'epoca medievale, possiamo riassumere in tre momenti strettamente collegati tra di loro: *performance*, *mouvance*, *intertestualità*. Nella quasi totalità delle opere medievali questi tre momenti si intersecano in vario modo perseguitando un unico scopo: *delectando docere*, erudire diletando.

Quando si parla di letteratura medievale si pensa soprattutto ai giullari, con il loro abbigliamento variegato e alle loro performance spettacolari, accompagnate da musica e danze, nelle piazze e nelle corti. Questa visione romantica e piuttosto superficiale della diffusione della cultura medievale, seppur alquanto verosimile, non dà merito allo sforzo compiuto dai *performers* dell'epoca e, soprattutto, non dà un'idea reale dell'importanza di quelle manifestazioni artistiche e del loro impatto socioculturale, in una società in cui pochi sapevano leggere e scrivere e in un'epoca in cui la tradizione orale deteneva la stessa importanza di quella scritta³.

Come sostiene Zumthor, in una società in cui la cultura veniva tramandata oralmente, era la “voce” che conferiva autorità al messaggio letterario e che riusciva a modulare la cultura comune, difatti egli preferisce parlare di “vocalità” e non di oralità⁴. A questo proposito Ong ribadiva il fatto che oggi siamo così condizionati dalla scrittura che quando parliamo di forme artistiche dell'oralità «usiamo concetti “mostruosi” come quello di *letteratura orale* [...], che rivela la nostra incapacità di descrivere, se non come variante della letteratura scritta»⁵, un patrimonio culturale tradizionale, organizzato e tramandato oralmente e che non sempre è stato conservato nella sua forma scritta.

Sui giullari e sulle loro performance tanto è stato detto, scoperto e studiato e sarebbe superfluo, in questa sede, esporre in modo analitico tutte le teorie avanzate da tanti esimi studiosi. Quello che però ritengo utile ricordare, per comprendere a pieno l'approccio scientifico utilizzato nell'affrontare questo argomento, è che la quasi totalità dei testi che vanno dal XI al XIV secolo è stato tramandato attraverso la “voce”, alcune opere hanno forse avuto una creazione scritta, altre sono state create verbalmente e solo in un secondo momento sono state messe per iscritto. In un caso o nell'altro possiamo dire con certezza che la letteratura medievale ha viaggiato in tutt'Europa soprattutto oralmente.

Attraverso le rappresentazioni spettacolari dei giullari, sempre diverse l'una dall'altra, l'opera tende a cambiare, si trasforma e si ricrea continuamente anche perché si innesta su una memoria popolare, che ha il compito di fissare il messaggio poetico conferendogli “autorità”. Ogni tipo di memorizzazione è soggetta, inoltre, a delle variazioni dovute a pressioni storiche e sociali, dirette o indirette, nel senso che il giullare canta ciò che il pubblico richiede o è disposto ad ascoltare, e le aspettative della collettività hanno contribuito a fissare temi e formule⁶. La performance, attuata dalla voce e dalle movenze del corpo del giullare, fa sì che l'opera assuma un aspetto “corporeo” e venga percepita in maniera sensoriale favorendo, più di quanto avrebbe fatto la scrittura, la migrazione di miti, temi narrativi, forme linguistiche, di stili e mode, lasciando un segno profondo nella sensibilità e nelle capacità inventive di popolazioni che niente altrimenti avrebbe avvicinato⁷.

Come accennato precedentemente, la letteratura medievale si realizza attraverso fasi contigue ed ha una forma composita. La trasmissione orale è attuata attraverso la performance dei giullari e ha lo scopo di “mettere in scena” un testo

nel tentativo di erudire, divertendo, un pubblico socialmente variegato, dove la voce e la gestualità hanno il compito di rendere l'opera "viva" e partecipativa per gli ascoltatori. Allo stesso tempo, però, nella costruzione e organizzazione formale e strutturale della recitazione, con l'uso dei versi, formule, clichés, motivi topici, l'esecuzione può avere anche un intento o, semplicemente, un risultato più profondo che va al di là dell'annunciato *docere e delectare*. Si parla in questo caso di *trans-materializzazione*⁸: l'apparato formulare che investe i soggetti, i temi, i motivi e le idee contenute in un'opera letteraria destinata all'esecuzione orale, sono fondamentali al giullare per la memorizzazione del testo, ma possono diventare anche un espediente che si riversa sull'inconscio del ricevente e lambisce la sua coscienza, influenzandone, in seguito, le idee, il comportamento e le azioni. Si tratta di un processo profondo, psicologico, che tocca altri aspetti della sensibilità dell'ascoltatore e che ha come intento, oltre a quello di istruire e intrattenere, anche quello di "convincere", di "persuadere", di "influenzare" il pubblico delle idee sotse al messaggio poetico trasmesso.

Nel suo studio sui giullari Faral presenta i *performers* medievali come dei nuovi professionisti, se comparati agli istrioni romani, perché rivestono un nuovo ruolo, agitando le passioni del cuore celebrando le virtù degli avi e raccontando le storie degli uomini "santi".

Anche se la chiesa ha sempre condannato l'attività giullaresca, molti chierici permettono ai giullari di partecipare alle ceremonie religiose con il compito di animare i cortei e per organizzare spettacoli drammatici. E se è vero che i primi testi agiografici in lingua volgare vengono letti o cantati durante la liturgia, è anche vero che molte *vitae patrum e vitae sanctorum* sono declamate in pubblico, dai preti erranti, durante il periodo di evangelizzazione, per intrattenere e erudire il popolo¹⁰.

Le canzoni di gesta, più dei testi agiografici, sono interpretate nelle piazze e ugualmente, anche se non cantate in chiesa, sono molto apprezzate dagli ecclesiastici¹¹. Ciò ci induce a pensare che il pubblico dell'epoca, sia religioso che laico, non facesse tanta differenza tra i due generi letterari, ma che li considerasse simili. Questo è ancor più verosimile se si pensa che all'epoca della trasmissione dei primi testi agiografici e epici in lingua volgare, avvenuta intorno al XI-XII secolo, non esisteva una differenziazione tra generi letterari e soprattutto l'epica e l'agiografia possono essere confuse facilmente dato che presentano una struttura tematica molto simile, che si concentra sull'esaltazione di un singolo individuo che agisce seguendo un ideale condiviso da tutta la comunità e/o cristianità. Inoltre il "santo" è sottoposto a prove molto dure nella sua difesa contro il male e che hanno lo scopo di rendere il suo cammino, la sua vita e la sua morte, "edificanti". Il cavaliere epico segue un percorso molto simile, anche lui combatte contro il nemico per difendere dei valori unitamente riconosciuti e per la fede cristiana, e la sua morte è equiparata a quella di Cristo. Il pubblico interessato a questi poemi è vario e si estasia di fronte a questi apprezzabili esempi di vita cristiana e militare che è esortato ad imitare.

Non potendo in questa sede soffermarmi sulle particolarità “performative” di tutte le opere medievali galloromanze, ne analizzerò solo alcune tra quelle che reputo più interessanti, come *La vie de Saint Alexis* e la *Canczon de Sancta Fides* per il genere agiografico, la *Chanson de Roland* per quello epico ed infine i *Fabliaux*.

I Agiografia

Sicuramente le vite dei santi nascono in ambiente clericale, anzi preciso, per alcune *Vitae* ci sono pervenute più versioni e solo la prima proviene da un ambiente clericale, le altre da ambienti laici o giullareschi. Le differenti redazioni partono di solito da una fonte comune, che corrisponde grosso modo alla versione clericale, e poi presentano amplificazioni di vario genere che asseggiano le aspettative di un pubblico diverso, animate anche da scopi differenti.

Tra i testi agiografici il poema che esibisce in maniera evidente i tre momenti: *mouvance*, performance e intertestualità, necessari per assicurare la trasmissione dell’opera cronotopicamente, è la *Vita di sant’Alessio*, un testo che presenta una tradizione letteraria molto articolata e ricca. La versione più antica è quella siriana, segue la tradizione greco-bizantina e infine quella latina sulla quale si basano le molteplici versioni in volgare. Storey afferma, nell’edizione del testo oitanico, che tra le versioni latine della vita del santo, assume particolare rilievo quella contenuta negli *Acta Sanctorum*, scritta da un autore anonimo e poi utilizzata come modello per i successivi volgarizzamenti, soprattutto per quello da lui studiato e che segue, nella successione degli eventi, il testo latino in maniera quasi letterale¹².

La storia di Alessio, nobile giovane romano, che, il giorno stesso delle sue nozze, decide di abbandonare la sua ricchezza e la sua sposa, perché “chiamato” dal Signore, scegliendo una vita di rinunce e di stenti, è stata molto apprezzata dal pubblico medievale. Alessio, in totale abnegazione, si recherà in una terra lontana dove, dopo qualche anno, si diffonde la fama della sua santità e ciò lo indurrà a tornare a casa. Alloggerà in incognito presso l’abitazione di suo padre e continuerà la sua vita nella sofferenza e nella povertà fino alla morte, momento in cui rivelerà a tutti la sua vera identità.

In generale, i vari studiosi che si sono occupati di questa leggenda sono arrivati tutti alla stessa conclusione e cioè che l’intento primario e univoco delle diverse versioni che ci sono pervenute è sicuramente quello di appassionare il pubblico alla vicenda, producendo negli ascoltatori un’identificazione con il protagonista, sottolineando la determinazione del giovane Alessio nel contrastare le debolezze umane, a cui egli oppone la sua tenacia e la perseveranza nell’assecondare un disegno divino, rinunciando al benessere e alla ricchezza per vivere in povertà, aspirando, così, ad una santità costruita giorno dopo giorno e conquistandola attraverso la sofferenza, conducendo una vita esemplare nell’*Imitatio Christi*.

L'ampia tradizione letteraria della *Vita di sant'Alessio* è composta da molteplici versioni in varie lingue romanze e non solo, nate da interpolazioni, contaminazioni con altre fonti, in cui si registrano varie tipologie di rimaneggiamento della storia. Queste distorsioni della leggenda, che vanno dalle "innocue" sostituzioni dei nomi di alcuni personaggi e di taluni luoghi, a più importanti amplificazioni del racconto, tramite l'aggiunta di miracoli o vicissitudini varie, hanno lo scopo di arricchirne il tessuto narrativo, senza intaccare la storia originale e, soprattutto, il messaggio religioso di base, valicando, in diverse occasioni, i confini dei generi letterari e determinando un passaggio dall'originale *narratio brevis* al più lungo e articolato romanzo.

Attraverso il racconto della vita del santo, delle sue scelte, del suo cammino spirituale, delle sue sofferenze, il cantore esorta il pubblico a seguire l'esempio di Alessio e a ritenere perseguitabile il messaggio religioso insito nel poema che, sostanzialmente, risiede nella dimostrazione che l'essere umano può aspirare, attraverso la sua volontà e la sua abnegazione, ad una vera e propria trasfigurazione:

Il paradosso della vita di un santo associa la gloria religiosa all'umiliazione mondana [...] l'esempio che la santità ci propone è la metamorfosi, annunciata dal cristianesimo, della creatura peccatrice in un altro uomo, più che naturale, soprannaturale¹³.

Prendendo in considerazione la prima versione in volgare della vita di sant'Alessio, ovvero il poemetto oitanico del 1040 circa, si nota l'uso della retorica tipica dei testi agiografici, molto funzionale affinché il testo possa essere ben recepito dagli ascoltatori e che si articola in *exordium*, *narratio*, *peroratio*. Quest'ultimo momento è quello più importante perché si conclude di solito con un proverbio o anche con una semplice "intimazione" a non osservare l'esempio degli infedeli, perché ciò significa essere destinati all'inferno e a seguire, invece, il modello degli uomini santi. Il metro utilizzato è quello che ritroveremo nell'epica ed è tipico dell'oralità, ovvero il decasillabo con cesura obbligata, con l'utilizzo di strofe assonanzate, per un totale di 125 unità strofiche e 625 versi.

Formule ripetute come:

Bons fut li secles al tens ancienur
quer feit i ert e justice ed amur
(vv. 1-2)¹⁴

[Bello era il mondo al tempo degli antenati / perché vi regnava la giustizia e l'amore]

Bons fut li secles, ja mais n'ert si vailant
velz est e frailes, tut s'en vat declinant
(vv. 8-9)

[Bello era il mondo, non sarà mai più così valente / è vecchio e fragile, tutto sta declinando]

che sottolineano la "fortuna" degli uomini del tempo passato, rispetto al presente, poiché possono fregiarsi di aver conosciuto uomini santi come Alessio; i concetti

che ribadiscono la necessità, per poter seguire una vita santa, di rinunciare alle proprie ricchezze e di sopportare le angherie della gente:

tut sun aver qu'od sei en ad portet
 tut le depart nient ne l'en remest:
 larges almosnes par Alsis la citet
 (vv. 91-93)

[Tutti i suoi averi che aveva con lui / li donò tutti e niente gli rimase: / generose elemosine fece Alessio nella città]

quand sun aver lur ad tot departit
 entra les povres se sist danz Alexis
 (vv. 96-97)

[Dopo aver donato tutti i suoi averi / Alessio entrò nella schiera dei poveri]

Dis e seat anz n'en fut nient a dire
 penat sun cors el Damnedeu sevise
 (vv. 161-162)

[Diciassette anni in clandestinità / mortificò il suo corpo per servire Dio]

Suz le degret ou il gist e converset
 illoc deduit ledement sa poverte;
 li serf sum pedre qui la maisnede servent,
 lur lavadures li getent sur la teste
 ne s'en corucet net il nes en apelet
 (vv. 261-265)

[Sotto la scala, dove giaceva e abitava / e dove viveva gioiosamente la sua povertà; / i servi che servivano la masnada di suo padre, / gli rovesciavano sulla testa i loro escrementi / ma lui non si arrabbiava né se ne curava]

Tutz l'escarnissent, sil tenent pur bricun
 l'egua li getent, si moilent son licun
 ne s'en corucet icil saintisme hom
 ainz priet Deu quet il le parduinst
 par sa mercit, quer ne savent que fun
 (vv. 266-270)

[Tutti lo schernivano e lo reputavano uno sciocco / gli gettano l'acqua e bagnano le sue lenzuola / ma lui non se ne curava, santissimo uomo / anzi pregava Dio di perdonarli / con la sua grazia perché non sapevano quello che facevano]

e ancora, i versi che esaltano il cammino verso la santità compiuto dal giovane:

Sainz Alexis out bon volontet
 pur oec en est oi cest jurn oneuret

(vv. 541-542)

[Sant'Alessio ebbe una buona volontà / per questo oggi, in questo giorno, è onorato]

ed infine le formule esortative rivolte al pubblico:

Ki ad pechet bien s'en pot recorder
 par penitence mult bien s'en pot saner

(vv. 546-547)

[Chi ha peccato ne è cosciente / attraverso la penitenza può redimersi]

hanno sugli astanti un effetto “performativo”, nel senso che hanno lo scopo di fissarsi nella mente dell’ascoltatore arrivando ad influenzarne, talvolta, anche il comportamento.

Che l’intento della performance abbia raggiunto il suo scopo e che la transmaterializzazione sia avvenuta realmente è, in questo caso, provato non solo dalla varietà di versioni e dalla quantità di testi che, nel XII secolo, riprendono la leggenda, ma anche da un episodio di conversione, avvenuta nel 1276 nella Francia orientale, di Pietro Valdo, e registrata in uno dei codici che tramandano l’opera, di provenienza vallone. Sembra che un cronista dell’epoca abbia inserito nella storia della vita di sant’Alessio questo avvenimento che racconta di come Pietro Valdo, un ricco mercante, colpito dalla narrazione delle vicende del giovane romano durante una performance ad opera di un giullare, sulla piazza del mercato di Lione, avrebbe deciso di seguire il suo esempio, rinunciando alle sue ricchezze ed abbracciando la vita religiosa. La sua conversione lo porta poi a fondare un movimento religioso, il valdismo, che prende il nome da lui stesso¹⁵.

La canzone occitana di *Sancta Fides*, risalente alla metà dell’XI secolo, si basa, molto probabilmente, su una versione latina, *Passio sanctorum Fidiis*, ormai perduta. Vissuta nel III secolo e proveniente da una nobile famiglia di Agen, Fides è convertita alla fede cristiana dal vescovo Caprasio. La leggenda narra che, durante le persecuzioni cristiane perpetuate da Diocleziano, la giovane ragazza, all’età di 12 anni, viene arrestata dal proconsole Daciano e condannata ad essere bruciata viva su una graticola. Durante il suo supplizio un angelo, inviato da Dio e visibile solo agli occhi della santa e di Caprasio che assiste da lontano all’evento, spegne il rogo. Fides quindi rimane illesa ma Daciano, non avendo colto la valenza del prodigo, la fa decapitare.

Anche per questa canzone assistiamo, nel corso del tempo, ad una *mouvance* del testo che si arricchisce di nuovi miracoli *post mortem*, perpetrati da Fides, e dalla presenza, sempre più importante nelle varie versioni, del vescovo Caprasio che, da semplice spettatore della morte della martire, acquisisce sempre più spazio nell’economia dei rifacimenti. La più diffusa agiografia di questa santa è il *Liber miraculorum Sancte Fides* attribuita all’ecclesiastico Bernard d’Angers e risalente alla seconda metà dell’XI secolo¹⁶, quindi di poco posteriore alla versione occitana. L’opera si

compone di 4 libri ma solo i primi due sono stati sicuramente composti da Bernard, gli altri da due monaci anonimi. Ciò che però è interessante è che Bernard presenta i miracoli della santa in maniera oggettiva, a volte appare anche scettico, e narra quindi la vita, la morte e i suoi prodigi come una cronaca¹⁷.

Riprendendo il testo occitano, il tormento della giovane fanciulla e la sua morte ricordano, molto da vicino, la *passio* di Cristo. L'arresto della santa, il suo processo, le pene sofferte in prigione, il suo terribile martirio, ricalcano tutti i momenti della passione di Gesù. Ritroviamo inoltre in questa canzone anche il momento di grande *pathos* in cui Cristo, preso dallo sconforto, chiede al Padre suo di aiutarlo e di allontanare da lui l'“amaro calice”, un momento che coincide, alla lassa XXI, con la preghiera di Fides a Dio:

Deus qui·m guardestz de tot mal vez
 s'ara·m valez, ben o farez
 q'als teus dissist: quan coit'aurez
 si·m'o dizez, sempre·m veirez.
 Seinner preg vos que m'aiudez,
 De vos voill molt qe mi guidez
 qe czo·m cuid don l'anma·m menez¹⁸.

[Dio che mi preservaste da ogni peccato / se ora accorrete (in mio aiuto) fareste una cosa buona / poiché ai tuoi (discepoli) dicesti: quando avrete paura / se me lo dite, mi vedrete sempre. / Signore vi prego di aiutarmi, da voi voglio ardentemente essere guidata / perché penso che la mia anima porterete via con voi.]

Nei passaggi seguenti e nelle sue successive preghiere, la giovane dodicenne sembra acquisire una maggiore forza e coraggio. All'aumento delle atrocità a cui è condannata corrisponde, quindi, una crescita religiosa, spirituale e morale del personaggio.

Rispetto alla *Vita di sant'Alessio* intervengono in questo poema più elementi, sia artistici che tematici, che determinano un arricchimento della performance e, di conseguenza, un'agevolazione della trasmissione del messaggio poetico agli ascoltatori. In primis la definizione di questo testo che ci è pervenuto con l'appellativo di *canczon*:

Canczon audi q'es bellantresca
 que fo de razo espanesca
 non fo de paraulla grezesca
 ne de lengua serrazinesca
 dolz e suaus es plus que bresca
 e plus que nulz pimentz q'om mesca.
 Qui ben la diz a lei francesca
 cuig me qe sos granz pros l'en cresca
 e qe n'est segle l'en paresca.
 (Lassa II)

[Ascoltai una canzone che è come la farandola / di materia spagnola / non era in lingua greca / né in lingua saracena. / È dolce e soave più del miele / e più di qualunque spezia che si mescola. / Chi ben la canta alla maniera francese / ne esalta, penso, maggiormente il suo valore / e farà commuovere <la gente> in questo mondo.]

Si tratta, dunque, di una canzone provvista di accompagnamento musicale *dolz e suas*, che fa pensare ad un canto facilmente memorizzabile non solo dal giullare, ma anche dagli uditori. Il fatto poi che venga comparata ad una danza, mette in risalto il suo aspetto “spettacolare” e la sua ricezione da parte di un pubblico di piazza. È un testo bipartito in cui la prima parte è dedicata al racconto della *passio* e morte della giovane Fides, a cui segue una breve digressione sulla diffusione del culto presso l’Abbazia di Conques che conserva le reliquie della santa; la seconda metà della canzone narra invece la morte dei persecutori della Chiesa.

La presenza di formule ridondanti nel corso di tutto il poema che sottolineano la presenza di fonti scritte alla base della canzone, tramite l’uso dell’espressione di cotonomica *legir-audir*:

Legir audi sotz eiss un pin
del vell temps un libre latin
(vv. 1-2);
[Sentii leggere sotto un pino / un libro in latino del tempo passato]

Eu l’audi legir a clerczons
et a gramadis a molt bons
(vv. 27-28);
[Io l’ascoltai leggere dai chierici e dai dotti di grande cultura]

q’ a savis homes e requis
e de gramadis o apris
(vv. 399-400);
[poiché mi informai presso uomini saggi / e l’ho appreso dai letterati]

e liiun o en escriptura
(v. 436)
[e questo si legge nelle scritture]

serve a testimoniare la veridicità della storia e a renderla più credibile alle orecchie degli astanti.

I versi che sottolineano la purezza di Fides:

Lo corps es belz e paucs l’estatz;
lo es gencer que dinz iaz;
los oilz a gentz e blanca faz

el senz del cor es mais prezaz
(vv. 76-79)

[Il corpo è bello e giovane / ancora più bello il suo animo / gli occhi graziosi e il viso bianco / ma la volontà del suo cuore è da apprezzare di più.]

e la santità della fanciulla

E fo nuirid ab castidad
e teg salva virginidad.

(vv. 73-74);

[Fu educata alla castità / e conservò la sua verginità.]

tal obra fez qe Deu molt plaz
martiri pres e fort assaz
(vv. 81-82)

[fece un'opera che piacque molto a Dio / fu martirizzata con crudeltà]

che abbandona tutte le sue ricchezze per condurre una vita umile e dedicarsi ai poveri

Los paupres en pag e·ls meselz
paupras laiszed cum a fradelz
e teg s'ab Deu q'ell es plus belz
(vv. 98-100)

[Nutrì i poveri e i lebbrosi / si ridusse in povertà come un mendicante / si mise con Dio che è più bello]

Pos ag blidall ab bracz a l'eira,
per Deu se mes en gran paupeira,
laiszed las altras de sa teira
e pres ardin qonsi Deu queira
vv. 101-104

[Poi indossò una tunica senza maniche, / nel nome di Dio si ridusse in grande povertà, / abbandonò le altre della sua condizione / e divenne ardimentosa come vuole Dio]

hanno lo scopo di invogliare i più nobili ad essere meno avidi e a consolare i poveri designandoli come i particolari destinatari della canzone, perché solo percorrendo la strada della rinuncia e della sofferenza è possibile incontrare Dio ed essere, un giorno, ricompensati per le pene vissute:

La non·s cuiez q'ell non lo meira
q'anc s'en volg esser sa obreira
et sua fidels camareira
et attended cons li profeira
qe czo·s la via dreitureira
(vv. 105-109)

[Non pensate che Lui non la ricompenserà / per essere diventata il suo strumento / e la sua fedele serva / aspettando i suoi comandi / perché questa è la retta via].

Le espressioni che invece descrivono i pagani come persone malate, peccatrici che meritano solo l'inferno:

enferm so.ll cor quar son pagan
(v. 46);
[Sono malate nel corpo perché sono pagane]

ad aqestz homens peccadors
deptaz en enfernz e calors
(vv. 469-470);
[questi uomini peccatori / sono destinati all'inferno e alle fiamme]

Maximian ag cor avar
(v. 495)
[Massimiano ha il cuore avido]

a volte usando epitetti più forti come ad esempio quando vengono definiti *cans* (vv. 118, 212), *diabiles* (v. 120), *mendix pudolens* (v. 283), *averser* (v. 327) hanno, ovviamente, lo scopo di convincere gli ascoltatori a non seguire il loro esempio perché questo li porterebbe ad un analogo destino.

La parte di maggiore *pathos* è, naturalmente, quella che descrive la passione e la morte della fanciulla, composta da immagini cruenti ma di grande spettacolarità e che occupa le lasse XIX fino a XXXIX:

Dunc fez venir un seuן obreir
q'una gratigla.ll fez d'acer
sus la passed sobre.l foger,
lo corps tot nud, cast e enter,
faill fog de legna de noger
e de l'altra del verzier,
czo lle non prezad un diner
q'en Deu a tot son consider
e fo filla de cavaller.
(vv. 333-341)

[Allora fece venire uno dei suoi servi / che gli costruì una graticola d'acciaio, / la pose sul fuoco / con il corpo completamente nudo, casto e immacolato; / accese il fuoco con la legna di noce e con altra del giardino, / lei non se ne curò affatto / perché Dio occupava i suoi pensieri / ed era figlia di un cavaliere.]

nelle quali la fanciulla, grazie alla sua profonda e tenace fede, è descritta quasi come un essere ultraterreno che affronta impavidamente una morte atroce.

La seconda parte del poema, come dicevo, è intrisa di narrazioni di complotti e scene di combattimento, durante le quali gli infedeli, tra i quali si annoverano i principi pagani, Daciano e Massimiano, ben conosciuti dalla comunità degli ascoltatori, moriranno e patiranno le pene dell'inferno.

Nel corso di tutta la narrazione vi sono poi continui richiami all'attenzione (*ar audiretz, audir podez* ecc.) e, soprattutto, moniti agli ascoltatori a non seguire l'esempio dei pagani (*ia non o facza Cristiana!*; *czo devon far tuit Cristian!*)

È possibile quindi ipotizzare che la bipartizione del testo implichi un duplice intento performativo: religioso e politico. L'esaltazione della fede cristiana, rappresentata dalla dolce ma risoluta giovane Fides, si intreccia con l'incentivazione dell'odio contro gli infedeli, colpevoli di aver decretato la morte della fanciulla e per i quali, per tale motivo, si prospetta un al di là in compagnia del diavolo.

Ma se nell'agiografia, tutto sommato, la trasmissione del messaggio poetico è più semplice e le probabilità di una trans-materializzazione del tessuto letterario sono più verosimili, perché rivolta ad una tipologia di pubblico con un *background* religioso già stratificato e solidificato, per i testi epici, invece, la questione si complica.

2 Epica

Si sa con certezza che i poemi epici si basano su una memoria collettiva e tradizionale, ciò vuol dire che gli ascoltatori conoscono già la storia che il giullare sta narrando. Attraverso la performance, il compito dell'esecutore non è, quindi, solo quello di erudire e diletare il pubblico, ma è anche quello di appassionarlo alle vicende del protagonista nel tentativo, sicuramente più arduo rispetto alle *vitae sanctorum*, di rendere l'eroe una persona esemplare, cioè di presentarlo in maniera così accattivante da indurre l'uditore ad elevarlo a soggetto da "imitare". Rispetto ai testi agiografici, nei poemi epici non si chiede all'ascoltatore semplicemente di condurre una vita santa e di stare lontano dai peccati, ma si tenta di persuadere chi ascolta a "prendere a modello" il comportamento dell'eroe e convincerlo a seguire le sue azioni che, nel caso specifico, consistono nel partire per la guerra ed essere disposto a morire per un ideale condiviso da tutta la comunità.

Per poter ambire a questo tipo di trans-materializzazione, l'opera deve essere dotata di una struttura perfetta sia dal punto di vista metrico che tematico, che deve aiutare nell'esecuzione il giullare affinché la sua performance diventi incisiva e sorrisca l'effetto desiderato.

La *Chanson de Roland* oitanica sembra rispondere perfettamente alle caratteristiche elencate, tant'è vero che molti critici pensano, rispetto ad altri poemi epici che hanno una struttura che tradisce una loro prima composizione orale e poi una successiva messa per iscritto, che essa invece sia stata molto probabilmente elaborata prima in forma scritta e poi propagata oralmente¹⁹. Contemporanea alla *Chanson*

de Guillaume, che ha un'impersonazione tematica molto simile, la *Chanson de Roland* se ne distanzia per la sua forma metrica ineccepibile, per la concatenazione degli avvenimenti in un crescendo di *pathos* ed emozioni, per la continua attenzione ai personaggi e agli eventi bellici, senza distorsioni e senza inutili dissertazioni o amplificazioni su avvenimenti non pertinenti alla narrazione (si pensi all'unica lassa dedicata alla morte di Alda promessa sposa di Orlando).

Dato che riferimenti alle gesta narrate in queste due opere si ritrovano in documenti molto antichi, come la *Nota Emilianense* del 1060 per il *Roland* e il *Frammento dell'Aia* (930-1030) per il *Guillaume*, non è possibile determinare con certezza quale delle due elaborazioni abbia influenzato l'altra. Come sostiene anche Fassò, l'unica cosa certa è che sicuramente le due leggende hanno avuto una diffusione orale prima di essere rimaneggiate e organizzate in un testo scritto. È possibile inoltre che brevi testi giullareschi circolassero già nel X secolo e non solo nel Nord della Francia ma anche nel Sud e in altre aree geografiche. Quali fatti e avvenimenti leggendari siano stati accolti nelle versioni da noi conosciute e quali altri siano stati rimaneggiati o omessi, non ci è dato sapere con certezza, possiamo solo avanzare congetture sulla base di altri poemi elaborati su quelle leggende²⁰. Sicuramente l'operazione di risistemazione e di scrittura o riscrittura ha funto, soprattutto nel caso della *Chanson de Roland*, da vero e proprio filtro per l'eliminazione di determinati aspetti della leggenda considerati non utili, o forse addirittura dannosi, per i fini politico-religiosi a cui aspirava la circolazione di questo importante poema. Mi riferisco ad esempio all'incesto tra re Carlo e la sorella dal quale sarebbe nato Orlando, un episodio completamente omesso nella *Chanson de Roland* del codice di Oxford ma che, di contro, ritroviamo nel *Ronsasvals* occitano.

La *Chanson de Guillaume*, di cui ci rimane una versione frammentaria sintesi di due racconti fusi insieme, è tramandata da un solo manoscritto conservato alla British Library di Londra²¹. Questa canzone ebbe un enorme successo all'epoca, anzi si presuppone addirittura che già prima circolassero altre leggende epiche su questo eroe, che però non ci sono pervenute in forma scritta. Difatti con la *Chanson de Guillaume* inizia una fase molto particolare nella stesura dei poemi epico-celebrativi e che godrà, in seguito, di un notevole successo: la creazione di veri e propri cicli epici. A questa gesta si affiancano altre composizioni tematicamente legate ad essa come *Le couronnement de Louis*, *Le charroi de Nîmes* e *La prise d'Orange*. Queste *chansons* hanno come protagonista sempre Guglielmo d'Orange, sono organizzate secondo uno schema biografico e presentano nuove tematiche come l'astuzia, il vagheggiamento amoroso, il meraviglioso, ecc.

Lungi dall'essere all'origine del ciclo, la *Chanson de Guillaume*, anche se è la prima che ci è pervenuta, presuppone, come dicevo, la diffusione di altri poemi più antichi e che, probabilmente, sono stati tramandati solo oralmente. Guglielmo appare nella narrazione già come un eroe famoso, le cui gesta sono note, e anche se è il vero

protagonista della canzone, nelle battaglie l'autore anonimo lascia molto spazio ai giovani e, in particolare, ai nipoti Vivien, Girard e Renouart.

Sia nella *Chanson de Guillaume* che nella *Chanson de Roland* si narra lo scontro tra due fazioni contrapposte: cristiani contro pagani per la difesa di un ideale comune, la fede cristiana. In tutti e due i poemi compaiono due giovani e prodi cavalieri, Viviano e Orlando, entrambi nipoti di due personaggi storici molto amati dal popolo: Guglielmo d'Orange e Carlo Magno. Tutti e due peccano di superbia ed entrambi muoiono combattendo contro i pagani in difesa della cristianità e le loro morti sono equiparate a quella di Cristo. Nelle due canzoni le battaglie campali sono ricche di descrizioni, il che fa pensare a delle performance create da più attori, dove l'effetto scenico appare alquanto dinamico e acquisisce un rilievo importante quanto la recitazione stessa. La ridondanza delle formule è presente in entrambi i testi, così come la presenza di lasse similari e i molteplici richiami all'attenzione.

Nonostante le molteplici affinità tra le due opere, ai motivi comuni se ne affiancano altri che, invece, diversificano completamente le due canzoni di gesta. A differenza della *Chanson de Roland*, l'autore anonimo della *Chanson de Guillaume* dà molto spazio all'introspezione dei personaggi e soprattutto ne esalta le qualità umane. Guglielmo non è solo un valoroso eroe ma è anche un essere umano. Egli è descritto, soprattutto nei vari poemi che compongono il ciclo, come un uomo ironico, che ride e si diverte, che adora i travestimenti, forte, che ha modi rudi ma che è anche capace di amare. È un personaggio che assomma diverse virtù e qualità ed è quindi una figura a tutto tondo.

Immagino che il giullare, che nella recitazione impersonava Guillaume "dal naso curvo", avesse il privilegio di divertire ed entusiasmare il pubblico sia attraverso un particolare *déguisement*, che senza dubbio metteva in rilievo il difetto fisico dell'eroe, sia fisicamente perché Guillaume si presentava come un cavaliere alquanto bizzarro se comparato a Carlo Magno, descritto topicamente come *un vecchio di duecento anni, canuto e bianco*. Un eroe particolare anche se comparato a Orlando o allo stesso nipote Viviano, descritto come un giovane bello e abile combattente, ancora però non del tutto maturo per affrontare, da solo, una battaglia contro l'esercito del potente pagano Deramé.

La *Chanson de Guillaume* non è la *Chanson de Roland*. Non ne ha la compattezza, la struttura simmetrica; ma non è una semplice accozzaglia di episodi. Conosce altri toni oltre a quello sublime e austero; [...]. Il suo autore mescola l'alto col basso, il solenne col familiare, il serio col comico, il patetico con l'umoristico; è meno raffinato di Turoldo, ma ha sicuramente maggiore inventiva²².

La *Chanson de Roland*, rispetto a quella di *Guillaume*, è impostata, quindi, in modo totalmente diverso. Tutta l'azione è concentrata su un solo avvenimento: la battaglia di Roncisvalle. Le tematiche presenti nel poema ruotano tutte attorno all'argomen-

to militare: prodezze, orgoglio, coraggio, saggezza, fedeltà, tradimento e vendetta, nelle quali non v'è margine per l'inserimento di motivi diversi.

Orlando è descritto come l'eroe perfetto, prode e coraggioso, un uomo dedito solo alla cavalleria e sprovvisto di quelle "debolezze" umane che, però, rendono un personaggio più "reale". Basti pensare alla sua *passio* descritta nelle celebri lasse similari CLXX-CLXXV. Durante la sua agonia le sue preoccupazioni e i suoi pensieri, e sottolineo i suoi ultimi pensieri, sono dedicati alla *dolce Francia*, alle sue imprese, alle sue conquiste, al suo signore Carlo e alla sua spada Durendala; in nessuna delle lasse vi è un accenno ai sentimenti più intimi, all'amore, alla sua promessa sposa Alda.

L'unico difetto che Turoldo, forse autore o semplicemente esecutore del poema, attribuisce a Orlando è l'"orgoglio". Questa sua imperfezione, importante e necessaria per far sì che ci possa essere comunque un'identificazione del pubblico con l'eroe, è però equilibrata dalla rilevante presenza del giovane e amico Oliviero, che invece è presentato come un cavaliere non solo prode ma anche "saggio" e le cui azioni sono necessarie, nell'economia della narrazione, per equilibrare e smussare l'eccessiva superbia di Orlando. Si potrebbe anche avanzare l'ipotesi, data la presenza di vari epitetti utilizzati per descrivere Oliviero (*proz, curteis, sage, bel, gentil*) e che, di contro, non accompagnano quasi mai il nome di Orlando, che l'autore volesse volutamente focalizzare l'attenzione del pubblico sull'importanza, in un contesto bellico, della *sapientia* e della *moderatio* rispetto alla *fortitudo*. Se così fosse, il celebre verso *Rolant est pros e Olivier est sage* (v. 1093) in apertura della lassa LXXXVII, che narra l'ultimo tentativo di Oliviero di convincere Orlando a suonare il corno, avrebbe una valenza tematica e performativa ancora più importante: il coraggio, la prodezza, l'impeto in battaglia sono necessari quanto la razionalità, la misura e la saggezza, senza le quali si va incontro alla morte e alla disfatta:

Co dist Rollant: «Por quei me portez ire?»
 E il respond: «Cumpainz, vos le feistes
 kar vasselage par sens nen est folie:
 mielz valt mesure que ne fait estultie.
 Franceis sunt morz par vostre legerie;
 jamais Karlon de nus n'avrat servise.
 Se-m creisez, venuz i fust mi sire;
 ceste bataille ou sum [defenie],
 u pris u mort i fust li reis Marsilie.
 Vostre proecce, Rollant, mar la veismes!
 Karles li magnes de nos n'avrat aie.
 N'ert mais tel home desqu'a Deu juise.
 Vos i murrez e France en ert hunie.
 Oi nus defalt la leial cumpaignie:
 einz la vespree ert gref la departie»
 (lassa CXXX)²³

[Orlando disse: «Perché avete quest'ira?» / Quello risponde: «Voi ne deste il motivo: / valor con senno non è certo follia / e la misura val più della stoltizia. / Sono morti i Franchi per la vostra pazzia; / noi non potremo Carlo mai più servire. / Se aveste udito, il re sarebbe qui; / questa battaglia ormai l'avremmo vinta, / e preso o morto sarebbe il re Marsilio. / Fu mal vedere la vostra valentia! / Ora al re Carlo non saremo d'ausilio. / All'uomo più grande fino al dì del Giudizio. / Morrete e avrà la Francia l'ignominia. / Oggi finisce la nostra compagnia: prima del vespro sarà triste dividerci»].

Fin dall'inizio del poema la descrizione dei due consigli di guerra, di Carlo e del pugno Marsilio, poi le famose lasse similari che descrivono la “scena del corno” e quelle che narrano la morte di Orlando, seguite dalla narrazione della vendetta di Carlo, sono organizzate secondo un crescendo emotivo e di *suspense* ben architettato, con un finale che, seppur annunciato fin dall'inizio del poema, ha comunque il suo impatto sorprendente sul pubblico: dopo aver fatto squartare il traditore Gano (*li felz, li parjurez*) facendolo tirare da quattro cavalli, l'ultimo atto di Carlo è la conversione della regina di Spagna. Il poema non si chiude, quindi, con una scena tragica e triste ma con un messaggio di pace, con il trionfo della fede cristiana e, soprattutto, con una frase che, in qualche modo, lascia aperto il poema a nuove prosecuzioni, una sorta di *to be continued*, perché il compito di Carlo, per volontà di Dio, non è ancora finito:

Quant l'emperere ad faite sa justice
e esclargiee est la sue grant ire,
en Brami[mund]e ad chrestientet mise.
Passet li jurz, la nuit est aserie;
culcez s'est li reis en sa cambre voltice.
Sein Gabriel de part Dieu li vint dire:
«Carles, sumun les oz de tun emp[ir]e!
Par force iras en la tere de Bire,
reis Vivien si succuras en Imphe,
a la citet que paien unt asise:
li chrestiens te recliment e crient».
Li emperere n'i volsist aler mie:
«Deus – dist li reis – si penuse est ma vie!»
Pluret des oilz, sa barbe blanche tiret.
Ci falt la geste que Turoldus declinet.
(lassa CCXC)

[L'imperatore, quando ha fatto giustizia / e s'è placata un po' la sua grand'ira, / fa Braminonda cristiana divenire. / Passato è il giorno, la notte s'è incupita; / va nella camera a volta il re a dormire, / ma san Gabriele viene da Dio per dirgli: / «Carlo gli eserciti dell'impero riunisci! / A forza andrai nella terra di Bira, / per dare aiuto al re Viviano in Infia, / dove hanno posto l'assedio i saraceni / ed i cristiani levano a te le grida.» / L'imperatore non vorrebbe partire: / «Dio – disse – quanto penosa è la mia vita!» Comincia a piangere, la barba bianca tira. / La gesta scritta qui da Turoldo ha fine.]

Questa bella e perfetta architettura tematica si fonde con una struttura strofica e formolare ben studiata e adatta alla trans-materializzazione del messaggio politico alla base della *chanson*: indurre i giovani, sia nobili che plebei, a seguire l'esempio di due loro coetanei a partecipare alle crociate per diffondere la cristianità perché, come dice Orlando:

paien unt tort e chrestiens unt dreit
malvaise essample n'en serat ja de moi
(vv. 1015-1016)

[i pagani hanno torto e i cristiani il diritto / non darò mai il cattivo esempio]

Se poi si comporteranno come dei valorosi cavalieri, godranno della stessa celebrità degli eroi che imitano.

Tale concetto è ribadito più volte nella *Chanson*, soprattutto nelle lasse della “scena del corno” in cui Orlando si preoccupa di comportarsi non come lui desidererebbe, ma come il popolo si aspetta che si comporti, perché altrimenti verrà ricordato con disonore:

Or guard chascuns que granz colps i empleit
male cançun de nus chantet ne seit!
(vv. 1014-1013)

[Or d'assestare gran colpi ognuno cerchi / perché non dicano di noi canzoni di scherno!]

Respond Rollant: «Ne placet Damnedeu
que mi parent pur mei scient blasmet
ne France dulce ja cheet en viltet!»
(vv. 1062-1064)

[Risponde Orlando: «Non piaccia a Dio / che i miei parenti sian per me biasimati / e disonore ne abbia la dolce Francia!»]

A questi versi seguono delle formule che esaltano la battaglia intrapresa dai paladini contro i pagani, poiché essa è “nobile” ed è “edificante”:

Dist Olivier: «Gente est nostre bataille!»
(v. 1274)
[Disse Olivieri: «nobile è la nostra battaglia!»]

Felun paien mar i sunt asemblez:
jo vos plevis, tuz sun mortz livrez!
(vv. 1068-1069)
[Si son con danno qui i pagani adunati: / giuro che a morte son tutti destinati!]

Franceis sunt bon, si ferrunt vassalment;
ja cil d'Espaigne n'avrun de mort guarant!
(vv. 1080-1081)

[Son prodi i Franchi, e colpiran da bravi / quelli di Spagna non avran chi li salvi!]

Melz voeill murir qu'[a] huntage [remaigne]
pur ben ferir l'emperere nos aimet!
(vv. 1091-1092)

[Meglio morire che restar nell'infamia / se Carlo ci ama è perché ben colpiamo!]

Mal seit del coer ki el piz se cuardet!

(v. 1107)

[Sia maledetto il cuore che si abbatte!]

Pur nostre rei devum nus ben murir.

Chrestientet aidez a sustenir!

(vv. 1128-1129)

[Per il nostro sovrano dobbiamo ben morire. / Date soccorso alla gente di Cristo!]

Per itels colps nos eimet li emperere

De tutes parz est: «Monjoie!» escriee

(vv. 1377-1378);

[Per questi colpi l'imperatore ci ama / E s'alza il grido; «Mongioia!» da ogni parte]

La bataille est merveilleuse e pesant

(v. 1412)

[La battaglia è prodigiosa e tremenda]

e Orlando l'affronta con gioia:

Cors ad mult gent le vis cler e riant

(v. 1159)

[Nobile ha il corpo e il viso chiaro e lieto]

Ricordo infine che l'XI secolo, data in cui viene composta questa canzone, vede tutto il mediterraneo coinvolto nella lotta tra paesi arabi e cristiani e la *Chanson de Roland* si presenta, quindi, non solo come un testo di intrattenimento e celebrativo degli eroi che avevano combattuto quelle battaglie, non solo come una cronaca pseudo storica per erudire il pubblico ma, soprattutto, attraverso le performance giullaresche che danno “voce” al testo scritto e quindi gli conferiscono “veridicità” e maggior persuasione, come un efficace libello politico di chiamata alle armi.

3 Fabliaux

Se per la maggior parte dei poemi epici i giullari hanno avuto un ruolo predominante soprattutto nell'organizzazione della materia pseudo storica e leggendaria,

trasmessa oralmente, e hanno avuto il merito di rimaneggiarla e metterla per iscritto per trasportarla e divulgarla da un paese all'altro, di natura molto diversa è invece la creazione delle opere e la *mouvance* letteraria che si registra nei testi del XIII secolo.

Siamo in un periodo storico che vede la nascita dell'università e, conseguentemente, di una maggiore diffusione della cultura anche attraverso il libro scritto. L'attività giullaresca continua e ciò è testimoniato non solo dal ricorso alle formule e dalla presenza di tanti altri indizi che provano una trasmissione prevalentemente orale dei testi, ma anche dal fatto che molte più opere sono create proprio dai giullari.

Il giullare del XII e XIII secolo è caratterizzato [...] dall'essere elemento tipico e integrante della variopinta *piazza cittadina* ed entra, così, in rapporto con un altro "vagante" cittadino, il predicatore (francescano o domenicano). [...] fra frati predicatori e giullari si stabilisce un vero e proprio antagonismo. Si tratta di una "rivalità" soprattutto ideologica, certo. Ma il problema più grosso che i predicatori si trovano a dover affrontare è quello di riuscire a "catturare" le orecchie, le menti e gli occhi affascinati ed attratti dalla voce e dal corpo del giullare²⁴.

In questo periodo di grandi cambiamenti socioculturali, il *performer* instaura un rapporto ancora più stretto con il pubblico, quasi di collaborazione quotidiana: crea e/o adatta l'opera al gusto degli ascoltatori.

Fra le opere più interessanti dal punto di vista performativo, senza dubbio spiccano i *fabliaux* nei quali, a volte, ritroviamo il nome dell'autore. In questi racconti comici e irriverenti compaiono personaggi appartenenti a tutti i ceti sociali e soprattutto esponenti della nuova classe emergente: la borghesia. I temi affrontati sono tra i più disparati, le vicende narrate sono molto varie, ma ciò che accomuna tutti i racconti è che la storia ha spesso un intento parodico e ironico e il riso e il divertimento sono sempre assicurati. Per questo genere letterario il *delectare* sembra essere lo scopo primario che l'esecutore o l'autore si prefigge:

Fableaus sunt or molt encorsé:
meinte denier en ont emboursé
cil qui les content et les portent,
car grant confortement apportent
as envoisiez et as oiseus.

Quant il n'i a gent trop noiseus,
neis a ceus qui sunt plein d'ire,
quant il oent bons fableaus lire,
si lor fet il grant alejance
et oublier duel et pesance
et mavestié et pensement.

(*Le chevalier qui fist les cons parler*, vv. 1-11)

[Si fanno ora *fabliaux* in quantità; / e chi li racconta e li diffonde / s'è ben arricchito, / perché recano grande conforto / agli uomini allegri e spensierati. / Ovunque la gente non sia

scontrosa, / e perfino chi è in preda all'ira, / se ascolta dei buoni *fabliaux* / ne trae grande sollievo / e dimentica sofferenze e pene, / malvagità e preoccupazioni.]

Ma, come vedremo, in ogni *fable*, in maniera più o meno evidente, si cela un insegnamento.

Anche nel vasto repertorio fabliolistico ricorrono molti esempi di variazione letteraria e testuale: si pensi ad esempio al racconto *Auberee* o al *Chevalier qui fist les cons parler* trasmessi, entrambi, da più testimoni che presentano, tra loro, varianti sostanziali²⁵. In uno studio sulle tante e diverse versioni pervenuteci di questi due racconti Lee fa un'osservazione pienamente condivisibile:

Il tentativo di ridurre le diverse versioni dei *fabliaux* a una sola è una forzatura che finisce per dare una visione erronea della cultura medievale, dove l'oraltà e la memoria, pur affiancata alla cultura libresca delle scuole, avevano un ruolo preminente, fornendo ai testi volgari quella *mouvance*, come dice Zumthor, o *muance*, come prima di lui diceva Rychner, che li caratterizza e ne costituisce spesso il fascino²⁶.

A seconda del luogo e dello *status* sociale e culturale dell'uditore, il testo viene ampliato, rimaneggiato, trasformato dall'esecutore. Si tratta di una scelta artistica che il giullare attua in maniera del tutto arbitraria e motivata, semplicemente, dal contesto cronotopico in cui attua la sua performance.

In questi racconti l'aspetto performativo, nella sua connotazione semantica di “convincere”, “persuadere”, “influenzare”, che può tradursi in una trans-materializzazione del messaggio letterario, è ancora presente, ma, sicuramente, non ha più quella valenza elegiaca che deteneva nei poemi agiografici ed epici, ed è spesso relegato all'insegnamento finale o ad un proverbio, che funge da chiusa della storia²⁷.

Alcuni *explicit* si presentano come dei consigli sul giusto comportamento nella vita quotidiana:

Et por ce vos vueil ge monstrer
que cil fait et sens et mesure
qui d'orgueil se desennature.
(Du vilain asnier vv. 48-50)²⁸

[Con questo esempio voglio mostrarti / che non agisce con senno e misura / chi per orgoglio non agisce seguendo la sua natura.]

[...] Vous qui oez
cestui conte, entendre poez
que li voir gas ne valent rien;
poi en voit on avenir bien,
aventure est quant bien en chiet,
on voit souvent qu'il en eschiet
du bien cheoir sai poi nouvele.

(Jean de Condé, *Li dis du sentier batu*, vv. 123-129)

[Voi che ascoltate / questo racconto, potete capire / che lo scherzo fatto su un fatto vero non vale niente; / se ne trae poco profitto; / solo per caso ne viene del bene, / spesso finisce male / di buoni effetti ne ho sentito parlare poco.]

Nei racconti che parlano della furbizia delle donne, spesso la chiusa ha lo scopo di intimare gli uomini a non farsi raggirare dalle loro mogli:

Mes li fabliaus dist en la fin
C'on doit por fol tenir celui
qui mieus croit sa fame que lui.
(Jean Bodel, *Le vilain de Bailluel* vv. 114-116).

[Ma il fabliau dice alla fine / che bisogna ritenere folle / *colui che crede alla propria moglie più che a se stesso.*]

Enseigner voil por ceste fable
que fame set plus que deiable,
et certeinement lo sachiez.
Les les iauz enbedeus me sachiez
se n'e a esciant dit voir!
Qant ele viaut om decevoir,
plus l'en deçoit et plus l'afole
tot solement par sa parole
que on ne feroit par angin.
De ma fable faz tel defin:
que chascuns se gart de la soe
q'ele ne li face la coe!

(*La sorisete des estopes* vv. 213-224)

[Con questa favola voglio insegnare / che la donna ne sa una più del diavolo, / sappiatelo con certezza. / Cavatemi entrambi gli occhi / se non dico la verità! / Quando lei vuole ingannare un uomo / lo truffa e lo raggira con la sola parola / più di quanto un uomo lo farebbe con l'astuzia. / Termino così la mia favola: / che ciascuno si guardi dalla sua amica / affinché non faccia la stessa fine!]

A non fidarsi dei preti:

Ceste fable dit por essample
que nus hons qui bele fame ait
pour nule proiere ne lait
jesir clercl dedenz son ostel
qu'il ne li face autretel:
qui bien lor fet sovent le pert,
ce dist le fablel de Gobert.
(Jean Bodel, *Gombert et les deus clers*, vv. 186-192)

[La morale di questa favola dice / che un uomo che abbia una bella donna / per nessuna preghiera che gli si faccia / non lasci un chierico dimorare in casa / affinché non faccia ciò che fa lui: / chi fa loro del bene spesso lo perde, / questo dice il *fabliau* di Gombert.]

e degli sconosciuti:

Pour ce fu dit, seignor baron
male compaigne a en laron!

(Jean Bodel, *Barat et Haimet*, vv. 507-508)

[Per cui, signori baroni, si dice / è una cattiva compagnia quella di un ladro]

Spesso si ritrovano morali sarcastiche:

Li vilains dist en son proverbe
que mains hom a a tort requis
ce qu'en plaidier a puis conquis.
Noreture vaint mais nature,
fausetes amorce droiture
tors va avant et drois a orce:
mes valt engiens que ne fait force.

(*Le vilain qui conquist Paradis par plait*, vv. 166-172)

[Il villano dice nel suo proverbio / che spesso l'uomo invano reclama / ciò che con la preghiera ha poi ottenuto. / L'istruzione vince sulla natura, / l'ingiustizia schiaccia la giustizia, / il torto avanza e il diritto va di traverso: / vale di più l'inganno della forza.]

Mes on ne doit pas, ce me samble
avoir por nule povrete
son petit parent en viute
s'il n'est ou trahitres ou lerrois
que s'il est fols ou tremeleres,
il s'en retret au chief de foiz.

(Hugues Piaucole, *Estormi*, vv. 620-625)

[Non si deve, a parer mio, / per povero che sia, / disprezzare un parente stretto / se non è un traditore o un ladro, / poiché se è un immorale o un giocatore, / il più delle volte se la cava.]

Altre sono comiche e cadono nell'osceno:

Cest essample vous moutre bien
que nul prestre, por nule rien,
ne devroit autrui fame amer,
n'a cele venir ni aler
qui onques fust en chalengage,
qu'i n'i laissast la coille en gage:
si comme fist prestres Coustanz,

qui i laissa les trois pendanz.

(*Le prestre crucefie*, vv. 93-100)

[Questo esempio vi mostra bene / che nessun prete, per niente al mondo, / dovrebbe amare la donna d'altri, / né girarle attorno, / senza correre il rischio di lasciarvi, in pegno, i testicoli: / così come successe a padre Costanzo, / che vi lasciò i tre attributi.]

E ancora chiuse che si presentano come degli insegnamenti “seri”:

Gautiers Li Leus dist en la fin
que cil n'a mie le cuer fin
qui sa mollier destraint ne cosse
ne que li demande autre cosse
que ses bones voisines font.

Je n'i vuel parler plus parfont.

Feme fait bien que faire doit.

(Gautier le Leu, *La veuve*, vv. 585-591)

[Gautier le Leu dice per finire / che non ha uno spirito sagace / chi opprime e percuote la propria moglie / né chi le domanda altre cose / rispetto a quelle che fanno le sue vicine. / Non voglio aggiungere altro. / *La donna fa bene quello che deve fare.*]

Dagli esempi elencati si nota che in tutti i casi la morale, o pseudo morale finale, è strettamente legata a quel determinato racconto ed è diversa da narrazione a narrazione, adeguandosi all'esigenza di quella particolare performance.

I *fabliaux* hanno anche lo scopo di comunicare messaggi didascalico-moralegianti e hanno la capacità, come dice Tavani,

di coinvolgere lo spettatore nell'azione rappresentata, invogliandolo, con l'ammicco e con la risata, a riconoscersi positivamente nei protagonisti quando questi riproducano una condizione umana non eccezionale, non eroica, anzi mediocre, ma comunque affrancata da certe limitazioni comportamentali cui nella realtà egli non è invece in grado di sottrarsi facilmente²⁹.

Pur trasmettendo un insegnamento condivisibile da tutti gli ascoltatori, la valenza performativa della morale presente nei *fabliaux*, anche se incisiva, non raggiunge, come dicevo, quell'enfasi drammatica conferita dall’“autorità” propria del messaggio epico e religioso. Si tratta tutt’al più di consigli o piccoli insegnamenti utili per affrontare meglio alcune situazioni della vita quotidiana e che non implicano, nel seguirli, un totale cambiamento dell'animo o della propria esistenza.

Conclusione

Tirando le fila del discorso, concludo riprendendo un concetto molto importante e avvalorato da Chaytor nel suo interessante libro *Dal manoscritto alla stampa. La letteratura volgare del Medioevo*. In epoca medievale le persone erano abituate ad

“ascoltare” e, dato che la circolazione del libro manoscritto non era così corrente, la memoria aveva un’importanza per noi inimmaginabile. Un giullare poteva imparare a memoria diversi poemi epici, romanzi d’avventura e liriche e poteva anche crearli da solo. E ancora, l’uditario al quale si rivolgeva lo scrittore medievale non era un pubblico di “lettori”, nella maggior parte dei casi era formato da “illetterati”, interessati, più che altro, a storie ricche di azioni e movimento nelle quali la caratterizzazione dei personaggi non aveva grande importanza ed era lasciata alla bravura di chi raccontava mediante cambi di voce e gestualità³⁰. Gli spettatori medievali desideravano essere scossi emotivamente, e quella che noi oggi definiamo “pedante ripetizione”, e che caratterizza le opere medievali, aveva proprio lo scopo di enfatizzare talune vicende, così come l’uso della prima persona, il sovente rivolgersi al pubblico per attrarre l’attenzione, sono elementi distintivi della creazione e della divulgazione di un’opera medievale. E quella peculiarità che oggi noi chiamiamo “stile”, nel Medioevo era fornita dalla personalità dell’oratore o del narratore e la seduzione stilistica erano indirizzate soltanto all’orecchio³¹.

Con l’invenzione della stampa, la creazione e la trasmissione letteraria hanno subito una trasformazione radicale: la “vista” ha sostituito l’uditivo, la “lettera” ha sostituito la voce.

Note

1. E. Faral, *Les jongleurs en France au moyen âge*, Honoré Champion, Paris 1910, p. 262.
2. F. Deriu, *Arti performative e performatività delle arti come concetti “intrinsecamente controversi”*, in “Mantichiora”, 1, 2011, pp. 178-92, p. 191.
3. Faral, *Les jongleurs en France au moyen âge*, cit., pp. 255-6.
4. P. Zumthor, *La lettera e la voce*, il Mulino, Bologna 1990, pp. 24-8.
5. W. J. Ong, *Oralità e scrittura*, il Mulino, Bologna 1986, p. 30.
6. Ivi, p. 99.
7. Zumthor, *La lettera e la voce*, cit., pp. 28 e 95.
8. Deriu, *Arti performative e performatività delle arti come concetti “intrinsecamente controversi”*, cit., p. 191.
9. Faral, *Les jongleurs en France au moyen âge*, cit., p. 25.
10. Ivi, pp. 29-33.
11. In un appunto risalente al XIII secolo, annotato dall’inglese Thomas Cabham, si legge che, in nome della morale, tutti i giullari erano da condannare, tranne coloro i quali cantavano le vite dei santi e le canzoni di gesta. (Faral, *Les jongleurs en France au moyen âge*, cit., p. 44).
12. C. Storey, *An Annotated Bibliography and Guide to Alexis Studies (La vie de Saint Alexis)*, Droz, Genève 1987, p. 70.
13. D. Poirion, *Il meraviglioso nella letteratura francese del Medioevo*, Einaudi, Torino 1988, p. 8.
14. Le citazioni sono tratte dall’edizione di M. Perugi, *La vie de Saint Alexis*, Droz, Genève 2000. Le traduzioni sono state effettuate da chi scrive.
15. A. Varvaro, *Identità linguistiche e letterarie nell’Europa romanza*, Salerno editrice, Roma 1984, in particolare il saggio *Elaboration des textes et modalités du récit dans la littérature française médiévale*, pp. 295 ss.
16. Bernardo D’Angers, *Liber miraculorum Sancte Fidis. Il racconto dei prodigi di una santa bambina*, L. Robertini (traduzione e commento a cura di) e G. G. Ricci (edizione postuma a cura di), Ed. del Galluzzo, Firenze 2010, pp. 24-8.
17. *Ibid.*

18. Cfr. lassa XIX dove ritroviamo, parafrasato, lo stesso momento topico. Le citazioni sono riprese dall'edizione di A. Thomas, *La Chanson de Sainte Foi d'Agen, poème provençal du xi siècle*, éd. d'après le manuscrit de Leide avec fac-similé, traduction, notes et glossaire, Honoré Champion, Paris 1974. La traduzione italiana è stata effettuata da chi scrive.

19. Il dibattito sulle origini dei testi epici è ancora aperto e le tesi contrapposte e identificate come *tradizionalista* e *individualista* non rispondono efficacemente a tutte le problematiche insite nelle diverse versioni dell'epopea. Ogni poema epico ha una sua storia, una sua evoluzione particolare e, soprattutto, ha avuto un diverso impatto sul pubblico medievale (cfr. A. Limentani, M. Infurna, *L'epica*, il Mulino, Bologna 1986). A questo proposito Segre aggiunge: «Certo la nostra canzone con le sue simmetrie e i suoi paralleli su grande e su piccola scala, è una costruzione troppo raffinata per aver potuto esser messa a punto senza l'aiuto della stesura scritta, dei ritocchi e delle correzioni a cui ricorrono gli scrittori e di cui fanno a meno gli improvvisatori» (cfr. C. Segre, *Introduzione*, in *La canzone di Orlando*, a cura di M. Bensi, Rizzoli, Milano 1985, p. 17).

20. A. Fassò, *La chanson de geste*, in M. Mancini (a cura di), *La letteratura francese medievale*, il Mulino, Bologna 1997, pp. 51-97.

21. La prima parte, detta comunemente G₁, termina con la morte di Deramé nella battaglia all'Ar-champ. A questo punto inizia la seconda parte, G₂, che molti considerano un'aggiunta posteriore (cfr. *La canzone di Guglielmo*, a cura di A. Fassò, Pratiche, Parma 1995, p. 50).

22. Ivi, p. 42.

23. Le citazioni sono riprese dall'edizione *La canzone di Orlando*, cit.

24. G. Noto, *Ancora sull'autocoscienza del giullare: i giullari nei fabliaux*, in L. Borghi Cedrini (a cura di), *Studi testuali 3*, Ed. dell'Orso, Alessandria 1993, pp. 51-73, qui p. 69.

25. Cfr. C. Lee, *Les remaniements d'"Auberée". Étude et textes*, Liguori, Napoli 1983 e *La trasmissione mnemonica dei testi: il caso dei fabliaux*, in S. Gensini (a cura di), *La memoria e i segni*, "Quaderni del dipartimento di Scienze della comunicazione", Università di Salerno, 1, 2000, pp. 279-97.

26. Ivi, p. 290.

27. Queste chiuse al racconto non possono essere definite delle vere e proprie "moralì", persuasive ed eticamente incontestabili, così come quelle che ritroviamo nelle *fables* ad esempio; si tratta per lo più di consigli o banali insegnamenti che hanno lo scopo di prendere in giro il pubblico e di produrre il riso negli ascoltatori.

28. Le citazioni sono riprese dall'edizione: R. Brusegan (éd.), *Fabliaux*, Éditions 18/10, Paris 1994. Le traduzioni sono state effettuate da chi scrive.

29. G. Tavani, *Il contributo dei giullari alla drammaturgia italiana delle origini*, in *Funzione comunicativa e azione ipnotica nei testi giullareschi*, Centro studi sul teatro medievale e rinascimentale, Atti del II convegno di studio (Viterbo, 17-19 giugno 1977), Bulzoni editore, Roma 1978, pp. 163-84, p. 170.

30. H. J. Chaytor, *Dal manoscritto alla stampa. La letteratura volgare del Medioevo*, trad. di A. Radaelli, Donzelli editore, Roma 2008, pp. 7-15 ss.

31. Ivi, p. 70.



Corpo e performance nella mistica femminile medievale e moderna

di *Florinda Fusco*

Abstract

The essay deals with the mystical feminine writing of the XI-XVII centuries. These texts provide a space where gender history intersects with history of religion, social history of writing and history of literature. The sources that I have analysed are mainly private sources, namely diaries and letters, which allow us to observe the daily life of the religious closely, to scrutinize their actions, to follow the rhythm of their day. One of the most interesting aspects of these diaries and letters is the centrality of the body, which becomes one of the main means of contact between the soul and God.

L'esperienza religiosa femminile medievale e moderna, lungi dall'essere un rigetto della fisicità, aveva al contrario la fisicità stessa come punto cardine. Il corpo era il vero protagonista, testimonianza ed espressione del divino. Nell'esperienza mistica molteplici erano gli eventi soprannaturali legati alla sfera corporea in cui la fisicità diveniva luogo del sacro: la lattazione miracolosa, rigonfiamento del ventre detto gravidanza mistica, la levitazione, le metamorfosi del corpo durante le estasi, la cattatonìa, l'irrigidimento corporeo, epistassi, allungamenti o allargamenti di alcune parti del corpo, ipersecrezioni mucose in gola fino alla teatralizzazione estatica della Passione e della crocifissione.

Il corpo sembrava giungere lì dove la parola non poteva arrivare, ovvero subentrava all'ineffabile. E si faceva così espressione della grazia divina altrimenti incomunicabile. Il corpo, in altri termini, portava il segno della grazia stessa.

Le religiose reputate sante in vita il cui corpo era considerato *sede del sacro* sollevavano sputare o soffiare nelle bocche per guarire malati o per infondere delle grazie¹. Ed erano altresì diffusi fenomeni di devoti che bevevano o si facevano il bagno in acqua usata delle sante².

Tra le mistiche medievali e moderne erano molteplici anche i casi di incorruttibilità dei cadaveri³, e di figure incise nel cuore o traforazioni scoperte al momento delle aperture dei corpi dopo la morte: si pensi, a tal proposito, a Chiara da Montefalco (1268-1308). In una visione Gesù le aveva detto: «Io cerco un luogo solido, in cui possa piantare la croce e qui trovo il luogo adatto a piantare la croce»⁴. Da quel

momento la donna ebbe la sensazione di portare la croce di Gesù nel cuore e, dopo la sua morte, le consorelle e i medici videro che «uno dei bracci della croce che portava nel cuore aveva trafigto il cuore stesso e lo aveva perforato fino esternamente»⁵.

Nel tardo Medioevo, inoltre, si fece fervente il culto delle reliquie⁶ e non mancarono casi di trasudazioni miracolose, in particolare di oli profumati, che incrementarono i culti stessi.

Se consideriamo l'immaginario visionario delle mistiche constatiamo che le loro visioni erano fortemente e violentemente segnate dalla presenza del corpo. Colette de Corbie (1381-1447), riformatrice francescana, all'inizio del 1400, vide Cristo sotto forma di carne a pezzi in un piatto⁷. Margery Kempe (1373-1438) vide, invece, apparire dinnanzi al crocifisso il corpo martoriato di Cristo con un fiume di sangue, visione che la portò a cadere per terra e a contorcersi in preda a convulsioni. Caterina da Genova (1446-1510) sognò invece che il crocifisso della sua camera iniziava a sanguinare e ad inondare l'intero palazzo nobiliare in cui viveva. E sono numerose le visioni in cui, al momento della comunione, le mistiche vedevano l'ostia trasformarsi in carne sanguinante⁸, come accadeva ad esempio ad Angela da Foligno (1248-1309) o a Beatrice d'Ornacieux (1260-1303).

Questo imprescindibile legame tra anima e corpo nell'esperienza mistica femminile medievale e moderna aveva un sostrato culturale che lo sosteneva, ovvero delle teorizzazioni teologiche, escatologiche e di fisica naturale⁹ che esplosero nel 1200 e si diffusero sino al 1400 e che affermavano l'unità integrale di corpo e anima¹⁰. Per san Tommaso l'anima era la *forma corporeitatis*, ovvero l'essenza specifica del corpo: essa informava il corpo e creava la sua specificità¹¹. La persona risultava dunque come unione integrale di anima e corpo¹². A tal proposito afferma eloquentemente Walker Bynum nel suo studio sulla religiosità femminile: «San Tommaso rese il corpo filosoficamente necessario»¹³. Conseguenza dell'unità anima-corpo era per san Tommaso la resurrezione del corpo insieme all'anima¹⁴: per il teologo i corpi risorti dopo la morte si sarebbero potuti toccare¹⁵.

Tale teoria di integrità corpo-anima divenne centrale non solo per i tomisti, ma altresì per i platonici, i francescani e gli agostiniani¹⁶. L'unità anima-corpo era anche sostenuta dal mondo clericale e da teologi ortodossi che, durante il periodo della lotta all'eresia catara, ovvero durante la prima metà del XIII secolo, polemizzavano con le teorie eretiche dei catari che scindevano materia e spirito e li ponevano in una relazione oppositiva: se l'anima era fonte del sacro, la materia non era creazione divina e conduceva l'anima stessa alla corruzione. Contro il dualismo cataro si scagliavano teologi come Giacomo di Vitry e Tommaso di Cantimpre¹⁷, i quali, per contrastare tali teorie e per difendere la sacralità del corpo, facevano leva proprio sull'esperienza mistica femminile.

Molte scrittrici mistiche hanno testimoniato come nell'esperienza unitiva fosse coinvolta tutta la vita sensoriale. A tal proposito Michel de Certeau usa la sapiente metafora del «salire la scala delle percezioni»¹⁸.

Una visione della mistica francese Marguerite d’Oingt (1240-1310) è imperniata sul concetto di sensorialità quale fondamentale strumento per l’esperienza di ascendenza:

Prima di recitare le preghiere e di lasciare quel posto, Colui il quale è pieno di dolcezza e di pietà volle riconfortarla e attirare a Sé il suo spirito, in modo tale che le parve di trovarsi in un deserto dove c’era soltanto una grande montagna, ai cui piedi si trovava un albero meraviglioso. L’albero aveva cinque rami che erano tutti secchi e inclinati verso terra. Sulle foglie del primo ramo c’era scritto *visu*, su quelle del secondo *auditu*, su quelle del terzo *gustu*, del quarto *odoratu* e del quinto *tactu*¹⁹.

L’albero qui menzionato non era altro che il corpo della stessa Marguerite che, in un secondo momento, vide un ruscello (ossia il divino) scendere dalla montagna e inondare l’albero (ovvero se stessa). L’albero sotto il peso dell’acqua (il divino) si rovesciò: la cima toccava la terra, ma i rami, ovvero i sensi, si volgevano verso l’alto e riprendevano forza e vita: la vita sensoriale di Marguerite, prima spenta, iniziava a rinvigorirsi nel processo di unione divina.

Alcune mistiche mantenevano anche al di fuori dell’esperienza unitiva alcuni particolari sensi potenziati: Caterina da Siena (1347-1380) aveva potenziati i sensi dell’odorato e della vista e riusciva a sentire l’odore delle anime e a vederne l’aurea. Mechthild von Magdeburg (1241-1299) e Mechthild von Hackeborn (1241-1298) avevano, invece, il senso del gusto potenziato²⁰.

Il corpo divenne, nell’esperienza mistica femminile, il tramite tra l’anima e Dio. Fenomeni come la gravidanza mistica e la lattazione miracolosa, come ha suggerito Walker Bynum²¹, implicano evidentemente un intrinseco legame tra l’esperienza mistica e quella biologica propriamente femminile della riproduzione. Vi sono numerosissime visioni di mistiche medievali e moderne in cui queste ultime allattavano il Bambino Gesù, subentrando così e sostituendosi alla figura di Maria. A tal proposito Umiltà da Faenza (1226-1310), nei suoi *Sermoni*, scrisse: «ascolta la pecorella che bela per la fame [...], portami nella pastura dove c’è l’erba novella, affinché possa pascermi solo di fiori e ingrassare, sì da dare molto latte [...], dammi l’Agnello immacolato, che succhia volentieri dalle mammelle e ha sempre fame»²². Gertrude di Helfta (1241-1298) raccontava, invece, che i suoi seni si riempivano di latte quando guardava Gesù Bambino con desiderio materno.

Si pensi, inoltre, al rovesciamento di queste ultime immagini, ovvero non più di mistiche che allattavano Cristo, bensì di mistiche allattate da Cristo: Angela da Foligno, Caterina da Siena, Domenica del Paradiso (1473-1553), Brigida Morello e Maria Arcangela Biondini (1641-1712) nutrendosi di latte dai seni di Cristo (o in altre varianti nutrendosi di sangue dal suo costato) raggiungevano un senso di «sazietà amorosa».

Queste ultime visioni riflettevano in sé teorie teologiche che attribuivano aspetti propri della maternità a Dio: già sant’Agostino aveva parlato di affetto materno di Dio

(in *Enarrationes in Psalmos*, 101, 7). A rafforzare gli assunti teorici di sant’Agostino vi erano state altre teorizzazioni medievali sia di fisica naturale²³ che di teologia elaborate da Anselmo, Bernardo, Guerrico e Aelredo, che associano la donna alla «carne di Cristo»²⁴.

Nell’XI secolo Ildegarda di Bingen (1098-1179) associò nei suoi trattati la donna al corpo di Cristo attribuendo a quest’ultimo qualità femminili. La prima volta che la maternità divenne un attributo essenziale di Dio, e quindi un vero e proprio dato teologico, fu nel XIII secolo con Mechthild von Hackeborn (*Liber specialis gratiae*, II, 16). Mentre fu con Gertrude di Helfta che la maternità fu più specificatamente attribuita alla figura di Cristo, figura che iniziò ad essere sentita come tenera e amorevole proprio come una madre dedita alla cura dei suoi figli. La medesima tesi di un Cristo-Madre fu sviluppata da Marguerite d’Oingt (1240-1310) e in particolare da Giuliana di Norwich (1342-1416), che configurò la maternità di Cristo con gli aspetti corporei di utero, mammelle e latte²⁵ e definì lo stesso Cristo «nostra madre [...] gentile nutrice» con «dolci mani graziose [...] pronte nel curarsi di noi»²⁶. Conferire la maternità a Cristo significava per le mistiche avviare un processo di immedesimazione con lui colmando quello spazio vuoto consistente proprio nella *differenza* sessuale che separava la donna dal Cristo stesso. Questo processo aveva un particolare valore dal momento che la differenza tra la donna e il Cristo era suggerita istituzionalmente dal fatto che la donna proprio perché di differente sesso non potesse attendere al sacerdozio.

Il *topos* della maternità delle mistiche e dell’identificazione di queste con la Vergine Maria torna in altre varianti nelle visioni di Chiara d’Assisi (1193-1253), che supplendo alla Madonna stessa, durante una lunga estasi, cullava tra le sue braccia il Bambino Gesù, o quelle di Caterina Vegri (1413-1463) o Angela Mellini (1664-1707), che videro la Vergine consegnare nelle loro braccia il Bambino Gesù affinché ne avessero cura.

Le *abstractio mentis* lasciavano sempre i loro segni sul corpo: il volto di Caterina da Racconigi (1486-1587) diveniva di «rubicondo fulgore»²⁷; allo stesso modo Stefana Quinzani (1457-1530) appariva in volto «rubiconda»²⁸. Maria Maddalena de’ Pazzi (1566-1607) spesso danzava per la gioia durante le sue estasi e il suo volto appariva roseo e luminoso.

Un altro fenomeno comune alle estasi femminili è il corpo irrigidito e bloccato tanto da far apparire le donne come statue: Umiliana de’ Cerchi (1219-1246) rimaneva per lungo tempo ferma in un’immobilità marmorea, mentre le estasi di Chiara da Montefalco le provocavano cambiamenti bruschi del corpo da convulsioni a movimenti velocissimi sino all’immobilità assoluta. Leggiamo a tal proposito nella biografia a lei dedicata redatta da Berengario di Saint-Affrique: «Le sue membra erano agitate, ora tutte, ora alcune, da un movimento velocissimo, mentre qualche volta rimanevano immobili. Il corpo stava ora dritto come una statua, ora seduto o inginocchiato e talvolta disteso»²⁹. Durante il processo di canonizzazione le con-

sorelle raccontarono che le estasi di Chiara da Montefalco potevano durare per più giorni ininterrottamente e lei rimaneva col volto irradiato di gioia e completamente insensibile al mondo esterno, in uno stato catatonico³⁰.

Anche Caterina Ricci (1522-1590) rimaneva per ore ferma, come in letargo, incapace di lavorare e di pregare, descritta dalle fonti come «obstupida», ovvero ebete.

L'esperienza estatica di Vanna da Orvieto (1264-1306) era caratterizzata, in modo inverso, da una sorprendente capacità di modellare il proprio corpo come cera.

Alcune mistiche come la stessa Vanna da Orvieto, Caterina da Siena e Brigida Morello (1610-1679) giungevano a vivere con il proprio corpo esperienze rare e colme di mistero come la levitazione. Raimondo da Capua racconta che il corpo di Caterina da Siena si alzava da terra insieme al suo spirito; in modo analogo Brigida Morello scrive nei suoi diari che vedeva i suoi stessi piedi alzarsi dal pavimento sino a rimanere sospesa nell'aria.

Le leggende agiografiche intorno alle cosiddette “sante vive”, vissute tra la fine del xv e l'inizio del xvi secolo, raccontano dei voli miracolosi di Caterina da Raccognigi, Colomba da Rieti (1467-1501), Osanna Andreasi (1449-1505) ed Elena Duglioli (1472-1520): le donne erano trasportate per aria da un luogo all'altro in spirito e in corpo. In particolare Osanna e Colomba furono trasportate sino a Gerusalemme, mentre Colomba da Rieti oltrepassava muri e porte chiuse per muoversi da una stanza all'altra³¹. Queste ultime avevano altri poteri straordinari come quello taumaturgico che a volte si univa alla penetrazione nei pensieri altrui.

Dal 1200 sino a metà del Cinquecento le manifestazioni corporee straordinarie (insieme alle visioni e alle profezie) non stupivano i direttori spirituali, ma erano attese come evento naturale. Erano considerate come espressioni dell'anima e accolte dal clero quali segni divini. A partire dalla seconda metà del xvi secolo in un rinnovato clima post-riformistico, il clero stesso iniziò a guardare con sospetto al misticismo e in particolare alle manifestazioni somatiche, considerandole possibili inganni diabolici. La pratica del *discernimento degli spiriti* svolta dai direttori spirituali alle religiose, introdotta già nel XIV secolo, da questo momento si fece ligia, sistematica e imprescindibile. Nonostante questo clima ostile, la mistica femminile sarebbe stata caratterizzata dalla centralità del corpo sino alla fine del xvii secolo: si pensi ai fenomeni corporali che vissero Brigida Morello che passava da irrigidimento del corpo a levitazioni o Veronica Giuliani (1660-1727) la quale pativa dolori nelle ossa, lacerazioni della carne dovute a invisibili punte infuocate e viveva stati di catatonie da lei definiti come «ritrazione de' nervi»³².

Le visioni della mistica femminile potrebbero essere differenziate in visioni contemplative, in cui la religiosa contemplava un'immagine alla quale spesso si associava l'ascolto di parole o suoni (Margery Kempe sentiva ad esempio il respiro dello Spirito Santo)³³, e visioni performative, in cui la donna stessa entrava in scena come attrice. Ciò che si verifica, in quest'ultimo caso, è una teatralizzazione della visione: la donna aveva una visione all'interno della quale lei stessa agiva: impersonava

un personaggio che in genere coincideva col Cristo, con la Vergine Maria o con la Maddalena. Le visioni si svolgevano nello spazio reale in cui le donne si muovevano, avevano una certa durata nel tempo e una tensione narrativa. Si potrebbe parlare in questo senso di una storia raccontata dal corpo o di *un corpo che racconta*.

Numerosissimi sono i casi di quelle che potremmo definire come performance mistiche che interpretavano in particolare la Passione e la crocifissione. Umiliana de' Cerchi fu la prima mistica italiana a dar vita ad una performance della crocifissione: rimaneva per lungo tempo sul pavimento con le braccia aperte come in croce, la bocca e gli occhi chiusi con un'immobilità marmorea. La vita di Margherita da Cortona (1247-1297) era segnata da estasi che la portavano a urlare dovunque si trovasse e a dar vita a vere e proprie performance della Passione fino all'assunzione sul proprio corpo di sembianze di morte. Nella *Vita*, composta da uno dei suoi confessori, fra Giunta Bevegnati, si racconta che i cittadini di Cortona «vedevano Margherita colpita da feroci dolori [...] quasi posta sopra la croce. [...] Per la violenza del dolore batteva i denti, si torceva come un verme e come una serpe, prendeva il colore della cenere, il polso rallentava, veniva meno la parola, diventava tutta gelida»³⁴. In un'altra performance, Margherita, camminando tra la gente, cercava trepidante Gesù: «Margherita [...] ubriaca di dolore, con pianto incessante e ad alta voce chiedeva a tutti coloro che incontrava [...]: Avete visto il mio Signore? Dove potrò, infelicissima, trovarlo? [...] Io cerco, sospiro, grido, veglio, mi affanno [...]. Angeli, uomini, creature tutte, ditemi, dov'è il mio Signore crocifisso che io cerco e non posso trovare?»³⁵. Altre volte Margherita immaginava di far parte del pubblico che assisteva alle torture e alla crocifissione di Cristo: «il volto livido. Lo contemplava flagellato pietosamente alla colonna, deriso, velato, sputacchiato, schiaffeggiato, i capelli strappati, adorato per ironia. Poi vedeva in rapida successione la croce, i chiodi, la lancia»³⁶.

A Vanna da Orvieto, invece, accadeva che se qualcuno le raccontava la vita di un martire, lei assumeva immediatamente le sembianze di quello stesso martire: «quando le si raccontava come un martire era morto, concentrava tutto il suo spirito nella meditazione della passione del martire stesso e restava con il corpo insensibile ed immobile nello stesso modo i cui il martire era stato sottoposto ai tormenti [...]. Poi, meditata la passione di San Paolo [...] il suo corpo apparve come quello di uno che si dispone per essere decapitato, inchinato e con il collo proteso»³⁷. Inoltre, quando Vanna pensava alla Passione di Cristo il suo corpo assumeva le sembianze di un corpo crocifisso: «il suo corpo si estese in forma di croce e rimase rigido»³⁸.

È di particolare interesse un documento redatto a Crema nel 1497 davanti ad un notaio e sottoscritto da ventidue persone che affermavano di aver assistito ad un'estasi di Stefana Quinzani durante la quale la donna interpretava la Passione di Cristo: la santa veniva legata alla colonna della flagellazione e questo si poteva «comprehendere per li movimenti exteriori visibili, movendosi tutto el corpo per mezza hora: excepto li piedi e le mane le quale stano imobile come fosseno ligate cum corde reale a una column». Seguivano momenti in cui il corpo della Quinzani

era inchiodato e in seguito schiodato «cum tanta pena, dolore et tormento e tremore che è impossibile, nì cum calamo, nì cum lingua humana explicare essi tormenti, sudori e movimenti corporali»³⁹. Il corpo, dunque, come si scrive in questo stesso documento, giungeva ad esprimere tormenti che la parola non riusciva a comunicare. La performance è dunque una risorsa comunicativa che supplisce all'indicibilità dell'esperienza mistica.

A tali performance talora s'intrecciavano altri fenomeni legati alla sensibilità fisica: alcune mistiche rivivevano sul proprio corpo gli stessi dolori che Cristo aveva patito. Angela da Foligno pativa dolori a causa di lacerazioni e ferite provocate dalla sua crocifissione con Cristo; Lukardis von Oberweimar (1276-1309) portava sul corpo i segni di colpi di flagelli e sulla testa tracce sanguinanti della corona di spine; Stefana Quinzani, dopo aver rivissuto performativamente la crocifissione, riportava sul corpo numerose piaghe che le causavano dolori atroci; Osanna Andreasi avvertiva il dolore pungente della corona di spine e sentiva il suo stesso costato sanguinare⁴⁰; Caterina da Racconigi aveva la testa segnata da un cerchio cavato nell'osso con macchie di sangue e Caterina Ricci riviveva su tutto il corpo i dolori della Passione ogni venerdì.

A questi casi se ne accostano altri come quello di Teresa d'Avila (1515-1582) che avvertiva un violento dolore al cuore a causa di cinque ferite al cuore stesso o di Maria Maddalena de' Pazzi che avvertiva le sofferenze corporali che Cristo aveva subito. Infine Maria Domitilla Galluzzi (1596-1671) aveva improvvisi versamenti di sangue e piaghe che le procuravano continua sofferenza, mentre Chiara da Montefalco e Angela Mellini avvertivano, invece, continue fitte al costato. Un segno più raro dell'avvenuta compassione con le sofferenze di Cristo da parte delle mistiche era quello delle stimmate alle mani che ebbero Caterina da Siena, Lucia da Narni (1476-1544), Maria Maddalena de' Pazzi e Veronica Giuliani.

Oltre che da performance sulla vita di Cristo, l'esperienza delle mistiche era costellata da urla e corse. Margery Kempe s'inventava un proprio linguaggio corporale fatto di grida, di singhiozzi e di una mimica inusuale. Margery arrivava ad urlare in modo prolungato per quattordici volte al giorno. Le sue urla nelle strade di Lione apparivano agli abitanti della città come urla provenienti dall'*al di là*. In un suo viaggio in Terra Santa, pensando alla Passione di Cristo, Margery cadde a terra e agitò «le braccia urlando come se il cuore le stesse per scoppiare»⁴¹. Come scrive Danielle Regnier-Bohler, Margery Kempe integrò il grido alla sua vita spirituale.

È interessante a tal proposito un dialogo di Margery con Cristo in cui la donna lo interroga sulle proprie urla: «Perché vuoi farmi gridare in modo tale che gli altri si chiedano cosa mi succede?» e Cristo le rispose:

Mando delle piogge abbondanti e dei violenti temporali, oppure delle inondazioni. È così che faccio con te quando desidero parlare nella tua anima [...] a dimostrazione del desiderio che ho di vederti capire il dolore di Mia madre, ti mando delle grandi grida ed urla, affinché la grazia di cui ti ricopro possa spaventare gli uomini e ispirar loro maggiore compassione davanti a tutto ciò che Lei ha sofferto per me⁴².

Alle urla Margery associava spesso lunghi pianti: piangeva quando non riusciva ad interpretare le rivelazioni ricevute da Dio o quando pensava ai poveri. E il suo pianto era così contagioso che Margery finiva per trasmetterlo al sacerdote al quale dettava il suo trattato, il quale iniziava anch'egli a piangere largamente fino a bagnare i vestiti, le carte e i paramenti sacri. Louise du Néant (1639-1694), reclusa alla Salpêtrière perché considerata folle, correva all'interno dell'istituto gridando alle altre internate di amare il Figlio di Dio.

Nella mistica femminile Dio è amore come eccesso e in quanto tale provoca ardore, furore, ebbrezza, languore, sfinimento. Questa forza d'amore sconcertante si ripercuoteva immediatamente sul corpo. Hadewijch (?-morta verso il 1250) scriveva: «né il mio cuore, né la mia anima, né i miei sensi riposano, né giorno né notte, non un'ora: questa fiamma non smette di bruciare nelle mie ossa»⁴³ o ancora: «l'altro giorno [...] ho ascoltato una predica in cui si parlava di sant'Agostino. Subito mi sentii bruciare all'interno in modo tale che la terra intera con tutto ciò che conteneva mi sembrava doversi consumare in questa fiamma»⁴⁴.

Nella leggenda di vita di Vanna da Orvieto si legge che la donna doveva spogliarsi dei suoi vestiti per il calore sopravvenutole durante le estasi:

Rimaneva fissa [...] nella contemplazione [...] con tanto fervore [...] che non poteva portare e sopportare le vesti [...] entrando nella cella in cui era solita pregare [...] si spogliava di tutti i vestiti e restava fissa ed immobile, vestita di un solo sacco [...] e così grande era il calore dell'amore divino che nasceva nell'anima di questa vergine che tutto il corpo si scioglieva in un sudore straordinario⁴⁵.

Il cuore di Elena Duglioli, una delle cosiddette “sante vive” cinquecentesche, mistiche reputate sante e venerate in vita, era così colmo di ardore che spesso la donna usava pezzi di acqua per refrigerarla⁴⁶.

Le esperienze d'estasi si presentano non di rado come esperienze di passione amorosa marcate da una tensione violenta. L'olandese Béatrice de Nazareth (1200-1268), nel trattato *Le sette vie dell'amore*, scrive:

Improvvisamente l'amore supera ogni misura, sgorga con una tale violenza ed agita il cuore così forte e così furiosamente, che questo sembra ferito da ogni parte, e le ferite non smettono di aprirsi e di moltiplicarsi, ed ogni giorno diventano più scottanti e dolorose. Sembra che le vene si rompano, che il sangue l'abbandoni, che il midollo diminuisca; le ossa si sfaldano, il torace scoppia, la gola si asciuga; il viso e le membra risentono del fuoco interno e dell'ira sovrana dell'amore. Talvolta è come una freccia che le trafigge il cuore fino alla gola e le fa perdere i sensi, o come il fuoco che attira tutto quello che può consumare, tanta è la violenza che l'anima prova, l'azione dell'amore che opera in lei, smisurata ed impietosa, che esige e divora ogni cosa⁴⁷.

Vorremmo adesso soffermarci su una figura di estremo interesse per ciò che concerne il rapporto tra corporeità e mistica femminile: Maria Maddalena de' Pazzi, monaca carmelitana vissuta nel monastero fiorentino di Santa Maria degli Angeli⁴⁸.

La biografia di Maria Maddalena sembrerebbe rifrangere la vita ordinaria di una monaca e gli eventi esteriori che la caratterizzano apparirebbero scarni se non si fosse venuti a conoscenza della straordinarietà del suo vissuto quotidiano. Le sue estasi avvenivano nei luoghi più disparati e nelle modalità più diverse. La coglievano non solo quando era in preghiera o dopo aver ricevuto la comunione, ma altresì quando era impegnata in attività o gesti quotidiani: mentre lavava i panni rimanendo con le mani nel catino, mentre spazzava per terra nelle sale del monastero, mentre stava facendo il pane con le mani nella massa, mentre mangiava rimanendo ferma con il boccone in bocca e le posate in mano, o ancora mentre beveva rimanendo con la ciotola dell'acqua sospesa in aria o mentre cambiava la veste nella sua cella. Cadeva in estasi anche la notte durante il sonno. Rimaneva in genere con gli occhi aperti e fissi, completamente astratta dalla realtà e indifferente alle persone che la circondavano. La monaca affermava di sentirsi attirata da Dio come una «calamita»⁴⁹ verso il ferro in un «tiramento di Dio in me stessa»⁵⁰. Il suo volto appariva roseo, il suo colorito «latte e sangue»⁵¹, la sua espressione era in genere «lieta, gioconda e festosa»⁵². Durante l'*abstractio mentis* i suoi occhi erano sfavillanti, «risplandenti come due lucide stelle»⁵³ e diffondevano un alone luminoso su tutto il volto tanto da farla apparire una creatura celestiale: «non pareva creatura umana, ma angelo disceso dal cielo»⁵⁴. Vi erano delle volte in cui la monaca aveva delle visioni tragiche e allora la sua espressione diveniva «afflitta e tremante» e il suo corpo iniziava a gemere, sospirare, contorcersi, affannarsi, sudare. Il corpo altre volte rimaneva rigido e immobile come bloccato nel tempo: rimaneva ferma come una statua o in piedi o sdraiata e «non era possibile muovergli neppure un dito»⁵⁵ raccontano le consorelle al processo di beatificazione della monaca iniziato nel 1611, a soli quattro anni dalla sua morte, e conclusosi nel 1626.

Ma ciò che più colpisce delle estasi di Maria Maddalena de' Pazzi è che la donna dava frequentemente vita a diverse tipologie di quelle che abbiamo definito performance mistiche. La donna correva per le stanze del monastero, spalancava le finestre e urlava con gioia parole d'amore, suonava le campane, rideva, danzava e saltava. Si muoveva con grande agilità, grazia e con molta rapidità: «pareva un vento»⁵⁶, raccontano le consorelle, e a volte sembrava che non toccasse terra, camminava con una tale leggerezza che «pareva spirito celeste»⁵⁷.

Leggiamo a tal proposito di un giorno che, dopo essersi comunicata, Maria Maddalena iniziò a correre e a gridare molto forte: «Amore, Amore! O Amore, che non sei né amato né conosciuto! Amore datti a tutte le creature, Amore! [...] Questo mio Amore non è amato né conosciuto. O amore tu mi fai struggere e consumare. Tu mi fai morire e pur vivo». Mentre gridava Maria Maddalena continuava a correre e batteva le mani col viso infuocato d'amore finché invasa da un calore eccessivo si spogliò della sua tunica e del mantello e stracciò un pezzo di quest'ultimo:

e per il gran calore non poteva tenere nulla in sul'petto, e si sventolava come quando si sente un gran caldo. Di poi si rizzò a volo e andò correndo tutto l'orto parecchie volte,

e quasi per tutto il convento, e diceva che andava cercando anime che conoscessimo e amassimo l'Amore. E sempre chiamava l'Amore o parlava con esso Amore; e tal volta incontrando qualche suora la pigliava e stringendola molto forte gli diceva: – Anima amate voi l'Amore? Come fate a vivere? Non vi sentite consumare e morire per Amore? – [...] Quando fu andata un pezzo per il'convento, si appiccò poi alle campane, e campanuzzi, e sonava gridando ad alta voce: – Ad amare, anime, venite a amar l'Amore dal'cui siate tanto amate! A amare, anime!⁵⁸

Successivamente si recò sul coro, prese il crocifisso e vi rimase abbracciata per 22 ore «con la bocca attaccata al costato inghiottiva come quando si beve qualche liquore»⁵⁹. Maria Maddalena stessa suggerì in un resoconto fatto alle consorelle: «vedendo io tanto grande Amore, era sforzata a gridare Amore, Amore con tanto l'impeto, e' vehementia, che ancora con la bocca esteriormente lo dicevo; e se avessi potuto sarei correndo andata per tutto il 'Mondo gridando Amore, Amore»⁶⁰.

Altre volte la monaca dava vita a lunghe danze che duravano ore: «fece un bellissimo ballo che tutte le sorelle restavano meravigliate et durò in questo ballo dua hora et era tanto bello [...], ballava e cantava soavemente»⁶¹.

In un'altra estasi avvenuta mentre dormiva la donna si sentì come «impazzire» e, non riuscendo più a stare a letto, si alzò e corse tra le monache portando il crocifisso in mano e chiedendo loro di amarlo: «Amatelo, Amatelo, el' mio Jesu, Amatelo voi, poiché nessuno lo ama» e poi ancora «Amore, amore; amore no' amato, né conosciuti da nessuni» e continuando a correre: «Venite, venite a correre meco, aiutatemi a chiamar' l'amore [...] gridate forte, e sì forte, forte, voi dite troppo piano, non siete sentita» e gridando più forte: «Amore, amore, amore; non mi satierò mai di chiamarti amore. O, Amore» e ridendo, ricolma di allegria: «Amore, Amore. O, Amore dammi tanta voce che chiamando te Amore, io sia sentita dal'Oriente in sino al occidente, e da tutte le parte del mondo [...]. Amore, amore tu solo penetri e trapassi; rompi e vinci tutte le cose. Amore, amore. Tu sei cielo e terra, Fuoco et Aria, Sangue e Acqua»⁶².

Colpisce dunque la spettacolarità delle sue estasi. E di grande interesse è il fatto che Maria Maddalena a volte inscenasse teatralmente la sua visione, dando vita a dei dialoghi e impersonando più personaggi contemporaneamente e dunque parlando prima per uno e poi rispondendo per l'altro: prendeva parte a dei dialoghi tra se stessa e Cristo o il Padre, lo Spirito Santo, la Vergine o dei santi. La stessa voce di Maria Maddalena si modulava teatralmente, modificando il timbro, il tono e la velocità a seconda dei personaggi che interpretava. A volte parlava molto lentamente e con lunghe pause, altre volte in modo velocissimo, altre volte ancora pronunciava parole sottovoce o al contrario con grande forza e veemenza. Quando impersonava il Padre assumeva «una voce piena, un parlare maestoso e grave et dava un'inflessione a quelle parole»⁶³; quando invece impersonava Cristo o lo Spirito Santo «faceva una voce più dolce»; e infine se parlava per la sua persona aveva un modo di parlare «humile et sottomesso che pareva si volesse annichilare»⁶⁴. Tali voci così differenti si alternavano repentinamente dando

vita ad un *vortice vocale* a cui le consorelle assistevano con grande stupore: «era cosa mirabile sentire questa diversità di voce in un sì breve istante»⁶⁵.

Frequenti erano le performance riguardanti la Passione durante le quali Maria Maddalena, impersonando Cristo, cambiava posizione a seconda delle torture subite e giungeva alla crocifissione: univa i piedi e alzava le braccia come in croce. Leggiamo a tal proposito:

Si rizzò in piedi e fece segno di essere spogliata, di poi si distese in terra [...] e doppo un poco mostrò che gli fussi confitti e piedi, portendoli fortemente in terra e riscotendo tutta la persona, mettendo un gran sospiro e fremito interiore. Così fece alla man sinistra e destra [...] e in quel luogo si vedeva ritirarre e nervi e diventare come un legno arido e secco. È così stata che fu circa un quarto d'ora a quel modo in terra, si rizzò e appoggiossi al muro con le braccia in croce e i piedi confitti. Stette in tal modo due hore [...], nel qual tempo non parlò punto, eccetto che disse le sette parole che Jesù disse in croce⁶⁶.

O ancora leggiamo riguardo ad un'altra performance delle sue visioni:

Si voltò facendo segno con le mani e braccia di pigliare la Croce in spalla, e volse un braccio di dreto, posando così la mano alla spalla, a modo di assettarsi essa Croce in spalla. Et cominciando adagio adagio a scender giù per essa scala se ne andava giù al'basso in terreno. Et quando fu a mezza la scala di sotto, cascò a sedere su quelli scaglioni [...] con le mani cancellate sul'petto e gli occhi a terra, con un viso mesto e tanto livido e scuro che pareva morta. Et alcuna volta gettava certi mugiti che harebbe mosso a compassione anche le pietre [...]. Si rizò su; cavandosi di piede le pianelle, le lassò quivi da quel canto dell'altare, et andando dalla banda di là dell'oratorio, si distese per da sé in terra; aprendosi nelle braccia mostrò distendersi con Jesu su la Croce, et stando un poco fece segno gli fussino confitti e' piedi, scotendosi e mettendo un gran sospiro. Doppo un altro poco fece segno che gli fussi confitto la mano sinistra, similmente riscotendosi e raggrinchiando la mana, e intirizzando il braccio, facendo un gemito grande. Doppo fece segno che gli fussi confitto la mano destra, con riscuotersi molto grandemente raggrinchiando detta mano, e ancora il braccio intirizzando in un modo che non sarebbe mai possibile darlo ad intendere a chi non l'ha vista [...]. Riscotendosi e raggrinchiandosi essa mano, divento come un legno⁶⁷.

In un'altra visione, Maria Maddalena faceva parte della folla e assisteva alle torture di Cristo seguendolo mentre camminava malconcio e coronato di spine verso il calvario. Appena l'estatica vide i soldati che gli conficcavano i piedi e le mani, disperata, urlò: «Traditoracci, voi meriteresti d'esser crocifissi»⁶⁸.

Un'altra volta la donna rimase attonita nel vedere Cristo sudare sangue finché, ricolma di compassione, esclamò: «O, Amore füssi io stata quella terra che riceveva questo sangue»⁶⁹. E vedendolo battuto alla colonna e poi crocifisso, tremando gridò:

Amore, fa che io sia teco Crocifissa [...]. Io veggio uccidere l'innocente. Hoime, hoime: Hoime io non posso più [...]. Non lo tirate tanto il mio Amore. O, Amor' mio *Expandit alas suas*⁷⁰.

Hoime amore, io non posso più [...]. Amore conficca me in te, non ti lascerò mai amore, se non mi conficchi in te, o vero conficca te in me [...], io voglio conficcare te in me [...] eleggi il mio cuore per tua sepoltura⁷¹.

L'estatica rimase così ferma per più di 16 ore fissando il crocifisso con somma attenzione alternando lunghi silenzi a sussurri e urla.

Nei testi che riportano le estasi di Maria Maddalena trascritte dalle consorelle appare inoltre una voce narrante in terza persona, diversa da quella dell'estatica, che introduce il discorso conferendo dati contestuali come il giorno, l'orario, il luogo e, in alcuni casi, specificando una festività sacra. La voce narrante, dopo aver dato queste informazioni, interviene con una funzione descrittiva dell'azione scenica: dei movimenti e dei gesti specificando al contempo con precisione le espressioni del suo volto, le modulazioni della voce e le pause. La medesima voce narrante prima dei dialoghi riporta altresì l'indicazione degli *attori* che entrano in scena (l'estatica, il Cristo, la Vergine o il Padre) e prendono la parola. Potremmo parlare di una sorta di didascalia scenica che fa scivolare la narrazione in una vera e propria sceneggiatura teatrale.

Leggiamo ad esempio un passaggio in cui si descrivono i movimenti dell'estatica, la durata del ratto, le pause e le riprese del suo discorso: «Qui per buono spatio [Maria Maddalena] si fermò. Di poi ricominciò a parlare in persona dell'eterno Padre»⁷²; o ancora: «si risentì dal ratto che era 24 hore, e stette tanto che disse l'Uffitio e fece un po' di collettione [colazione], solo di pane e acqua»; e infine: «dopo stette per buon pezzo cheta e molto ammirata, con faccia allegra e gioconda»⁷³.

È infine di un certo interesse sottolineare che la voce narrante o drammaturgica non sia una voce singola come formalmente appare, ma che in realtà si tratti di una voce corale o potremmo dire plurale, comprendente in sé più voci, ovvero quelle delle otto consorelle insieme spettatrici e redattrici che si alternavano tra loro nella scrittura.

Tutte le manifestazioni corporee sin qui menzionate, da quelle di Margery Kempe sino a quelle di Maria Maddalena de' Pazzi, possono fare facilmente pensare a forme psichiche patologiche. Riguardo ai fenomeni propri della mistica femminile si è aperto un dibattito culturale, sino ad oggi irrisolto, in cui si sono delineate differenti posizioni. La psichiatria presenta due atteggiamenti di pensiero: la gran parte degli psichiatri etichettano le mistiche investite da fenomeni somatici quali casi patologici. In particolare, per ciò che concerne tale posizione maggioritaria della psichiatria, si può dire che, all'inizio del Novecento, il misticismo fosse generalmente identificato con l'isteria; a metà Novecento s'iniziò ad accomunarlo non solo all'isteria, ma anche alla schizofrenia e all'epilessia e, più recentemente, è stato messo in relazione, oltre che con la costante isterica, con altre patologie: quella maniaco-depressiva, quella *borderline* e l'*anorexia nervosa*⁷⁴.

Solo per una minoranza di psichiatri l'esperienza mistica, non potendo essere contenuta nei confini di un'esperienza ordinaria, assume forme psichiche *fuori dal-*

la normalità che, pur non essendo conseguenza di una patologia, coincidono, dal punto di vista della sintomatologia, con alcuni sintomi psicotici (come ad esempio episodi di isteria, di mania, di malinconia e di catatonìa)⁷⁵. In altri termini, essi considerano simili eventi come la diretta conseguenza della forza e dell'impetuosità di un'esperienza straordinaria e soprannaturale: quest'ultima sconvolgerebbe la sfera psicosomatica a tal punto da dar vita a fenomeni psichici che potrebbero essere identificati con sintomi patologici. Secondo lo psichiatra Bruno Callieri, ad esempio, il protagonismo del corpo e delle sue bizzarre modalità espressive durante l'estasi possono essere viste come un inevitabile contraccolpo emotivo della straordinaria tensione dell'esperienza contemplativa sulla dimensione psicologica e psicosomatica dell'esistenza⁷⁶.

Vi è, inoltre, un'altra posizione di estremo interesse, ovvero la posizione di uno studioso francese di estetica come Jean-Noël Vuarnet⁷⁷: quest'ultimo definisce le mistiche europee medievali e moderne «forse folli», ma di una “follia” che non impedisce loro né di essere teorizzatrici, né scritttrici, né fondatrici di importanti istituzioni o monasteri. Si tratta, in tal senso, per Jean-Noël Vuarnet, di una follia «non pregante» ovvero di una follia propria dei grandi pensatori e artisti quali Nietzsche, Hölderlin, Artaud, Milton, Van Gogh, Rimbaud, Dostoevskij: una follia che è il residuo di un'esperienza *altra*, ovvero di un'esperienza conoscitiva d'*eccesso*, di enorme intensità speculativa, poetica ed erotica⁷⁸.

In opposizione al «folle pregno della propria follia», così come lo definisce Vuarnet, ovvero in opposizione a colui che s'identifica col proprio delirio e ne diviene oggetto, la figura della mistica, come quella di diversi artisti e pensatori, elude qualsiasi definitiva diagnosi e qualsiasi possibile cura. Non paragonabili al famoso caso di Madeleine, la folle con delirio mistico in cura da Pierre Janet, le mistiche, da Angela da Foligno a Caterina da Siena e Teresa d'Avila sino a Veronica Giuliani, non danno vita ad un «viaggio nella follia», ma ad un «viaggio *sostenuto* dalla follia» (dove cioè questa è di ausilio) e che va molto oltre la follia stessa. La “deraison” o non ragione è, in altri termini, uno strumento *necessario* per sostenere una vita fuori dalle regole sociali e religiose e per sopravvivere all'esperienza *eccessiva* che le mistiche si trovano ad affrontare⁷⁹.

Note

1. Cfr. C. Walker Bynum, *Holy Feast and Holy Fast. The Religious Significance of Food to Medieval Women*, University of California Press, Berkley-Los Angeles-London 1987, pp. 113-4.

2. C. Walker Bynum, *Corpo femminile e pratica religiosa*, in L. Scaraffia, G. Zarri (a cura di), *Donne e fede. Santità e vita religiosa in Italia*, Laterza, Roma-Bari 2009, p. 118.

3. Ivi, p. 121.

4. Berengario di Saint-Affrique, *Vita di Santa Chiara della Croce*, trad. e cit. in G. Pozzi, C. Leonardi (a cura di), *Scritttrici mistiche italiane*, Marietti, Genova 1988, p. 208.

5. *Ibid.*

6. Nicole Herrmann-Mascard, *Les reliques des saints. Formation coutumière d'un droit*, Société d'Historie du Droit, “Collection d'histoire institutionnelle et sociale”, 6, Paris 1975.

7. Pierre de Vaux, *Vita di Colette di Corbie*, trad. S. Juliacus, cap. 10, par. 84, in *Acta Sanctorum*, marzo, I, p. 558.
8. Walker Bynum, *Corpo femminile e pratica religiosa*, cit., p. 119.
9. K. Park, *The Organic Soul*, in C. B. Schmitt e Q. Skinner (eds.), *The Cambridge History of Renaissance Philosophy*, Cambridge University Press, Cambridge 1991, cap. 2 e M.-C. Pouchelle, *Corps et chirurgie à l'apogée du Moyen Age. Savoir et imaginaire du corps chez Henri de Mondeville, chirurgien de Philippe le Bel*, Flammarion, Paris 1983, pp. 157-60.
10. Walker Bynum, *Corpo femminile e pratica religiosa*, cit., p. 142.
11. Si pensi ai trattati di Alberto Magno, Egidio Romano o Riccardo di Middleton.
12. H. La Plaelle, *La voix du sang. Le cadavre qui saigne en présence de son meurtrier*, in *La piété populaire au Moyen Age*, Actes du 99^e congrès des Sociétés Savantes (Besançon 1974), Paris 1977, pp. 161-79.
13. Walker Bynum, *Corpo femminile e pratica religiosa*, cit., p. 144.
14. Cfr. Tommaso d'Aquino, *Commentario alla 1 lettera di san Paolo ai Corinzi*, 15, lett. 2. Per san Tommaso, inoltre, il corpo avrebbe presentato dopo la morte la propria sessualità e altri segni particolari e sarebbe stato ricompensato o punito per questi stessi segni. A tal proposito cfr. Tommaso d'Aquino, *Summa Theologiae*, III, q. 54, art. 4, vol. 55, pp. 30-5. Su tale tema cfr. *Corps mystique et spiritualité*, in *Dictionnaire de spiritualité. Ascétique et mystique: doctrine et histoire*, II, parte 2, Beauchesne, Paris 1953.
15. Tommaso d'Aquino, *Somma contro i Gentili*, a cura di T. S. Centi, UTET, Torino 1975, libro 4, cap. 84, pp. 1247-50.
16. I teologi del XIII secolo si rifacevano spesso a sant'Agostino. Per ciò che concerne questo tema cfr. sant'Agostino, *De civitate dei*, libro 22, cap. 17.
17. Cfr. Walker Bynum, *Holy Feast and Holy Fast*, cit., pp. 76-7.
18. Michel de Certeau, *La fable mystique*, vol. I, XVI^e-XVII^e siècle, Gallimard, Paris 1982.
19. Marguerite d'Oingt, *Les œuvres de Marguerite d'Oingt*, publiées par A. Duraffour, P. Gardette, P. Durdilly, Publications de l'Institut de linguistique romane de Lyon, 21, Belles Lettres, Paris 1965, pp. 145-6.
20. D. Regnier-Bohler, *Voci letterarie, voci mistiche*, in G. Duby, M. Perrot (a cura di), *Storia delle donne in Occidente*, vol. II, *Il Medioevo*, a cura di C. Klapisch-Zuber, Laterza, Roma-Bari 2005, p. 519.
21. Ivi, p. 130.
22. Umiltà da Faenza, *Sermone VI. In onore di Gesù Cristo*, trad. dal latino e cit. in Pozzi, Leonardi (a cura di), *Scrittrici mistiche italiane*, cit., p. 101.
23. Park, *The Organic Soul*, cit. e Pouchelle, *Corps et chirurgie à l'apogée du Moyen Age*, cit., pp. 157-60.
24. Walker Bynum, *Corpo femminile e pratica religiosa*, cit., p. 133.
25. G. Pozzi, *L'alfabeto delle sante*, in Pozzi, Leonardi (a cura di), *Scrittrici mistiche italiane*, cit., p. 41.
26. Giuliana di Norwich, *Libro delle rivelazioni*, a cura di D. Pezzini, Ancora, Milano 1997, pp. 261-2.
27. Giovanni Francesco Pico, Pietro Martire Morelli, *Compendio delle cose mirabili della venerabil serva di Dio Catterina da Raconisio Vergine integerrima del Sacro Ordine della Penitenza di S. Domenico, distinto in Dieci libri e composto dall'Ill.mo Sig. Giovanni Francesco Pico... et ultimato dall'umile servo di Gesù Cristo Fr. Pietro Martire Morelli da Garresio dell'Ordine de' Predicatori*, s.n.t., Bologna 1680, p. 184.
28. P. Guerrini, *La prima "legenda volgare" de la beata Stefana Quinzani d'Orzinuovi secondo il codice Vaticano-Urbinate latino, 1775*, in "Memorie storiche della diocesi di Brescia", s. I, 1930, pp. 114 e 180.
29. Berengario di Saint-Affrique, *Vita di Santa Chiara della Croce*, cit., p. 207.
30. Cfr. Introduzione a Chiara da Montefalcone, in *Scrittrici mistiche italiane*, cit., pp. 203-14.
31. Cfr. Sebastiano Bontempi, *De beata Columba reatina Virgine tertii ordinis Sancti Domini vita (legenda latina)*, in *Acta Sanctorum*, Maii, tomo v, Paris-Roma 1866, p. 169; Francesco Silvestri, *La vita e stupendi miraculi della gloriosa vergine Osanna mantovana del terz'ordine de' Frati predicatori*, Alessandro Minuziano, Milano 1507, libro III, cap. 21; Isidoro Isolani, *Inexplicabilis mysterii gesta Beatae Veronicæ Virginis praeclarissimi Monasterii Sanctae Marthae urbis Mediolani. Sub observatione, Regulae Divi Augustini, apud Gotardum Ponticum, Mediolani, 1518*, ed. in *Acta Sanctorum quotquot toto orbe coluntur, Ianuarii*, t. II, Bruxelles 1864, p. 207; Pico, Morelli, *Compendio*, cit., p. 56; Pietro da Lucca, *Epistola*, cit. in G. Zarri, *Le sante vive. Profezie di corte e devozione femminile tra '400 e '500*, Rosenberg & Sellier, Torino 1990, p. 116.
32. Cfr. Introduzione a Veronica Giuliani, in *Scrittrici mistiche italiane*, cit., p. 513.
33. D. Regnier-Bohler, *Voci letterarie, voci mistiche*, cit., p. 517.

34. Fra Giunta Bevegnati, *Leggenda della vita e dei miracoli della beata Margherita Cortona*, cap. V, 3-4, trad. e cit. in Pozzi, Leonardi (a cura di), *Scrittrici mistiche italiane*, cit., p. 114.
35. Ivi, p. 115.
36. Ivi, p. 113.
37. Giacomo Scalza, *Leggenda*, cap. v, trad. e cit. in Pozzi, Leonardi (a cura di), *Scrittrici mistiche italiane*, cit., p. 195.
38. Ivi, p. 196.
39. Atto notarile riferito a Stefana Quinzani cit. in A. Cistellini, *Figure della riforma pretridentina*, Morcelliana, Brescia 1948, pp. 194-7.
40. Lettera di Osanna Andreasi a Girolamo Monteolevitano, in G. Bagolini, L. Ferretti, *La beata Osanna Andreasi da Mantova, terziaria domenicana (1449-1505). Con un'appendice contenente le sue lettere inedite in gran parte e vari documenti inediti e rari*, Tip. Domenicana, Firenze 1905, Appendice p. VII.
41. Margery Kempe, *The Book of Margery Kempe*, ed. by S. Brown Mlech, Oxford University Press, Oxford 1940, cit. e trad. in Regnier-Bohler, *Voci letterarie, voci mistiche*, cit., p. 519.
42. Ivi, cit., p. 520.
43. Hadewijch d'Anvers, *Lettres spirituelles*, Ad Solem Éditions, Genève 2011, lettera xxv, p. 195.
44. *Ibid.*
45. Giacomo Scalza, *Leggenda di Vanna da Orvieto*, cap. v, trad. e cit. in Pozzi, Leonardi (a cura di), *Scrittrici mistiche italiane*, cit., pp. 194-5.
46. Pietro Rita da Lucca, *Narrativa della vita e morte della Beata Elena Duglioli dall'Olio che seguì li XXIII settembre 1520*, Biblioteca comunale dell'Archiginnasio di Bologna, ms Gozzadini, n. 292, p. 6.
47. Béatrice de Nazareth, *Sept degrés d'amour*, trad. dal medio-olandese a cura di Fr. J. B. Porion, Claude Martingay, Genève 1972, cit. in Regnier-Bohler, *Voci letterarie, voci mistiche*, cit., p. 518.
48. I documenti riguardanti le estasi di Maria Maddalena de' Pazzi sono raggruppati in cinque libri manoscritti conservati nella sezione Palchetto II dell'Archivio del monastero S. Maria degli Angeli con la seguente numerazione e titolazione: 1) *I quaranta giorni*, nn. 44 e 45; 2) *I colloqui*, n. 43; 3) *Revelatione e intelligentie*, n. 41; 4) *Probatione*, n. 42; 5) *Renovatione della Chiesa*, n. 39. I cinque volumi ora sono stampati in *Tutte le opere di Maria Maddalena de' Pazzi*, Centro internazionale del Libro, Firenze 1960-1966, 7 voll.
49. Maria Maddalena de' Pazzi, *I quaranta giorni*, in *Tutte le opere di Maria Maddalena de' Pazzi dai manoscritti originali*, cit., p. 227.
50. Maria Maddalena de' Pazzi, *I colloqui*, in *Tutte le opere di Maria Maddalena de' Pazzi dai manoscritti originali*, cit., p. 333.
51. Ivi, p. 619.
52. *Processus et Acta originaria, Dicta et Depositiones testium examinatorum super vita et miracoli Servae Dei Sororis Mariae Magdalena de Pazzis coram Ordinario per Acta Ser Eufrosini de Milanenis à Vulparia Notarii publici fiorentini et Curiae Archiepsicopalis florentinae Cancellari*. I manoscritti sono conservati nel fondo "Processi di beatificazione e canonizzazione" presso l'Archivio dell'Arcidiocesi fiorentina. Le carte non sono numerate.
53. Maria Maddalena de' Pazzi, *I colloqui*, cit., p. 619.
54. Ivi, p. 698.
55. Maria Maddalena de' Pazzi, *Probatione*, in *Tutte le opere di Maria Maddalena de' Pazzi dai manoscritti originali*, cit., p. 78.
56. Ivi, p. 704.
57. *Processus et Acta originaria*, cit.
58. Maria Maddalena de' Pazzi, *Probatione*, cit., p. 188.
59. Ivi, pp. 188-9.
60. Maria Maddalena de' Pazzi, *I quaranta giorni*, cit., p. 100.
61. *Processus et Acta originaria*, cit.
62. Ivi, pp. 141-3.
63. *Ibid.*
64. *Ibid.*
65. *Ibid.*
66. Maria Maddalena de' Pazzi, *Probatione*, cit., pp. 524-5.

67. Maria Maddalena de' Pazzi, *I colloqui*, cit., pp. 415-7.
68. Maria Maddalena de' Pazzi, *I quaranta giorni*, cit., p. 122.
69. Ivi, p. 160.
70. Cfr. *Deut*, XXXII, 11.
71. Maria Maddalena de' Pazzi, *I quaranta giorni*, pp. 176-8.
72. Maria Maddalena, *Revelatione*, cit., p. 49.
73. Ivi, p. 50.
74. Cfr. J. Schumaker, *Religion and Mental Health*, Oxford University Press, Oxford 1992; D. Stanley, *Psychiatry and Mysticism*, Nelson and Hall, London 1975; G. Feurstein, *Holy Madness*, Penguin, Harmondsworth 1992; R. F. Fouraste, *Réflexions sur le mysticisme et la psychiatrie*, in "Confrontations psychiatriques", 14 suppl., 1976, pp. 55-68; M. Jackson, *A Study of the Relation-ship between Spiritual and Psychotic Experience*, Oxford University, Unpublished Thesis of Phd 1997; A. Arena, *Psicopatologia ed esperienza mistica*, in *Mistica e scienze umane*, Ed. Dehoniane, Napoli 1983; J. H. Leuba, *Psicologia del misticismo religioso*, trad. it. di M. L. Epifani, Feltrinelli, Milano 1960.
75. Per tali questioni cfr. N. D. O'Donoghue, *Heaven in Ordinaire: Some Radical Considerations*, Templegate, Springfield (IL) 1979.
76. Cfr. B. Callieri, *Esperienza mistica e psichiatria*, in AA.VV., *La mistica. Fenomenologia e riflessione teologica*, Città Nuova, Roma 1984, vol. II, pp. 451-71; Id., *Spiritualità e misticismo: inquieto confine tra religione e psicologia*, in "Attualità in psicologia", x, 4, 1995. Per tali argomenti cfr. anche B. Callieri, A. Tarrantini, *Sul cosiddetto delirio mistico*, in "Rassegna Studi Psichiatrici", 43, 5, 1954.
77. J.-N. Vuarnet, *Extases féminines*, Hatier, Paris 1991, p. 25.
78. Ivi, pp. 28-9.
79. Ivi, p. 29.

Le emozioni nella letteratura

Ricerca attuale e radici retoriche –

con un'appendice: la gioia di Eichendorff

di *Stefan Nienhaus*

Abstract

Since the last decades of the Twentieth Century the research on emotions has very much improved, and today (under the name of *Emotionsforschung* o Affective Sciences) it is progressively engaging the humanities, from psychology to sociology, anthropology and ethology, from political, economic and legal sciences to linguistic, cultural and literary disciplines. The humanities, involved in this research turn, are also discovering the possibility of working with natural sciences such as neurology and technologies concerning artificial intelligence.

Emotions should always be considered even as cognitive abilities. Ancient rhetoric not only knew this, but also started a teaching on how to bring awareness to the constitution of the affects and the linguistic and gestural ways to provoke them, in order to use them to increase the effectiveness of speech. In literature, all textual elements contribute to the evocation of emotion. In the literary model of reality the figuration of emotions cannot be considered the figuration of emotions as a result of the addition of textual elements but rather as a result of their combination, the interweaving of all textual factors. In any case, the totality of determinations of all the elements of the textual artifact, which presents itself to the reader as a result of his own imagination, justifies the poetic perception of reality as "magical", as space, time and action that are never without signification and emotional evaluation.

The literary studies that deal with the emotional power of texts can be divided up into three groups: the first analyses the textual representation of individual emotions (which, of course, recalls the of traditional *Motivforschung*, but often these new studies are opened to a context of interdisciplinary investigations); the second group investigates the textual strategies for emotional evocation in individual works or in the *oeuvre* of a single author; and finally, the third group tries to (re)construct a general emotional code typical of a particular cultural-historical period.

The interdisciplinary approach is to be considered the first general positive result of the new *Emotionsforschung*; equally positive is without doubt the "rediscovery" of the rhetoric tradition. Furthermore, the interest in the evocation of emotion has added a new element to the study of the reception of literature: since the late 1980s, English-speaking scholars have been investigating generalizable trends of readers' emotional involvement in reading with empirical methods, always starting from the premises of an interaction between the text and the reader.

I

Il lettore si ritaglia il suo spazio e il suo tempo

La ricerca sul performativo nella letteratura è partita dal teatro che, con la messa in scena, rende immediatamente plausibile la necessità di non fermarsi allo studio del testo

considerato semplicemente la base per una realizzazione nello spazio del palcoscenico e nel tempo della rappresentazione¹. Il pubblico in sala partecipa attivamente alla creazione momentanea dell'opera, diventa compartecipe dell'atto artistico. L'attenzione sull'aspetto effimero dell'evento, sull'interazione tra attori e pubblico ha portato ad una nuova prospettiva della ricerca che sposta l'accento dal testo del dramma come essenza profonda, alla superficie della performance come centro dell'estetica teatrale. Non solo leggere un testo di un dramma realizza un'azione del tutto diversa dal teatro, anche la registrazione di una messa in scena non corrisponde più alle condizioni estetiche del teatro, diventa, invece, parte di una narrazione storico-documentaria del tutto diversa che sospende le condizioni fondamentali dell'evento esistente solo in spazio e tempo definiti e dell'interazione tra attori e spettatori.

Il teatro è stato anche da sempre al centro delle riflessioni sull'effetto trasformativo: il pubblico che ha deciso di partecipare all'evento della rappresentazione è esposto ad una serie di fattori che tendenzialmente determinano la sua percezione della realtà, almeno per la durata dello spettacolo, forse anche dopo la sua fine. La situazione ritualizzata crea quell'atteggiamento concentrato e di maggiore attenzione che apre lo spettatore verso trasformazioni fisiche e mentali che, sin dalle considerazioni di Aristotele nella *Poetica*, sono interpretate come effetti emotivi².

Le condizioni del performativo non sono, però, limitate all'estetica teatrale. Anche l'atto di lettura può essere descritto come uno specifico cambiamento della realtà della persona che legge, come anche degli altri, che probabilmente la circondano. Aprendo il libro (o accendendo l'e-book) la persona cambia radicalmente il suo rapporto con il contesto spaziale, temporale e sociale. Diventando con questa azione lettore, si isola dal contesto e passa ad un'attività che nella lettura silenziosa permette solo a lui una comunicazione con il testo, trasportandola mentalmente in dimensioni spaziali e temporali diverse dalla realtà empirica circostante: «Nel soggiorno c'è una poltrona bassa, dove Stella legge la sera [...]. Legge quello che le capita, legge ogni cosa, le capita un libro per le mani, lo apre e vi si immerge, vi è qualcosa di crudele in ciò»³. La “crudeltà” consiste qui nella radicale separazione con la quale il lettore esclude gli altri che non sempre sono disposti ad accettare di buon grado la negazione del dialogo con loro a favore di quello silenzioso con il testo⁴. Durante un viaggio, per esempio, nella comunità casuale di passeggeri di uno scompartimento del treno, aprire il libro viene interpretato come dimostrazione di disinteresse nei confronti della consueta conversazione small talk (e, appunto, questo rifiuto non sempre viene accettato). Aprendo il libro, il lettore attraversa un soglia che cambia la sua realtà, la trasformazione fisica (l'esclusione di altre attività, la tendenziale immobilità del corpo, la limitazione del raggio di vista sulla pagina ecc.), mentale ed affettiva avviene già con questa azione, creando le condizioni per potenziali trasformazioni che possono realizzarsi durante l'atto di lettura vero e proprio:

Da una parte il lettore si appropria di ciò che legge – egli “divora” il romanzo, lo incorpora. Leggere vuol dire compiere un atto di incorporazione: di assumere nel proprio corpo (incor-

porare) e impersonare. Ciò che si legge diventa parte della lettrice ed è in grado di provocare effetti somatici, psicologici, emozionali ed energetici. La lettura si compie come atto fisico. D'altra parte l'immergersi nel romanzo, lo sprofondarsi nella lettura crea una situazione liriminale: essa è libera dal quotidiano, assorbita in un altro mondo che le apre nuove possibilità di immaginazione, riflessione, emozione e identificazione e che – per la durata della lettura – la irretisce con il suo potere. L'atto del leggere dispiega così una capacità di trasformazione il cui effetto può essere limitato alla durata della lettura ma può anche perdurare ben oltre quel lasso di tempo⁵.

2

L'arte fa anche pensare ma suscita soprattutto emozioni

Il termine tedesco *Geisteswissenschaften* per indicare gli studi umanistici chiarisce bene l'interesse principale della tradizionale ricerca dedicata ai fenomeni della cultura umana che consiste nell'indagare sullo "spirito", sui concetti mentali e i significati razionali, sia che riguardino l'"idea" nell'opera artistica, il "contenuto sociale", oppure soltanto il riflesso della realtà storico-empirica. L'estetica come disciplina filosofica difendeva la dignità dell'oggetto della sua ricerca sottolineando l'efficacia dell'opera artistica sulla mente: «L'arte fa pensare»⁶. Soltanto negli ultimi decenni del Novecento si è rafforzato l'interesse per le emozioni coinvolgendo con il termine *Emotionsforschung* (*Affective Sciences*; ricerca sulle emozioni) tutte le discipline delle scienze umane, dalla psicologia alla sociologia, antropologia, etologia, scienze politiche, economiche e giuridiche, linguistica e scienze culturali e letterarie: tutti i campi degli studi umanistici sono ormai coinvolti in questo indirizzo di ricerca scoprendo anche la possibilità di collaborare con le scienze naturali come la neurologia e con tecnologie che riguardano l'intelligenza artificiale. Non è qui il luogo per toccare nemmeno superficialmente gli interessi specifici o i risultati finora ottenuti nei vari settori della ricerca⁷. Ma deve essere sottolineato che l'*emotional turn*⁸ non guarda affatto soltanto gli studi della psicologia e che si tratta di un approccio decisamente interdisciplinare – probabilmente in un modo ancora più esteso rispetto alla ricerca sul performativo con la quale pure si è parallelamente sviluppato⁹.

Nel campo degli studi culturali si è verificato un vero e proprio boom di ricerche che riguardano la funzione emozionale nella produzione, la ricezione di opere artistiche e altre forme di comunicazione. L'«arringa per una ricerca sulle emozioni nelle scienze culturali», pronunciata da Thomas Anz nel 1999, è stata largamente accolta e oggi nessuno avrebbe qualcosa da ridire sulla sua analisi di allora:

Abbiamo imparato nello studio della letteratura che essa trasmetterebbe a noi lettori punti di vista, ideologie, norme o valori, sospenderebbe i consueti modi di percepire la realtà e le certezze culturali, concepirebbe proprie costruzioni della realtà, orienterebbe l'attenzione del lettore sulla propria costituzione, darebbe risposte alle questioni politiche, sociali e an-

che estetiche, decostruirebbe sistemi di senso metafisici e tant’altro di simile. Tutto questo è indubbiamente importante, trascura, però, le funzioni emozionali della letteratura, il suo significato soprattutto per i desideri e anche per le paure degli autori e dei lettori¹⁰.

3 Come si può definire il concetto di “emozione”?

I tentativi di trovare una definizione del concetto di emozione avrebbero potuto attingere al sapere della retorica antica partendo dalla dottrina sugli affetti di Aristotele, ma, purtroppo, per la maggior parte ne sono rimasti all’oscuro¹¹. Aristotele si dedica agli aspetti specifici dei singoli affetti nella cornice di un’ampia definizione che comprende tutto ciò che si intende in generale con sentimento¹². Suo attributo essenziale è quello di essere collegato con il piacere o il dispiacere. Il piacere per Aristotele non è semplicemente piacere dei sensi ma corrisponde allo stato «in cui viene raggiunta l’ottimale realizzazione della propria natura», dove per “natura” non si intendono le caratteristiche innate ma «l’atto intellettuivo compiuto di cui è capace un essere umano relativamente alle sue abilità e capacità»¹³. Il *piacere* subentra nella felicità appagata per qualcosa. *Piacere* o *dispiacere* sono inscindibili componenti di qualsivoglia attività conoscitiva intellettuiva. Aristotele parla di conoscenza non solo nel contesto della conoscenza razionale intellettuale, ma la riferisce a tutte le esperienze reali, poiché anche alla base della comprensione psichica vi è sempre un atto di riconoscimento delle differenziazioni e determinazioni: io percepisco la presenza di un altro essere vivente attraverso i miei organi sensitivi, ma devo determinarne la sua potenziale amicizia o inimicizia attraverso un atto di conoscenza emozionale, poiché viene riconosciuto e determinato il «*cambiamento qualitativo* dell’attività spirituale»¹⁴ come piacere o dispiacere¹⁵. A questo scopo non è assolutamente necessaria una consapevolezza razionale dell’emozione, una valutazione dell’idea così come viene postulata oggi dalla psicologia cognitiva, vale a dire un atto rappresentativo che soltanto consentirebbe di definire come emozione un sentimento altrimenti indefinito. Secondo Aristotele invece il sentimento si definisce – senza compensazione rappresentativa – «nell’atto attento di distinzione e nella diretta percezione ad esso legata del *cambiamento qualitativo* intellettuale»¹⁶. Se qualcuno o qualcosa mi si presenta in maniera amichevole o ostile lo percepisco senza per questo fissarlo a livello razionale. Io percepisco la *paura* senza prima doverla ricondurre al *concreto di paura*.

Rappresentazione e immagini si presentano soltanto nell’ambito di una discussione del concetto di emozione a livello di *retorica*. L’oratore deve trovare immagini il cui oggetto possa essere riconosciuto dal pubblico come evocatore di piacere o dispiacere e percepito o già nel presente o da anelare o evitare per il futuro. Deve trattarsi necessariamente di affetti specifici, dei quali l’oratore deve dipingere una chiara immagine affinché possa suscitare nel suo pubblico un sentimento che corrisponda a quella idea. Il destinatario riconosce così ciò che gli viene presentato come promessa di piacere o

di dispiacere. Per quanto riguarda uno specifico singolo affetto, come per esempio la rabbia, viene suscitata una volontà di eliminazione di una situazione che provoca dispiacere e di aggressione verso la presunta causa di essa – dunque, secondo Aristotele, verso colui che disattende o disprezza (nell'atto immaginativo è incluso il fatto che questo *pathos* possa essere abilmente costruito e percepito solo dal pubblico). Nella *Retorica* di Aristotele il problema non è quello di determinare ciò che costituisce un sentimento in generale, ma di circoscrivere tutti i possibili aspetti specifici per i quali l'oratore possa costruire idee in grado di suscitare relative emozioni presso il suo pubblico. Non esiste un giudizio privo di emozione: la conoscenza di *ethos* e *pathos* è parte irrinunciabile della consapevolezza retorica: solo se ho piena chiarezza sulla mia condizione emotiva e delle relative possibili impressioni sul pubblico (una “rappresentazione favorevole del carattere” come degno di fiducia), sull'umore del pubblico e sui mezzi per influenzarlo (“eccitazione degli affetti”) – solo allora ho la possibilità di catturare l'attenzione per le mie dimostrazioni logiche:

Da un punto di vista strutturale il *pathos* comincia come l'*ethos*: esso mette l'inclinazione dell'ascoltatore in uno stato che dirige la sua capacità di giudizio nel senso dell'oratore [...]. Non esiste una comunicazione senza contesto, piuttosto gli umori del pubblico in quanto base di partenza per le conclusioni sono altrettanto importanti quanto l'immagine dell'oratore¹⁷.

Nella sua *Poetica*, Aristotele insiste sull'inscindibile nesso tra la rappresentazione dei fatti e lo stimolo affettivo per la *diānoia*, la conduzione mentale del pubblico:

I temi concernenti il pensiero sono questi: tutti quelli che devono essere procurati dal discorso. Loro parti sono il dimostrare, il dissolvere <argomenti> e il procurare emozioni (come pietà o terrore o ira e quante sono di tal fatta) e inoltre grandezza e piccolezze¹⁸.

Persa la memoria del lavoro già svolto dalla retorica antica, nella ricerca moderna, inizialmente, si sono occupate delle emozioni soprattutto la psicologia e la teoria della comunicazione trovando anche con più facilità campi di collaborazione con l'estetica che di solito fa riferimento a loro per attingere ad una definizione del concetto di “emozione”. Utili per l'indagine sulle rappresentazioni letterarie di emozioni e sulla loro eventuale efficacia affettiva risultano soprattutto le ricerche sulla comunicazione.

Nel suo libro *Expression of Emotions in Man and Animals*¹⁹ del 1872, Charles Darwin ha gettato le basi per la moderna ricerca sulle emozioni e la loro espressione non verbale. La sua convinzione che le emozioni e le reazioni fisiche ad esse siano innate e universali sono in parte state criticate e respinte. Le sue risposte alla domanda «perché nel provare una particolare emozione compiamo un particolare movimento e non un altro?»²⁰, le descrizioni dettagliate delle forme di espressioni (per lo più facciali) di determinate emozioni e lo sviluppo della loro produzione con il tentativo connesso di

definire più precisamente una serie di emozioni di base: tutte queste ricerche rigorose e precise sono sempre da considerare un riferimento valido per gli studi sulla comunicazione involontaria di emozioni che si dedicano alla mimica e ad altre forme di linguaggio del corpo. Insuperato è, per esempio, il capitolo dedicato all'«attenzione su se stessi, vergogna, timidezza, modestia» che riguarda come espressione emozionale involontaria un aspetto che ha un ruolo importante in tante descrizioni letterarie:

Il rosore è l'espressione più caratteristica dell'uomo e la più umana di tutte le espressioni. Le scimmie diventano rosse per la collera, ma occorrerebbero moltissime prove indiscutibili per convincerci che un qualsiasi animale possa arrossire di vergogna. Il rosore della faccia è dovuto al rilassamento della tunica muscolare delle piccole arterie dalle quali passa il sangue che va a riempire i capillari. Tale rilassamento dipende da un'azione portata direttamente sul centro vasomotore specifico. [...] Noi possiamo provocare il riso sollecitando la pelle; possiamo provocare il pianto o l'aggrottamento delle sopracciglia con uno schiaffo, il tremito con una minaccia di una sofferenza, e così via; ma [...] non possiamo provocare il rosore con nessun mezzo fisico, cioè con nessuna azione sul corpo. È la mente che deve essere colpita. Il rosore non è solo involontario, ma anzi il desiderio di reprimerlo lo fa addirittura aumentare, perché concentra l'attenzione su noi stessi²¹.

Rispetto alla comprensione di un concetto di emozione non ridotto all'espressione spontanea e incontrollata ma consapevole e, dunque, come fenomeno cognitivo, nel campo della ricerca psicologica si concorda, in linea di massima, nel distinguere due aree di definizione: l'approccio dimensionale e quello categoriale²². I modelli dimensionali ricorrono alle ricerche di Wilhelm Wundt e alla teoria dell'espressione che cerca di inquadrare le emozioni in uno schema tridimensionale con i poli di "eccitazione-calma", "piacere-dispiacere" e "tensione-rilassamento"; la definizione dello spazio emozionale riguarda così in realtà due aree concettuali differenti: quella che la psicologia chiama la "valenza" dell'emozione con "piacere-dispiacere" da un lato e, dall'altro, la sua "attivazione" che comprende entrambi i poli di "eccitazione-calma" e "tensione-rilassamento". Il contributo più importante dei modelli dimensionali che si sono sviluppati in seguito sulla base dello schema di Wundt è il tentativo di poter descrivere anche emozioni miste e di porre l'attenzione sull'aspetto dell'intensità superando i concetti, spesso semplificanti, di emozioni semplici. I modelli categoriali cercano, invece, di fornire un elenco proprio di una serie circoscritta di emozioni che si dovrebbero individuare attraverso ricerche empiriche su somiglianze. Sulla base di concetti non sempre ben definiti, si è giunto a raggruppamenti che possono variare da un numero di quattro a nove, fino a 19 "emozioni fondamentali" senza poter fare coincidere sempre gli aspetti di somiglianza semantica, giudizio sulla presenza nel sentire quotidiano e espressioni distinguibili. Lo psicologo Keith Oatley fornisce l'interessante esempio di una tipologia proveniente da una millenaria tradizione letteraria indiana nella zona dell'attuale Kashmir:

In una rappresentazione teatrale [...], un attore recita una particolare emozione con i gesti e il tono della voce. Poi, con un processo empatico, gli spettatori sperimentano, o gustano, emozioni che in sanscrito si chiamano *rasas*, che corrispondono alle emozioni recitate, ma non sono esattamente le stesse. Sono basate sull'esperienza degli spettatori rispetto a quanto raffigurato sulla scena. I teorici indiani hanno elencato nove emozioni quotidiane e i loro equivalenti letterari *rasas* (indicate tra parentesi):

- delizia (l'amoroso);
- riso (il comico);
- dispiacere (colui che è degno di compassione o il tragico);
- collera (il furioso);
- eroismo (l'eroico);
- paura (il terribile);
- disgusto (l'odioso);
- stupore (il meraviglioso);
- serenità (il pacifico)

Ogni opera letteraria si concentra in particolare su una di queste emozioni, anche se possono essere ottenute tramite le altre e con quelle che i teorici definiscono stati mentali transitori, come lo scoraggiamento o l'apprensione²³.

L'aspetto più importante di questi approcci consiste nel poter individuare e circoscrivere singole emozioni e di non limitarsi alla descrizione di uno stato emozionale che non attiene alla tipologia. Sarebbe interessante riflettere sulle somiglianze e sulle differenze tra l'elenco del teatro sanscrito, al quale lo psicologo canadese ha pensato di dover ricorrere, e quello delle emozioni fondamentali che, partendo dalle opposizioni di piacere o dispiacere, gioia o tristezza (e che provoca nel pubblico avvicinamento o distanza), fornisce Aristotele: ira/mitezza; amore/odio; paura/ardimento; vergogna/mancanza di pudore; benevolenza/ingratitudine; compassione/sdegno; invidia/emulazione²⁴.

Senza voler introdurre una netta distinzione tra i termini emozione, sentimento o affetto, si può azzardare una definizione del concetto partendo dalla supposizione che, per essere percepite, recepite, riconosciute ed espresse, le emozioni devono essere sempre anche cognitive. L'antica retorica non solo già sapeva questo, ma aveva avviato un insegnamento su come portare alla consapevolezza la costituzione degli affetti, il loro funzionamento e i mezzi linguistici e gestuali per suscitarli, con lo scopo di poterli utilizzare per aumentare l'efficacia del discorso.

Nella sua innovativa ricerca su *Sprache und Emotion* (Lingua ed emozione), la linguista Monika Schwarz-Friesel ha fornito una definizione che, non dimenticando il modello dimensionale, fa sempre riferimento alle riflessioni fondamentali di Aristotele:

[Le] Emozioni sono categorie di una sindrome multidimensionale, rappresentate internamente e soggettivamente percepibili, categorie che l'individuo può registrare in modo introspettivo-spirituale e anche in modo fisico come rivolte al suo io, e i cui dati esperienziali

sono legati ad una valutazione positiva o negativa e possono essere realizzati in una varietà di espressioni percepibili per gli altri. I processi di valutazione riguardano giudizi con i quali l'individuo giudica o il suo sentire fisico, o il suo stato d'animo, i suoi impulsi d'azione, i suoi pensieri oppure le situazioni ambientali in generale. Il livello soggettivamente percepibile delle emozioni è il livello dei sentimenti. [I] Sentimenti sono, dunque, valutazioni soggettive di stati emozionali recepite introspettivamente. Per recepire questi stati in un modo introspettivo, essi devono essere percepibili consapevolmente come rappresentazioni. La rappresentazione cosciente si basa, da parte sua, su una forma di concettualizzazione, e perciò [i] sentimenti sono stati emozionali influenzati cognitivamente. Dunque, quando parliamo della nostra paura, della gioia, del nostro amore codifichiamo stati emozionali sentiti soggettivamente e coscientemente²⁵.

La constatazione di Aristotele che i sentimenti siano sensazioni portate al giudizio sul piacere o dispiacere serve, oltre che a definire la loro essenza, comunque anche alla distinzione tra le emozioni positive (per esempio “gioia”) e quelle negative (“tristezza”). In ugual modo restano utili, però, i parametri derivanti dal modello dimensionale, cioè “intensità” e “durata”, per cogliere le qualità delle emozioni particolari²⁶.

4 Come si spiega che un testo scritto può provocare in noi emozioni?

Nel suo fortunato libro *Emotions Revealed. Understanding Faces and Feelings* (2003) lo psicologo e studioso della comunicazione non verbale Paul Ekman, ragionando sul fenomeno dell’empatia, si pone la domanda se per “scatenare una reazione emozionale empatica” non sia necessario conoscere la persona in oggetto e nemmeno se questi sia “presente in carne e ossa”, e che basti anche solo vederlo sullo schermo o leggere di lui nel testo di un racconto:

Sebbene non vi sia dubbio sul fatto che possiamo provare delle emozioni leggendo di uno sconosciuto, è sorprendente che qualcosa che è apparso così tardi nella storia della nostra specie, il linguaggio scritto, possa generare delle emozioni. Suppongo che il linguaggio scritto venga convertito nella nostra mente in sensazioni, immagini, suoni, odori, persino sapori, e quando ciò avviene queste immagini vengono trattate come ogni altro evento dai meccanismi di valutazione automatica, scatenando emozioni. Se potessimo bloccare la produzione di queste immagini, credo che il linguaggio, da solo, non riuscirebbe ad evocare le emozioni²⁷.

Un primo aiuto per comprendere fenomeni complessi come l’empatia arriva dalla neuroscienze: il gruppo di ricercatori intorno a Giacomo Rizzolatti è riuscito ad individuare un spazio nel nostro cervello dove i “neuroni specchio” agiscono in un modo che permetterebbe

di spiegare fisiologicamente la nostra capacità di porci in relazione con gli altri. Quando osserviamo un nostro simile compiere una certa azione si attivano, nel nostro cervello, gli stessi neuroni che entrano in gioco quando siamo noi a compiere quella stessa azione. Per questo possiamo comprendere con facilità le azioni degli altri: nel nostro cervello si accendono circuiti nervosi che richiamano analoghe azioni compiute da noi in passato²⁸.

Forme più o meno complicate di imitazione, di apprendimento, di comunicazione gestuale e addirittura verbale trovano, infatti, un riscontro puntuale nell'attivazione di specifici circuiti specchio. Non solo: la nostra stessa possibilità di cogliere le reazioni emotive degli altri è correlata a un determinato insieme di aree caratterizzate da proprietà specchio. Al pari delle azioni, anche le emozioni risultano immediatamente condivise: la percezione del dolore o del disgusto altrui attiva le stesse aree della corteccia cerebrale che sono coinvolte quando siamo noi a provare dolore o disgusto²⁹.

Resta l'enigma se questi fenomeni di partecipazione emotionale attiva alle vicende di altri si mostrino persino nel caso dei personaggi immaginati sulla base di descrizioni verbali.

Un punto di partenza verso una risposta più esatta alla domanda di Ekman si può trovare nelle recenti ricerche della psicologia evoluzionistica. Klaus Scherer, direttore dello Swiss Centre for Affective Sciences, ha ideato il *Component Process Model of Emotion* (CME) che, sulla base di decennali ricerche empiriche e sperimentali, si è sempre più sviluppato³⁰ ma che, nel nostro contesto, interessa per la sua teoria fondamentale: emozioni sono risultati del processo di evoluzione nel quale sono state sopprese le reazioni immediate di riflesso a favore delle emozioni che ne conservano l'aspetto di risposta inevitabile a stimoli che non provocano, però, poi subito un'azione. Il nostro corpo percepisce un segnale della situazione, si prepara ad una reazione; come, per esempio, il fenomeno già notato da Darwin, che, quando sentiamo un clima di ostilità, si contraggono i nostri muscoli come se vivessimo ancora nella giungla ed avessimo soltanto la scelta tra fuga o attacco fisico. Non possiamo non sentire qualcosa rispetto ad alcuni segnali che dentro di noi si sono conservati come presenza di pericoli, sentiamo, dunque, l'emozione di paura, ma il processo di sviluppo emotivo ci dà il tempo per giudicare poi consapevolmente la situazione senza scappare subito come avverrebbe se seguissimo ancora i modi di reazione istintiva di riflesso. Il meccanismo che fa scattare l'emozione consiste in un riflesso condizionato invariabile, il processo di sviluppo dell'emozione è invece molto variabile e complesso. In questo modello di due fasi del processo emotivo si inserisce un'ipotesi che potrebbe spiegare la forza del testo scritto di suscitare emozioni: funzionerebbe nello stesso modo degli inganni visivi quando, per esempio, passeggiando di notte in un bosco, vediamo l'ombra di qualcuno con postura e atteggiamento minacciosi che ci provoca paura – per poi renderci conto che si tratta soltanto di un albero i cui rami producevano un'ombra antropomorfa. Non avevamo scelta nel provare o no la sensazione di paura, ma, non eseguendo la reazione di riflesso che ci avrebbe ordinato di scappare, abbiamo avuto il tempo di verificare e di

cambiare la nostra azione. La narrazione testuale funzionerebbe nello stesso modo: le immaginazioni realizzate attraverso le parole fungono come stimoli che inevitabilmente provocano in noi una reazione emotionale che non ci deve portare però ad una azione reattiva perché siamo consapevoli che non si tratta di una situazione reale che richiederebbe a noi una reazione reale. Dopo il primo atto di denotazione nella lettura abbiamo tutte le possibilità di cambiare le nostre reazioni emotive, siamo in grado di giudicare, anche di criticare i passi del testo e prendere persino le distanze dalla reazione primaria che ha provocato in noi. Ma il nostro sentire immediato funziona similmente a quello di fronte alle "Attrappen", cioè gli inganni visuali, che non riusciamo subito a riconoscere come tali o, nella lettura non vogliamo nemmeno svelare perché siamo ben disposti ad immergervi nella finzione – così lo fa anche Stella nel romanzo di Herman – come in una realtà dotata di tutte le forze emozionanti come quella empirica³¹. Quando applichiamo questo modello alla lettura non debbiamo, però, dimenticare che in essa la percezione funziona in un modo più complesso. Nel passaggio dalla individuazione di un oggetto visuale alla descrizione linguistica della stessa percezione, i dati della natura si trasformano in dati che appartengono al sistema linguistico e, come tali, non si mostrano direttamente ma trasformati in segni linguistici decifrabili solo secondo la loro codificazione. Mentre un dato visivo, anche l'inganno visivo, è nella sua immediatezza univoco, il dato linguistico è più arbitrario e inserito nel flusso della narrazione, dunque influenzato dalle strategie testuali, dalle quali dipende molto l'interpretazione della descrizione di un'emozione e, probabilmente in molti casi, non sarà intenzionale un effetto che provoca nel lettore la stessa emozione decritta per un personaggio³². Ma, a parte il fatto che passaggi testuali che vogliono colpire il lettore direttamente si trovano pure, resta importante ricordare che la letteratura deve per forza rimanere nel cerchio delle emozioni codificate del suo tempo (nella realtà empirico-storica), cioè deve inserire riferimenti ad emozioni che sentono anche i suoi lettori nella loro vita reale perché altrimenti risulterebbe semplicemente incomprensibile.

5

Espressione e rappresentazione di emozioni

Molto spesso comunichiamo i nostri sentimenti non verbalmente, e quasi sempre non soltanto verbalmente, ma attraverso il linguaggio del nostro corpo. Qui non si tratta esclusivamente dei sintomi emotionali non controllati come il sudore, il rossore ecc. ma anche del vasto campo di espressioni cinesiche, della nostra mimica, postura e gestualità. Mentre l'ultima in parte è da considerare un sistema di codice simile al linguaggio verbale, gli altri aspetti della comunicazione non verbale e paraverbale (tono, volume e intensità della voce) sono spiegabili come espressioni innate e universali, soggetti di studio della etologia e psicologia evoluzionistica da Darwin fino alle ricerche di Ekman. La comunicazione non verbale di emozioni è

privilegiata nella situazione di uno stato emozionale attuale e contemporaneo, la cosiddetta *hot emotion*, che viene comunicato nello stesso momento del suo patimento (mentre *cold emotion* indica l'espressione di emozioni come simbolo quando si parla di sentimenti del passato e del futuro o si discute le emozioni di qualcun altro). Di regola la *hot emotion* ha anche effetto sull'espressione verbale rispetto ad una riduzione del controllo (non si trovano le parole, si balbetta), si tratta dell'espressione di emozioni come sintomo, caratterizzata dall'immediatezza e alla quale possono corrispondere atti linguistici tipici, come, per esempio, il bestemmiare nello stato emozionale di rabbia³³. Sono elementi che entrano tutti nella rappresentazione letteraria di emozioni quando sono utilizzati nella descrizione di un personaggio, il suo entrare in scena, il suo aspetto esterno raccontato da un narratore o percepito da altri personaggi, le sue espressioni verbali "imperfette" attribuendogli un parlare paratattico e disordinato oppure balbettando. Dunque, le ricerche sulla comunicazione non verbale di emozioni (e sulle espressioni verbali come sintomi di uno stato emozionale attuale) saranno di grande importanza per l'analisi delle rappresentazioni di emozioni nei testi letterari. Ovviamente, dalla prospettiva della produzione del testo letterario, si tratta non di *hot emotions* ma di *cold emotions* dell'autore che scrive il suo testo senza essere lui stesso in uno stato di agitazione emozionale (anche se, in un contesto di determinati modelli estetici, come, per esempio, in quelle tendenze di un modello estetico di comunicazione emozionale basata sull'esperienza sviluppato durante il Settecento, può essere richiesto il coinvolgimento dell'autore stesso come criterio di autenticità e condizione per l'efficacia presso i lettori)³⁴.

I mezzi linguistici per codificare i nostri stati emozionali non si lasciano restringere alle tematizzazioni esplicite: tutti i livelli linguistici possono contribuire al codice espressivo per realizzare la comunicazione emozionale³⁵. Questi includono, non per ultimo, anche il vasto gruppo di elementi fonetici: tono, volume, velocità, intensità ritmo, pausa ecc. che corrisponde nella scrittura al limitato campo di mezzi grafemici come interpunkzione oppure personalizzazione dell'ortografia: si pensi, per esempio, al ruolo centrale occupato dal punto esclamativo negli attuali mezzi di comunicazione di SMS oppure Twitter per sottolineare l'enfasi, oppure, nella tradizione di scrittura religiosa, dalle maiuscole nel citare "Dio".

Centrale mezzo linguistico per comunicare emozioni è, naturalmente, la parola esplicita. Ogni lingua possiede una grande quantità di lessemi che si riferiscono in modo evidente a emozioni. Le lingue possiedono il loro lessico emozionale specifico con le parole che significano emozioni: felicità, amore, allegria, fastidio, rabbia, paura, disperazione, invidia, gelosia, tutti questi lessemi indicano esplicitamente un'emozione. Il lessico emozionale specifico si inserisce nel lessico più ampio dei lessemi che descrivono stati o processi emozionali, del quale fanno parte, oltre ai sostantivi, i verbi corrispondenti: amare, arrabbiarsi, temere, disperare ecc. e gli aggettivi come felice, innamorato, allegro ecc. Vanno distinte inoltre le parole che significano emozione da quelle che esprimono emozioni. Nell'esempio: "Bleah, che schifo!" "Bleah"

esprime lo stato emozionale del parlante, mentre “schifo” indica l’emozione (ribrezzo)³⁶. Come si può evincere già da questo esempio, l’espressione di uno stato emozionale avviene raramente attraverso l’uso di un lessema singolo (non solo quello esplicito ma anche, per esempio, quello metaforico) piuttosto attraverso gruppi di parole (si pensi al ruolo centrale dei paragoni, espressioni indirette fino a quelle ironiche), frasi e strutture testuali più complesse (dalla narrazione colloquiale al romanzo letterario). Naturalmente tutti i mezzi linguistici per la comunicazione di emozioni ai livelli di parola e frase sono utilizzati anche nella rappresentazione testuale essendo, però, mai funzionanti isolatamente ma sempre contestualizzati. L’indicazione di emozioni dipende dalla scelta lessicale, dalla diffusione di elementi emozionali nelle frasi ma, al livello del testo, anche dalle distribuzioni degli elementi referenziali attraverso strutture che superano il livello della frase e creano coesione e coerenza nella struttura testuale. Un mezzo diffuso, per il testo semplice della comunicazione colloquiale, è l’uso di anafore³⁷. «Ieri Guido mi ha fatto vedere la sua nuova macchina. Con questo splendido razzo abbiamo fatto una gita in centro»: in questo testo breve, l’anafora aggiunge nella forma di un sintagma nominale valutazioni emozionali ad un riferimento che nella frase precedente si riferiva soltanto all’oggetto della realtà senza espressione di giudizio. Altri fattori di contestualizzazione che cercano di attribuire un giudizio al rappresentato e che riguardano quasi tutti i tipi di testo sono, per esempio, la distribuzione e la sequenza di informazioni.

Qui si può soltanto accennare al mare immenso di mezzi linguistici per esprimere emozioni. Per il critico letterario sarebbe importante ricordarsi

- a) che la letteratura, visto che non ha la funzione principale di informare o di insegnare, quando include informazione o insegnamento come elementi della narrazione collega sempre le informazioni sulla realtà a valutazioni emozionali, un campo centrale, dunque, dell’indagine sulle strategie testuali dovrebbe essere l’individuazione delle emozioni rappresentate;
- b) che tutti i fenomeni individuati dalla linguistica si ritrovano nel testo letterario, e che, dunque, l’elenco dei mezzi linguistici per indicare stati emozionali forniti dalla retorica e dalla linguistica sia valido come rete anche per pescare una buona parte dei mezzi di rappresentazione di emozioni nel testo poetico (una buona parte, non tutti ovviamente, perché la narrazione poetica possiede una codificazione più complessa e un qualsiasi elemento non può essere analizzato senza il contesto che sempre la influenza e modifica).

6 Strategie testuali

Il modello letterario del mondo reale che il lettore crea con la forza dell’immaginazione deve seguire i giudizi, le valutazioni emozionali indicate esplicitamente o create con strategie testuali più complesse nel testo. Chi legge può essere non d’accordo, può rifiutare punti di vista, sentire ribrezzo rispetto a personaggi presentati, magari, positivamente, può persino arrivare al punto di chiudere il libro e smettere di leggerlo – ma,

nonostante tutte queste possibili reazioni, dal momento che aveva deciso di iniziare la lettura, si era dichiarato aperto ad un (momentaneo e pur sempre revocabile) patto con il testo (o, detto diversamente, con quella istanza di riferimento che Umberto Eco ha battezzato «Autore modello»³⁸): di esporsi a questo modello letterario del mondo reale, riempire l'artefatto morto fatto di grafemi con la forza vitale della sua mente e delle sue emozioni secondo le istruzioni estetiche date, tendere a diventare, sempre secondo le forze di concentrazione del momento e della sincerità dell'atto di lettura, “lettore modello” che riesce ad riconoscere tutti gli stimoli del testo, tutti i suoi registri stilistici e ad individuare e seguire tutte le strategie testuali. È in grado di completare quello che il testo accenna soltanto, di riempire i suoi buchi. In più, “il lettore modello” non cerca semplicemente una conferma del suo modello personale del mondo ma si aspetta di sentirlo talvolta messo in crisi dal testo letterario, chiede di non ricevere soltanto conferme delle sue aspettative (che cercherebbe, invece, un lettore dei “romanzi rosa”). Si espone agli stimoli testuali per sviluppare in sé emozioni: attraverso il “patto” il lettore può realizzare il miracolo di trasformare la scrittura morta in vita, ridere e gioire a causa di una descrizione verbale buffa o gioiosa, contrarsi, sudare di paura leggendo frasi che dipingono un pericolo per il personaggio simpatico. Le rappresentazioni letterarie funzionano, se le strategie testuali sono efficaci, nello stesso modo delle espressioni di *hot emotions* nella comunicazione non letteraria che ci contagiano, provocano in noi empatia oppure compassione.

Sulla base dei brani celebri della *Poetica*³⁹ di Aristotele sull'efficacia affettiva della tragedia, Thomas Anz ha proposto una riformulazione moderna delle regole incentrate sulla categoria del personaggio alla quale spetta senz'altro il ruolo centrale nelle possibili reazioni empatiche del lettore ma non rappresenta l'unico mezzo di comunicare e provocare emozioni nei testi. Anz elenca in tutto dieci regole delle quali cito sette (perché le ultime tre riguardano ipotesi sulle intenzioni dell'autore):

1. Scenari che evocano – nel mondo vivo degli autori e dei loro destinatari – emozioni particolari, le evocano anche quando sono immaginate dal lettore attraverso la simulazione letteraria. [...]
2. Singole caratteristiche letterarie del testo evocano emozioni specifiche sempre in combinazione con altre caratteristiche testuali. [...]
3. I testi letterari evocano compassione quando le figure che li rendono portatori di simpatia subiscono una disgrazia. [...]
4. I testi letterari evocano sufficienza quando le figure che li rendono portatori di antipatia subiscono una disgrazia. [...]
5. I testi letterari evocano indignazione quando le figure che li rendono portatori di antipatia non subiscono disgrazie. [...]
6. I testi letterari evocano compassione e anche indignazione quando le figure che li rendono portatori di simpatia subiscono una disgrazia e quando, in aggiunta, le figure che li rendono portatori di antipatia appaiono responsabili della sofferenza. [...]
7. I testi letterari evocano antipatia nei confronti di una figura quando la caratterizzano con elementi che esulano chiaramente dai valori etici condivisi dagli autori e dai destinatari⁴⁰.

L'elenco di Anz, che deve essere considerato un elenco aperto, chiarisce bene che non si tratta di una semplice identificazione del lettore con il personaggio. L'*Emotionsforschung* rivaluta e ridefinisce la tradizionale categoria dell'empatia⁴¹. Non è che il lettore si sente innamorato perché ad un certo punto della storia l'eroe viene preso da questa emozione, non sente odio perché il protagonista ne viene assalito, ma sente senz'altro qualcosa che ne è connesso perché l'emozione nel testo tocca uno stato emozionale del lettore latentemente attivabile:

emozioni indirizzate socialmente, cioè che riguardano personaggi, di regola, sono non-identiche alle emozioni del personaggio. Proprio a causa del loro funzionamento interazionistico, i programmi emozionali indirizzati socialmente sono, invece, in relazione complementare: il pianto di un personaggio fittizio provoca (in modo complementare) la compassione caritativa del recipiente [...]. Si giunge, invece, ad una parallelizzazione delle emozioni dei personaggi e dei lettori tipicamente nel caso in cui il lettore non sta reagendo al personaggio stesso ma alla situazione alla quale sta reagendo il personaggio⁴².

Cioè descrizioni di spazi che sono pieni di elementi testuali funzionali all'evocazione di emozioni (paura attraverso l'immagine di un posto semioscuro con ombre minacciose ecc.) e che producono nella fantasia del lettore un'immagine corrispondente.

Di questo contesto fa parte anche la rivalutazione di un'altra categoria che nel passato non sembrava degna di troppa attenzione e veniva relegata al campo della letteratura triviale: la *Spannung* o *suspense* che con l'approccio di analisi emozionale torna al centro dell'interesse già per il semplice fatto che soltanto un testo in grado di provocare in noi l'ansia di voler conoscere il seguito di quello che stiamo leggendo sarà in grado di evocare emozioni (a parte il fatto che probabilmente un libro senza *suspense* verrà ben presto abbandonato dal lettore, naturalmente si pensi non soltanto alle avventure di qualche personaggio ma anche alla tensione che si crea, per esempio, anche a causa di un enigma razionale irrisolto)⁴³.

Quando si sottolinea che tutti gli elementi testuali contribuiscono all'evocazione di emozioni, va ricordato che qui non si tratta semplicemente di una ripetizione di quello che si è già detto sulle modalità dell'espressione emozionale nella comunicazione in generale. Nel modello letterario della realtà non si può considerare la figurazione di emozioni come risultato della somma di elementi testuali ma della loro combinazione, dell'intreccio di tutti i fattori testuali che non di rado porta ad una tendenziale ambiguità e polisemia. In ogni caso, la totalità di determinazione di tutti gli elementi dell'artefatto testuale, che si presenta al lettore per essere "realizzato" da lui nello spazio immaginativo, giustifica la percezione della realtà poetica come "magica", come spazio, tempo ed azione che non conoscono elementi senza significato, senza una valutazione emozionale.

I personaggi dei testi narrativi non si presentano all'interazione diretta come i caratteri di una pièce teatrale sul palcoscenico: questo crea non soltanto un richiamo diverso alle capacità immaginative del lettore ma complica anche la presentazione

dei personaggi che soltanto nel caso dell’io narrativo parlano di se stessi e magari si mettono “in contatto diretto” con chi legge la loro storia. L’aspetto performativo, come detto all’inizio, c’è, ma è di qualità del tutto diversa. Proprio la mancanza di un percepibile *feedback* nella comunicazione a distanza che determina la lettura individuale e silenziosa dei libri ha da sempre fatto preoccupare non poco gli stessi autori incerti ormai sull’efficacia della loro narrazione. La disponibilità di molti scrittori – Charles Dickens ne è un celebre esempio⁴⁴ – a recitare dal vivo i loro testi davanti ad un pubblico di ascoltatori è sicuramente dovuto a questa inquietudine e, tuttavia, non avrà mai convinto nessuno come rimedio convincente. Perciò soprattutto a cavallo tra la fine del Settecento e l’inizio dell’Ottocento gli autori hanno sviluppato varie tecniche per avvicinare quanto più possibile l’opera al suo recipiente o, al contrario, per ammorbidente la cornice del testo e succhiare dentro il lettore con maggiore forza, apostrofando l’anonima massa di lettori col *Tu*, come se si trattasse del singolo individuo che legge quei passi testuali in quel preciso momento e suggerendogli di partecipare contemporaneamente alle stesura del testo stesso.

La letteratura contemporanea non riesce più stupirci con strategie narrative di questo tipo (Italo Calvino e altri ne fanno ampio uso) che allora sono nate, però, di fronte a questa situazione radicalmente nuova del libro come vero mezzo di comunicazione di massa a distanza (da qui anche l’anacronistico rifiuto iniziale di Clemens Brentano di far stampare il suo discorso sul *Philister*⁴⁵ che aveva suscitato un successo strepitoso da parte dell’auditorium della “Deutsche Tischgesellschaft” a Berlino nel 1811). Jean Paul – l’autore che ha cercato di utilizzare tutte le potenzialità artistiche del romanzo moderno –, nel romanzo *Hesperus*, fornisce l’esempio divertente di un narratore che invita il suo lettore a seguirlo nei preparativi piuttosto particolari per trovare l’umore giusto col quale si potrebbe affrontare il successivo (e non facile) capitolo da raccontare:

Ho perciò aperto persino una bottiglia di Borgogna e l’ho messa accanto al calamaio, per portare – attraverso il mio più grande fuoco – i giudici della natura e dell’arte seriamente dalla mia parte, i quali spezzano più facilmente un bastone sugli autori che non una lancia con gli autori – e, in secondo luogo – per bere innanzitutto il vino che è di per sé già sufficiente scopo finale e teleologico. Noi avremmo un vero paese della cuccagna e un paradiso in terra se anche il lettore bevesse qualcosa di alcolico durante la lettura di questi capitoli. Se si ubriaca solo l’autore, si perde la metà dell’effetto⁴⁶.

Rispetto alla valutazione emozionale, al colore, appunto, nel quale viene dipinto il mondo fintizio per rappresentare quello reale, “il lettore modello” non conosce preclusioni. Un testo può esporre il lettore ad una continua doccia scozzese di sentimenti opposti, ma può anche essere incentrato sulla rappresentazione di un unico stato emozionale, sia positivo, sia negativo, quando tutti i fattori per rappresentare emozioni convergono in un’unica direzione di giudizio. Quale primo paradigma viene in mente, oltre naturalmente all’eterno e vasto genere della poesia d’amore,

l'esempio dell'ode *An die Freude* (Alla gioia) di Schiller che, con la musica di Beethoven, oggigiorno ci perseguita come inno dell'Unione Europea e, a causa di questa popolarità coatta, è, probabilmente, non poco danneggiato nell'efficacia delle sue strategie testuali unite all'intenzione di farci condividere un concentrato sentimentale di felicità. Risulta, forse, più convincente ricordare *A Song of Joys* (Un canto di gioie) di Whitman, quei circa duecento versi che, condensando in posizione centrale tutta l'immensa raccolta delle *Leaves of Grass* (Foglie d'erba; prima edizione del 1855), ripercorrono la più vasta realtà della vita moderna (americana) di allora, dalla gioia del macchinista che domina la locomotiva a quella intima della madre di famiglia, dei marinari, minatori, viaggiatori e persino dei soldati che vanno in battaglia: tutto questo è felicità, ma non per chi nella realtà lo vive, ma per chi lo rievoca con le parole (l'autore nella produzione, il lettore nella ricezione dei versi):

To be a sailor of the world bound for all ports,
 A ship itself, (see indeed these sails I spread to the sun and air,)
 A swift and swelling ship full of rich words, full of joys⁴⁷.

Per menzionare un esempio del paradigma unicamente negativo basti citare i versi di odio e di rabbia del celebre sonetto *S'i' fosse foco* di Cecco Angolieri (che con la concentrazione della sua carica distruttiva in così poco spazio si apre, però, al dubbio di una intenzionale ilarità del testo), ma si potrebbe far pure riferimento ai lunghi testi narrativi che costringono il lettore ad immergersi in una visione emozionale coerentemente negativa del mondo rappresentato, annunciato già dal titolo, per esempio, nel romanzo *La naufragio* di Sartre che è, appunto, dominato dal sentimento di ribrezzo, oppure soltanto parzialmente svelato sin dall'inizio, come nel caso del libro di Ortese *Il mare non bagna Napoli* dove il paradosso denomina un ritratto della città soffocata completamente dai sentimenti di paura e odio, sia nei discorsi arrabbiati e impauriti, sia negli spazi sporchi e chiusi che escludono l'apertura verso il mare.

Mentre nel caso dei primi testi nominati sembra difficile immaginare che una maggiore attenzione alla rappresentazione di emozioni possa aprire nuovi orizzonti interpretativi perché i motivi centrali sono palesi e sono naturalmente stati da sempre al centro della ricerca, già nel caso del testo di Ortese ci si potrebbe aspettare uno spostamento dell'accento dell'analisi dal contenuto di denuncia (e anche dalla prospettiva biografica suggerita dalla stessa autrice) verso strategie narrative con le quali il testo tenta di assoggettare i suoi lettori.

7 Tendenze della ricerca attuale

Questa riflessione ci porta alla questione di quanto l'ingresso dell'*Emotionsforschung* possa portare a nuovi risultati nella critica e nella storiografia letteraria e quali siano

i risultati finora ottenuti. Tra tesi di dottorato e atti di convegno la Germanistica ha sfornato un produzione scientifica vastissima, l'interesse per la suscitanze di emozioni nella lettura non viene più considerato un approccio marginale e poco importante. Vorrei limitarmi qui ad evidenziare le tendenze generali della ricerca facendo riferimento soltanto ad alcuni esempi.

Come prima constatazione va ribadito che già la costrizione ad una larga interdisciplinarità può essere valutata per se un risultato assai positivo⁴⁸.

Un altro aspetto generale altrettanto positivo è la "riscoperta" della retorica da parte della ricerca germanistica sulle emozioni. Il legame tra critica letteraria e retorica non si era mai spezzato del tutto: già negli anni Sessanta la scuola di retorica letteraria di Münster, fondata da Heinrich Lausberg⁴⁹, e portata in Italia da Lea Ritter Santini⁵⁰, aveva insistito sulla necessità di tornare alla retorica antica come grande serbatoio del sapere su tutti gli aspetti del discorso, per gettare con ciò le basi per una più precisa analisi del testo poetico⁵¹. Essendo centrale nei testi di fonte (in primis Aristotele, Cicerone e Quintiliano) la riflessione sull'efficacia dell'*ethos* e delle figure del *pathos* per la persuasione, il manuale di Lausberg poteva (e può ancora) fungere come buon mezzo d'ausilio per individuare le tecniche di rappresentazione emozionale della letteratura. In linea di massima si deve constatare, però, che, negli ultimi decenni è prevalsa la narratologia strutturalista di Gérard Genette che ha portato a risultati eccellenti nella comprensione di aspetti della struttura dei testi e delle strategie testuali della narrazione, negando, però, «una qualunque importanza della retorica, per la letteratura moderna che possiede una propria retorica che sarebbe il rifiuto della retorica»⁵². Avendo ragione sul cambiamento dell'insieme del testo moderno come sistema diverso per il funzionamento delle figure retoriche, il respingimento della retorica antica aveva contribuito a svuotare al contempo la legittimità del voler comprendere (e non soltanto intuire) i meccanismi degli affetti suscitati – comunque già tendenzialmente messi al bando e giudicati aspetti irrazionali dall'accademia tedesca, traumatizzata dalla precedente fase di "persuasione nazista" –, come se, all'improvviso, si narrasse soltanto per inculcare pensieri e non più per trasmettere sentimenti.

Il nuovo interesse per l'efficacia emotiva dei testi letterari ha fatto riscoprire la dottrina degli affetti di Aristotele che è stata sfruttata da una parte della ricerca germanistica con risultati incoraggianti⁵³. Ora sarebbe auspicabile anche un ritorno all'uso maieutico del grande manuale sistematico dell'antico sapere sulla costituzione e la funzione del testo.

L'interesse per l'evocazione di emozioni ha aggiunto un nuovo tassello agli studi sulla ricezione della letteratura⁵⁴: dalla fine degli anni Ottanta, la ricerca anglo-sassone indaga con metodi empirici tendenze generalizzabili sul coinvolgimento emotivo dei lettori nella lettura, partendo sempre dalla tesi di un'integrazione tra testo e recipiente⁵⁵. Nel loro lavoro *Character and Reader Emotions in*

Literary Texts, per esempio, gli autori hanno studiato sulla base di resoconti di 120 lettori, l'aspetto della *suspense* con il risultato, tra l'altro, che la *suspense* contribuisce da un lato – come è ovvio – all'elaborazione del testo, e dall'altro – il che è già meno ovvio – ostacola la memorizzazione del testo letto. La ricerca empirica di E. Adringa su gli *Effects of “Narrative Distance” on Readers’ Emotional Involvement and Response*, dunque su un singolo elemento stilistico, evidenzia, invece, il sorprendente fatto che i lettori si fanno coinvolgere emotivamente da testi che applicano la “distanza narrativa” e da quelli che non la applicano (o la riducono ad un minimo) con la stessa intensità.

Un esempio più recente si trova nella ricerca tedesca da parte di Özen Odağ nel contesto dei *Gender Studies*⁵⁶. Odağ indaga sulla partecipazione emozionale di donne e uomini durante la lettura di testi narrativi. Basandosi sul concetto di interazione “meccanicistico-dipendente” della ricerca psicologica-empirica della scuola di Norbert Groeben⁵⁷, prende in considerazione non soltanto le caratteristiche dei lettori ma anche i fenomeni testuali e gli effetti reciproci tra essi come fattori di modulazione della ricezione. I risultati di questo ramo della ricerca finora non sono molto specifici e, forse, non possono diventarlo a causa della necessaria genericità dei mezzi di misurazione empirica, ma la svolta verso una maggiore attenzione per i cambiamenti dello stato emotivo dei lettori durante la lettura risulta, comunque, evidente.

I lavori di storia della letteratura che indagano sulle potenzialità emozionali dei testi si lasciano ordinare in tre gruppi: ricerche dedicate a singole emozioni rappresentate (che, naturalmente, si agganciano alla tradizionale *Motivforschung* ma spesso in un contesto d'indagini interdisciplinari), lavori che si occupano delle strategie testuali per l'evocazione emozionale in singole opere⁵⁸ o nell'opera di un singolo autore⁵⁹ (aspetto che ormai è entrato persino in un manuale dedicato a Kleist)⁶⁰ e studi che tentano, invece, di arrivare all'individuazione di un codice emozionale generale, tipico per un determinato periodo storico-culturale. Al primo gruppo appartengono ricerche intorno alle emozioni di paura, tristezza, amore ecc. ma anche, per esempio, della (intraducibile) *Schadenfreude*⁶¹ ed il terzo mostra, non per caso, una certa predilezione per la letteratura del Settecento⁶² ma ha prodotto anche risultati dedicati, per esempio, alla poesia del Seicento⁶³, alla poesia lirica intorno al 1900⁶⁴, nella ricerca intermediale sugli effetti emozionali delle rappresentazioni letterarie e audiovisive della guerra⁶⁵ e nel campo della storia della letteratura medievale⁶⁶. Per concludere, non vorrei trascurare la notizia che, proprio nel contesto della medievistica italiana ed europea, nel 2011, è stata realizzata, da un folto gruppo di ricercatori sotto la direzione di Roberto Antonelli, la banca-dati completa della lirica romanza medievale finalizzata all'analisi diacronica del lessico dell'affettività delle singole tradizioni liriche “nazionali” e la sua possibile comparazione su base romanza ed europea (tramite l'integrazione con la banca-dati, già esistente, della lirica dei *Minnesänger*)⁶⁷.

Appendice

La gioia di Eichendorff. Microanalisi della narrazione emozionale nelle pagine iniziali di *Das Marmorbild* (La statua di marmo)⁶⁸

La novella fu pubblicata per la prima volta nel 1818 in uno dei più importanti almanacchi dell'epoca, il *Frauentaschenbuch für das Jahr 1819*, curato dall'autore romantico Friedrich de la Motte Fouqué che ha ritoccato il testo in due punti dove, secondo lui, «i colori erano infuocati in un modo troppo ardito per essere presentati agli occhi delle fanciulle»⁶⁹.

Protagonista del racconto è Florio, «un giovane gentiluomo», il luogo è Lucca. Ma non vengono indicati elementi precisi di una descrizione topografica che perde qualsiasi caratteristica che faccia riferimento alla realtà storica, rimanendo una città ed un paesaggio vagamente del Sud. Siamo verso la fine dell'estate, ma, contro la logica della *consequentia temporum*, la descrizione si conclude con un paesaggio tendenzialmente primaverile giocando anche con il nome in tedesco di Milano: *Mailand* che alla lettera vuol dire “terra di maggio”. Ovviamente mancano riferimenti ad un tempo storico definito, la cronologia è sospesa, tutto si potrebbe svolgere in un mondo vicino alla contemporaneità dell'inizio Ottocento come in un vago momento del passato, resta il fatto che si tratta di una società senza preoccupazioni economiche («per la verità non ho affari», risponde Florio alla domanda sui motivi del suo viaggiare), dedicata all'ozio di feste e divertimenti ludici con nobili e idilli rurali e, soprattutto, con una centralità dell'arte – rappresentata nel personaggio e nelle canzoni del poeta: del «famoso cantore» Fortunato.

La narrazione mostra un'impressionante concentrazione di mezzi e strutture testuali che rappresentano emozioni, il testo è riempito sia di lessemi emozionali per l'espressione diretta ed esplicita di emozioni sia di descrizioni di elementi della realtà esterna (paesaggi, comportamenti dei personaggi ecc. per l'espressione implicita di emozioni).

Le sequenze narrative del testo sono scandite dalle fasi della giornata: sera, notte, mattino e mezzogiorno determinano lo svolgimento del racconto in una successione non sempre corrispondente alla sequenza naturale ma sempre in rapporto allo sviluppo delle emozioni del protagonista, e corrispondono ad una situazione emozionale in sintonia o anche in contrasto con i sentimenti attribuiti ai personaggi.

L'azione della prima sezione narrativa (pp. 11-29), che qui si analizzerà dettagliatamente, si svolge dalla sera fino alla notte.

All'esordio del racconto si trova il *locus amoenus* (primo di una serie) di «una bella sera d'estate» riempita di «sottile aroma» e di «zierliche» (per Eichendorff sinonimo di *anmutig* = graziosi, trad.: leggiadri) «Damen und Herren» che passeggiavano in «corteo variopinto» sotto l'ombra degli alberi. La sintesi di questa immagine viene data con un lessema emozionale: «fröhlich schwärmend»⁷⁰. *Fröhlich* (gaio, allegro), talvolta variata in *lustig*, *munter* o anche *heiter*, anche questi lessemi

danno l'impronta dominante alle prime pagine, dove l'attributo appare con un certa regolarità in quasi tutti passaggi fino alla canzone di Fortunato che viene esplicitamente introdotta da un commento che mette in evidenza l'improvviso cambiamento di tono (*plötzlich*: ma su questo torneremo più avanti). Gaiezza e felicità o comunque sentimenti piacevoli formano, dunque, il contesto emozionale nel quale vengono raccontate le azioni e gli incontri del protagonista Florio.

La ripetizione è il mezzo retorico che caratterizza in generale lo stile narrativo di Eichendorff⁷¹. Un lessema e le sue varianti vengono distribuiti nel testo con la funzione di un *Leitmotiv* creando una coerenza al di sopra della trama raccontata e fornendo alla prosa una qualità che è stata tradizionalmente percepita come la "musicalità" dei testi di Eichendorff che unisce il contesto della prosa ai versi in essa inseriti. Questo livello del testo non è affatto privo di significato: conferisce al testo una semantica emozionale strutturale che dovrebbe suscitare nel lettore una reazione emotiva della durata della lettura dell'intero racconto e nella quale poi si inseriscono le rappresentazioni testuali specifiche.

Anche la prima persona che il protagonista si trova davanti è descritta con comportamenti e aspetti piacevoli e anche lui è «fröhlich», «anmutig», si ripete anche l'attributo "bunt", ma si aggiunge in più un accento di vitalità («frisch und keckes Wesen»).

In un breve dialogo nella terza parte c'è una prima descrizione di Florio a cui, oltre all'unica connotazione di essere giovane e nobile, non è stato ancora dedicato un ritratto e fino a questo punto fungeva soltanto da specchio, osservatore, della piacevole situazione: alla domanda se sia un poeta, suggerita dal fatto di non avere uno scopo pratico per il suo divagare, Florio «si fece tutto rosso» – dunque ha una reazione emotiva involontaria dovuta all'imbarazzo e alla giovanile insicurezza sulla validità delle proprie opere; ciò viene reso ancora più esplicito dal discorso successivo che mostra la modestia di Florio di fronte alla tradizione poetica. Modestia che subito viene approvato dal personaggio che si era rivolto a Florio con un riconoscimento dello sforzo poetico in generale che, secondo l'interlocutore, contribuirebbe comunque allo scopo universale della poesia e dei poeti che "insieme fanno la primavera", cioè cantano la lode della creazione divina; ma a questa sentenza segue la constatazione del *Wohlgefallen* ("compiacimento"), della simpatia che le "innocenti" esternazioni di Florio hanno suscitato nello straniero (il quale, come si evince solo dopo, è, appunto, il celebre poeta Fortunato).

Le successive motivazioni al viaggiare di Florio provocano una prima – ma soltanto momentanea – interruzione della dominante situazione di allegria e gaiezza. Florio dà una entusiastica descrizione della sua nostalgia per la *Ferne* (lontananza) che per lui, nella serenità della sua infanzia, si preannunciava come un forte desiderio suscitato dalla vitalità della primavera che, come «un magico trovatore» cantava di «meravigliosi paesi lontani» e del «grande, immenso piacere»⁷². Questo paragone provoca nell'ascoltatore un reazione di serietà e preoccupazione perché l'immagine di Florio

corrisponde esattamente a quella delle tentazioni di Venere dalle quali Fortunato vuole mettere in guardia il giovane: «*Hütet Euch!*» (Guardatevi!). Qui “il piacere” evocato non è più *lustig, heiter*: lo *Zauberberg* (la montagna incantata) di Venere è, invece, il luogo della *Lust* nel significato di passione, passione che, in tutto il testo, è legata alla minaccia del “perdersi”, cioè della morte (morale e infine anche fisica).

L’uso di metafore che fungono da rafforzamento del significato emozionale è frequente. Un esempio si trova nel passo successivo dove, nel contesto della descrizione del secondo *locus amoenus* – «un ampio luogo verde» fuori dalle porte della città – si parla di un *fröhlichschallendes Reich* («un regno di musica che riecheggia allegra»): l’allegria è diventata un impero sinestetico dove si mischiano suoni, colori e movimenti.

Ancora più diffuso della metafora è l’uso del paragone che, come nell’esempio citato, permette di aggiungere alla denominazione “primavera” un’immagine carica di riferimenti ad emozioni (il “trovatore” e il suo canto seducente). Nel racconto di Eichendorff è soprattutto il paragone che occupa la funzione dell’anafora per esprimere valutazioni emozionali e, insieme a tutti gli altri elementi testuali, nel caso di queste pagine iniziali della novella contribuiscono a creare l’“unisono” del canto di gioia spensierata che ben presto sarà contaminata da sentimenti ben diversi legati a una tentazione tutt’altro che innocente.

Note

1. Cfr. E. Fischer-Lichte, *Performativität. Eine Einführung*, transcript Verlag, Bielefeld 2012, pp. 9-29.
2. Cfr. D. Harth, *Die Bühne als Medium der Affekte*, in B. Krause, U. Scheck (Hrsg.), *Emotions and Cultural Change. Gefühle und kultureller Wandel*, Stauffenberg, Tübingen 2006, pp. 181-92.
3. J. Hermann, *Aller Liebe Anfang*, S. Fischer, Frankfurt a. M. 2014, p. 14.
4. Alberto Manguel (cfr. A. Manguel, *Una storia della lettura*, Feltrinelli, Milano 2009) fa presente che la lettura silenziosa è un conquista relativamente tarda nella storia del rapporto dell’uomo con il testo scritto (e vista agli inizi con molto sospetto dalle autorità del mondo cristiano, come rischio di apertura verso interpretazioni eretiche dei testi sacri).
5. Fischer-Lichte, *Performativität*, cit., p. 138.
6. Cfr. U. Francke, V. Gerhardt (Hrsg.), *Die Kunst gibt zu denken. Über das Verhältnis von Philosophie und Kunst*, Staatliche Kunstsakademie Düsseldorf, Düsseldorf 1981.
7. Un resoconto dell’attuale situazione complessiva si trova ora in G. L. Schiever, *Studienbuch Emotionsforschung. Theorien – Anwendungsfelder – Perspektiven*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft (wbg), Darmstadt 2014.
8. T. Anz, *Emotional Turn? Beobachtungen zur Gefühlsforschung*, in “literaturkritik.de”, 12, 2006 (www.literaturkritik.de, ultimo accesso il 5 gennaio 2015).
9. La descrizioni dei quattro campi di ricerca del “Cluster di eccellenza” “Languages of Emotion”, attivo dal 2007 al 2014 presso la Freie Universität di Berlino, può fornire un esempio di collaborazione interdisciplinare linguistica, psicologia, sociologia e studi letterari ed artistici: sotto il titolo “Emotions and Language” linguisti e psicologi del linguaggio «indagano sull’effetto di emozioni sulla nostra lingua e altri sistemi di segni». Il campo di ricerca “Emotions and Art” è dedicato all’«uso specifico che le arti fanno delle potenzialità della lingua e di altri sistemi di segni per sviluppare e rafforzare emozioni. Si intende chiarire le specifiche qualità estetiche delle modulazioni artistiche degli affetti». Il gruppo di ricerca sulla “Emotional Competence” deve sfruttare i risultati dell’approccio linguistico e psicologico sul rapporto tra segno ed affetto per il campo della psicologia clinica e della neuropsichiatria indagando sugli effetti della competenza

linguistica sulla competenza emozionale, anche come causa per eventuali disturbi emozionali. Nello stesso modo devono essere allargate le indagini sulla ricezione affettiva dell'arte, verso un suo ruolo nello sviluppo di competenza emozionale ed un suo possibile uso terapeutico. Il campo dedicato ai "Cultural Codes of Emotion" indaga sulle «dimensioni sociali e culturali della produzione di emozioni che sono mediate attraverso settori sociali più vasti e strutture simboliche della società». Si cerca di chiarire quale sia il contributo dell'arte (o sia di tutti i prodotti culturali) per lo sviluppo e il cambiamento di codici emozionali durante la storia. Cfr. <http://www.loe.fu-berlin.de/zentrum/profil/index.html> (ultimo accesso il 12.1.2015).

10. T. Anz, *Plädoyer für eine kulturwissenschaftliche Emotionsforschung*, in "literaturkritik.de", 2, 1999 (www.literaturkritik.de, ultimo accesso il 5 gennaio 2015).

11. Cfr. D. Till, *Text, Kommunikation und Affekt in der Tradition der Rhetorik. Zur Vorgeschichte des "Emotional turn"*, in "Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes", 54, 2007, pp. 286-304; D. Till, *Rhetorik des Affekts (pathos)*, in U. Fix, A. Gardt, J. Knape (Hrsg.), *Rhetorik und Stilistik/Rhetoric and Stylistics. Ein internationales Handbuch historischer und systematischer Forschung. An international Handbook of historical and systematic research*, vol. 1, Walter de Gruyter, Berlin-New York 2008, pp. 646-69.

12. S. Nienhaus, *Affektenlehre heute. Ein Beitrag der Rhetorik zur literarischen Emotionsforschung*, in G. Ueding, G. Kalivoda (Hrsg.), *Wege moderner Rhetorikforschung. Klassische Fundamente und interdisziplinäre Entwicklung*, Walter de Gruyter, Berlin-Boston 2014, pp. 213 s.

13. M. Krewet, *Die Theorie der Gefühle bei Aristoteles*, Winter, Heidelberg 2011, p. 611.

14. *Ibid.*

15. La vicinanza delle riflessioni di Aristotele alle teorie dell'attuale psicologia cognitiva è palese. Martha Nussbaum ha fatto presente che le tesi di Keith Oatley portano alla conclusione «che l'emozione implica la consapevolezza di un mutamento nella probabilità di progredire in direzione di qualche importante scopo» (M. C. Nussbaum, *L'intelligenza delle emozioni*, trad. di R. Scognamiglio, il Mulino, Bologna 2004, p. 142). Importante ci sembra la critica di Nussbaum che sostiene che nella teoria di Oatley non possa esserci «alcuna emozione duratura relativa a scopi importanti non connessi a una situazione di mutamento – e quindi nessun amore e legame duraturo, nessuna paura di fondo della morte, nessuna compassione per persone che stanno morendo di fame nel mondo, se quest'ultima è una condizione che non muta» (ivi, p. 144). Penso che l'esempio aristotelico dell'*ira* di Achille, invece, possa spiegare bene come il cambiamento ostile (nel caso di Achille la mancanza di rispetto per il suo rango sociale) faccia scattare l'emozione di rabbia che resta duratura finché non avviene la correzione dell'affronto; mentre, nel suo ultimo esempio, Nussbaum confonde la compassione con un giudizio morale cognitivo (la convinzione di un'ingiustizia) che può essere radicato in un sentimento di compassione rivitalizzabile attraverso nuovi stimoli (fotografie, filmati, vedere in prima persona uomini che patiscono la fame ecc.).

16. Krewet, *Theorie der Gefühle*, cit., p. 612.

17. Till, *Text, Kommunikation und Affekt in der Tradition der Rhetorik*, cit., p. 290.

18. Aristotele, *Retorica e poetica*, a cura di M. Zanatta, UTET, Torino 2006, p. 631.

19. Edizione italiana: C. Darwin, *L'espressione delle emozioni nell'uomo e negli animali*, terza edizione con introd., postf. e commenti di Paul Ekman, trad. F. Bianchi Bandinelli, rived. da I. C. Blum, Boringheri, Torino 1999.

20. Ekman in Darwin, *L'espressione delle emozioni*, cit., p. 19.

21. Darwin, *L'espressione delle emozioni*, cit., p. 339.

22. Cfr. L. Schmidt-Atzert, *Klassifikation von Emotionen*, in W. Janke, M. Schmidt-Daffy, G. Debus (Hrsg.), *Experimentelle Emotionspsychologie*, Papst, Lengerich-Berlin 2008, pp. 179-424; L. Schmidt-Atzert, *Kategoriale und dimensionale Modelle*, in V. Brandstätter, J. H. Otto (Hrsg.), *Handbuch der Allgemeinen Psychologie – Motivation und Emotion*, Hogrefe, Göttingen 2009, pp. 571-6.

23. K. Oatley, *Breve storia delle emozioni*, a cura di L. Anolli, il Mulino, Bologna 2004, pp. 191 sg.

24. Cfr. S. Nienhaus, *Altes im neuen Gewand? Emotionsforschung: una provocazione per la storia letteraria*, in "Bollettino AIG", IV, settembre 201 (http://www.associazioneitalianagermanistica.it/rivista_aig).

25. M. Schwarz-Friesel, *Sprache und Emotion*, A. Francke, Tübingen-Basel 2007, p. 55.

26. Cfr. ivi, p. 69.

27. P. Ekman, *Te lo leggo in faccia – riconoscere le emozioni anche quando sono nascoste*, trad. di A. Basso, Ed. Amrita, Torino 2008, p. 45; per un'ipotesi sulla genesi dell'illusione estetica cfr. K. Mellmann, *On the Emergence of Aesthetic Illusion. An Evolutionary Perspective*, in W. Bernhart, A. Mahler, W. Wolf (eds.),

Immersion and Distance. Aesthetic Illusion in Literature and Other Media, Rodopi, Amsterdam-New York 2013, pp. 67-88.

28. <http://www.ildiogene.it/EncyPages/Ency=neuronispecchio.html> (ultimo accesso 7.1.14); cfr. T. Anz, *Literaturwissenschaftliche Text- und Emotionsanalyse. Beobachtungen und Vorschläge zur Gefühlsforschung*, in J. Schöll (Hrsg.), *Literatur und Ästhetik: Texte von und für Heinz Gockel*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2008, pp. 60 s.

29. G. Rizzolatti, C. Sinigaglia, *So quel che fai. Il cervello che agisce e i neuroni specchio*, Cortina, Milano 2006, p. 4.

30. Per un riassunto della teoria sulle emozioni e sulle complesse procedure per la loro misurazione sviluppate dal centro di ricerca di Ginevra cfr. il K. R. Scherer, *What are Emotions? And How Can They Be Measured?*, in "Social Science Information", 44, 2005, pp. 695-729.

31. Cfr. K. Mellmann, *Literatur als emotionale Attrappe. Eine evolutionpsychologische Lösung des "paradox off fiction"*, in U. Klein, K. Mellmann, S. Metzger (Hrsg.), *Heuristiken der Literaturwissenschaft. Disziplinexterne Perspektiven auf Literatur*, Mertis, Paderborn 2006, pp. 145-66. Questa teoria potrebbe trovare sostegno nelle ricerche neurologiche che hanno scoperto che durante l'apprendimento della lettura, del riconoscere le lettere dell'alfabeto e decifrare i caratteri nelle loro dimensioni varie, vengono attivate circuiti corticali che erano originalmente destinati a distinguere e riconoscere gli oggetti della realtà empirica; cfr. S. Dahaene, *I neuroni della lettura*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2009.

32. Cfr. R. Schnell, *Erzähler – Protagonist – Rezipient im Mittelalter, oder: Was ist der Gegenstand der literaturwissenschaftlichen Emotionsforschung*, in "Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur", 33, 2008, pp. 16-9.

33. Cfr. Schiever, *Studienbuch Emotionsforschung*, cit., pp. 90-102; p. 92 il riferimento al modello di comunicazione di Karl Bühler.

34. Cfr. Anz, *Emotional Turn?*, cit.

35. Cfr. lo schema in G. I. Schiever, *Sprache und Emotion in der literarischen Kommunikation. Ein integratives Feld der Textanalyse* in "Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes", 54, 2007, p. 356.

36. Cfr. Schwarz-Friesel, *Sprache und Emotion*, cit., pp. 151 sg.

37. Cfr. ivi, p. 214.

38. Cfr. U. Eco, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milano 2006, pp. 60-6.

39. Cfr. Aristotele, *Retorica e poetica*, cit., pp. 613-8.

40. Anz, *Literaturwissenschaftliche Text- und Emotionsanalyse*, cit., pp. 63 s.

41. Nella critica, per esempio, questa rivalutazione ha portato ad un lavoro come quello di S. Keen, *Empathy and the Novel* (Oxford University Press, Oxford 2007).

42. K. Mellmann, *Gefühlsübertragung? Zur Psychologie emotionaler Textwirkungen*, in I. Kasten (Hrsg.), *Machtvolle Gefühle*, Walter de Gruyter, Berlin-New York 2010, p. 115.

43. Anche in questo caso il merito della richiesta di riprendere un discorso per lo più abbandonato spetta a Thomas Anz, cfr. T. Anz, *Literatur und Lust*, Beck, München 1998, pp. 150-71.

44. Dickens marcava i testi scelti per la recita con vere e proprie didascalie che indicavano il tono della voce, il gesto e, secondo la reazione del pubblico, talvolta cambiava i suoi testi (cfr. Manguel, *Una storia della lettura*, cit., pp. 222-4).

45. Cfr. C. Brentano, *Der Philister, vor, in und nach der Geschichte*, in C. Brentano, *Sämtliche Werke und Briefe*, vol. 21, 1: *Satiren und Kleine Prosa*, hrsg. von M. Bergengruen, W. Bunzel, R. Moering, S. Nienhaus, C. Sauer, H. Schultz, Kohlhammer, Stuttgart 2013, pp. 113-84; 475-549.

46. Jean Paul, *Werke*, vol. 1, Hanser, München 1960, p. 1060.

47. "Essere un marinaio del mondo diretto a tutti i porti, / una nave stessa, (guardate queste vele che io spiego al sole e all'aria) / una veloce e rigonfia nave piena di ricche parole, piena di gioie!" Walt Whitman, *Foglie d'erba*, a cura di G. Conte, Mondadori, Milano 1991, pp. 142 s. Nello stesso *Song of Joys* Whitman esprime anche la convinzione della forza irresistibile (ma tendenzialmente negativa e repressiva) della retorica persuasiva del discorso politico: «O the orators joys! / To inflate the chest, to roll the thunder of the voice out from the ribs and throat, / To make the people rage, weep, hate, desire, with yourself, / To lead America – to quell America with a great tongue» (ivi, p. 136). Su Whitman si vedi anche il capitolo a lui dedicato in Nussbaum, *Intelligenza delle emozioni*, cit., pp. 755-93.

48. Vedi nota n. 9.

49. Cfr. H. Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, 2. Aufl., Hueber, München 1973.

50. Cfr. H. Lausberg, *Elementi di retorica*, a cura di L. Ritter Santini, il Mulino, Bologna 1969.

51. Nello stesso periodo si istituisce in Germania, a Tubinga, anche la prima cattedra di Retorica che, in seguito, si trasforma nell'unico istituto universitario autonomo dedicato allo studio della retorica portando, tra altro, al risultato straordinario del *Historischen Wörterbuch der Rhetorik*, diretto da Gert Ueding, iniziato nel 1992 e completato nel 2014 (sarà aggiunto ancora un dodicesimo volume che dovrà contenere una bibliografia aggiornata). Ora, con questo dizionario, la germanistica e tutte le discipline che indagano sulla comunicazione possono (o almeno potrebbero) attingere ad un potente mezzo di aiuto per le loro ricerche.

52. L. Ritter Santini, *La scienza della persuasione*, in Lausberg, *Elementi di retorica*, cit., n. 31, p. xxviii.

53. Oltre ai lavori già citati di Till, Anz e Nienhaus, si possono nominare come esempi recenti A. Arnold, *Rhetorik der Empfindsamkeit. Unterhaltungskunst im 17. und 18. Jahrhundert*, de Gruyter, Berlin-Boston 2012; A. Lemke, "Medeam fiam" – Affekterzeugung zwischen Rhetorik und Ästhetik in Lessings Miss Sara Sampson, in "Deutsche Vierteljahrsschrift" 86, 2012, pp. 206-23. In più, negli ultimi anni, si può constatare un'accesa discussione intorno al concetto di *pathos* come categoria della poetica (cfr. R. Dachselt, *Pathos. Tradition und Aktualität einer vergessenen Kategorie der Poetik*, Winter, Heidelberg 2003), nel contesto della ricerca filosofica e della storia culturale (cfr. N. Bolz (Hrsg.), *Das Pathos der Deutschen*, Fink, München 1996; M. Harbsmeier, S. Möckel (Hrsg.), *Pathos, Affekt, Emotion. Transformationen der Antike*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2009; C. Zumbusch (Hrsg.), *Pathos. Zur Geschichte einer problematischen Kategorie*, Akademie Verlag, Berlin 2010; K. Busch, I. Därmann (Hrsg.), "pathos". Konturen eines kulturwissenschaftlichen Grundbegriffs, transcript Verlag, Bielefeld 2007; cfr. come esempio di ricerca nell'ambito della storia culturale su un'emozione particolare: H. Böhme, *Theoretische Überlegungen zur Kulturgeschichte der Angst und der Katastrophe*, in A. Fuchs, S. Strümper-Krobb (Hrsg.) *Sentimente, Gefühle, Empfindungen. Zur Geschichte und Literatur des Affektiven von 1770 bis heute*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2003, pp. 27-44; H. Böhme, *Vom "phobos" zur Angst. Zur Transformations- und Kulturgeschichte der Angst*, in Harbsmeier, Möckel (Hrsg.), *Pathos, Affekt, Emotion*, cit., pp. 154-84).

54. Per questi passi cfr. Nienhaus, *Altes im neuen Gewand*, cit.

55. Cfr. il volume dedicato alle *Emotions and Cultural Products* della rivista "Poetics", 23, 1995.

56. Cfr. O. Odağ, *Wenn Männer von der Liebe lesen und Frauen von Abenteuern. Eine empirische Rezeptionsstudie zur emotionalen Beteiligung von Frauen und Männern beim Lesen narrativer Texte*, Pabst, Lengerich 2007.

57. Cfr. N. van Holt, N. Groeben, *Emotionales Erlebnis beim Lesen und die Rolle text- sowie leseseitiger Faktoren*, in Klein, Mellmann, Metzger (Hrsg.), *Heuristiken der Literaturwissenschaft*, cit., pp. 111-30; N. Groeben, *Was kann/ soll Empirisierung (in) der Literaturwissenschaft heißen?* in P. Ajouri, K. Mellmann, C. Rauen (Hrsg.), *Empirie in der Literaturwissenschaft*, Mentis, Münster 2013, pp. 47-74; Groeben, U. Christmann, *Empirische Rezeptionspsychologie der Fiktionalität*, in T. Klauk, T. Köppé (Hrsg.), *Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch*, de Gruyter, Berlin-Boston 2014, pp. 338-60.

58. Cfr. Lemke, "Medeam fiam" – Affekterzeugung zwischen Rhetorik und Ästhetik in Lessings Miss Sara Sampson, cit.

59. Qualche esempio di lavori più o meno recenti: K. Fehlberg, *Gelenkte Gefühle. Literarische Strategien der Emotionalisierung und Sympathienlenkung in den Erzählungen Arthur Schnitzlers*, Verl. Literaturwissenschaft.de, Marburg 2014; C. Hildebrandt, *Das emotionale Wirkungspotential von Erzähltexten. Mit Fallstudien zu Kafka, Pernutz und Werfel*, Akademie Verlag, Berlin 2011.; C. Kanz, *Angst und Geschlechterdifferenzen: Ingeborg Bachmanns "Todesarten"-Projekt in Kontexten der Gegenwartsliteratur*, Metzler, Stuttgart 1999. Il vero pioniere dell'Emotionsforschung nel campo della germanistica è stato Paul Mog, cfr. P. Mog, *Aspekte der „Gemütserregungskunst“ Joseph von Eichendorffs. Zur Appelstruktur und Appelsubstanz affektiver Texte*, in G. Grimm (Hrsg.), *Literatur und Leser*, Reclam, Stuttgart 1975, pp. 196-207, 402-4.

60. U. Port, voce *Gefühl und Affekte*, in I. Breuer (Hrsg.), *Kleist-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Metzler, Stuttgart-Weimar 2009, pp. 315-8.

61. W. Röcke, "Schadenfreude ist die schönste Freude". *Formen aggressiven Gelächters in der Literatur der Antike und des Mittelalters*, in Harbsmeier, Möckel, *Pathos, Affekt, Emotion*, cit., pp. 277-96; in questo grup-

po si inserisce anche la monografia di B. Meyer-Sickendieck, *Affektpoetik. Eine Kulturgeschichte literarischer Emotionen* (Königshausen & Neumann, Würzburg 2005) che, al contrario del sottotitolo, non presenta una storia culturale delle emozioni letterarie ma segue un principio sistematico che attribuisce a ciascuna categoria emozionale fondamentale un genere letterario che la rappresenterebbe principalmente (il senso di colpa nella tragedia, la paura nella fiaba ecc.).

62. R. Campe, *Affekt und Ausdruck: Zur Umwandlung der literarischen Rede im 17. und 18. Jahrhundert*, de Gruyter, Berlin 1990; K. Mellmann, *Emotionalisierung – Von der Nebenstundenpoesie zum Buch als Freund. Eine emotionspsychologische Analyse der Literatur der Aufklärungsepoke*, Mertis, Paderborn 2006; J. F. Lehmann, *Emotion und Wirklichkeit. Realistische Literatur um 1770*, in "Zeitschrift für deutsche Philologie" 127 (2008), pp. 481-97; A. Arnold, *Rhetorik der Empfindsamkeit. Unterhaltungskunst im 17. und 18. Jahrhundert*, Walter de Gruyter, Berlin-Boston 2012.

63. Già alle fine degli anni Sessanta: E. Rotermund, *Der Affekt als literarischer Gegenstand: Zur Theorie und Darstellung der Passiones im 17. Jahrhundert*, in H. R. Jauß (Hrsg.), *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen*, Hanser, München 1968, pp. 239-69.

64. S. Winko, *Kodierte Gefühle. Zu einer Poetik der Emotionen in lyrischen und poetologischen Texten um 1900*, E. Schmidt, Berlin 2003.

65. J. Süsselbeck, *Im Angesicht der Grausamkeit. Emotionale Effekte literarischer Kriegsdarstellungen vom 19. bis zum 21. Jahrhundert*, Wallstein, Göttingen 2013; cfr. T. Anz, *Tod im Text. Regeln literarischer Emotionalisierung*, in "Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes", 54, 2007, pp. 306-27.

66. R. Schnell, *Erzähler – Protagonist – Rezipient im Mittelalter; oder: Was ist der Gegenstand der literaturwissenschaftlichen Emotionsforschung?*, in "Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur", 33, 2008, pp. 1-51.

67. Cfr. R. Antonelli et al., *Il lessico delle emozioni nella lirica europea medievale e un nuovo database*, Accademia nazionale dei Lincei, Roma 2011.

68. Il testo viene citato da: J. von Eichendorff, *Werke*, vol. II, *Romane und Erzählungen*, hrsg. von J. Perfahl u. Anm. von A. Hillach, Winkler, München 1978, pp. 526-30; J. von Eichendorff, *La statua di marmo*, a cura di L. D'Arcangelo, Solfanelli, Chieti 2009, pp. 11-8. Oltre alle imprecisioni segnalate più avanti nel testo, la traduzione non è, purtroppo, priva di scelte dubbie, sviste se non errori. Per esempio, p. 17: «Ognuno chiama... primavera» (così anche pp. 19 s.: «Cos'è che echeggia... frotte.») e «Cessano suoni... prendimi su con te!» e per altri passi simili nel resto del testo: queste parti sono scritte in prosa ma si tratta di versi! Il caratteristico cambio da narrazione in prosa e canzoni in versi (in tedesco sempre in rima!) si perde nella versione italiana. Importante è, invece, per la narrazione di Eichendorff proprio la poeticità della frase e la sua vicinanza al verso nel quale ritmicamente sfocia. Le canzoni rappresentano nel testo una parte organica della narrazione con la funzione di un condensato di quello che nel contesto narrativo in prosa viene presentato in un modo più esteso; p. 17: «Seine schöne Nachbarin sah bei diesen Worten beinah schelmisch an ihm herauf und senkte schnell wieder das Köpfchen, da sie seinen Blicken begegnete»: «A queste parole la sua bella vicina lo guardò maliziosamente e alzò rapidamente la testolina in modo di incontrare il suo sguardo». La traduzione corretta è: «A queste parole la sua bella vicina lo guardò quasi maliziosamente e abbassò rapidamente la testolina quando incontrava il suo sguardo». Dunque il contrario: perché Bianca non è totalmente timida ma non è neanche sfacciata come lo è, invece, la Venere.

69. Lettera di Fouqué a Eichendorff del 31 dicembre 1817, in J. von Eichendorff, *Sämtliche Werke*, Historisch-kritische Ausgabe begründet von W. Kosch, A. Sauer, vol. XIII, Pustet, Regensburg 1910, p. 78.

70. Trad.: "passeggiavano allegramente"; *schwärmen* significa, però, sciampare!

71. Cfr. S. Nienhaus, *Eichendorffs Wiederholungsstil: eine Untersuchung des Erzählwerks*, Kleinheinrich, Münster 1991.

72. Trad.: "gioia grande e infinita"; "Lust", però, più di "gioia" qua significa "piacere".



Schillers *Räuber*
oder das Spiel mit der Performativität
von *Annette Bühler-Dietrich*

Abstract

The following paper examines Schiller's play *Die Räuber/The Robbers* as well as the productions of the play by Nicolas Stemann (2008) and Antú Romero Nunes (2013) with regard to the performative construction of identity and stage reality. Both contemporary directors draw on the monologicity and the performative construction of identity the play displays; their productions can be perceived as rereadings of the play in the light of current theories of performativity.

Friedrich Schillers Theaterstück *Die Räuber* führte bekanntermaßen bei seiner Uraufführung 1782 zum Tumult im Publikum. Die Wirkungsgewalt des in mehreren Fassungen vorliegenden Stücks erwies sich somit sogleich. Doch ist Schillers Erstling alles andere als ein auf dem Dialog basierendes Drama, wenngleich Peter Szondi diesen Dialog als fundierend für die Gattung selbst herausgearbeitet hat. Statt des Dialogs ist es die Performativität des Monologs, die zum Tragen kommt. Sie koppelt sich mit all den Szenen, in denen die Figuren verbale und konkrete Masken anlegen, um sich selbst oder den anderen zu täuschen.

Zwei Inszenierungen der letzten Jahre kristallisieren diese performative Monologizität des Dramas in besonderem Maße heraus: Nicolas Stemanns Inszenierung von 2008 am Thalia Theater Hamburg und Antú Romero Nunes' Produktion von 2013, zunächst am Maxim Gorki Theater Berlin, dann am Schauspiel Stuttgart. Im Folgenden werde ich zunächst die Performativität von Schillers Text herausarbeiten, um dann die einmal chorische – Stemann, einmal monologische – Nunes – Inszenierung dazu in Beziehung zu setzen.

I
Performativität und Identität

Poststrukturalistische Identitätskonzeptionen stellen die Performativität von Identität in den Vordergrund. Besonders relevant wurde die Reflexion von Subjektivität als Performativität im Bereich der Gender und Queer Studies. Insofern es sich bei Karl und Franz um Außenseiter handelt, die sich außerhalb der Vorgaben norma-

tiven Verhaltens situieren, rechtfertigt sich ein durch die Queer Studies geprägter Blick auf den Text und seine Inszenierungen.

«Let me oversimplify here in positing that both deconstruction and gender theory have invoked Austinian performativity in the service of an epistemological project that can roughly be identified as antiessentialism. Austinian performativity is about how language constructs or affects reality rather than merely describing it», schreibt Eve Kosofsky Sedgwick¹. Diese Konstruktion bezieht sich im Fall von Identitätskonstruktionen auf Formen der Identifikation oder der Disidentifikation. Sie bringen kein vorgängiges Wesen des Subjekts zu Tage, sondern stellen Identität vorläufig aus einer Serie von Phantasien her, die etwas über das Begehrten des Subjekts aussagen. Dieser Antiessentialismus trifft in der linguistischen Sprechakttheorie konfliktuell auf den Wirklichkeit sprachlich absichernden Sprechakt, für den bei Austin paradigmatisch die Formel der Eheschließung einsteht². An dessen Stelle tritt bei Schiller das Opfer, das von einem Schwur eingefordert wird.

José Esteban Muñoz stellt in *Disidentifications* dar, wie queere Performer in ihren Performances den heteronormativen Diskurs durch Disidentifikation gegen sich selbst wenden und dadurch destabilisieren: «Disidentification is meant to be descriptive of the survival strategies the minority subject practices in order to negotiate a phobic majoritarian public sphere that continuously elides or punishes the existence of subjects who do not conform to the phantasm of normative citizenship»³. «Disidentification» verweigert im Spiel mit Subjektpositionen eine sichere Position; geschaffen werden „identities-in-difference“⁴. Disidentifikation bringt für Muñoz gleichzeitig eine eigene Hermeneutik hervor: «The lens of disidentification allows us to discern seams and contradictions and ultimately understand the need for a war of positions»⁵.

Muñoz' Analyse von Performance Kunst gleitet von der Konstruktion des Performers zur Konstruktion des Subjekts. Die Existenz des queeren Performers lässt sich nicht von seiner Bühnenshow trennen⁶. Die paradoxe Doppelbedeutung von Performativität erweist sich dann jedoch als nicht widersprüchlich: «The stretch between theatrical and deconstructive meanings of “performative” [...] also spans those of, at either extreme, the *extroversion* of the actor (aimed entirely outward toward the audience) and the *introversion* of the signifier (if “I apologize” only apologizes, “I sentence” only sentences, and so on)»⁷. Die performative Identifizierung führt gerade dazu, dass verschiedene Positionen nebeneinander sowohl extrovertiert wie introvertiert (s.o.) möglich sind⁸.

Gemeinsam ist Schillers Drama und seinen Inszenierungen, dass sie die Herstellung von Identität in den Blick nehmen – sowohl bei den Figuren, die stabile Identitäten haben, wie Amalia und der Vater, wie auch bei den Figuren mit instabilen Identitäten wie Karl und Franz⁹. Obwohl Schiller in seiner Selbstbesprechung die Figuren auf Charakterzüge festzulegen scheint – er bezeichnet Franz als «grundbösen Menschen»¹⁰ – ist er sich doch der Komplexität bewusst, in der er sie agieren

lässt: «Endlich hat der Verfasser vermittelst einer einzigen Erfindung den fürchterlichen Verbrecher mit tausend Fäden an unser Herz geknüpft. – Der Mordbrenner liebt und wird wieder geliebt»¹¹. Diese Offenheit des Dramas, die ich im Folgenden aufzeigen werde, greifen die genannten Inszenierungen auf und erweitern sie auf ihre Weise und in Übereinstimmung mit den zeitgenössischen Theorien von Performativität und Identität. Darin verschieben sie den Schillerschen Text schließlich in seiner Aussage doch.

2

Friedrich Schillers *Die Räuber*

Peter Szondis Einleitung zur *Theorie des modernen Dramas* betont, dass sich das Drama im dialogischen Entschließen – als Entscheiden und Öffnen – der Figuren ereigne¹². Reden ist Handeln und bezieht sich auf die unmittelbare Gegenwart¹³. Diese Basis im Dialog unterscheidet das Drama des 18. Jahrhunderts vom Drama des 20. Jahrhunderts, das mühevoll an der Form festhält, obwohl die Figuren nicht mehr miteinander kommunizieren können. Im Drama des 18. Jahrhunderts dagegen ist Kommunikation als und zur Veränderung der Position des Dialogpartners möglich – man denke an Lessings *Nathan der Weise*. Schillers Erstling nimmt sich dagegen bei genauer Betrachtung sonderbar aus. Entweder die Figuren monologisieren, sei es in Monolog oder Dialog, oder sie spielen sich oder dem anderen etwas vor. Selten gilt das Hier und Jetzt. Die gewaltige Handlungslücke zwischen dem ersten und zweiten Akt wird analeptisch geschlossen, doch auch im Anschluss prognostizieren oder reminisieren die Figuren überwiegend. Schillers Aussage in der sogenannten “Unterdrückten Vorrede” passt so durchaus zur Form des Dramas: «Ich kann demnach eine Geschichte Dramatisch [sic] abhandeln, ohne darum ein Drama schreiben zu wollen. Das heißt: Ich schreibe einen *dramatischen Roman*, und kein *theatralisches Drama*»¹⁴. In Schillers Aussage geraten die Termini in Bewegung; “dramatisch” gerät in Opposition zu “theatralisch” und das Adjektiv löst sich von der Gattung und ihren Gesetzen. Das *theatralische Drama* ist auf die Bühne bezogen und, so darf man in der Logik des 18. Jahrhunderts annehmen, hält sich an die Einheit von Ort, Zeit und Handlung. Die dramatisch abgehandelte Geschichte nutzt zwar die Form des Dramas, gehorcht aber nicht seinen Regeln. Die Lösung für dieses Paradox ist, es als *Lesedrama* zu verstehen, die schriftliche Form also von ihrer Realisierung auf der Bühne zu trennen. Doch dieses Caveat ist nur der Vorbeugung geschuldet: «Nun ist es aber nicht sowohl die Masse meines Schauspiels als vielmehr sein Inhalt, der es von der Bühne verbannet»¹⁵. Denn Schillers *Räuber* sind gerade kein *Lesedrama* oder nur insofern, als Performativität geschriebenen Texten wie auch *theatralen Aufführungen* zugehören kann. Die eigengesetzliche Performativität der Figurenrede jenseits ihrer Instrumentalisierung im Voranschreiten des Dialogs führt aber dazu, dass inszenatorische Experimente mit Chor oder Mono-

log möglich sind. Nicht nur Franz' lange Monologe (I, 1; II, 1; IV, 2) gewähren ihm die Rede, sondern er dominiert auch in vielen Dialogen, besonders mit dem Vater, und der alte Moor fungiert lediglich als Stichwortgeber (vgl. I, 1). Doch seine Rede gegenüber dem Vater ist verstellt, selbst ein performativer Akt der Herstellung der Figur des fürsorglichen Sohnes. Wir wissen spätestens ab seinem anschließenden Monolog von dieser Verstellung gegenüber dem Vater; bereits sein Wechsel zwischen der «Träne des Mitleids» (I, 1; S. 59)¹⁶ für Karl und seinem Plädoyer für die Verstoßung Karls machen Franz' prätendierte Empfindsamkeit für den Zuschauer, nicht für den Vater unglaublich. Auch Amalia wird im zweiten Akt noch einmal diesem Spiel Glauben schenken. Franz ist so kontinuierlich mit der Herstellung von Masken beschäftigt, hinter denen eine angenommene Wesenheit sich verflüchtigt. Zwar wissen wir von seinen Akten – er ist unbarmherzig und brutal gegenüber seinen Untergebenen – doch wie es um sein Wesen bestellt ist, bleibt schließlich offen. Ist es der „eigentliche“ Franz, den wir sehen, wenn er von Alpträumen geschüttelt im fünften Akt die Bühne betritt? Oder ist es bereits ein von Wahnsinn Gezeichneter, der sich am Ende selbst tötet? Schiller hebt durch die Regieanweisung hervor, dass Franz am Ende dem Wahnsinn verfällt: «Franz (*ihm graß nachstierend, nach einer Pause*). In die Hölle wolltest du sagen? – Wirklich! ich wittere so etwas – (*wahnsinnig*). Sind das ihre hellen Triller? Hör ich euch zischen, ihr Nattern des Abgrunds?» (V, 1; S. 148). Franz' Hölle ist die der antiken Erinnynen, sie wird literarisch, nicht christlich gedacht und fügt sich in das literarische Verweisspiel ein, das Schiller mit Bezug auf Shakespeare und die Antike praktiziert¹⁷. Indem die Figur aber im Wahnsinn endet, welcher gerade nicht die Persönlichkeit der Figur ausdrückt, sondern überindividuelle Symptome realisiert, bleibt Franz trotz seiner klaren Festlegung auf ein materialistisches Weltbild als Enigma erhalten.

Auch Karls Repliken sind zunächst überwiegend monologisch. Wenn er in I, 2 mit dem «tintenklecksenden Säkulum» abrechnet, sind Spiegelbergs Repliken lediglich Einwürfe für Moors pathetische Trauer um das verlorene klassische wie germanische Heldenamt. Die Einwürfe etablieren die Figur Spiegelberg derart, dass er im Anschluss an Karls Rede das Wort übernehmen kann, um Moors Aktivitäten in Leipzig für den Zuschauer zu entfalten und darin Franz' falsche Post zu korrigieren. Diese Berichte setzen sich fort, wenn Spiegelberg am Anfang von II, 3 zur Räuberbande zurückkehrt, seine Erfolge resümiert, Razmann ein Gleiches für Moor tut und darauf Roller von seiner Rettung berichtet. Wenn Moor dann selbst auftritt, nun mit der Didaskalie «Räuber Moor» (II, 3; S. 97), bleibt er zunächst, entsprechend seiner Erschöpfung, stumm, um dann im Reflexionsmonolog seine eigene Hybris zu verurteilen. Doch statt der dramaturgisch unmöglichen Flucht – «Er will fliehen» (II, 3; S. 101), sagt die Regieanweisung – folgt Moors rhetorisches Kabinettstück in seiner Begegnung mit dem als Unterhändler gesandten Pater. Seine Rede ist hier durchgängig auf den Empfänger berechnet – auf den Pater gleichermaßen wie auf die Räuber – und als solche wirkungsvoll. Auch hier sind die Repliken

des Paters nichts als phatische Einwürfe. Moors eigene Ringparabel – «Bemerken Sie die vier kostbare Ringe, die ich an jedem Finger trage» (II, 3; S. 104) dient ihm als Exemplum zur Elaborierung seiner Taten.

Moor stellt die Persona des Räubers über seine Identifikation mit den Helden des Altertums einerseits und seine Verweigerung bisheriger gesellschaftlicher Identitäten als Sohn und Geliebter andererseits her. In der Verschiebung auf die Existenz des Räubers wird die heldische Freiheitsfantasie scheinbar lebbar: «Mein Geist dürstet nach Taten, mein Atem nach Freiheit» (I, 2; S. 76). Durch den Schwur sichert er diese Identität ab; gerade der Sprechakt garantiert neue Bande, wo die familiären versagt haben. Als Unterpfand des Schwurs setzt er den Tod ein: «Den soll dieser Arm gleich zur Leiche machen, der jemals zagt oder zweifelt oder zurücktritt!» (I, 2; S. 76). Im Schwur wird sein Brechen mitgedacht und nur die Todesdrohung kann den Sprechakt absichern.

Moors Persona des Helden zerbricht erst, als er Kosinskys Geschichte hört, welche derselbe, die Handlung wendend und unterbrechend, als episches Zwischenspiel erzählt: «lagert euch hier auf dem Boden, und hört mir aufmerksam zu!» (III, 2; S. 115). Auf Hermanns „verkappte“ Darstellung des Todesnachricht bringenden Kriegsboten in II, 2 antwortet nun im vierten Akt Karls Auftritt mit dem sprechenden und, nach der von ihm gelegten Feuersbrunst in Böhmen, überaus passenden Namen «Graf von Brand» (IV, 1; S. 117). Doch selbst seinen Monolog in IV, 1 beginnt Karl an Klopstock angelehnt in hymnischen freien Versen «Sei mir begrüßt, Vaterlandserde! (*Er küsst die Erde*) Vaterlandshimmel! Vaterlandssonne!» (IV, 1; S. 117) und spricht sich so im zitierenden Gestus empfindsam aus. Überhaupt ist seine Rede eben die des Literaten als Helden, trotz seines Status als Räuberhauptmann, den die Rede seiner Bande bekräftigt. So nimmt er die Stimme des alten Moor nach der Logik des Geists von Hamlets Vater wahr – «Geist des alten Moors! Was hat dich beunruhigt in deinem Grab?» (IV, 5; S. 136), obwohl der Geisterglaube zwar ins 16., nicht aber ins aufgeklärte 18. Jahrhundert gehört. Shakespeare, nicht aber reale Geisterfurcht, steht so im Hintergrund von Karls Replik. Auch Karls Reflexionsmonolog in IV, 5 braucht das antike Heldenlied zum Einstieg.

Wenn Karl schließlich auf Hermann trifft, erkennt dieser nicht, dass die Stimme des im Dunkeln Hervortretenden Karl, nicht Franz, gehört, während die Worte Hermanns für den mit der Situation unbekannten Karl unverständlich bleiben¹⁸. Als er versteht, hält er seine Maske aufrecht, bis Amalia zu der Gruppe tritt und Moor schließlich bekennt: «Diese deine Retter sind Räuber und Mörder! Dein Karl ist ihr Hauptmann!» Daraufhin lautet die Regieanweisung «(Der alte Moor gibt seinen Geist auf. Amalia steht stumm, und starr wie eine Bildsäule. Die ganze Bande in fürchterlicher Pause)» (V, 2; S. 151). Jenseits alles Heldenpathos tritt die nackte Wahrheit ans Licht und bringt die Handlung zum Stillstand. Was folgt, sind die Opferungen Amalias und Karls. Das Opfer aber als Kombination aus Sprechakt und Tötungsakt stellt die Verknüpfung von Rede und Handlung wieder her, weil nur

in der Verknüpfung von beidem die Tötung als Opferung zu erkennen ist. Wo das traditionell mit dem Opfer verbundene Ritual fehlt, muss der Sprechakt die Tötung zur Opferung deklarieren – «Opfer um Opfer! Amalia für die Bande!» rufen die Räuber (v, 2; S. 152, i.O. kursiv). Und Karl erklärt im Anschluss an Amalias Tötung: «Aber noch blieb mir etwas übrig, womit ich die beleidigte Gesetze versöhnen, und die mißhandelte Ordnung wiederum heilen kann. Sie bedarf eines Opfers – eines Opfers, das ihre unverletzbare Majestät vor der ganzen Menschheit entfaltet – dieses Opfer bin ich selbst. Ich selbst muß für sie des Todes sterben» (v, 2; S. 154).

Das Opfer stellt die Ordnung und damit die Referentialität der Zeichen, welche deren vorherige performativen Verwendung in einen unsicheren, anarchischen Zustand versetzt hatte, wieder her. Es ist die Folge des in III, 2 (S. 113) erneut affirmierten Schwurs. Gegen die Zweifel an seiner Identifikation als Räuber setzt er den dort erneuerten Schwur, auf den er schließlich verpflichtet bleibt, wenn er seinen eigenen Bruch des Schwurs mit der Selbstauslieferung bezahlt. Im Spiel mit performativen Identitäten ist es so der Schwur, der das Gerüst bildet¹⁹. Mit dem Opfer ist vorübergehend die Ordnung wieder etabliert²⁰.

Die „begierig“ vernommene Rede täuscht. Sie gibt Anlass für den Erfolg von Franz’ Intrige beim Vater, der auf Nachricht vom Sohn hofft, wie auch bei Karl, der gleichermaßen begierig auf die Verzeihung des Vaters wartet, er «fliegt ihm [dem Briefüberbringer] entgegen» (I, 2; S. 71). Erst die Affekte bewirken, dass die performativ verstellte Rede erfolgreich ist – das gilt auch für Hermanns Verkleidung als Kriegsheimkehrer. Schillers anthropologische Exploration ereignet sich derart nicht nur mittels Franz’ psychologischen Manipulationen, sondern auch in der Erkundung von Affekt und Rezeption. Die Performativität der Figurenrede wird hier zur Mise en abyme der Performativität des Schauspiels. Nur insofern dessen Rezeption „begierig“ ist, die vernommene Rede die begehrte Rede ist, was die Reaktivität des Zuschauers impliziert, kommt diese Rede in Gang²¹. Wo sich dieses Spiel durch die unerhörte Nachricht unterbricht, kommt es zum Stillstand, wie die Reaktion auf Karls Bekenntnis und der Tod des alten Moor zeigen. Darüber hinaus bleibt nur das Opfer. Indem es *ist* und nicht darstellt, ist es gleichzeitig die Verneinung und die Verkörperung der Performativität, trennt es Performativität und Theatralität. Es stellt Realität her über den tatsächlich begleiteten Sprechakt, aber die Folge ist der Tod, nicht ein lebbarer neuer Zustand. Im Unterschied zur Performativität, welche laut Fischer-Lichte einen feed-back-loop der Rezeption initiiert²², arretiert der Opfertod diese Bewegung. Eben darin sichert er die Zeichen in ihrer Gültigkeit ab.

Schillers *Die Räuber* entsteht in einer Umbruchzeit, die Michel Foucault mit dem Wechsel vom Episteme der Repräsentation zum Episteme der Moderne klassifiziert. Die Zeichen sind so nicht mehr räumlich geordnet, sondern geraten historisch in Bewegung. Für das Zeitalter der Repräsentation gilt: «Le Dictionnaire est fait pour contrôler le jeu des dérivations à partir de la désignation première des mots,

tout comme la Langue universelle est faite pour contrôler, à partir d'une articulation bien établie, les erreurs de la réflexion quand elle formule un jugement»²³. Doch gerade diese Ordnung zeigt sich in Schillers *Räubern* in Bewegung geraten und weist das Drama als Text aus, der in der ersten von Foucault bestimmten Umbruchzeit zum modernen Episteme entsteht, die er mit 1775 bis 1795 festlegt. Nun gilt:

A l'«espace permanent» et transparent du discours classique qui superpose sans reste ou qui ajuste l'ordre des choses et l'ordre des représentations (tel qu'il s'articule dans le langage), succède par conséquent l'opacité de séries temporelles qui rapportent chaque chose, chaque vivant, chaque parole, chaque échange à un ensemble de processus internes, enfouis, que les nouveaux savoirs empiriques (biologie, philologie, économie politique) vont avoir justement à exhiber et à expliciter. Le savoir ne déploie plus son réseau dans la dimension horizontale et plane du tableau; il plonge à la verticale des choses, pour faire ressortir leur noyau caché d'historicité²⁴.

Statt des Tableaus und der Horizontalen also die Vertikale, statt der Statik die Veränderung. Die permanente Wandlung der Figuren, der Wechsel von der Repräsentation der Zeichen zur Performativität der Zeichen, deren Bedeutung durch ihre Herstellung vorübergehend festgelegt wird, zeigt sich in Schillers *Räubern*. In der Schiller-Forschung wird dafür als Leitdisziplin die Anthropologie ausgemacht²⁵. Erst als Reaktion auf den Tod des alten Moor greift Schiller auf die Form des Tableaus zurück. In seiner Folge versucht Karl, wie erwähnt, die Ordnung wiederherzustellen durch das Opfer. Doch ob sich diese Ordnung nach dem Durchgang durch die Verwirrung der Zeichen wieder herstellen lässt, bleibt am Ende des Stücks offen.

3

Die *Räuber* nach Friedrich Schiller 1: Nicolas Stemann

Nicolas Stemanns Inszenierung *Die Räuber* stellt den Klang der Sprache in den Vordergrund: «Ja, meines Erachtens ist es die erste Aufgabe des Theaters, Texte zum Klingen zu bringen»²⁶. Dafür setzt er an die Stelle des monologisch geprägten Dialogs den Chor. Die vier gleich gekleideten und etwa gleich alten jungen Männer sprechen im Chor oder einzeln, ohne dass sie auf Figuren festgelegt wären. «Wenn man nichts sieht als einen sprechenden Schauspieler und wenn dieser Schauspieler gut und suggestiv, plastisch und rhythmisch spricht, warum soll sich für mich als Zuschauer dann nicht diese Figur ebenso herstellen wie für den Konzertbesucher der Klang?»²⁷. Die Figuren Franz Moor und Vater Moor stellen sich so zu Anfang allein über die Rede her. Sie funktioniert performativ, indem sie bei Stemann nicht die Innerlichkeit einer Figur ausdrückt, sondern diese ostentativ sprachlich herstellt. Wenngleich der alte Moor im Folgenden durch den Schauspieler Christoph Bantzer verkörpert wird, fehlt er in der ersten Szene, weil «Franz auf der Bühne nur phantasiert und sich den Vater als Feindbild erträumt»²⁸. Diese Erklärung, die Stemann im

Interview gibt, ist jedoch nicht zwingend. Da die Schauspieler die Figuren herstellen, verwundert es, nach der anfänglichen Überraschung, nicht, dass sie eben beide Figuren, Franz und den Vater, über ihre Stimmen hervorbringen. Die erste Szene etabliert somit vielmehr das ästhetische Prinzip der Inszenierung als dass man an eine psychische Motivierung dächte.

Dennoch ist Stemmanns Inszenierung kein Hörspiel. Die Schauspieler ziehen sich um, wenn sie von Franz zu Karl Moor wechseln, und auch die Räuber sind am Requisit der Sturmhaube sofort zu erkennen²⁹. Der Kleidungswechsel erfolgt auf offener Bühne. Zusammen mit den von den Schauspielern gesprochenen Didaskalien der Szeneneinteilung und des Ortes – die Schauspieler rufen: «Erster Akt, zweite Szene. Schenke an den Grenzen von Sachsen» – wird die dramatische Fiktion so stets unterbrochen und auf ihren Akt der Herstellung verwiesen. Auf der Ebene der Bühne wird dieses Logik aufgenommen, wenn sowohl der Titel des Stücks in Majuskeln projiziert wird wie auch die Projektion des Dorfes und Moorschen Schlosses auf der Bühne sichtbar stattfindet: Der Zuschauer kann verfolgen, wie das Modell des Schlosses von der Technikerin gefilmt wird und die Schauspieler betrachten selbst das Modell. Auch hier geht es nicht um die Referenzfunktion theatrale Zeichen auf der Bühne, sondern um den Akt der Herstellung einer szenischen Wirklichkeit, welcher sich als Dimensionswechsel – vom kleinen dreidimensionalen Modell zur riesigen zweidimensionalen Projektionsfläche – zu erkennen gibt³⁰.

Während die vier jungen Männer – Philipp Hochmair, Daniel Hoevels, Felix Knopp, Alexander Simon – zwischen Franz, Karl und den Räubern wechseln, bleiben Christoph Bantzer als Vater und Maren Eggert als Amalia konstant. Stemmann sieht als Thema seiner Inszenierung «diese übersteigerte Suche nach dem Ich, die ja in beiden Fällen, bei Franz und bei Karl, scheitert»³¹. Er semantisiert so das Rollenspiel der Figuren als Suche nach dem Ich: Franz entwirft sich als machiavellischer Herrscher, als fürsorglicher Sohn, als Liebender, als Atheist – und ob er diese Identifikationen nur scheinbar vollzieht oder ob ihn die Umstände dazu bringen, die Rolle des Liebenden und des fürsorglichen Sohnes aufzugeben, bleibt offen. Karl wiederum entwirft sich als liebenden Sohn, Liebender, Gutsherr, antiken Helden und Räuberhauptmann und die Entwürfe werden schließlich in ihrer Widersprüchlichkeit zu seinem Verhängnis. Demgegenüber ist Amalia auf die Position der liebenden Frau festgelegt und der alte Moor auf die des liebenden Vaters. Alternative Entwürfe gibt es für beide nicht. Konsequenterweise verzichtet Stemann hier auf eine Mehrfachbesetzung. Hinzu kommt das alte, im Stil des 18. Jahrhunderts gekleidete Ehepaar, das bei Schiller nicht vorkommt und das hier Texte spricht, die verschiedenen Figuren – Kosinsky, Daniel – zugeordnet werden. Sie sind für Stemann «Wiedergänger»: «In der beginnenden Moderne, die alle Gewissheiten kappen will, kommt es zu einer Erinnerung an geltende Regeln, an Moral und Gewissen»³². Insofern Daniel und Pastor Moser diese religiös abgesicherte Moral verkörpern, ist ihre

sprachliche Evokation über das Ehepaar als anachronistischen Hort dieser Moral stringent³³.

Im Laufe der Inszenierung verringern sich die Passagen chorischen Sprechens. Zunächst werden die Schauspieler als verschiedene Facetten von Franz oder Karl sichtbar, die durchaus in Konflikt miteinander geraten³⁴. Schließlich spaltet sich der Chor ab dem vierten Aufzug auf. Den Figuren Karl und Franz werden nun zeitweise einzelne Schauspieler zugeteilt. Während alle vier Schauspieler zu Anfang des vierten Aktes in reich verzierte Herrenröcke mit Perücke gekleidet werden, übernimmt zunächst Daniel Hoevels die Figur Karls und wandelt als Graf von Brand durch die projizierten Räume des väterlichen Schlosses, wo er Amalia begegnet. Als er zu den Männern zurückkehrt, sind diese in weißes Hemd und graublauen Pullunder gekleidet und sind darin der Figur Franz zugeordnet. Sie schlagen und misshandeln Karl/Hoevels, der daraufhin blutend im Vordergrund der Bühne liegt. Doch die folgende Wiedererkennungsszene mit Daniel (iv, 3) bringt eben nicht Hoevels und das Daniels Repliken sprechende Ehepaar zusammen, sondern diese wenden sich an Hochmair, der nun des Pullunders entkleidet wird und darin zu Karl wird. Wenn er Amalia anspricht (iv, 4) kommt Hoevels dazu und beide stehen um Amalia, als Karl seine Schuld andeutet. Dann beginnt Amalia das wiederkehrende Karl-Motiv «Schön wie Engel, voll Walhallas Wonne» aus III, 1 zu singen, das sie durchgängig in Erinnerung an Karl singt und das die von Schiller gedichteten Verse zu Hektor und Andromache ersetzt, die bei Stemann fehlen. Sie wird jedoch brutal von dem Punkmusik-Räuberlied unterbrochen, das die verbleibenden Schauspieler im Pullunder, Felix Knopp und Alexander Simon, anstimmen, die nun Spiegelbergs Verrat und Ermordung spielen. Im Zweierchor sprechen schließlich beide Karls (Hoevels, Hochmair) «Ich habe mich selbst verloren» und fassen darin die Krise Karls zusammen. In der folgenden Szene der Begegnung mit dem Vater agieren alle vier Männer gemeinsam gegenüber dem alten Moor, der nun bis zum Ende wiederholt auf der Bühne erscheint. Den Übergang zum 5. Akt stellt die chorisch gesprochene Regieanweisung dar.

Obwohl zunächst alle Vier die ersten Repliken von Franz sprechen, wird schnell Alexander Simon als Franz etabliert. Er verdrängt den Vater vom Sessel und setzt sich selbst. Der Vater überschreitet damit den fiktionalen Raum des Waldes und macht seine Präsenz auf der Bühne geltend. Er betrachtet das Geschehen im Folgenden vom Rand. Während Franz mit dem Pastor/Diener rechtfertigt, brennt das Miniatschloss und die Flammen sind auf die Leinwand projiziert. Wenn Franz in seiner Angst beten will, ist es der Vater, der ihn beim Gebet unterstützt und ihm in der Segensgeste die Hände auf den Kopf legt. Der Chor spricht die Regieanweisung vom Selbstmord Franzens und stürzt sich dann auf den Schauspieler, der zu entfliehen sucht, aber blutig geschlagen und schließlich am Karabiner auf der Bühne aufgehängt wird. Der Vater begleitet diese Tat mit den entsetzten Ausrufen «mein Sohn, mein Sohn». Als die verbleibenden Männer betonen «ich bin dein Sohn»,

erkennt der alte Moor das nicht an. Er geht von der Bühne ab, stirbt also nicht an der Nachricht, Karl sei der Räuberhauptmann. Schließlich ist Amalia allein auf der Bühne. Sie spricht den Dialog, der zu ihrer Tötung führt, und endet mit der Information: «Karl tötet Amalia». Dann stimmt sie in ihr Lied ein und die Bühne verdunkelt sich.

Während Amalia das ganze Stück über als Figur in sich geschlossen bleibt, wird sie am Ende zum Erzähler ihres eigenen Todes. Die exzessive Präsenz der Schauspielerin Maren Eggert während des Stücks, die über die psychologische Verkörperung hinausgeht, findet in dieser Wiedergabe des Dialogs seinen Höhepunkt. Jenseits der Fiktion und des Opfertodes Amalias bleiben der Klang ihrer singenden Stimme und die nostalgische Reminiszenz an den schönen, engelgleichen Jüngling, Karls Entscheidung, die Ordnung durch seine Selbstauslieferung an die Justiz wieder herzustellen, fehlt. Sowohl den Tod von Franz wie von Amalia wandelt Stemann ab: Die Schauspielerin bleibt, während die Figur stirbt; Franz' Selbstmord wird zwar berichtet, konkret wird er aber auf der Bühne hingerichtet von der Horde. Die Logik des dramatischen Textes steht so neben der Logik der Inszenierung³⁵.

Während das letzte Wort bei Schiller Karl gehört, verschwindet Karl bei Stemann von der Bühne und allein der erhenkte Franz und Amalia bleiben. Die Karl-Schauspieler mit ihren blutverschmierten Hemden schickt der Vater mit den Wörtern «Das ist Karl nicht» von der Bühne. Die Einheit der Figur Franz stellt sich im Tod her, während Karl im verbliebenen Dreier-Chor zerstreut bleibt. Die «Suche nach dem Ich» erweist sich so als gescheitert.

Stemanns Männerchor fokussiert nicht nur die Herstellung der Figur durch die Stimme, den Klang. Er stellt auch die Herstellung von Identität über den gewaltsamen Ausschluss des Anderen aus. Identität wird so als temporäres Ergebnis einer performativ ausagierten Identifikation sichtbar. Der Männerchor, die Männerhorde, spricht eben nicht nur im Chor, sondern interagiert miteinander, wobei verschiedene Verhaltensweisen deutlich werden. Gegenüber dem statischen Sprechen des Chors kommt es zu körperlicher Interaktion, so auch, wenn die Männer als Franz gemeinsam Amalia vergewaltigen. Diese Art des Spiels unterscheidet nicht zwischen Franz und Karl, die Dynamik des Zusammenspiels der Schauspieler bleibt für beide Figuren dieselbe und ist als Gruppendynamik erkennbar. Auch wenn Stemann die einzelnen Räuber nicht konturiert, ist die Dynamik der Räuberbande als Gruppendynamik, die das Opfer Amalias fordert im Stück durch die Vierer-Besetzung präsent. Unter die sprachliche Herstellung der Figur legt sich so ein körperlich ausagierter Subtext, der von Begehren und Gewalt spricht und darin die Apersonalität der Triebe ins Spiel bringt³⁶.

Wenn schließlich die Schauspielerin Maren Eggert am Ende die Bühne singend verlässt, kommt es zu folgenden Verschiebungen: Die Figur Amalia stellt sich trotz ihres mitgeteilten Todes über den Gesang her. Der Inhalt des Liedes ist ihre Phantasie vom göttergleichen Karl und die Zelebrierung einer Liebesutopie, an der sie bis

zuletzt festhält und welche ihre Identität fundiert. Stemanns Amalia ignoriert das Heldenlied von Hektor und Andromache, das bei Schiller und auch bei Nunes die Einheit von Karl und Amalia stiftet. Identität erweist sich als auf Identifikationen und Phantasie gründend und als Resultat einer Performanz von Identität, die eben diese Phantasien aufnimmt. Diese Phantasie aber ist für Stemanns Amalia eine körperliche Verschmelzungsphantasie, keine Heldenphantasie.

Stemann beharrt auf den materialen Grundlagen des Theaters, der Stimme und dem schließlich ausgestellten blutigen Körper. Sie reichen über den Prozess der Herstellung hinaus. Weil Stemann derart auf der Positionalität von Identität und auf der Materialität insistiert, braucht er das Opfer zur Wiederherstellung der Ordnung nicht. Diese Ordnung erweist sich bei ihm immer schon in Bewegung.

4

Die Räuber nach Friedrich Schiller II: Antú Romero Nunes

Im Unterschied zur Vervierfachung der Figuren im Chor beschränkt Nunes die Figuren der Inszenierung auf drei: Franz, Karl, Amalia. Erst gegen Ende betritt ein Chor von Männern und Frauen in Kapuzensweatshirts die Bühne, als Karl schwört, Franz zu vernichten (iv, 5)³⁷. Alle Nebenfiguren sowie der alte Moor fehlen somit in der Inszenierung bzw. werden auf andere Art als die Verkopplung von Schauspieler und Figur hergestellt. Dabei schafft Nunes zunächst eine feste Verklammerung von Schauspieler und Figur. Paul Schröder stellt Franz dar, Aenne Schwarz Amalia und Michael Klammer Karl. Selbst wenn die Schauspieler nicht ihre Figur spielen, spielen sie nicht unmittelbar die andere Figur – Schröder wird nicht zum Vater, sondern zu Franz, der den Vater spielt. So überlagern sich Schauspieler, Figur I (Franz) und Figur II (Franz als alter Moor oder Karl). Schröder und Schwarz wechseln dabei vor allem zwischen den Figurenebenen, Klammers Monolog besteht in seinen ersten 30 Minuten aus ständigen Wechseln zwischen Schauspieler und Figur, welche er wie folgt benennt: «der Schauspieler, der meine Figur spielt». Die Reduktion auf drei Figuren führt aber auch zu Umstrukturierungen auf der Ebene der Handlung. Franz bestreitet die ersten 49 Minuten der Inszenierung, dann folgen 30 Minuten Amalia, bis dann Karl ab 1:18:30 mit Theaterfeuer die Bühne übernimmt bis zum Schluss, der etwa nach 2h30 erfolgt.

Franz beginnt das Stück und spricht zunächst seine langen Textanteile aus I, I, bis er zuerst Akt und Szene nennt, also extradiegetisch die Regieanweisung spricht (5:00), dann aber, im Licht auf der Bühne den alten Moor darstellt, indem er die Stimme verstellt und die Mimik verzerrt. Nun folgen alle Reaktionen des alten Moor, die Franz zuvor in seiner monologischen Verkettung ausgelassen hat. Auch Amalia stellt später den alten Moor übertreibend dar, indem sie Stimme und Mimik verändert. Beides macht aus dem Alten einen lächerlich wirkenden Tattergreis, der von seiner Umwelt nicht mehr ernstgenommen wird. Amalias doch fürsorgliche und respektvolle Beziehung zum alten Moor, die bei Stemann erhalten ist, fehlt hier.

Nunes kürzt Franz' Passagen, denn in den 49 Minuten spielt er nicht nur Teile seiner langen Repliken, sondern auch die Szene 1, 2 der Räuber in Sachsen und daraus besonders Karl Moor. Sein Spiel Karls evoziert den Stil von Gustav Gründgens, wenn er in großen Gesten und verschluckten Silben spielt. Die Darstellung von Karl wird zu einer Zitation ehemaligen Heldentheaters, das nahtlos in eine den Comedian Hape Kerkeling alludierende Spielweise übergeht. Davon unterscheiden sich durchaus ernsthafte Momente, die er gleichsam in Anführungszeichen setzt, wenn der Schauspieler als Franz betont «alles mein Bruder so» (28:30). Wenn Franz in II, 1 ersinnt, wie er den Vater töten könnte, stürzt er mit dem Sessel von der Bühne und erhält dadurch die Inspiration, mit dem Schrecken zu arbeiten. Dieser Sturz, der wie manche andere Szene der Inszenierung improvisiert scheint, ist aber exakt geplant und wiederholt sich bei allen Aufführungen³⁸. Ab 37:54 dann spielt Franz selbst den Boten, der die Todesnachricht bringt. Bei Nunes ist das eine zehnminütige Comedy-Einlage, die in der Darstellung den Schweizer Kabarettisten Emil Steinberger zitiert. Die etwas langgezogene Einlage dient vorrangig der Unterhaltung des Publikums. Sie schließt mit Franz' Vermerk: «Jetzt bin ich Herr» (49:00).

Nach Franz' Abgang betritt Amalia die Bühne. Sie singt das den dritten Akt eröffnende Lied «Schön wie Engel, voll Walhallas Wonne» und sie singt alle fünf Strophen mit einer für die Inszenierung komponierten Melodie. Wie die anderen Figuren ist sie zunächst dunkelgrau gekleidet, trägt darunter aber ein dunkelblaues, schulterloses Kleid, in dem sie die Szene von Franz' gewaltsamer Annäherung an Amalia spielt, die hier einer Vergewaltigung gleichkommt³⁹. Auch Amalia stellt die Figur des alten Moor dar, indem sie die Körperhaltung ändert und mit Grimasse und gesenkter Stimme sowie einem Sprachfehler spricht. Dies macht sie zweimal, dazwischen referiert sie die Sätze des Alten nun in ihrer eigenen Stimme. Zusätzlich wiederholt sie den Bericht Hermanns vom scheinbaren Heldentod Karls im Anschluss an ihren Gesang des Liedes von Hektor und Andromache. Während Maren Eggert sich auf «Schön wie Engel» beschränkt, hebt Nunes durch den zweimaligen Gesang des Hektor-Liedes und die Wiederholung der Erzählung von Karls Helden-tod Amalias Heldenphantasie hervor.

Nach der Hälfte der Inszenierung ist so der dritte Akt erreicht, Amalia klagt um Karl, Franz versucht sie gewaltsam zu erobern und der alte Moor ist tot. Die Chronologie ist etwas durcheinander, denn der alte Moor „stirbt“ in II, 2, Amalias Gesang und die Vergewaltigung gehören in den dritten Akt, stehen bei Nunes aber am Anfang der Amalia-Szene. Das Prinzip des Wechsels von Schauspieler und Figur ist etabliert, pronociert ist aber vor allem der Wechsel Figur 1 – Figur 2. Jede Figur spielt darin ihre Sicht der Geschichte; die Distanz zur dargestellten Figur wird über die Übertreibung sichtbar. Erstaunlich ist, dass Franz Karl stellenweise ohne Distanzierung darstellt, was auf die Vorbildfunktion Karls hinweisen könnte.

Nach einer Stunde und zwanzig Minuten betritt schließlich Michael Klammer mit Gewehrschüssen, Einsturzgeräuschen und Nebel die Bühne: Theaterfeuer.

Danach ist die bislang leere Bühne von Trümmern übersät. Einziges Requisit, das Klammer zurück auf die Bühne holt, ist der Sessel von Franz aus Teil 1.

Im Unterschied zu den vorherigen Teilen steigt Klammer sichtbar aus dem Text aus, obwohl er sich vorstellt mit den Worten «mein Name ist Karl Moor»⁴⁰. Klammer changiert in seinen Ausführungen zwischen der Vorrede Schillers zu den *Räubern* und der Szene 1, 2 einerseits, Textteilen, die sich auf das zeitgenössische Kabarett, auf Theaterinszenierungen, auf Fernsehbeispiele und schließlich auf seine Person beziehen andererseits. Er erklärt, woher er die Anrede des Publikums als “Eddy” nimmt, nämlich vom österreichischen Kabarettisten Joseph Hader, und er kommt über die zunächst völlig absurd scheinenden Ausführungen zum Zebra auf seinen eigenen Status als Metisse zu sprechen. Er spricht darin Situationen an, die nicht klar sind, «wo ist die Klarheit in diesem Typen» und stellt darin unausgesprochen den Bezug zu Karl Moor her, dessen Status als Räuber und Edelmann eben nicht eindeutig ist. Überhaupt schafft der Text es, in diesem Hin und her zwischen Schillerschem Text und Sprechsituation Bezüge herzustellen, die den Text aus der Repräsentation in die Präsenz der Bühne verlagern und seine Überzeitlichkeit deutlich machen, so wenn Karl/Klammer die Beziehung zwischen der Freiheit, auf der Bühne zu tun, was er möchte, und Karls Satz «Ich soll meinen Leib pressen in eine Schnürbrust und meinen Willen schnüren in Gesetze» (I, 2; S. 67) herstellt. Nach 20 Minuten, der üblichen Pausenlänge, konstatiert Karl/Klammer dann: «Ich habe dich beklaut: Ich hab dir alles geklaut, deine Erwartungshaltung, deine Ohrstöpsel, deine Hoffnung, dass da doch noch was kommt, deine Geduld, deine Zeit, deinen Text, von anderen Kollegen, aus anderen Stücken hab ich geklaut. Und warum itzt das? Weil ich ein Räuber bin» (1:38:40). Dann wechselt Karl/Klammer zum Text Moors, der aber aus der Ordnung gebracht wird. Die “Ringparabel” aus dem Gespräch mit dem Pater und Karls anschließende Rede an seine Räuber finden sich zunächst (II, 3), dann folgen Karls Selbstdurchdringung in III, 2, nach der Schlacht, und das Gespräch mit Kosinsky, schließlich aber kehrt der Text zu I, 2, zu Karls Bekehrung zum Räuber, zurück, indem er die einzelnen Räuber darstellt. Es folgt Karls Selbstmordmonolog in IV, 5, welcher nicht wie im Text durch die Begegnung mit Hermann und dem Vater, sondern durch die Rückblende auf die Szene I, 2 abgelöst wird, welche Karl/Klammer mit den Worten einleitet «Ich muss nochmals zurückgehen» (1:56:00). Diese zwanzigminütige Verdichtung der Moorschen Rede gehört zu den starken Momenten der Inszenierung, weil sich in der Überblendung von Klammer und Karl die existentielle Suchbewegung Karls auch als Suchbewegung des Schauspielers vollzieht. «Der Regisseur und die Schauspieler sollen sich dem Stoff von ihrer eigenen Person aus nähern. Alles andere, sagt er [Nunes], sei unehrlich»⁴¹. Bei Karl wird dieser Ansatz deutlich und produktiv.

Gekonnt wechselt der Text zwischen Plauderton und Referenzen auf die Gegenwart einerseits, Passagen Schillers andererseits. Das Publikum, “Eddy”, wird zum stummen Dialogpartner der Figur, wenn Karl zum Pater, den Räubern oder zu

Kosinsky spricht. Karl/Klammer bleibt also auf das existierende Publikum als pro-sopopoisches Gegenüber bezogen, das gleichzeitig real existierend und fiktive Figur ist – wie er selbst. Allerdings fehlen die Repliken, die diesen Figuren zugeordnet sind. Der Zuschauer muss den Text kennen, um die Situation zu erfassen. Die leere Bühne gibt hierfür keine Anhaltspunkte.

Indem Karls Subjektivität in der performativen Rede hergestellt oder verloren wird – «ich habe mich selbst verloren», sagt Karl (IV, 5; S. 132), wird der Akt dieser Herstellung hervorgehoben und nicht die Darstellung. Mounia Meiborg schreibt in der „Zeit“:

Nunes will, dass der Zuschauer starke Gefühle hat. Vor allem, weil das Theater ohnehin an vielen Schwächen leidet, wie er findet: Der Film hat Schnitte, das Rockkonzert hat einen Star, der Zirkus hat einen Zauberer. Das Theater hat nur den Schauspieler, der eine Rolle spielt. Aus dieser Schwäche entwickelt Nunes eine Stärke: In Zeiten von Reality-TV und Facebook-Profilen, wo das vermeintlich Reale Fake ist, ist es sinnvoll, im Theater, der ärmsten Kunstform, nach Authentizität zu suchen⁴².

Wenn es in der Inszenierung der *Räuber* um Authentizität geht, dann liegt sie in dieser Offenlegung des Akts der Herstellung, welche im Spiel Klammers als Karl nach den anfänglichen ostentativen Wechseln zu einer Eindringlichkeit führt, die neben der anfänglichen Verfremdung steht.

Die Geschichte der Räuberbande erfolgt nun (1:56:00) – analeptisch, aber chronologisch erzählt, mit Karikaturen der einzelnen *Räuber* und eingeschobenen Chorpassagen. Regieanweisungen werden von Klammer, aber auch vom Chor gesprochen, der zu diesem Zeitpunkt noch im Publikum sitzt. Kosinsky spricht vom Zuschauerraum aus wenige Zeilen der Kosinsky-Repliken und gibt so den Anlass, das Moorsche Schloss aufzusuchen. Nunes unterlässt die Karl-Amalia-Handlung⁴³ und konzentriert sich zunächst auf Karls Begegnung mit dem Vater, den er in weißen Puder gestäubt spielt und dazu Repliken aus IV, 5 spricht. Klammer wäscht sich dann Gesicht und Haar und kehrt so zur Rolle Karl Moors zurück, der in seinem Racheschwur die Räuber auf die Bühne ruft. Sie werden als Rachegeschwader gegen Franz eingesetzt, der zunächst allein, dann kurz mit Amalia die sich nun drehende Bühne einnimmt, bevor er seitlich postiert zu sprechen anfängt. Es kommt schließlich zur Begegnung Karls mit Amalia, an der der Chor sitzend teilhat. Karl wandelt Hand in Hand mit Amalia über die Drehbühne und sie äußert ihre Repliken fragend. Als sie um ihren Tod bittet, versucht er mehrfach, sie zu erschießen, doch nie gelingt es ihm, die Kugeln in den Lauf zu stecken, was zur Slapstick-Nummer wird. Dann zieht der Chor die Sturmhaube herunter und geht ab. Franz stirbt, doch das Opfer Amalias entfällt.

Nunes kürzt den Text erheblich und stellt die «drei außerordentlichen Menschen» ins Zentrum, von denen Schiller in seiner Vorrede spricht: «Man wird mir einräumen, daß es eine widersinnige Zumutung ist, binnen drei Stunden drei außeror-

dentliche Menschen zu erschöpfen, deren Tätigkeit von vielleicht tausend Räderchen abhänget»⁴⁴. Der Zusammenhang der Figuren wird über einzelne Sätze und Gesten hergestellt. So wird Moors Satz «Aber wozu itzt das?» (I, 1; S. 69) von allen Figuren aufgegriffen. Im Drama fragt Moor nach dem Sinn von Spiegelbergs Geschichte und erhält die Antwort: «Dazu – daß du sehen sollst, wie die Kräfte wachsen in der Not» (Ebd.). Geschichten bieten Exemplum und Ermutigung, sind aber in ihrem Sinn nicht immer zu dechiffrieren. Bei Nunes sprechen alle Figuren diesen Satz in unterschiedlichen Zusammenhängen. Er steht für die Frage an den Text – „aber wozu itzt das“, aber warum diesen Text Schillers noch heute – die die Figuren/Schauspieler über die Kontextualisierung des Stücks in der Theatersituation selbst beantworten. So bietet die Inszenierung immer wieder ostentativ Dechiffrierungen und Erklärungen, führt sie aber auch ad absurdum, wenn eine Figur mit Fackeln die Bühne überquert, nur damit Klammer erklären kann, das weise auf „Theaterfeuer“. Die theatralische Dopplung wie auch die Theatergeschichte werden benannter Teil des Spiels.

Das andere häufig wiederholte Inszenierungselement ist Karls Satz «Theaterfeuer, das keine Pfeife Tabak anzündet. [...] Pfui! Pfui über das schlappe Kastratenjahrhundert, zu nichts nütze, als die Taten der Vorzeit wiederzukäuen und die Helden des Altertums [...] zu verhunzen mit Trauerspielen» (I, 2; S. 66f.). Den Satz spricht bereits Franz als Karl, aber auch Klammer spricht ihn mehrfach, wenn er sich als Karl Moor zu erkennen gibt. Er wird begleitet von illustrierenden, übertriebenden Gesten, die immer gleich wiederholt werden. Karls Ekel vor diesem «tintenklecksenden Säkulum» wendet sich in der Wiederholung auf das Stück selbst zurück – ist es nur Theaterfeuer, das nichts und niemanden anzündet – oder: «Kann diese Wut jede junge Generation teilen, die sich im Aufbegehren gegen das Althergebrachte befindet, kann sich in ihr wiederfinden, erkennen?»⁴⁵. Ganz sicher scheint sich die Inszenierung nicht zu sein. Sie arbeitet mit dem Wechsel von Spannung und Entspannung und stellt Komik mit Bezug auf Emil Steinberger oder Josef Hader her; auch die Redeweise der Räuber im Stil des türkisch-deutschen Comedians Bülent Ceylan sorgt durch Irritation und Wiedererkennung für Komik. Karl/Klammer benennt das komplexe Problem, das alles schon einmal gesagt oder auf die Bühne gebracht wurde. Angesichts der Fülle an Schiller-Inszenierungen gilt dies auch für die Aufführung selbst⁴⁶.

Nunes spielt mit dem scheinbaren Zufall sowie dem Wechsel von der Fiktion zur Theatersituation. Er praktiziert den Schreck wie den Raub und unterschlägt gleichzeitig dem Zuschauer einen Teil des Schillerschen Textes. Unklar ist, was folglich von Schillers Aussage bleibt bzw. was die Aussage dieser Inszenierung ist⁴⁷. Sichtbar ist der Akzent auf das Theatrale der Inszenierung selbst – Franz zerreißt einen imaginären Brief, Aenne Schwarz spielt in Anlehnung an das Figurentheater ihre Vergewaltigung eindrucksvoll alleine. Karl ironisiert seine Figur kurzzeitig, wenn er, der Räuberhauptmann, als Darth Vader aus dem Nebel tritt, hadert aber – wenn er Karl, nicht kurzweilig die Räuber darstellt – schließlich mit der Materie, den Pisto-

lenkugeln, und Amalia geht entnervt ab. Sie ist weder Opfer wie bei Schiller, noch erzähltes Opfer wie bei Stemann, sondern enttäuschter Zeuge von Karls Versagen.

Wie anfangs herausgearbeitet, ist der Text Schillers deutlich monologisch geprägt. Die Wahl des Chors oder des monologischen Einzeldarstellers ist daher durch den Text abgesichert. Indem Nunes die Repliken Schillers in Passagen auflöst, die in der Situation der Aussage monologisch sind – bis zum Erscheinen des Chors sind alle Schauspieler immer allein auf der Bühne – stellt er die Monologizität des eigentlich dialogischen Textes aus. Er dynamisiert und verdichtet zusammen mit der Dramaturgin Carmen Wolfram den Text. Im Unterschied zu Stemann exploriert Nunes jedoch nicht die Herstellung der Figur über die Stimme, sondern über Gestik und Mimik im Spannungsfeld mit Kabarett und Comedy einerseits, im bewussten Gleiten zwischen Schauspieler und Figur andererseits. Wo die Schauspieler bei Stemann Teil eines namenlosen Chors bleiben, akzentuiert Nunes die Relation eines spezifischen Schauspielers, Michael Klammer, zu seiner Rolle. Noch Karls Versagen, Amalia zu töten, bleibt schließlich komisch und tragisch zugleich – der Ordnung affirmierende Gestus des Opfers hat ausgedient, Karl ist entmächtigt und entzaubert. Sein Selbstopfer am Ende der *Räuber* entfällt, weil sich die Figur selbst verloren hat. Die Souveränität, sich selbst zu opfern, wird am scheiternden Tötungsversuch Amalias dahin.

5 Schluss

Schillers Räuber sind im gleichnamigen Theaterstück die Gruppe, aus der kein Entrinnen ist. Einmal auf die Position des Räuberhauptmanns verpflichtet, gibt es nur noch den Ausweg des Freitods. Die im Schoße der Räuber gefundene Freiheit erweist sich als Schein. Im Unterschied zu Moor stellen die Räuber keine alternativen Identitäten her; ihre Identität stiftet sich aus dem Zusammenhalt der Gruppe. «Ihr seid nicht *Moor!*» (II, 3; S. 106), ruft Karl ihnen zu, als er ihnen in einem rhetorischen Meisterstück scheinbar den Verrat an ihm aufdrängt. Bei Schiller fordern die Räuber das Opfer Amalias und wähnen den Zusammenhalt dadurch wieder hergestellt, wenngleich es nur der Auftakt zur Auflösung der Bande ist. Bei Stemann geht die Karl Moor-Bande ab, während, wie erwähnt, Amalia/Eggert den Text ihrer Ermordung spricht und dann die Bühne verlässt. Bei Nunes wird der Chor Zeuge, wie Karl scheitert bei seinem Versuch, Amalia zu töten.

Schiller eröffnet in seinem Stück die Möglichkeit, der performativen Herstellung von Identität zuzuschauen⁴⁸. Allein Amalia und der Vater halten unverbrüchlich an ihrer Position der liebenden Frau und des liebenden Vaters bis zum Schluss fest und das Zunichtewerden dieser Position in der Erkenntnis des Räubers vernichtet sie. Die Suche des Stemannschen Brüderpaars «nach dem Ich» (Stemann), aber nicht als vorfindbarem Wesen, sondern als möglichem Identitätsentwurf, bleibt vorläufig.

Das letzte Wort gehört Amalia, die letzte Geste ist ihre Geste des Mitleids mit dem toten Franz. Der Vater weigert sich, den Räuber und Brudermörder als seinen Sohn anzuerkennen und Amalias Mitleid auf der Bühne zeigt, dass die geschundene Kreatur Mitleid verdient.

Bei Nunes finden erst am Ende die Figuren auf der Bühne zusammen. Während die Schauspieler nun auf ihre Figuren festgelegt sind, spricht der Chor Karls Fluch auf die Menschheit aus 1, 2. Eine direkte Konfrontation der Figuren findet nur imaginär statt – wir sehen Karl auf Franz schießen. Die Bühne wird zur Drehbühne; der Wechsel von Rampe und Bühnenmitte fällt damit weg. Assoziiert wird die Bewegung des Kreiselns und Strudelns, die Figuren verlieren den festen Boden. Nach dem Abgang Amalias setzt der Chor seine Sturmhaube ab mit den Worten des Vaters: «Ich habe keine Söhne mehr». Das Bühnenpersonal kehrt die Bühne und Karl bleibt allein in einer grünen, offensichtlich projizierten Idylle zurück und wiederholt den Satz, mit dem er den Rückblick einleitete: «Ich muss nochmal zurückgehen». Doch das Stück ist vorbei, die Spielzeit um, und eine Revision nicht möglich. «Der Mensch bestimmt sich selbst. Alles läuft darauf zu. Aber Selbstbestimmung bedeutet auch Verantwortung für das eigene Leben zu tragen, für das, was einem widerfährt, für das, was man sich gefallen lässt», schreibt die Dramaturgin Carmen Wolfram am Ende ihres Essays⁴⁹. Bei Schiller übernimmt Karl souverän diese Verantwortung. Bei Nunes ist er hilflos gegenüber einer Situation, die er mitverschuldet hat. «Ich muss nochmal zurückgehen» leitet in der Revision die Erzählung ein und folgt in der Inszenierung zum ersten Mal auf Karls Selbstmordgedanken (1:56:00), die er im Stück in IV, 5 artikuliert. Wenn er am Ende den Satz wieder aufnimmt, zeigt er die Notwendigkeit einer neuen Bestandsaufnahme angesichts des Scheiterns seiner Pläne – nicht aber, wie bei Schiller, die Tat. Indem sich Karl/Klammer in der Inszenierung durchgängig damit befassen, offene Identitätsentwürfe narrativ herzustellen, ist dieser Schluss für die Inszenierung folgerichtig. Er nimmt auf, was Judith Butler als Frage poststrukturalistischer performativer Identitätsformationen in *Giving an Account of Oneself* herausstellt: «Does the postulation of a subject who is not self-grounding, that is, whose conditions of emergence can never fully be accounted for, undermine the possibility of responsibility and, in particular, of giving an account of oneself?»⁵⁰. Karl/Klammer äußert zweimal die Notwendigkeit zurückzugehen. Die Lücken der Narration, die er beim ersten Mal füllt, öffnen sich am Ende des ersten Durchgangs erneut. Es gibt mehr als eine Version der Geschichte – das zeigen auch die verschiedenen Erzählungen der anderen Figuren. Wo Schiller schließlich mit dem Selbstopfer Karls den Text abschließt und darin dessen Verantwortung affirmsiert, begibt sich Nunes' Karl noch einmal auf die Suche nach dieser Verantwortung. Doch ein zweiter Durchgang bleibt ihm durch die Inszenierung verwehrt.

Der theaterwissenschaftliche und kulturwissenschaftliche Diskurs über Performativität entwickelt und differenziert sich seit den 1990er Jahren. Beide Inszenie-

rungen schreiben sich in diesen Diskurs über Theatralität und Performativität ein. Darin nehmen sie Strukturen des Schillerschen Textes auf und gehen gleichzeitig über ihn hinaus. Die Lösungen, die beide Regisseure für den Schluss gefunden haben, wären bei Schiller undenkbar. Karl als Tragödiengeld muss im Drama am Ende für seinen Fehler einstehen, um die Ordnung wiederherzustellen. Die Verschiebung von der Episteme der Repräsentation zu der der Moderne, von der Horizontalität des Nebeneinanders zur Vertikalität der Geschichte, hält an der Kohärenz der Geschichte und damit an der Verantwortung fest. Deswegen steht das Selbstopfer am Ende. Butlers oben zitierte Frage «Does the postulation of a subject who is not self-grounding, that is, whose conditions of emergence can never fully be accounted for, undermine the possibility of responsibility and, in particular, of giving an account of oneself?» ist nicht die Frage des 18. Jahrhunderts, sondern die des 21. Indem beide Inszenierungen im offenen Schluss enden, der der Hauptfigur den heldischen Abgang verweigert, bleibt die Antwort auf die Frage selbst aus.

Anmerkungen

1. E. Kosofsky Sedgwick, *Touching Feeling. Affect, Pedagogy, Performativity*, Duke University Press, Durham-London 2003, S. 5.
2. Zu der Möglichkeit des Scheiterns dieses Sprechakts und zu den Implikationen der Favorisierung der Eheformel in der Sprechakttheorie und deren Konsequenzen für die Queer Theory siehe Kosofsky Sedgwick, *Touching Feeling*, zit., Chapter 2, *Around the Performative: Periperformative Vicinities in Nineteenth-Century Narrative*, S. 67-91.
3. J. E. Muñoz, *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 1999, S. 4.
4. Ebd., S. 6.
5. Ebd., S. 115. Vgl. dazu auch ebd., S. 114-5.
6. So schreibt er über seine Aufzählung der Identitäten von Vaginal Davis: «These are just a few of the artist's identities (I have yet to catalog them all)», ebd., S. 103.
7. Kosofsky Sedgwick, *Touching Feeling*, zit., S. 7.
8. Vgl. auch Erika Fischer-Lichtes Ausführungen zu Judith Butlers Artikel *Performative Acts and Gender Constitution*, in E. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2004, S. 36-41. Butlers Artikel von 1989 dient als Ausgangspunkt für zahlreiche Reflexionen der Performativität; ihre weiteren Ausführungen zu Identität und Identifikation in *Bodies That Matter* (1993) erweisen sich als gleichermaßen einflussreich für die Forschung im Bereich der Performance und Queer Studies.
9. Wenn M. Ritzer schreibt, Schillers Schwerpunkt liege «auf den Charakteren [...], deren mental-psychisches Erscheinungsbild der Dramatiker in allen Nuancen der inneren Bewegung wie der Interaktion mit der Welt aufzuspüren versucht», dann ist diese Sichtweise eher der Darstellung und der Expressivität als der Herstellung verpflichtet, die ich hier in den Vordergrund stellen möchte. M. Ritzer, *Schillers dramatischer Stil*, in H. Koopmann (Hrsg.), *Schiller-Handbuch*, 2. Aufl., Kröner, Stuttgart 2011, S. 254-84, hier S. 255.
10. F. Schiller, [Selbstbesprechung im «Wirtembergischen Repertorium»], in F. Schiller, *Werke in drei Bänden*, hrsg. von H. G. Göpfert, Bd. 1, Hanser, München 1966, S. 156-68, S. 161.
11. Ebd., S. 159.
12. «Der „Ort“, an dem er zu dramatischer Verwirklichung gelangte, war der Akt des Sich-Entschließens», P. Szondi, *Theorie des modernen Dramas (1880-1950)*, 7. Aufl., Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1970, S. 14.
13. Ebd., S. 17.
14. Schiller, *Unterdrückte Vorrede*, zit. nach M. Luserke-Jaqui, *Friedrich Schiller*, A. Francke, Tübingen, 2005, S. 41.
15. F. Schiller, *Vorrede zur ersten Auflage*, in Schiller, *Werke*, zit., S. 55-7, S. 55.

16. F. Schiller, *Die Räuber: Ein Schauspiel*, in Schiller, *Werke*, zit., S. 58-155. Ich zitiere mit Akt- und Szenenangabe sowie Seitenzahl im Text.

17. Auch der Pfarrer bezieht seine Exempla nicht aus der Bibel, sondern aus Literatur und Geschichte, wenn er auf Nero und Richard verweist. Vgl. v, 1; S. 145.

18. Hermann sagt zu Karl: «Wohl habt ihr mirs beim Leben verboten – ich konnt nicht anders – durft nicht anders – im Himmel ein Gott – Euer leiblicher Vater dort – mich jammerte sein – Stecht mich nieder!» (IV, 5; S. 136).

19. Im Unterschied dazu ist Karls rhetorische Glanzleistung in II, 3 allein auf die Überzeugung ausgerichtete Rede, inwiefern sie referentiell ist, spielt für ihre Wirkung nur bedingt eine Rolle.

20. «Im ausgehenden achtzehnten Jahrhundert, auf dem Höhepunkt von Aufklärung und Empfindsamkeit, sprechen die dramatis personae eine Sprache, die sich gegen die Diskurse der Vernunft und des Herzens zu einem von archaischen Begriffen geradezu gesättigten Dramenpathos bekennt: Schwur, Abfall, Empörung, Vergeltung, Erlösung und Opfer», H. R. Brittnacher, *Die Räuber*, in Koopmann (Hrsg.), *Schiller-Handbuch*, zit., S. 344-72, S. 348.

21. «Der alte Moor (*begierig*). Nachrichten von meinem Sohne Karl?» (I, 1; S. 59), lautet die vierte Replik des Dramas.

22. Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, zit.

23. M. Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Gallimard, Paris 1966, S. 217.

24. Ph. Sabot, *Lire Les mots et les choses de Michel Foucault*, Presses Universitaires de France, Paris 2006, S. 46 f.

25. Vgl. E. Osterkamp, «Ganze Menschen hinzustellen». Friedrich Schillers anthropologisches Theater, in O. Gutjahr, *Die Räuber von Friedrich Schiller: Brüderbande und Räuberchor in Nicolas Stemanns Inszenierung am Thalia Theater Hamburg*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2009, S. 61-75.

26. «Für das Erhabene von Schiller braucht es Kunst» – Ein Gespräch mit Nicolas Stemann und Benjamin von Blomberg, in Gutjahr, *Die Räuber*, zit., S. 169-76, S. 173.

27. Wie viel Freiheit verträgt der Mensch? Ein Gespräch mit Nicolas Stemann, in Beiheft zur DVD-Edition, S. 7-13, S. 11.

28. «Für das Erhabene von Schiller braucht es Kunst», zit., S. 172.

29. Die über den Kopf gezogene Sturmhaube ist das einzige Überbleibsel einer Referenz auf die Anarcho- oder Terrorszene, von der Stemann sagt: «Außerdem war ich etwas abgeschreckt von aktuellen Deutungsangeboten, die davon ausgehen, dass die Räuber aufgrund der zentralen Themen Rebellion und Vatermord das Stück zum heutigen Terrorismus seien». «Für das Erhabene von Schiller braucht es Kunst», zit., S. 170.

30. *Die Räuber* nach Friedrich Schiller, Regie Nicolas Stemann, Thalia Theater Hamburg / Salzburger Festspiele, Aufführung von 2009, ZDF Theaterkanaledition, 2009. DVD.

31. «Für das Erhabene von Schiller braucht es Kunst», zit., S. 172.

32. Ebd., S. 175.

33. Ebenso wie die Sturmhauben der Räuber auf den Terror heute verweisen, ist die anachronistische Kleidung des Dienerpaars als Reminiszenz auf das Paar/die Familie als Ort der Moral zu sehen.

34. Gutjahr liest das Drama als «Adoleszenzdrama der gekränkten Söhne». Dazu passt in der Inszenierung die Balgerei der miteinander in Konflikt stehenden Mitglieder der Vierer-Formation. O. Gutjahr, *Identitätsrivalitäten. Brüderbande und Räuberchor in Friedrich Schillers Die Räuber und Nicolas Stemanns Inszenierung*, in Gutjahr, *Die Räuber*, zit., S. 39-58, S. 43; vgl. dazu auch ebd., S. 55.

35. «es war eine Herausforderung zu akzeptieren, dass es nicht nur eine Handlungslogik des Dramas gibt, sondern auch eine Logik der Inszenierung, die parallel dazu läuft», meint der Dramaturg Benjamin von Blomberg, «Für das Erhabene von Schiller braucht es Kunst», zit., S. 174.

36. Insofern die Ausagierung von sonst kontrollierten Trieben gerade durch Gruppendynamiken veranlasst wird, führt die Viererfachung der Figur gerade zu diesem triebhaften Subtext. Vgl. dazu S. Freud, *Massenpsychologie und Ich-Analyse* (1921), in Id., *Studienausgabe*, hrsg. von A. Mitscherlich, A. Richards, J. Strachey, Bd. 9, Fischer, Frankfurt a. M. 1989.

37. *Die Räuber* nach Friedrich Schiller, Regie Antú Romero Nunes, Schauspiel Stuttgart, Videoaufzeichnung der Generalprobe vom 12. November 2013. DVD. Ich danke dem Staatstheater für die Zurverfügungstellung der Aufnahme. Die Aufführung habe ich im Januar und Juni 2014 im Schauspiel Stuttgart auf der Bühne gesehen.



38. Auch die spätere Korrektur des Schauspielers Klammer durch die Souffleurin ist Teil der Inszenierung ebenso wie die Wendungen ans Publikum. Was improvisiert erscheint, ist es nicht.

39. Auch bei Stemann vergewaltigt der Brüderchor Amalia.

40. Nach acht Minuten kommentiert er seine Exkurse mit der Bemerkung «Ich bin noch nicht ausgestiegen, ich war noch nie drin» (1:26:30).

41. Mounia Meiborg, *Scheitern ist die höchste Kunst*, in “Zeit online” 15/2013, <http://www.zeit.de/2013/15/theater-regisseur-antu-romero-nunes/komplettansicht>, eingesehen am 14.3.2015.

42. Ebd.

43. Teile der Szene IV, 2 finden sich zu Anfang der Amalia-Passage der Inszenierung.

44. Schiller, *Vorrede zur ersten Auflage*, zit., S. 55.

45. C. Wolfram, *Die Räuber. “Das Gemälde einer verirrten großen Seele”*, in *Friedrich Schiller: Die Räuber. Programmheft 10*, Spielzeit 2013/2014, S. 5-18, S. 7.

46. Darauf verweist die Inszenierung selbst, wenn Klammer auf die Volksbühnen-Inszenierung von 1990 rekurriert.

47. Die Kritiker kommen zu unterschiedlichen Meinungen über die Aussage von Nunes’ Inszenierung. Während Roland Müller begeistert von der Stuttgarter Aufführung ist, ist die Kritik Matthias Heines in “Die Welt” eher skeptisch. Vgl. R. Müller, *Dieser Mann brennt fürs Theater. Die Räuber am Staatstheater*, in “Stuttgarter Zeitung”, 15. November 2013, <http://www.stuttgarter-zeitung.de/inhalt.die-raeuber-am-staatstheater-dieser-mann-brennt-fuers-theater.f3a5bab0-d447-4866-a1fc-73f9d06a5a63.html>, eingesehen am 14.3.2015; M. Heine, *Die Welt ist alles was der Knall ist. Schillers Räuber in Berlin*, in “Die Welt”, 31. August 2012, <http://www.welt.de/kultur/article108910697/Die-Welt-ist-alles-was-der-Knall-ist.html>, eingesehen am 21.3.2015.

48. Dies ist die Perspektive des 21. Jahrhunderts. Schiller selbst sagt in seiner Vorrede: «Man nehme dieses Schauspiel für nichts anders als eine dramatische Geschichte, die die Vorteile der dramatischen Methode, die Seele gleichsam bei ihren geheimsten Operationen zu ertappen, benutzt», Vorrede, S. 55. Die Operationen der Seele sind jedoch essentiell, Franz ist “grundböse”. Das 21. Jahrhundert würde dem eine Operation des selbst beweglichen Begehrrens gegenüberstellen.

49. Wolfram, *Die Räuber*, zit., S. 18.

50. J. Butler, *Giving an Account of Oneself*, Fordham University Press, Bronx, NY 2005, S. 19.

Come fare la guerra con le parole: il caso del War Propaganda Bureau

di *Flora de Giovanni*

Abstract

At the outbreak of the First World War, Charles Masterman, head of the War Propaganda Bureau, invited a number of leading British writers to support the national cause with their works. The essay analyses some of the short stories commissioned by the War Propaganda Bureau, whose aim was to secure morale, regulating the affects of the population, seen as «a mass of affective beings», through ideals such as honour and glory. According to Attridge, a work of art is «one that brings the other into the field of the same». He maintains that it reveals that «dimension that has to remain out of sight if we are to pursue our normal paths through life», encouraging the reader to question the accepted values and norms of the culture to which he/she belongs. Part of his/her response to the work is thus a feeling of «strangeness». On the contrary, the literature of propaganda appears to accomplish a different task, namely, to make the extraordinary familiar. In order to reassure the reader, who is concerned about his/her survival and the future of the nation, it highlights the connection and continuity between the exceptional war and the ordinary pre-war state, drawing on the literary tradition and resorting to common moral codes and shared notions of national identity.

Nell'agosto del 1914, a pochi giorni dall'inizio della guerra, Charles Masterman, deputato liberale e già redattore della sezione letteraria del "Daily Chronicle", fu messo a capo del War Propaganda Bureau, meglio conosciuto con il nome di Wellington House dalla sede dei suoi uffici. Masterman si circondò di alcuni degli scrittori più noti del suo tempo – tra i quali figurano Kipling, Wells, Conan Doyle, Bennett, Barrie, Galsworthy – affinché servissero la nazione con i loro scritti¹, una scelta che risultò praticabile perché la Gran Bretagna, un paese ad alto tasso di alfabetizzazione, poteva contare su un gran numero di lettori. Come nota Buitenhuis, «Seldom in recorded history have a nation's writers so unreservedly rallied round a national cause»². I pilastri dell'*establishment* letterario edoardiano, troppo avanti negli anni per arruolarsi, sostennero la causa patriottica con zelo da combattenti, contribuendo allo sforzo bellico con articoli e pamphlet (si pensi, per citarne solo alcuni, a *To Arms* di Doyle, *The War that Will End War* di Wells, *The New Army* di Kipling). Ma spesso riformularono le stesse idee in testi propriamente letterari, dove il messaggio, spogliato dei toni crudi e accesi della propaganda diretta, veniva veicolato più sottilmente

attraverso l'elaborazione stilistica e la strutturazione narrativa. Wellington House era molto attenta a tenere sotto traccia l'ingaggio degli scrittori, le cui opere, per esercitare efficacemente la propria influenza, dovevano apparire come espressione volontaria di un'intima convinzione – dovevano, insomma, potersi dire non propaganda ma letteratura. A conferire loro lo statuto di letterarietà che, come Derrida afferma, non è una proprietà intrinseca ma piuttosto un modo intenzionale di rapportarsi al testo secondo regole convenzionali e sociali condivise da autore, editore e lettore³, concorrevano dunque la paternità e la diffusione, affidata a case editrici e riviste che non potevano essere ricondotte allo Stato.

I romanzi, i racconti e le poesie che nascono con lo specifico intento di suscitare e controllare gli affetti incanalandoli in una direzione che li traduca in azioni⁴, possiedono dunque una evidente «dimensione di performatività», un «potenziale d'azione» iscritto nel testo⁵, che ne suggerisce la lettura in un'ottica appunto performativa – un'ottica, cioè, che privilegia il *fare*, l'*agire*. Ma come va inteso questo *fare* nel caso del testo letterario? Riconoscendo alla lingua il potere non solo di esprimere i sentimenti ma di *farli*, di determinarli. Si tratta, insomma, di spostare il fuoco da ciò che le persone fanno con le parole, secondo la celebre formulazione austiniana, a ciò che le parole fanno alle persone⁶.

In *How to Do Things with Words* (1962) Austin aveva coniato il termine “performativo” per indicare quegli enunciati che compiono l’azione che esprimono, distinguendoli dai constativi (le asserzioni). Tuttavia, interpretare il testo letterario in prospettiva performativa significa collocarsi all’incrocio tra la teoria di Austin che, debitamente rivisitata e rielaborata, è all’origine delle concezioni di Derrida e Judith Butler, e i *Performance Studies*, per tentare una saldatura, o quantomeno un raccordo, tra i significati asintotici – vicini cioè, ma mai totalmente sovrapponibili – che le due aree disciplinari attribuiscono al concetto. Da un lato, dunque, il testo, non più considerato un prodotto, è concepito come processo, come evento che si compie, ogni volta lievemente diverso da sé, grazie all’atto della lettura. Questa posizione, che è manifestamente debitrice alla critica della ricezione, consente di valorizzare la presenza del pubblico, necessaria perché si dia spettacolo, e di porre l’accento sull’interazione tra l’opera e il fruitore, che è poi quanto permette di interpretare in termini performativi oggetti e fenomeni che propriamente tali non sono e di farne materia dei *Performance Studies*⁷. Dall’altro, l’enunciato letterario è accomunato all’enunciato performativo di matrice austiniana, perché, come questo, crea lo stato di cose a cui si riferisce piuttosto che riferirsi a uno stato di cose preesistente, e non può essere sottoposto a verifica secondo il criterio vero/falso⁸. Culler scrive:

since literature, as fiction, does not presume a reality already given and to be represented but instead posits its own truth, it inscribes its own context, institutes its own scene, and gives us to experience that instituting. [...] What is said is the saying itself. Not only are characters

and events brought into being by language, but this performative instituting is foregrounded, as event, an event dependent upon fiction and thus a performance of linguistic power⁹.

Grazie alla sospensione dell'incredulità – il patto fondativo che la costituisce come tale – la letteratura gode di illimitata libertà nel darsi come discorso, diventando il luogo privilegiato dell'esplorazione dell'interdetto culturale e delle possibilità di cambiamento. Considerata un «mondo testuale di potenziale tetico»¹⁰, nel quale l'ingenua fede nel significato e nel referente è sospesa, può dunque «dire tutto», benché tale condizione di sospensione sia ciò che “neutralizza” le assunzioni di cui si fa portatrice proprio mentre le consente di esprimerle: «the literary meal that authors cook up requires *suspensions of assertion and disbelief*»¹¹, afferma Houen, riassumendo così in poche, efficaci parole, i tratti tipicamente performativi dell'enunciato letterario.

Ma, come abbiamo appena letto, Culler pone anche l'accento sulla performance del linguaggio, grazie alla quale la letteratura apparecchia mondi ipotetici che il lettore esperisce *come se* fossero reali, profondendovi passioni che mutano e si rinnovano di lettura in lettura. È in questa particolare condizione che il testo prende vita configurandosi non come un oggetto compiuto e dato una volta per tutte, ma piuttosto come un evento che necessita della compartecipazione del fruitore per realizzarsi: «it's in responding to the handling of form that the reader of a literary work brings it into being as literature»¹². Ma che tipo di evento è un'opera d'arte? Attridge lo definisce «one that *brings the other into the field of the same*, in the experience of the reader, listener or viewer». Tuttavia aggiunge: «a work of art is not other merely in the sense of being different, but is other because the dominant culture within which it is produced and received *depends* on its exclusion»¹³. L'artista, allora, è colui che pone una sfida alla cultura depurata a ricevere il suo testo, perché individua quanto questa ostracizza ed esclude per conservarsi stabile e coesa, postulando la riconsiderazione e il riassestamento delle sue regole e dei suoi valori nel confronto con l'elemento inconsueto. A mio parere però, nel caso della propaganda letteraria, che pure è terreno privilegiato dell'irruzione dell'estraneo nel familiare per i temi che tratta, la dinamica non è quella destabilizzante che Attridge delinea, quanto piuttosto il suo contrario: come vedremo, la scrittura cerca di ricucire, di appianare, di ristabilire continuità e l'artista, ingaggiato questa volta dallo Stato, non svela bensì nasconde le ferite inferte dalla guerra al corpo dolente della civiltà.

Ma torniamo agli affetti sollecitati dalla lettura, intorno ai quali non c'è accordo tra gli *emotional realists*, che reputano reali i sentimenti rappresentati in letteratura e altrettanto reali le risposte emotive con cui chi legge li recepisce, e gli *emotional unrealists*, che sostengono invece la natura fittizia di entrambi. Secondo Attridge, tali affetti sono sostanzialmente indotti dalla manipolazione della lingua, e ciò li differenzia da quelli che si generano in circostanze reali: «The emotions aroused by the images depicted are not directly experienced as the reality

they represent would be, but are staged and controlled by the subtle arrangements of language»¹⁴. Anche se poi riconosce il contributo del contenuto della storia nel determinare la reazione del lettore: «a representational work of art does imply an emotional response to the people, events or objects represented, and is usually taken as an invitation to share that response»¹⁵. Una precisazione che torna utile nel caso della propaganda letteraria, dove le immagini, le figure, i fatti che saturano la narrazione sono il più delle volte lo specchio della situazione che il lettore sta direttamente sperimentando e si rivelano quindi particolarmente atti a generare una risposta empatica: la tensione che s'istituisce tra la guerra raccontata e la guerra reale, separate dall'atto della lettura, è manifestamente un potente strumento di coinvolgimento affettivo. Tuttavia tali emozioni, per quanto collegate al vissuto del lettore, sono sempre mediate dallo statuto fittizio della letteratura, indotte dalla sapiente manipolazione del mezzo, accresciute dall'ammirazione per l'abilità dell'autore. Generano, dunque, quel piacere a cui l'arte deve la sua suggestione e il suo ascendente, e questa consapevolezza dovette evidentemente convincere gli organi governativi ad affiancare opere di finzione alla propaganda propriamente detta.

Il termine “propaganda”, con il quale ci si riferisce a tecniche di persuasione specificamente legate alla società post-industriale, entra nel linguaggio comune proprio con la prima guerra mondiale e la definizione di Pratkanis e Aronson, benché generale, ben si presta a individuarne i tratti fondamentali dell'attività di *promozione della guerra*, in cui lo Stato si impegna sin dalle prime battute del conflitto: «La propaganda comporta l'abile uso di immagini, slogan e simboli che sfruttano i nostri pregiudizi e le nostre emozioni; è la comunicazione di un particolare punto di vista, con l'obiettivo di indurre il destinatario del messaggio ad accettare “volontariamente” questa posizione come se fosse la propria»¹⁶. Se abilmente costruita e capillarmente diffusa, rende impossibile non solo esprimere ma persino avere un'opinione alternativa, perché esercita sul destinatario una pressione morale alla quale questi non può sottrarsi senza essere accusato – senza autoaccusarsi – di codardia e di disfattismo¹⁷. Ma perché tale pressione morale possa incidere efficacemente sullo spirito della nazione, è necessario che gli ostacoli comunemente posti dalla civiltà alla violenza omicida siano rimossi: è necessario insomma riformulare le regole, così che al soldato e al civile in tempo di guerra sia garantita l'impunità psicologica per gli atti che compie. Un simile risultato si ottiene con la drastica semplificazione della complessità dell'immagine dell'altro e dell'ambivalente relazione a cui ci convoca attraverso l'imposizione di etichette, che per loro natura evidenziano solo alcuni tratti di quanto sono chiamate a identificare occultandone altri. Nondimeno tali etichette contribuiscono attivamente a creare la realtà sociale, indirizzando l'immaginario e influenzando i comportamenti – in una parola *pre-persuadendo*, determinando cioè la risposta cognitiva del destinatario in assenza di argomentazione razionale¹⁸.

Cancellando quello “spazio di mezzo” grigio e indistinto nel quale attecchisce il conflitto morale, la propaganda riconfigura il mondo secondo la dicotomia noi/loro, netta e comprensibile, nella quale trovano un posto preciso alleati e nemici:

All the grey complexities and ambiguities of the prewar period fell away, and in the subsequent grand simplification, the Germans became the enemy of whom any barbarism could be believed, the French became the noble saviours of an ancient civilization, and the British and imperial troops became as nights of old, riding out of the west to the succour of a beleaguered ally¹⁹.

Naturalmente è sull’immagine dei tedeschi che maggiormente si lavora, minimizzandone l’umanità attraverso l’enfasi sulla ferocia animalesca, massimizzandone la colpa – l’incontenibile avidità che è all’origine delle ostilità – per giustificare contromisure ugualmente brutali senza incorrere nell’auto-sanzione morale. La propaganda alleata vuole dunque dimostrare che la Germania conduce una guerra ingiusta con mezzi ingiusti, violando contemporaneamente lo *jus ad bellum* e lo *jus in bello*²⁰. *The Report of the Committee on Alleged German Outrages*, pubblicato nel maggio 1915 e conosciuto come *Bryce Report* perché redatto sotto la supervisione di Lord Bryce, storico e giurista, dà conto delle atrocità commesse dai tedeschi nel Belgio occupato: mutilazioni, esecuzioni sommarie, stupri, descritti in un tono sobrio e oggettivo da documento legale, diventano presto un incontrovertibile dato di fatto sebbene non siano provati²¹. Le immagini dei bambini infilzati dalle baionette, delle donne alle quali sono stati asportati seno e mani, si dimostrano particolarmente *persuasive*, perché evocano le relazioni primarie su cui si fonda la comunità, delle quali la propaganda vuole fare il collante della società tutta²². Vere o presunte che siano, le atrocità perpetrare contro questi innocenti, variamente evocate in manifesti, medaglie, timbri, cartoline e in ogni sorta di pagina scritta sino alla letteratura per l’infanzia, vanno ad alimentare la propaganda, rivelandosi esempio precoce delle così dette “pallottole magiche” d’informazione con cui i media plasmano l’opinione pubblica²³.

La propaganda britannica ha sostanzialmente un triplice scopo: influenzare le nazioni neutrali, in special modo gli Stati Uniti, perché rimangano tali o prendano le armi al fianco degli alleati; spingere la popolazione ad arruolarsi; mantenere alto il morale delle truppe e dei civili, che in una “guerra totale” quale è quella del 1914-1918 sono per la prima volta direttamente e dolorosamente coinvolti nel conflitto. La definizione, coniata appunto in quell’occasione, indica l’espansione del fronte di guerra grazie alle nuove tecnologie distruttive (si pensi ad esempio ai bombardamenti strategici) e la conseguente riduzione della distanza tra combattenti e non combattenti. Tutta la vita, la vita di tutti, è subordinata allo sforzo bellico e l’apparato dello Stato ne controlla ogni manifestazione (voci e notizie incluse), attento a contenere gli affetti in eccesso e a incanalarli grazie a ideali come gloria, onore, sacrificio, per impedire che degenerino nel panico, la spinta disorganizzante che destruttura l’as-

setto di forze necessario alla mobilitazione totale. Perché ciò non avvenga, bisogna lavorare sul morale, uno stato mentale condiviso che spinge la collettività – intesa come «mass of affective beings» – all’azione: «In short, morale as a property of a population is addressed as a fundamental component of a state’s potential power in the state-versus-state dynamics of “total war”»²⁴. In quanto contrario del panico, il morale è dunque ciò che permette all’attività bellica di non esaurire lo slancio iniziale, che nel caso della prima guerra mondiale assunse non di rado l’aspetto di adesione entusiastica a un progetto comune al quale l’io individuale subordinava volontariamente le proprie esigenze²⁵; è, insomma, ciò che ne assicura la performance, intesa questa volta come *prestazione* che rispetti uno standard prestabilito²⁶.

Il controllo pervasivo del governo sulle emozioni non si limita all’accurata selezione delle notizie, ma prevede anche l’eufemistica elaborazione della loro forma e la scelta oculata dei tempi di divulgazione²⁷: nascondere, modificare, inventare sono attività intraprese di concerto dalla censura e dalla propaganda, due facce della stessa medaglia. Il DORA (Defense of the Realm Act), in vigore dal quarto giorno di guerra, con pochi articoli ben congegnati dà allo Stato potere illimitato sulla trasmissione dell’informazione e ben presto anche sull’espressione artistica²⁸, compromettendo la credibilità dei giornali per la durata del conflitto e legittimando voci e miti messi a punto con lo scopo specifico di agire sugli affetti di coloro che maggiormente sono influenzabili perché in ansia per la propria sopravvivenza. Insomma, «rumor formation was a central technique of the “morale” operations»²⁹. Del resto, come sottolinea Bloch, «si crede facilmente a ciò che si ha bisogno di credere»³⁰: la falsa notizia nasce da rappresentazioni collettive che le preesistono, riattivate, per così dire, dal turbamento comune che deriva dalla «brusca lacerazione dei legami sociali essenziali». Anche secondo Fussell, la proliferazione di fantasie e leggende durante la prima guerra mondiale è da ricondursi allo spaesamento derivante dall’inaudito mutamento che l’uomo si trova a fronteggiare: «It was as if the general human impulse to make fictions had been dramatically unleashed by the novelty, immensity, and grotesqueness of the proceedings. [...] The result was an approximation of the popular psychological atmosphere of the Middle Ages»³¹. Uno spaesamento che, nel caso dei soldati, Leeds attribuisce alle mutate condizioni percettive imposte dalla permanenza nelle trincee, che predispongono all’abbandono dell’organizzazione cognitiva sequenziale – nota anche come razionale, analitica o scientifica – e all’adesione all’organizzazione cognitiva parallela, cioè irrazionale, intuitiva, magica³². Tali fantasie, che sono insomma tentativi di dare una nuova articolazione alla realtà e che proliferano in assenza di notizie certe, replicano temi da sempre presenti nell’immaginario, antichi motivi letterari.

Talvolta – è il caso di *The Bowmen* di Arthur Machen, un racconto pubblicato sul «London Evening News» nel settembre del 1914 – nascono come letteratura ma dalla letteratura, che si configura inequivocabilmente come invenzione, si distacca per assumere l’ambigua plausibilità della voce. Machen, pur non essendo tra gli

scrittori convocati da Masterman a Wellington House, era nondimeno sostenuto da un incrollabile ardore patriottico e la storia, ispirata al racconto di Kipling *The Lost Legion*, vuole sollevare il morale della nazione, a poche settimane dalla ritirata di Mons, la prima battaglia che vede coinvolte le truppe britanniche. Mentre infuria il fuoco tedesco, tra i due eserciti s'interpone «a long line of shapes, with a shining about them. They were like men who drew the bow, and with another shout their cloud of arrows flew singing and tingling through the air towards the German hosts [...] St. George had brought his Agincourt bowmen to save the English»³³. «A timely piece of patriotic wish fulfilment that caught the mood of the nation»³⁴, il racconto viene replicato in riviste e pamphlet distribuiti al fronte e citato nei sermoni che perorano la giusta causa dell'Inghilterra, trasformandosi in un “fatto realmente accaduto” a dispetto dell'assenza di testimoni diretti. E, potremmo aggiungere, a dispetto di Machen stesso, che continua a rivendicarne la natura fantastica affermando che, sebbene creda ai miracoli, non può credere a questo perché l'ha inventato lui. Ma la sua posizione lo espone all'attacco di chi lo accusa di non comprendere quanto in questo momento la nazione abbia bisogno di consolazione³⁵.

A ben vedere, tuttavia, il racconto stesso sembra smentirlo, quasi portasse inscritte le “istruzioni per l'uso” che consentono di leggerlo come il resoconto di una manifestazione divina, eccezionale, certo, ma non per questo meno reale. Nell'ultimo capoverso, infatti, l'autore scrive: «In Germany, a country ruled by scientific principles, the great general staff decided that the contemptible English must have employed shells containing an unknown gas of poisonous nature, as no wounds were discernible on the bodies of the dead German soldiers»³⁶. La Germania materialista e ottusamente efficiente che la propaganda britannica, attenta ora a sminuire l'origine comune tra i due popoli³⁷, va delineando, evoca per contrasto la spiritualità e la fede che appaiono come tratti distintivi della identità nazionale degli inglesi, convocandoli sul piano della trascendenza. Così la storia s'invera, in una sospensione dell'incredulità che va ben oltre il tempo della lettura, non più creazione letteraria ma miracolo effettivamente verificatosi, le cui conseguenze rassicuranti – la garanzia della protezione divina – riverberano sul mondo reale, modificandone la percezione affettiva, in un bell'esempio del valore performativo della parola.

Il richiamo ad Agincourt e alle crociate tramite la figura di San Giorgio (patrono dell'Inghilterra e protettore dei soldati, apparso ai combattenti, secondo la leggenda, durante la battaglia di Antiochia), risponde all'esigenza di rendere familiare la guerra così che possa essere immaginata e sopportata, così che le si possa dare un senso. Di tale esigenza la propaganda è consapevole: la colloca quindi nella storia normalizzandola nel paragone con le guerre del passato³⁸ e la rappresenta nel linguaggio retorico e romantico della tradizione letteraria, un repertorio a portata di mano che dispensa parole per rendere riconoscibile quanto è invece senza precedenti. La propaganda, insomma, s'inventa un'immagine del conflitto alla quale il paese finirà in buona misura per credere, dettando le regole secondo cui va raccontato

e modellando la condotta e le aspettative di coloro che lo combattono al fronte e in patria. Ponendo l'accento su quanto la letteratura influenzi la nostra percezione della realtà, Hynes afferma che gli inglesi imparano a vedere la guerra attraverso gli occhi degli scrittori e che Tommy Atkins, l'archetipo del soldato britannico, nasce dalla penna di Kipling per trasmigrare in *The First Hundred Thousands* di Hay (1915) e in *Sergeant Michael Cassidy* di McNeile Sapper (1916), entrambi associati a Wellington House, che danno alla figura ulteriore diffusione e popolarità: «He had created the literary type, and the style that would make it possible to write about common soldiers without glorifying them, making them simultaneously [...] brave, comical, devoted, prosaic, etc. It may be that Kipling, by writing about British soldiers in this mode, made them like that»³⁹. Kipling, insomma, avrebbe dato vita non solo al prototipo letterario ma anche al soldato in carne ed ossa, che adotta un atteggiamento ispirato alle sue opere almeno sino a quando non sarà sopraffatto dall'orrore di ciò che sta vivendo. L'enunciato letterario in questo caso sembra determinare effettivamente lo stato di cose a cui fa riferimento, sembra compiere ciò che dice, mostrando il potere performativo della parola, intenso come forza capace di modellare un'identità socialmente riconosciuta.

Se dunque la propaganda letteraria cerca di riarticolare la radicale discontinuità tra l'esperienza bellica e il tempo di pace attraverso strutture narrative tradizionali e un linguaggio familiare, prevedibile, la letteratura formulaica, per definizione di facile lettura e di vasta diffusione, può prestarsi agli scopi di Wellington House. È il caso di *His Last Bow* pubblicato sullo "Strand Magazine" nel 1917, in cui Sherlock Holmes mette la sua straordinaria intelligenza al servizio del paese. La popolarità di Holmes, eccentrico gentiluomo inglese e personificazione del potere della ragione, ne fa un eroe nazionale, una sorta di santo protettore laico, che con il suo intervento provvidenziale neutralizza le manovre del nemico e lo consegna alla giustizia. Se Machen dunque aveva fatto appello alla spiritualità e alla fede nel soprannaturale del lettore, Doyle lo rassicura celebrando la tradizione razionalistica che è il tratto distintivo della sua cultura. E lo fa, per giunta, affidandosi a un meccanismo a sua volta rassicurante, quello seriale, che si serve del ritorno dell'uguale sotto forma di schemi narrativi già sperimentati e di personaggi già noti per procurare piacere a chi legge – una serialità che egli è attento a enfatizzare, rievocando le figure di Moriarty e del colonnello Moran, storici avversari di Holmes, e collegando, sia pure flebilmente, *His Last Bow* al celebre *A Scandal in Bohemia*, la prima *short story* che vede Holmes protagonista e che lo portò effettivamente al successo dopo il tiepido esordio dei romanzi *A Study in Scarlet* e *The Sign of the Four*.

Lo scrittore scozzese sceglie di evocare il temuto spettro dello spionaggio tedesco che, sebbene radicato saldamente nell'immaginazione collettiva anche prima, diventerà una vera e propria ossessione dopo l'inizio del conflitto, secondo per diffusione solo alle storie di atrocità⁴⁰. È il 2 agosto 1914 – la Gran Bretagna entrerà in guerra due giorni dopo – e il barone Von Herling fa visita a Von Bork, «a

man who could hardly be matched among all the devoted agents of the Kaiser»⁴¹. Questi si sta preparando a lasciare l’Inghilterra dopo avervi svolto una lunga e proficua attività di spionaggio frequentando l’aristocrazia locale e assecondandone i costumi e le manie. L’autore costruisce il racconto sull’opposizione noi/loro, enunciata dalla prospettiva dei tedeschi, il cui senso di superiorità si rivelerà ironicamente ingiustificato nel finale. Agli inglesi sono infatti attribuite caratteristiche nazionali assai poco lusinghiere: remissivi, ingenui, un po’ ottusi, in una parola, facili da ingannare, fanno resistenza solo se colpiti nei loro pregiudizi e nelle loro incomprensibili abitudini insulari, tra cui figura la passione agonistica. Doyle riprende l’immagine, comune nella narrativa dei primi anni di guerra, del tedesco «who tells us some home truths about our unpreparedness and devotion to sport»⁴² – uno sport che ripropone attraverso lo sguardo sprezzante del nemico non più come modello di condotta dell’esercito britannico secondo quanto affermava la propaganda, ma piuttosto come ossessione nazionale di una società fatua e puerile. Se Lloyd George aveva dichiarato che il soldato si arruola «in a sporting spirit [...] to see fair play to a small nation trampled upon by a bully»⁴³, Von Bork e Von Herling danno voce alla visione tipicamente tedesca di un’Inghilterra mercantile e affaristica, pronta in nome dei suoi interessi a comportarsi slealmente e a mettere da parte la dignità, delineando così il profilo della nazione borghese per eccellenza che la Germania, giovane e idealista, si propone di annientare per porre fine alla «cospirazione del commercio»⁴⁴:

“England may leave France to her fate [...] and Belgium too.”

Von Bork shook his head. “I don’t see how that could be. There is a definite treaty there. It should be the end of her – and what an end! She could never recover from such a humiliation.”

“She would at least have peace for the moment.”

“But her honour?”

“Tut, my dear sir, we live in a utilitarian age. Honour is a medieval conception. Besides, England is not ready”⁴⁵.

Doyle gioca dunque sulla propaganda avversaria per costruire la propria, mettendo a punto il quadro di un paese sonnolento, prigioniero delle convenzioni, utilitarista, privo di senso dell’onore e, per giunta, impreparato alla guerra, che sovvertirà con il *coup de théâtre* finale, dando presumibilmente piena soddisfazione al patriottismo del lettore.

Accompagnato dall’immancabile Watson, Sherlock Holmes compare in scena alla fine della *short story* sotto le mentite spoglie di Altamont che, fingendosi un emissario di Von Bork e un traditore della patria, ne ha in realtà vanificato le manovre. Holmes consegna Von Bork a Scotland Yard, non prima, però, di avergli rinfacciato la slealtà e la crudeltà verso i suoi uomini, che, secondo l’uso invalso in Germania, ha abbandonato al loro destino dopo essersene servito. Se Von Bork si è

abilmente mescolato all'aristocrazia britannica, fingendosi «a good old sport, quite a decent fellow for a German»⁴⁶, il detective ha a sua volta ingannato il più pericoloso degli impostori, interrompendo il suo esilio volontario in una piccola fattoria dei Downs meridionali per dare un contributo allo sforzo bellico, come ciascuno è chiamato a fare. Ma Doyle non si limita ad affermare la superiorità degli inglesi e a offrire Holmes a modello perché i suoi connazionali partecipino con senso di responsabilità alla mobilitazione totale: promette al suo paese un avvenire migliore, dimostrando di avere compreso quanto il morale, che è una forza prospettica, dipende dalla fede nel futuro, che, a dispetto del drammatico presente, è la spinta perché ci si adoperi concretamente per la sopravvivenza della nazione⁴⁷. Al protagonista, come si conviene, è affidato il messaggio finale della narrazione: «There's an east wind coming all the same, such a wind as never blew on England yet. It will be cold and bitter, Watson, and a good many of us may wither before its blast. But it's God's own wind none the less, and a cleaner, better, stronger land will lie in the sunshine when the storm has cleared»⁴⁸. Il conflitto è ineluttabile e costerà grande sacrificio e dolore, ma ne sortirà un paese migliore e più integro che, sferzato dalla tempesta, si sarà ridestato e avrà saputo rinunciare agli agi che lo hanno contaminato. L'aristocrazia oziosa che Doyle descrive attraverso gli occhi di Von Bork non è allora solo la proiezione del preconcetto nemico, ma, l'autore sembra dirci, è davvero parte di un'Inghilterra che ha perso il senso della sua missione, che si è abbandonata al lusso e all'autoindulgenza: la guerra, dunque, con il suo ascetismo maschile, le sue privazioni, i suoi disagi, non rappresenta necessariamente, come pure parte dell'opinione pubblica credeva, la barbarie che travolge la civiltà, ma è piuttosto una forza benefica, che della civiltà favorisce la rinascita⁴⁹.

A una delle più diffuse storie di atrocità – quella secondo cui i tedeschi amputavano le mani ai bambini belgi per impedire loro di servire il paese una volta adulti – fa riferimento il racconto di Kipling *Swept and Garnished*, pubblicato su “The Century Magazine” nel gennaio 1915. Se Doyle tratteggia l'immagine di un nemico temibile perché astuto e organizzato – un degno avversario di Sherlock Holmes, insomma – Kipling descrive invece un'anziana signora febbricitante del tutto comune, cocciutamente convinta delle ragioni del suo paese e ossessionata dalla cura domestica al punto da disporre in assetto geometrico gli oggetti che arredano il suo appartamento a Berlino. Frau Ebermann, nel cui nome (verro, cinghiale) è iscritta la natura suina attribuita dagli inglesi ai tedeschi, è dunque la personificazione dello stereotipo che li vede come «swine-like sticklers for order»⁵⁰. Ma la sua abitazione «pulita e ben ordinata», come vuole la citazione evangelica che fa da titolo al racconto, si dimostra insufficiente a isolarla dalla guerra che infuria fuori, della quale le arrivano notizie trionfali attraverso i giornali e le lettere del figlio soldato. Infatti, per la legge del contrappasso sottesa a questa “storia di vendetta”, definita da Angus Wilson «a masterly parable of cosiness brutally dispersed»⁵¹, la sua camera da letto immacolata è *invasa* da un gruppo di bambini belgi, così come il Belgio è stato invaso

dalle forze di occupazione tedesche. Se si tratti di un'apparizione soprannaturale come nel successivo *A Madonna of the Trenches*, o di un'allucinazione causata dalla febbre, Kipling non lo dice con chiarezza, ma in ogni caso le piccole vittime che si materializzano in uno spazio rigidamente, inflessibilmente predisposto sin nei più piccoli dettagli, hanno tutta l'aria di rappresentare l'inatteso affiorare di un sapere indesiderato, che s'impone infine alla coscienza della vecchia signora, sicura, come vogliono le fonti governative, che i tedeschi sparino sui civili perché attaccati a tradimento e che i bambini muoiano accidentalmente, se mai a causa della loro incontenibile vivacità: «I have very good information. I know how it happened. You should have been more careful. You should not have run out to see the horses and guns passing. That is how it is done when our troops pass through. My son has written me so»⁵². Il suo santuario domestico diventa quindi «a political arena for the de-propagandizing of the truth»⁵³, perché, come Doyle ma in modo più radicale, anche Kipling destituisce di fondamento la propaganda altrui nel mettere a punto la propria, che però, grazie alla conclamata matrice letteraria del testo, non rischia di venire investita, di rimbalzo, da uguale discredito.

Costruito sull'implicito ma non per questo meno ironico parallelo tra le due invasioni – con Frau Ebermann che rimprovera ai piccoli belgi la mancanza di buona educazione per essersi accomodati sul suo divano senza permesso – il racconto pone a confronto il carnefice, sotto le spoglie dell'arida vecchia signora ossessionata dall'ordine e ostile ai bambini, e le vittime, di cui Kipling ricostruisce con tocco delicato le movenze tipicamente infantili, facendone un potente catalizzatore di pathos specialmente in due punti della narrazione: quello in cui, attraverso il riferimento alla separazione dei piccoli dai genitori, si ribadisce la gravità della minaccia rappresentata dalla guerra per le relazioni primarie fondate sugli affetti più sacri e più cari; e quello in cui, sia pure per sottrazione, si allude all'odiosa mutilazione a cui, secondo le voci, i bambini belgi erano sottoposti:

“But now we will go away from here. The poor lady is tired”, said the elder girl, plucking [the boy's] sleeve.

“Oh, you hurt, you hurt!” he cried, and burst into tears.

“What is that for?” said Frau Ebermann. “To cry in a room where a poor lady is sick is very inconsiderate”.

“Oh, but look, lady!” said the elder girl.

Frau Ebermann looked and saw⁵⁴.

L'emozione di chi legge è indubbiamente mossa dal contenuto della storia, ma non si può negare che Kipling manipoli il mezzo con sufficiente maestria, senza calare la mano, ricorrendo a una serie di espedienti narrativi e stilistici che stemperano la crudezza della propaganda diretta ma non ne diluiscono il messaggio. In tutto il testo, infatti, s'inseguono rimandi e suggestioni che sta al lettore intrecciare, attivando quella competenza propriamente letteraria che gli consente, ad esempio, di co-

gliere i tratti psicologici della protagonista nella descrizione dello spazio che abita⁵⁵. Dunque «Kipling delivers a potent propaganda message, with these small Belgian specters – German swine do not care whom they kill and kill they will unless Allied men “stand up and meet the war”»⁵⁶, esortando implicitamente i connazionali, come già aveva fatto nella poesia *For All we Have and Are* del 1914, a prendere le armi in difesa dei propri figli e della propria civiltà, minacciati dall’«Unno alle porte».

Se *Swept and Garnished* è indubbiamente una chiamata alle armi, non altrettanto chiaro, almeno al lettore di oggi, è l’intento di un altro racconto di poco successivo, pure scritto sulla scia dei rapporti di atrocità, che taluni hanno definito una «fantasia di vendetta». In *Mary Postgate*, pubblicato nel settembre del 1915 sul «Nash’s and Pall Mall Magazine», il nemico non assume le detestabili fattezze di una vecchia signora ostinata, madre simbolica di una genia di distruttori, ma piuttosto quelle di un giovane aviatore precipitato sul suolo inglese, che implora di essere salvato, mentre è la protagonista, che lo lascia morire, a presentarsi come «an unswerving believer in the bellicose patriotism wartime newspapers propagated, and in the propagandist caricatures of the enemy they often offered»⁵⁷. Una sorta di Frau Ebermann locale, dunque, potremmo dire, ma non è così che Kipling concepisce *Mary Postgate*: se infatti interpretiamo il suo comportamento alla luce di *The Beginnings*, i versi che significativamente seguono la *short story* nella raccolta *A Diversity of Creatures* del 1917, possiamo collocare quello che ci appare come un freddo atto di ferocia nel contesto che lo ha prodotto e riconsegnarlo al suo originario intento propagandistico. Nella poesia, che proclama lo *jus ad bellum* della nazione, costretta a entrare in guerra dall’aggressiva politica espansionistica della Germania, l’Inghilterra viene descritta come un avversario temibile perché animato da un odio implacabile che però non gli appartiene – «It was not part of their blood/It came to them very late» – a cui si piega solo quando ha la certezza dei torti perpetrati dal nemico: «They were icy willing to wait/Till every count should be proved»⁵⁸. E singolarmente – ma forse poi neanche tanto, se li si considera una sorta di *commiato* che veicola il messaggio dell’autore e assolve retrospettivamente la raccolta dal sospetto di essere stata prodotta su commissione – i versi sminuiscono debitamente il ruolo del governo nell’alimentare quell’odio, «not preached to the crowd», «not taught by the State», e quindi assolutamente spontaneo, naturale per un popolo che abbia il senso della giustizia. Se *Swept and Garnished* è un pezzo di propaganda anti-tedesca, *Mary Postgate*, letto contro questo sfondo, si configura allora come «whole-heartedly pro-British, and reflects the early zeal of the home front war»⁵⁹.

Il racconto è ambientato in un piccolo villaggio inglese, che, nella sua ordinata composizione sociale, simboleggia la Gran Bretagna tutta, vista ora significativamente come una comunità cementata dalle relazioni di lealtà e solidarietà sulle quali la propaganda pone l’accento, per creare all’interno della società civile quel senso di unità che la riconfiguri come una sorta di grande famiglia⁶⁰. *Mary Postgate*, la protagonista, è una sbiadita dama di compagnia di mezza età, tipicamente bri-

tannica nella sua compostezza, che si trova a fronteggiare «a war, which, unlike all wars that Mary could remember, did not stay decently outside England and in the newspapers, but intruded on the lives of people whom she knew»⁶¹. Custode del fronte interno oramai sprovvisto di uomini, la donna deve accollarsi una serie di mansioni insolite per chi ha invece la sola missione «to make a happy home [...] for a husband and children»⁶². Mary Postgate, che tale missione non ha mai svolto, si trova invece a portarne a compimento un'altra, quella che Wynn, il ragazzo da lei allevato con devozione, ha lasciato in sospeso morendo in un incidente aereo prima di raggiungere il fronte. «It's a great pity he didn't die in action after he had killed somebody»⁶³, commenta Mary, incarnando, come vuole la propaganda, la “madre militante” che rinuncia ai suoi affetti e immola di buon grado il figlio sull’altare della patria. Ma quando al suo dolore si somma l’errata convinzione che la piccola Edna, una bambina del villaggio, sia stata uccisa da una bomba nemica, non esita a lasciare morire il soldato tedesco gravemente ferito che ha trovato in giardino: «This, for instance, was *her* work – work which no man [...] would ever have done. A man, at such a crisis, would be what Wynn called a “sportsman”; would leave everything to fetch help, and would certainly bring It into the house»⁶⁴.

La figura della protagonista è delineata con tratti che ne neutralizzano la femminilità e che, via via enfatizzati nell’arco del racconto, tendono a renderne più credibile la metamorfosi da “madre militante” in vero e proprio soldato⁶⁵ – un soldato, parrebbe, più efficiente di Wynn stesso, perché non ostacolato nell’azione dal codice del *fair play* che ispira la condotta dell’esercito britannico. Lo scrittore sembra suggerire l’esistenza di un’originaria correlazione tra il suo nubilato e l’atteggiamento verso il nemico, tra l’essere venuta meno alla tradizionale funzione femminile e l’averne abbracciato il ruolo della vendicatrice, perché, come il testo dice con chiarezza, «A woman who had missed these things could still be useful – more useful than a man in certain respects»⁶⁶: la madre di nessuno, può diventare, in sostituzione, la madre di tutti, la madre vergine – la Vergine Madre – a cui è affidata la salvezza della nazione. Forse effettivamente le ragioni dell’indottrinamento di massa che Kipling fa proprie con convinzione, persino con entusiasmo (almeno sino a quando, pochi mesi dopo avere scritto *Mary Postgate*, non perde il figlio in battaglia), ci impongono di sorvolare sulle ambiguità che il testo lascia intravedere, non ultima quella che investe la propaganda stessa, che è all’origine dell’odio indiscriminato di Mary per i tedeschi – per *quel* tedesco, a cui non presta aiuto pur sapendo che non ha alcuna responsabilità nell’incidente in cui ha perso la vita la bambina. Anzi, direi che il punto cruciale è proprio l’incapacità di Mary, a cui pure è stato detto come sono realmente andati i fatti da fonti attendibili, di contemplare una qualsiasi altra forma di verità che non sia quella che la martellante opera di persuasione del governo le ha inculcata: «Wynn was a gentleman who for no consideration on earth would have torn little Edna into those vividly coloured strips and strings. But the *thing* hunched under the oak-tree had done that thing. It was no question of reading horrors out of a newspaper»⁶⁷. La sua visione è permeata dalla radicale dicotomia noi/

loro, sulla quale si edifica la verità di Stato: noi non facciamo certe cose, loro sì, perché loro sono «*bloody pagans*», «*filthy pigs*», «*things*», come il ragazzo che sta morendo sotto la quercia, mentre noi non lo siamo. È in buona misura la visione condivisa dai civili prima che, alla fine degli anni Venti, gli ex combattenti prendano la parola, ed è quella che lo stesso Kipling è certo di dovere diffondere, tanto da accettare l'incarico di Masterman. Lo scrittore doveva essere sufficientemente sicuro che il racconto non si sarebbe smentito, pur portando inscritta quella che a noi, oggi, pare una manifesta contraddizione, capace di vanificarne all'origine l'intenzione persuasiva: la propaganda influenza l'agire oltre l'argomentazione razionale e genera comportamenti istintivi, ferini, che violano le regole che l'umanità si è data per potersi dire tale. Evidentemente, però, non ha poi tanta importanza che l'aviatore non abbia causato la morte della bambina perché, sebbene non sia direttamente colpevole, non è in nessun caso innocente: ne è convinta Mary, ne è convinto Kipling, ne è convinto il lettore.

Secondo Leed, nella letteratura di guerra sono distinguibili modelli che permettono di classificare il disordine circostante individuando quanto è anomalo e inconsueto, quanto si colloca «oltre, sopra e sotto la norma» – quanto, insomma, inaccettabile nell'ordinario, può plausibilmente verificarsi in condizioni d'emergenza⁶⁸. Un'opinione, questa, che sembrerebbe configurarla come il luogo privilegiato di quell'irruzione dell'estraneo nel familiare su cui Attridge fonda la propria visione dell'opera d'arte, facendone lo spazio dove riformulare radicalmente il sentire del tempo di pace: i principi fondativi della civiltà – le sue certezze sulla solidità del corpo, sul valore della vita, sul senso della morte, sull'indole dell'essere umano, cardini del nostro stare al mondo – vengono messi in dubbio, mostrati in una dimensione che, per citare ancora Attridge, «has to remain out of sight if we are to pursue our normal paths through life»⁶⁹. Tuttavia, sebbene la propaganda letteraria operi proprio innestando l'eccezionale nell'ordinario, a me sembra farlo in una direzione familiarizzante che ricuce i fili della continuità lacerata dall'insorgere del conflitto piuttosto che esporne le ferite, che ricompone le tensioni piuttosto che esasperarle. La scrittura, quindi, non sta alla civiltà da cui trae origine e a cui si rivolge come un corpo estraneo che ne mette in pericolo la sopravvivenza, ma piuttosto come un fattore di amalgama che tale sopravvivenza ha invece lo scopo precipuo di perpetuare, agitando lo spettro della sconfitta per muovere affetti che a loro volta muovano azioni: chi legge si confronta con un'estraneità già addomesticata, già dotata di un significato inequivocabile che la riconduce nel porto sicuro di valori identitari riconosciuti; chi scrive non mina la compattezza di un sistema ideologico per denunciarne i silenzi e le estromissioni, per mostrare il carattere costruito di quanto si dà per scontato e naturale, ma parla piuttosto in nome di quel sistema con lo scopo di rafforzarlo e renderlo inattaccabile. In *Mary Postgate*, io credo, è particolarmente visibile la giuntura che separa, pur accostandoli, l'ordinario e lo straordinario e che permette di non confonderli, facendo appello a un principio d'ordine che tiene, almeno sulla pagina scritta, a bada il caos circostante (o sarebbe meglio dire, che cerca, grazie alla pagina scritta, di tenere a bada il caos circostante): la condotta di

Mary, efferata in tempo di pace, in tempo di guerra è ammissibile, ci dice Kipling, mettendo in scena un esempio di quella che Malone Kingsbury chiama «the peculiar sanctity of war», la particolare atmosfera che riveste di normalità i comportamenti devianti, ridisegnando *ad hoc* i confini tra ragione e follia⁷⁰. L'estraneo – l'innata ferocia dell'essere umano – squarcia sì il velo del consueto, svelando un aspetto della realtà nascosto, ma, invece di inaugurare un qualche parziale ripensamento delle concezioni vigenti, è riassorbito, familiarizzato, giustificato: la disumanità, trasformatasi in efficienza, non muove *contro* ma *verso* la civiltà, pienamente umanizzata in quanto strumento di difesa contro la barbarie, che, per definizione, appartiene sempre all'altro. E se qualche eccesso c'è nel comportamento di Mary, è da ascriversi alla situazione aberrante che le ansie espansionistiche della Germania hanno determinato, come *The Beginnings* ci insegnava.

Nel 1918, su richiesta di Lloyd George, John Singer Sargent si recò sul fronte occidentale per dipingere una scena di guerra che mostrasse la cooperazione tra le truppe inglesi e americane. *Gassed*, ora all'Imperial War Museum, ritrae un gruppo di soldati bendati perché accecati dal gas mostarda, che procedono in fila, l'uno con la mano sulla spalla dell'altro, verso il posto di medicazione nelle retrovie. Il quadro, commissionato dal MOI (Ministry of Information) e dipinto secondo i canoni del realismo narrativo di vecchia scuola, fu scelto come *Picture of the Year* dalla Royal Academy nel 1919 ed esposto con tutti gli onori alla consueta *summer exhibition* di quell'anno. Fra i visitatori della mostra c'era Virginia Woolf, che, in veste di recensore, lo commenta così:

A large picture by Mr Sargent called *Gassed* at last pricked some nerve of protest or perhaps of humanity. In order to emphasize his point that the soldiers wearing bandages round their eyes cannot see, and therefore claim our compassion, he makes one of them raise his leg to the level of his elbow in order to mount a step an inch or two above the ground. This little piece of over-emphasis was the final scratch of the surgeon's knife which is said to hurt more than the whole operation⁷¹.

Sovvertendo l'abituale richiamo al silenzioso mondo sottomarino, comune quando si parla di pittura, la scrittrice paragona la mostra a una grande voliera piena di strida – «Honour, patriotism, chastity, wealth, success, importance, position, patronage, power» – che spingono il visitatore, incapace di sopportare oltre la pressione emotiva a cui è sottoposto, ad abbandonare in fretta la galleria: «Anywhere, anywhere, out of this world!»⁷². Come pacifista e sostenitrice della sperimentazione in pittura e in letteratura, Woolf esemplifica l'avanzare del Modernismo, con la sua disincantata visione del conflitto e la sua nuova maniera di scriverne: «le certezze del patriottismo, lo "stile alto" con tutta una serie di eufemismi sulla lotta, la "gloria" e la "santificazione della guerra"»⁷³, a breve lasceranno spazio a un'altra storia, raccontata da coloro che in

Francia e nelle Fiandre hanno combattuto, la storia del massacro di una generazione mandata al macello da ufficiali incompetenti in nome di ideali falsi e insensati. Nei loro testi l'innesto dell'eccezionale nel consueto, non normalizzato dalle esigenze della propaganda, mostra tutta la sua forza dirompente, squarcando l'epidermide levigata della civiltà per scoprirla i nervi, per esporni senza riguardi le interiora.

Note

1. Sulla storia del War Propaganda Bureau e sulle continue tensioni tra i vari organi preposti alla propaganda, suggerisco la lettura di M. L. Sanders, *Wellington House and British Propaganda during the First World War*, in "The Historical Journal", 18, 1, 1975 e P. M. Taylor, *The Foreign Office and British Propaganda during the First World War*, in "The Historical Journal", 23, 4, 1980.
2. P. Buitenhuis, *The Great War of Words: British, American, and Canadian Propaganda and Fiction, 1914-1933*, University of British Columbia Press, Vancouver 1987, p. xv.
3. In *This Strange Institution Called Literature*, Derrida, intervistato da Attridge, afferma: «Literarity is not a natural essence, an intrinsic property of the text. It is the correlative of an intentional relation to the text, an intentional relation which integrates in itself [...] the more or less implicit consciousness of rules which are conventional or institutional – social, in any case», D. Attridge (ed.), *Acts of Literature*, Routledge, London 1992, p. 44.
4. Sull'uso indifferenziato di "emozione", "affetto" e "sentimento" per il quale opto in questo saggio, cfr. A. Houen, *Introduction: Affecting Words*, in "Textual Practice" 25, 2, 2011, p. 218 e D. Attridge, *Once More with Feeling: Art, Affect and Performance*, in ivi, p. 330. Per una distinzione, rimando invece a B. Massumi, *Parables for the Virtual. Movement, Affect, Sensation*, Duke University Press, Durham-London 2002, in special modo al primo capitolo, intitolato *The Autonomy of Affect*.
5. F. Deriu, *Mediologia della performance. Arti performatiche nell'epoca della riproducibilità digitale*, Le Lettere, Firenze 2013, p. 46.
6. Houen, *Introduction*, cit., p. 217. Mi sembra anche che in questa prospettiva trovi posto quella dimensione perlocutoria – l'effetto obliquo di un enunciato, che produce sentimenti, pensieri e azioni non direttamente iscritti nell'enunciato stesso – che è il luogo in cui Austin maggiormente si avvicina a teorizzare la funzione affettiva della lingua.
7. «Performance studies is concerned with "anything that is framed, presented, highlighted, or displayed" and actively regards phenomena and objects not traditionally considered performances, in their performative aspect: for instance, how a painting interacts with viewers», S. Shepherd, M. Wallis, *Drama/Theatre/Performance*, Routledge, London-New York 2004, p. 104.
8. J. Culler, *Literary Theory: A Very Short Introduction*, Oxford University Press, Oxford-New York 2000, p. 96.
9. J. Culler, *Derrida and the Singularity of Literature*, in "Cardozo Law Review", 27, 2, 2005, p. 872.
10. In *This Strange Institution Called Literature*, cit., p. 45, Derrida afferma: «poetry and literature have as a common feature that they suspend the "thetic" naivety of the transcendent reading».
11. Houen, *Introduction*, cit., p. 221.
12. Attridge, *Once More with Feeling*, cit., p. 334.
13. Ivi, pp. 332-3.
14. Ivi, p. 339. Il dibattito tra gli *emotional realists* e gli *emotional unrealists*, oltre che da Attridge stesso, è brevemente ricostruito da Houen, *Introduction: Affecting Words*, cit., pp. 222-3.
15. Attridge, *Once More with Feeling*, cit., p. 339.
16. A. R. Pratkanis, E. Aronson, *L'età della propaganda*, il Mulino, Bologna 2003, pp. 27-8.
17. C. Malone Kingsbury, *For Home and Country. World War I Propaganda on the Home Front*, University of Nebraska Press, Lincoln-London 2010, p. 260.
18. Pratkanis, Aronson, *L'età della propaganda*, cit., p. 103.
19. Buitenhuis, *The Great War of Words*, cit., p. 8.
20. T. Vissol, *Toby, dalla pace alla guerra*, Donzelli, Roma 2014, pp. 116-7.

21. Il *Bryce Report* incide anche sul trattato di Versailles, la cui VII sezione invoca una punizione esemplare per le atrocità commesse dalla Germania: «In imposing this section on Germany, the statesmen were prisoners of the monster that they themselves had created through their writers and press», Buitenhuis, *The Great War of Words*, cit., p. 146.
22. «[...] Primary relationships are the foundation of the *Gemeinschaft*, and propaganda uses these relationships to invoke a sense of community and of threat to the community», Malone Kingsbury, *For Home and Country*, cit., p. 68. Per una lettura dell'azione della propaganda alla luce delle categorie di Tonnes, cfr. anche ivi, p. 24.
23. Pratkanis, Aronson, *L'età della propaganda*, cit., pp. 40-1.
24. B. Anderson, *Modulating the Excess of Affect. Morale in a State of "Total War"*, in M. Gregg, G. J. Seigworth (eds.), *The Affect Theory Reader*, Duke University Press, Durham-London 2010, p. 175.
25. E. J. Leed, *Terra di nessuno. Esperienza bellica e identità personale nella prima guerra mondiale*, il Mulino, Bologna 2007, pp. 74-5.
26. Sugli usi rivali del termine, cfr. Deriu, *Mediologia della performance*, cit., pp. 33-5, che riporta le posizioni di Carlson e McKenzie.
27. Vissol, *Toby, dalla pace alla guerra*, cit., p. 114.
28. S. Hynes, *A War Imagined. The First World War and English Culture*, Pimlico, London 1992 (mobipocket).
29. Anderson, *Modulating the Excess of Affect*, cit., p. 180.
30. M. Bloch, *La guerra e le false notizie. Ricordi (1914-1915) e riflessioni (1921)*, Fazi, Roma 2014, p. 120.
31. P. Fussell, *The Great War and Modern Memory*, Oxford University Press, Oxford 2000, p. 115.
32. Leed, *Terra di nessuno*, cit., p. 173.
33. A. Machen, *The Bowmen*, in B. Korte (ed.), *The Penguin Book of First World War Stories*, Penguin, London 2007, pp. 5-6.
34. D. Clarke, *Rumours of Angels: A Legend of the First World War*, in "Folklore", 113, 2, 2002, p. 154.
35. Buitenhuis, *The Great War of Words*, cit., pp. 103-4.
36. Machen, *The Bowmen*, cit., p. 6 (corsivo mio).
37. J. S. Ellis, "The Method of Barbarism" and "The Rights of Small Nations": War Propaganda and British Pluralism, in "Albion: A Quarterly Journal Concerned with British Studies", 30, 1, 1998, pp. 68-70.
38. Hynes, *A War Imagined*, cit.
39. Ivi.
40. Sulla proliferazione dell'ossessione per le spie, sugli atteggiamenti xenofobi di cui fu responsabile e sulle contromisure predisposte dal governo per vanificare l'attività spionistica del nemico, cfr. il I capitolo di J. Hayward, *Myths and Legends of the First World War*, The History Press, Stroud 2010, intitolato *Spy Mania*.
41. A. Conan Doyle, *His Last Bow*, in Korte (ed.), *The Penguin Book of First World War Stories*, cit., p. 123.
42. Hynes, *A War Imagined*, cit.
43. Ivi.
44. Leed, *Terra di nessuno*, cit., pp. 82-3.
45. Conan Doyle, *His Last Bow*, cit., pp. 125-6.
46. Ivi, p. 125.
47. Anderson, *Modulating the Excess of Affect*, cit., p. 173: «the basis to the promise of morale is a suggestive association between morale and the creative founding, enabling, or making of future worlds».
48. Conan Doyle, *His Last Bow*, cit., p. 139.
49. Sulla funzione purificatrice della guerra, drastica cura dei mali sociali indotti dal lusso eduardiano, cfr. il II capitolo della I parte di Hynes, *A War Imagined*, cit., intitolata *The Lights go out: 1914-15*.
50. Malone Kingsbury, *For Home and Country*, p. 237.
51. In Buitenhuis, *The Great War of Words*, cit., p. 105.
52. R. Kipling, *Swept and Garnished*, in Id., *A Diversity of Creatures*, MacMillan, London 1952, p. 417.
53. T. E. Bilsing, *The Process of Manufacture. Rudyard Kipling's Private Propaganda*, in "WLA", Spring/Summer 2000, http://www.wlajournal.com/12_1/bilsing.pdf, p. 88. Accesso del 21.03.2015.
54. Kipling, *Swept and Garnished*, cit., p. 418.

55. Bilsing, *The Process of Manufacture*, cit., p. 84.
56. Malone Kingsbury, *For Home and Country*, p. 240.
57. R. Stevenson, *Literature and the Great War*, Oxford University Press, Oxford 2013, p. 33.
58. R. Kipling, *The Beginnings*, in Id., *A Diversity of Creatures*, cit., p. 442.
59. Bilsing, *The Process of Manufacture*, cit., p. 88.
60. Malone Kingsbury, *For Home and Country*, cit., p. 24.
61. R. Kipling, *Mary Postgate*, in Korte (ed.), *The Penguin Book of First World War Stories*, cit., p. 180.
62. Ivi, p. 193.
63. Ivi, p. 183.
64. Ivi, p. 193.
65. Bilsing, *The Process of Manufacture*, cit., p. 90.
66. Kipling, *Mary Postgate*, cit., p. 193.
67. Ivi p. 192. Corsivo mio.
68. Leed, *Terra di nessuno*, cit., p. 22.
69. Attridge, *Once More with Feeling*, cit., p. 338.
70. C. Malone Kingsbury, *The Peculiar Sanity of War; Hysteria in the Literature of World War I*, Texas Tech University Press, Lubbock 2002, p. 4.
71. V. Woolf, *The Fleeting Portrait*, in Ead., *Immagini/Pictures*, a cura di F. de Giovanni, Liguori, Napoli 2002, p. 162.
72. Ivi, p. 164.
73. J. Winter, *Il lutto e la memoria. La grande guerra nella storia culturale europea*, il Mulino, Bologna 2014, p. 9.

Performatività e poesia

Ingeborg Bachmann: *Die gestundete Zeit*

di Paola Gheri

Un testo non consiste in una serie di parole esprimenti un significato unico, in un certo senso teologico [...], ma è uno spazio a più dimensioni, in cui si congiungono e si oppongono svariate scritture.

R. Barthes, *La morte dell'autore*

Abstract

According to Christa Wolf, Ingeborg Bachmann's whole work can be considered as a "battlefield" of words. Through this metaphor Wolf underlines the extremely dynamic and "pugnacious" character of Bachmann's literary language. This dynamic peculiarity lends itself to an analysis based on the concept of "performativity", that aesthetic category whose huge resonance in the cultural studies and literary criticism of the last forty/fifty years has been briefly discussed in the first part of this essay. The analysis of the poem *Die gestundete Zeit* is aimed to show the fundamental role played by Bachmann's performative conception of lyrical language. In this enigmatic text, as well as in many others of her poems, all the acts of enunciation converge in the deconstruction of some founding myths of western civilisation (Orpheus, Ulysses). No other "meaning" is to be found here except a repeated detachment from all the mythic dimensions at once evoked and destroyed by the text. Performing the demolition of such important *topoi* of our cultural code, that is language, in which Bachmann sees the main cause of human discontent and alienation, gives language itself a chance of rebirth.

I Performatività, letteratura e poesia

Il concetto di performance, al quale si è legata una delle innumerevoli "svolte" che rimodellano incessantemente gli studi culturali (il cosiddetto *performative turn*)¹, «ha conosciuto uno sviluppo e un'espansione incredibili negli ultimi decenni, fin quasi a diventare uno slogan, e a dar vita a una nuova tendenza critica, i *Performance Studies*. Le ascendenze e le applicazioni sono molteplici: sport, arte, politica, religione, processi culturali, pratiche etnografiche ed ermeneutiche, atti critici»². Così Massimo Fusillo riassume un fenomeno che è giunto a costituire un vero e proprio paradigma, ovvero un modello teorico capace di abbracciare tutte le molteplici forme del sapere e della comunicazione sociale nell'era della cosiddetta postmodernità³.

Una volta canonizzata nella linguistica⁴, la nozione di "performativo" ha conquistato presto anche la critica letteraria, dove, lunghi dal limitarsi alla situazione teatrale,

che appare come il suo più ovvio campo di applicazione, ha partecipato a quella trasformazione rivoluzionaria della concezione del testo e delle pratiche culturali che si è legata a studi decisivi sia del poststrutturalismo sia dell'estetica della ricezione. Non più monumento depositario di un senso dato come lo si era sempre tradizionalmente inteso, il testo acquista un'identità processuale, diventa, in altre parole, opera aperta, dinamica e costruttiva di una sua specifica dimensione discorsiva e finzionale⁵.

In questa nuova prospettiva testualità e performatività non costituiscono più i termini di un'antitesi tra l'idealità statica dell'oggetto scritto e la materialità dinamica della messa in scena, bensì due concetti interdipendenti. Concepire il testo come un'entità linguistica creativa della sua particolare dimensione di senso ha significato scoprire nella performatività un "momento immanente"⁶ della sua struttura medesima, la quale, proprio in quanto linguistica, attingerebbe sempre e comunque ad una "teatralità" iscritta nel linguaggio stesso. Questo non tanto perché nello sviluppo dei suoi studi John Austin arriverà a considerare l'intera realtà discorsiva della lingua come costituita dall'esecuzione di "atti"⁷, ma soprattutto perché, proprio grazie alle nuove teorie del testo e dei processi linguistico-culturali, la semiosi, cioè la prassi produttiva del significato, è apparsa perfettamente corrispondente ad un modello teatrale secondo il quale il senso, lungi dall'essere dato *a priori* o costituirsi spontaneamente, si costruisce come una messa-in-scena⁸. Il linguaggio, scrive Gerhardt Neumann, «reca in se stesso la sua scena vera e propria, così che "scena" e "linguaggio" si rivelano inscindibilmente legati l'un l'altra»⁹. Di conseguenza il testo letterario, che del linguaggio riorganizza i segni per produrre un suo specifico senso "secondo", è sempre leggibile come «scenografia»¹⁰ e quindi interpretabile secondo uno schema teatrale e performativo.

Tale modello, tuttavia, rischia di diventare come il famoso "sacco infinitamente allargabile" al quale Jakobson paragonava la categoria del "realismo"¹¹, se di volta in volta non ci si chiede come e quanto il discorso testuale sfrutti la dimensione performativa che gli è, sì, immanente, ma non per questo sempre centrale al processo di costituzione del senso poetico. La crisi del paradigma mimetico che attraversa la cultura moderna determinando l'affermarsi di forme e modi letterari nei quali i processi enunciativi predominano sugli enunciati porta in primo piano la capacità performativa del testo¹², mostrando al tempo stesso l'efficacia della categoria critica corrispondente, laddove, ad esempio, un racconto fondato su cronache, descrizioni o altre forme tipiche dell'illusione mimetica si appoggia o può appoggiarsi su paradigmi poetico-ermeneutici più tradizionali. Per lo scrittore moderno, osservava Roland Barthes, «scrivere non può più designare un'operazione di registrazione, di constazione, di rappresentazione, di "pittura" (come dicevano i Classici), bensì ciò che i linguisti [...] chiamano un performativo, forma verbale rara (esclusivamente data alla prima persona e al presente) nella quale l'enunciazione non ha altro contenuto (o altro enunciato) che l'atto stesso con il quale si enuncia»¹³.

Alla luce di quanto detto sin qui, la forma radicalmente monologica del discorso lirico, che la totale assenza di un contesto assolutizza come atto linguistico *tout court*¹⁴,

sembra identificare la performatività come il suo modo preponderante¹⁵. Come si legge in una delle teorie più recenti, è solo nella specifica tipologia del discorso lirico che la lingua si mostra e di-mostra come *medium* di e del significato, rendendosi immediatamente esperibile in quanto strumento e pratica generativa di senso¹⁶. Nel testo poetico le forme e le strategie linguistiche che concorrono alla produzione del senso rendono sempre evidente (mettono in scena) tale operazione nel suo farsi¹⁷. Questo vale ancor più per molta poesia moderna, dove la profonda crisi di fiducia nell'ordine simbolico del linguaggio che l'attraversa, fa sì che la parola, perduta la sua capacità referenziale e sociale, valga soprattutto come gesto, come segno che mette in scena¹⁸ un suo dramma. Un dramma linguistico di nessi distrutti, di opposizioni e resistenze a rapporti consueti di senso e di rinvio che, coinvolgendo il lettore come parte attiva di certe operazioni destabilizzanti, conferisce al testo una sorta di terza dimensione, costituendolo idealmente come spazio scenico.

Di questa capacità drammatica del linguaggio lirico Ingeborg Bachmann ha fatto il fondamento della sua poetica. Come in un'arena, nei suoi testi si scontrano sempre un «Wort» (parola) e un «Gegenwort» (antiparola)¹⁹, per citare il noto termine con cui Paul Celan, scrittore a lei profondamente legato, indicava la resistenza che la letteratura oppone al linguaggio corrente per spezzare le regole di una certa rappresentazione del mondo. Analogamente Bachmann, nella quinta delle *Lezioni di Francoforte* (1959-1960) intitolata *Letteratura come utopia*, affermava:

Ma la letteratura, che da sé non sa neanche definirsi, che si dà a conoscere solo come affronto più che millenario e mille volte compiuto contro una lingua brutta – perché la vita possiede soltanto una lingua brutta – e con questo affronto contrappone alla vita una utopia della lingua; questa letteratura, per quanto strettamente possa essere legata al tempo e alla sua brutta lingua, deve essere lodata per il suo disperato muoversi verso quella utopia e solo così essa può darsi vanto e speranza degli uomini²⁰.

Il testo bachmanniano si organizza dunque come una vera e propria sceno-grafia di tensioni, gesti, conflitti che nascono dalle parole e con le parole letteralmente si fanno, mentre fanno del testo uno *Sprachraum* a più dimensioni, in cui, come scriveva Barthes, «si congiungono e si oppongono svariate scritture»²¹. Il risultato è un “dramma linguistico” che, vietando la facile acquisizione di un pensiero o di un’immagine, orienta tutta l’attenzione e l’impegno del lettore sull’“agire” dei segni.

2

Ingeborg Bachmann e il “dramma” della lingua poetica

Il contrasto e la polarità delle tensioni, notava già a suo tempo Reich-Ranicki, costituiscono l’anima delle poesie di Ingeborg Bachmann²². Negli stessi anni Christa Wolf ne definiva addirittura l’intera opera come un «campo di battaglia»:

Ci si trova davanti a un campo di battaglia. Si vedono le forze radunarsi. Lirica, prosa, saggio prendono tutti la stessa direzione: da ciò che è indubbio a ciò che è dubbio, da ciò che è consueto a ciò che è inconsueto [...] «Seguitemi, parole!», come un grido di battaglia pieno di coraggio e dignità²³.

La metaforica militare usata da Wolf appare perfettamente consonante con le idee della stessa Bachmann, la quale in due saggi degli anni Cinquanta dedicati a Robert Musil, riconosceva come decisivo non solo per la scrittura di costui, stimato modello, ma implicitamente anche per la sua, lo sviluppo di un rapporto agonale col linguaggio, di una poetica “aggressiva” nei confronti delle parole, le cui atrofizzate costruzioni determinano quella che lei condanna come un’esperienza coatta di ciò che comunemente si chiama realtà e che può trasformarsi solo grazie alla “battaglia spirituale” condotta dallo scrittore con le parole e contro le parole medesime²⁴:

I conflitti religiosi e metafisici hanno ceduto il passo ai conflitti sociali, interpersonali e politici. E tutti sfociano per lo scrittore nel conflitto con il linguaggio (LF, p. 22)²⁵.

Nella struttura della lingua corrente Bachmann riconosce l’esistenza di un momento violento che condiziona la percezione e l’immagine del reale, legittimando solo quelle rappresentazioni in cui l’ordine costituito, per quanto negativo possa essere, appare come l’unico possibile. Si tratta di un aspetto intollerante della cultura che Judith Butler, ampliando e approfondendo nei suoi studi di genere la nozione di performatività, ha esteso alla sfera del comportamento, fino ad affermare che nell’intera vita associata parlare e agire sono possibili solo all’interno «dei confini del dicibile»²⁶. La lingua, dunque, non determina solo ciò che si può dire, ma delimita anche lo spazio di ciò che non si può dire, escludendolo dai confini del lecito e dell’immaginabile. Aprire brecce in questi confini, dare una possibilità all’espressione interdetta, disarticolando con la scrittura («*zerschreiben*» è il termine usato da Bachmann)²⁷ quella lingua comune che preesiste allo scrittore e lo condiziona, rappresenta per questi un compito intellettuale e morale. Lingua contro lingua, parole contro parole, alla violenza che il linguaggio esercita sull’individuo non si può rispondere che scatenando con violenza il linguaggio contro se stesso. Ecco come e perché la poesia si fa «campo di battaglia», spazio dinamico e drammatico nel quale frasi, parole, immagini vengono opposte le une alle altre affinché nell’urto e dall’urto si aprano crepe, si producano nuovi possibili mondi e modi di esperienza e di significazione.

Molti testi poetici di Bachmann vivono infatti di una dialettica conflittuale degli enunciati o ad essi interna, grazie alla quale la carica performativa della lingua diviene il tratto fondamentale del discorso poetico. In generale per Bachmann il funzionamento specifico del linguaggio letterario corrisponde ad un’immagine di contrasto. Il senso di un’opera, afferma nelle *Lezioni di Francoforte* mutuando direttamente da

Roland Barthes l'idea e la metafora²⁸, corre lungo un'asse verticale, che, intersecando l'ordine orizzontale nel quale si crea la semantica del discorso comune, genera rapporti diversi (verticali) di significazione, capaci di introdurre nell'organizzazione "orizzontale" e consecutiva del discorso un dinamismo dagli effetti destabilizzanti:

L'arte non conosce progressi lineari, ma solo e sempre nuove impennate verticali. Soltanto i mezzi e le tecniche artistiche danno l'impressione che si tratti di un progresso. In realtà quello che è possibile è solo il mutamento. E i cambiamenti che derivano da opere nuove ci educano a nuove percezioni, a nuovi sentimenti, a una nuova consapevolezza (LF, p. 27)²⁹.

Il sovversivo "parlare (in) verticale" che Bachmann qui riferisce metaforicamente a tutta l'arte, sembra trovare nella lirica il suo modo più congeniale. Oltre la forma che nella maggior parte dei casi si staglia come una verticale assoluta sulla pagina, la poesia, notava già Adorno, reca in sé, proprio perché paradossalmente esprime «un'individuazione senza riserve» con gli strumenti propri del discorso sociale³⁰, il «momento della *frattura*»³¹. Una capacità di effrazione e di rottura che la scrittura di Bachmann tende a spingere fino all'estremo, quasi che l'aggettivo "lirico" per lei, prima ancora di indicare un genere letterario, significasse l'orientamento militante e polemico della lingua letteraria e, a maggior ragione, di quella poetica.

Ciononostante, la maggior parte degli studi dedicati ai processi destabilizzanti e decostruttivi che la scrittura di Bachmann mette in atto con e contro il linguaggio, si riferisce alle sue opere in prosa, mentre sulle tensioni radicali che si creano a tutti i livelli nei suoi testi lirici, la critica non pare essersi finora soffermata a sufficienza³². Eppure, proprio in certe tensioni della lingua poetica di questa autrice sembra ripetersi, al di là delle specificità tematiche e formali di ogni singolo testo, sempre il medesimo gesto di opposizione alla «cattiva lingua» (*Werke*, IV, p. 268) della vita, della memoria e della tradizione. Più che orientarsi verso la definizione di un qualche significato, la poesia di Bachmann crea una drammaturgia dei segni linguistici i quali, sfruttando la carica performativa dei processi di enunciazione, realizzano un movimento polemico del linguaggio verso se stesso e i suoi accreditati valori. Movimento che in molte liriche di Bachmann dà adito a quella particolare «diafonia» che, come ha scritto Sigrid Weigel a proposito della prosa *Undine geht*, «può rendersi udibile nel discorso di *una [sola] voce*»³³.

3

Sul «campo di battaglia» delle parole: *Die gestundete Zeit*

Nella poesia eponima della raccolta *Die gestundete Zeit* (1953), la prima di Bachmann, questa militanza della parola poetica si rivolge proprio contro uno dei suoi miti fondativi³⁴. È prima di tutto il mito di Orfeo che qui si sgretola insieme ad altri luoghi "alti" della cultura e dell'immaginario occidentale in forza di un'operazione

decostruttiva della scrittura che, attaccando la compiutezza narrativa e semantica del mito, ne pone in questione la verità e la forma. Il codice, di cui il mito è parte costitutiva, viene “ripetuto” e reso riconoscibile proprio grazie al gesto verbale che lo infrange³⁵, lo spezza, lo rende addirittura inservibile, ma nel far questo ne libera anche un potenziale, ne predisponde i resti superstiti a nuove e diverse scenografie.

Come in un dramma, sullo sfondo di uno scenario cupo e desolato, reso probabilmente tale dall’incalzare di un tempo non più dilazionabile, una voce lapidaria esorta qualcuno ad una partenza imminente e inevitabile. Chi parla in maniera così solenne e perentoria di un tempo in scadenza può riferirsi tanto all’esistenza umana (perché un tempo concesso a revoca è, prima di tutto, la vita) quanto alla fine di un’epoca³⁶. La ragione, in sé assurda, con cui si esorta l’interlocutore a partire (il raffreddarsi delle viscere dei pesci) fa pensare a un gesto divinatorio che, in armonia col tono quasi oracolare dei versi precedenti, non sembra promettere niente di buono. La luce dei lupini «brucia a stento» e lo sguardo che forse la cerca nella nebbia non (ri)trova all’orizzonte che lo scadere del tempo. Fine della revoca, il monito si ripete, non c’è altra prospettiva che quella dell’autorevole annuncio di una scadenza e il drastico invito ad una partenza.

Il concetto enigmatico di un «tempo dilazionato», le immagini dal nesso e dal senso sfuggente che esso incornicia nella prima strofa, si congiungono infine in un solo inequivocabile gesto di congedo e di tramonto che si ripete a tutti i livelli del testo: il tempo è scaduto, «le viscere dei pesci si sono fatte fredde», la luce si sta spegnendo, bisogna partire. Quanto più oscure le frasi e le immagini, tanto più chiaro il loro convergere in un’azione o in una direzione che è fine, morte, partenza come quella cui viene invitato il “tu” della poesia.

La voce continua a parlare e si fa incalzante. Nella seconda strofa il ritmo accelera, si affollano i fotogrammi di un’ennesima immagine di morte, la martellante ripetizione del pronome insiste sull’azione omicida della sabbia che chiude la bocca per sempre all’amata. Di nuovo un congedo drammatico, non solo della e dall’amata che sprofonda nella sabbia, ma anche dai miti e dai luoghi culturali che certe immagini vagamente, ma inevitabilmente richiamano. Come Odisseo che ricaccia i cani nella corte prima di mettersi in viaggio per chissà dove³⁷, anche la donna dalle chiome al vento si muove in senso inverso rispetto alla figura botticelliana che evoca con lo svolazzare dei capelli³⁸. Anche se poi, come Euridice, si reca docile nel regno dei morti, ciò sembra accadere in virtù di un altro rovesciamento del mito cui si allude: ovvero all’ipotetico ubbidire del novello Orfeo all’ordine cui nel mito contravveniva³⁹. Determinare il sesso della voce o speculare sulla sua relazione col “tu” lirico⁴⁰ appare secondario rispetto all’imperio di una morte che, ovunque declinata come congedo (dalla casa, dai cani, dall’amata), non risparmia nemmeno i miti che, in un modo o nell’altro, valevano a superarla o a scongiurarla. La voce dello stesso io lirico, alla fine, ne abbandona le immagini, rovesciate e residuali, per spegnersi sull’ultima serie di scarne ingiunzioni e ricadere, come impotente, sulla medesima sentenza che apre la poesia. Se è vero che le «parole divengono gesti quando, a ogni

nuova occorrenza, producono un senso nuovo»⁴¹, il ripetersi atono in una serie di secchi e bruschi imperativi dei più circostanziati discorsi iniziali è gesto alla seconda potenza, il quale, tramite e oltre le ingiunzioni che rivolge al destinatario/Orfeo, cancella anche per il lettore la possibilità di cercare consolazione nel mito e nella parola poetica che vorrebbe ritrovarlo e rievocarlo.

Il dramma messo in scena nel testo dalla sua esplicita struttura appellativa diviene anche dramma del testo che si genera dal rovesciamento dei miti e del loro tradizionale valore. Le immagini che li richiamano sono parte della scena e del dramma che ne revoca la capacità di superare la morte e la fine del tempo. Insistendo su un discorso (il codice) che è presente solo come orizzonte negato e negativo, le immagini non sono più leggibili come metafore e si offrono piuttosto come gli avanzi di dimensioni rappresentative in frantumi⁴². Lo svuotamento semantico che subiscono le subordina per intero al gesto che determina il movimento della lingua e le sue tensioni interne. Sciolte dai loro contesti originari le parole, per usare il lessico militare della stessa Bachmann, vengono “disarmate” come segni ed esposte come resti di un’antica relazione semantica distrutta. Il silenzio non è solo dei pesci e dell’amata morente, ma anche, come in moltissime poesie di Bachmann, il risultato della tendenza della lingua a soffocare la sua stessa forza significante. Anche l’io lirico, a sua volta disarmato da certe tensioni, si ridimensiona. Anche per lui o lei «s’ avanzano giorni più duri», il suo Orfeo, costretto al congedo, non baratta più la perdita col canto. Al suo posto restano solo i versi del *tempo dilazionato* e la messinscena di un silenzio grazie al quale e oltre il quale si genera lo spazio di possibili nuove codificazioni del mondo:

Il nostro desiderio fa sì che ciò che ha già preso forma grazie al linguaggio partecipi anche di ciò che ancora non è stato detto, e il nostro entusiasmo per certi testi splendidi è, in realtà, l’entusiasmo per la pagina bianca, non scritta, sulla quale sembrano altresì fissarsi le future conquiste (LF, p. 109)⁴³.

In questo consiste l’obiettivo di una battaglia che Bachmann conduce con le parole «davanti alle linee della realtà nel nome di quella che ancora è da creare» (*Werke*, IV, p. 87), ma che, per quanto inarticolabile, si rende percepibile nei versi militanti della sua poesia:

Dentro la conca del mio mutismo
 Metti una parola
 E leva alte pareti d’alberi fitti
 Ai due lati:
 che la mia bocca
 resti tutta in ombra⁴⁴.

Ancora un appello, ancora l’invito a un gesto che, qui come altrove, si fa punto di massima resistenza ai percorsi consueti della costruzione del senso. La scena desolata

del *tempo dilazionato* si ripropone nell’immagine della conca (bocca?) vuota di un soggetto muto nella quale il “tu”, l’altro, il lettore, sempre coinvolto nel dramma del linguaggio messo in scena dalle poesie di Bachmann, è invitato a deporre quella parola nuova a cui è affidata l’utopia di una lingua a venire.

Il tempo dilazionato

S’anzano giorni più duri.
 Il tempo dilazionato è revocabile
 già appare all’orizzonte.
 Presto dovrà allacciare le scarpe
 e ricacciare i cani ai cascinali:
 le viscere dei pesci nel vento
 si sono fatte fredde.
 Brucia a stento la luce dei lupini.
 Lo sguardo tuo la nebbia esplora:
 il tempo dilazionato è revocabile
 già appare all’orizzonte.

Laggiù l’amata ti sprofonda nella sabbia,
 che le sale ai capelli tesi al vento,
 le tronca la parola,
 le comanda di tacere
 la trova mortale
 e proclive all’addio
 dopo ogni amplesso.

Non ti guardare intorno.
 Allacciati le scarpe.
 Rimanda indietro i cani.
 Getta in mare i pesci.
 Spendi i lupini!

S’anzano giorni più duri⁴⁵.

Note

1. Cfr. D. Bachmann-Medick, *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Rowohlt, Reinbeck 2009.

2. M. Fusillo, *Estetica della letteratura*, il Mulino, Bologna 2009, p. 37.

3. Cfr. W. Hülk, *Paradigma Performativität?*, in M. Erstić et. al. (Hrsg.), *Avantgarde – Medien – Performativität. Inszenierung und Wahrnehmungsmuster zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, transcript Verlag, Bielefeld 2005, pp. 1-17.

4. Cfr. il noto studio di J. L. Austin, *Come fare cose con le parole* [1962], Marietti, Genova 1983.

5. Scrive ancora Fusillo: «l'estetica contemporanea privilegia più che mai la produzione rispetto al prodotto, il processo rispetto al sistema», *Estetica della letteratura*, cit., p. 38. Gli studi di Michail Bachtin, Roland Barthes, Julia Kristeva, Jacques Derrida, Umberto Eco, tanto per citare alcuni nomi tra i più famosi, hanno dato dei contributi essenziali a questa concezione dinamico-produttiva del testo, riconoscendo, più o meno esplicitamente, l'importanza della “perfomatività” come categoria estetico-letteraria.

6. A. Bucher, *Repräsentation als Performanz. Studien zur Darstellungspraxis der literarischen Moderne*, Wilhelm Fink, München 2004, p. 15.

7. Com'è noto, l'elaborazione della nozione di performatività condurrà John Austin alla conclusione che il nostro parlare è sempre un agire, anche quando si pensa di fare delle pure asserzioni: «Una volta che ci rendiamo conto che ciò che dobbiamo studiare non è la frase ma il proferimento di un enunciato in una situazione linguistica, non è quasi più possibile non rendersi conto che asserire è eseguire un atto», J. Austin, *Come fare cose con le parole*, cit., p. 102.

8. La lingua è la condizione e la misura del pensiero il quale, da oscura volizione qual è, si realizza solo per suo tramite, si traduce cioè in una *rappresentazione* del mondo, proprio come un canovaccio si traduce in una rappresentazione teatrale. Attraverso l'analisi di alcune teorie della linguistica, del testo e della filosofia del linguaggio, G. Wildgruber rintraccia la presenza di un dispositivo teatrale nella lingua a partire dalle operazioni più elementari. Cfr. G. Wildgruber, *Die Instanz der Szene im Denken der Sprache*, in G. Neumann, C. Pross, G. Wildgruber (Hrsg.), *Szenographien. Theatralität als Kategorie der Literaturwissenschaft*, Rombach, Freiburg i. B. 2000, pp. 35-63. Si veda anche, nello stesso volume, G. Neumann, *Theatralität der Zeichen. Roland Barthes' Theorie einer szenischen Semiotik*, pp. 65-112.

9. G. Neumann, *Einleitung* a Neumann, Pross, Wildgruber (Hrsg.), *Szenographien. Theatralität als Kategorie der Literaturwissenschaft*, cit., pp. 11-32, qui p. 14. Essendosi rivelata una categoria fondamentale del fatto linguistico (dispositivo che entra in azione non appena si prende in considerazione il linguaggio come prassi della generazione e istituzione del senso), la “teatralità”, o comunque la si voglia chiamare, in parallelo con le altre scienze sociali, appare sempre più chiaramente come concetto utile della teoria letteraria (cfr. *ibid.*).

10. Cfr. ivi, pp. 14-6. Si veda anche il già citato saggio, sempre di Neumann, *Theatralität der Zeichen. Roland Barthes' Theorie einer szenischen Semiotik*, ivi, pp. 65-112. Le metafore spaziali con cui Barthes definisce il testo letterario rimandano sempre «alla scena pluridimensionale delle performance. Dalla linearità del sintagma, il testo si apre all'intreccio di una rete pluristratificata di relazioni, parentele, conflitti, modelli, forme», W. Hülk, *Paradigma Performativität?*, cit., p. 8. Se non diversamente indicato, le traduzioni sono a cura di chi scrive.

11. R. Jakobson, *Über den Realismus in der Kunst*, ora in J. Striedter (Hrsg.), *Russischer Formalismus*, Wilhelm Fink, München 1969, pp. 374-90, qui p. 389.

12. «La parola-racconto deriva dal modo constativo [*constatif*] del discorso, mentre la parola-azione è sempre un performativo [*performatif*]. È nel caso della parola-azione che il processo di enunciazione assume un'importanza primaria e diviene il fattore essenziale dell'enunciato», T. Todorov, *Il racconto primitivo. L'“Odissea”*, in Id., *Poetica della prosa. Le leggi del racconto*, Bompiani, Milano 1995, pp. 21-35, qui p. 28.

13. R. Barthes, *La morte dell'autore*, in Id., *Il brusio della lingua*, Einaudi, Torino 1988, pp. 51-6, qui p. 54.

14. «Il discorso lirico [...] sta [...] sempre da solo. Esso rappresenta [...] un'espressione *isolata*, che non è integrata come replica o come risposta nel contesto di un discorso più grande», D. Lampert, *Das lyrische Gedicht. Definitionen zu Theorie und Geschichte der Gattung*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2000, p. 64.

15. Nonostante ciò, non si riscontrano a tutt'oggi studi sistematici sulla specifica capacità performativa del discorso lirico. Per alcune considerazioni interessanti cfr. K. W. Hempfer, *Lyrik. Skizze einer systematischen Theorie*, Steiner, Stuttgart 2014.

16. Cfr. R. Zymner, *Lyrik. Umriss und Begriff*, mentis Verlag, Paderborn 2009, pp. 96-7. In una poesia gli elementi formali, le strategie linguistiche e retoriche (che Zymner definisce “attrattori”) attiverebbero nel lettore un faticoso processo di ricerca/costituzione del senso, catalizzando in questo modo la sua attenzione sulla natura mediale del linguaggio.

17. Si legga ancora Todorov: «Ma che cos'è un gesto verbale? «È ciò che accade a una forma quando si identifica al suo soggetto» [...]. Le parole divengono gesti quando, a ogni nuova occorrenza, producono un

senso nuovo. Per ottenere questi effetti semantici si ricorre a ciò che la retorica chiamava figure: ripetizioni, contrapposizioni, o altre disposizioni convenzionali», T. Todorov, *Intorno alla poesia*, in Id., *I generi del discorso*, La Nuova Italia, Scandicci (Firenze) 1993, pp. 107-42, qui p. 110.

18. Per questo concetto in relazione alla performatività nell'estetica del teatro cfr. E. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2005, pp. 318-32. Il concetto di "messinscena" ha acquistato grande importanza in tutta l'estetica contemporanea, la quale, legandosi alla filosofia strutturalista e poststrutturalista, lo riconosce ormai come un «modo antropologico» del sapere che partecipa sia dei processi cognitivi sia di quelli creativi. Cfr. W. Iser, *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1991, pp. 504-15.

19. P. Celan, *Der Meridian*, in Id., *Gesammelte Werke in sieben Bänden*, hrsg. von B. Allemann, S. Reichert, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2000, vol. III, p. 189.

20. I. Bachmann, *Letteratura come utopia. Lezioni di Francoforte*, Adelphi, Milano 1993, pp. 119-20. In seguito cit. con la sigla LF seguita dal numero della pagina. «Die Literatur aber, die selber nicht zu sagen weiß, was sie ist, die sich nur zu erkennen gibt als ein tausendfacher und mehrtausendjähriger Verstoß gegen die schlechte Sprache – denn das Leben hat nur eine schlechte Sprache – und die darum ein Utopia der Sprache gegenübersetzt, diese Literatur ist also zu rühmen wegen ihres verzweiflungsvollen Unterwegsseins zu dieser Sprache und nur darum ein Ruhm und eine Hoffnung des Menschen», I. Bachmann, *Werke*, hrsg. von C. Koschel et. al., München-Zürich 1978, vol. IV, p. 268 (in seguito cit. con la sigla Werke seguita dall'indicazione del volume in numeri romani e della pagina in numeri arabi).

21. Barthes, *La morte dell'autore*, cit., p. 54.

22. Cfr. M. Reich-Ranicki, *Anmerkungen zur Lyrik und Prosa der Ingeborg Bachmann*, in *Deutsche Literatur in West und Ost*, Piper, München 1963, pp. 185-99, in particolare p. 199.

23. C. Wolf, *Die zumutbare Wahrheit. Prosa der Ingeborg Bachmann [1966]*, in *Die Dimension des Autors*, Luchterhand, Frankfurt a. M. 1990, vol. I, pp. 86-100, qui p. 87.

24. I. Bachmann, *Der Mann ohne Eigenschaften* (saggio radiofonico), in *Werke*, IV, pp. 80-104, qui p. 87.

25. «Religiöse und metaphysische Konflikte sind aufgelöst worden durch soziale, mitmenschliche und politische. Und sie alle münden für den Schriftsteller in den Konflikt mit der Sprache», *Werke*, IV, pp. 190-1.

26. J. Butler, *Gefährdetes Leben. Politische Essays*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2005, p. 13. Sono "performativi" per Butler tutti quegli atti la cui "ripetizione stilizzata", lungi dall'esprimere un'identità di genere, che non esiste, costituiscono il processo della sua costruzione. Cfr. Ead., *Performative Acts and Gender Constitution. An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*, in S. E. Case (ed.), *Performing Feminism: Critical Theory and Theatre*, Johns Hopkins University Press, Baltimore-London 1990, pp. 270-82.

27. I. Bachmann, *Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews*, Piper, München 1983, p. 84.

28. Cfr. S. Weigel, "Ein Ende mit der Schrift. Ein anderer Anfang". Zur Entwicklung von Ingeborg Bachmanns Schreibweise, in "Text und Kritik", Sonderband Ingeborg Bachmann hrsg. von H. L. Arnold, München 1984, pp. 58-92, in particolare pp. 64-9. Il testo di Barthes al quale Bachmann fa riferimento è *Il grado zero della scrittura* (Einaudi, Torino 1982 e 2003, pp. 11-2), dove con l'immagine della verticalità dello stile Barthes, superando il paradigma "pittorico" e bidimensionale nel quale si colloca l'intelligenza tradizionale del testo letterario, esprime un'idea dello stesso come un sistema comunicativo tridimensionale inglobante il lettore nel proprio spazio. Nello stesso volume si veda anche il saggio *Esiste una scrittura poetica?*, pp. 31-8.

29. «Es gibt in der Kunst keinen Fortschritt in der Horizontale, sondern nur das immer neue Aufreißen einer Vertikale. Nur die Mittel und Techniken in der Kunst machen den Eindruck, als handelte es sich um Fortschritt. Was aber möglich ist, in der Tat, ist Veränderung. Und die verändernde Wirkung, die von neuen Werken ausgeht, erzieht uns zu neuer Wahrnehmung, neuem Gefühl, neuem Bewusstsein», *Werke*, IV, p. 195.

30. T. W. Adorno, *Discorso su lirica e società [1951]*, in Id., *Note per la letteratura 1943-1961*, Einaudi, Torino 1979, pp. 46-64, qui p. 47.

31. «Tuttavia, tutto ciò che noi intendiamo per lirica, prima che ne ampliamo storicamente il concetto oppure che lo volgiamo criticamente contro la sfera individualistica, ha in sé, quanto più per "puro" si spaccia, il momento della frattura. L'io che risuona nella lirica è un io che si determina e si esprime in quanto

contrapposto al collettivo, all'obiettività», ivi, p. 50. Qualche anno dopo, Paul Celan esprimerà a sua volta con la metafora del «meridiano», un'altra immagine di verticalità, una concezione simile della potenzialità e della direzione sovversiva della lingua poetica in generale e in particolare della sua. Cfr. P. Celan, *Der Meridian* [1960], cit., pp. 187-202.

32. «La tensione fra colui(lei) che parla, il suo atteggiamento, la forma delle immagini e il messaggio è così forte, da non dare adito, in nessuna delle poesie di Bachmann, ad una tranquilla contemplazione. La questione è se la germanistica abbia già scoperto questo potenziale della prima Ingeborg Bachmann o se piuttosto non si limiti all'indagine dei motivi poetici e dei problemi della ricezione separando con eccessivo rigore la giovane poetessa dalla successiva narratrice», C. Schärf, *Vom Gebrauch der schönen Sprache. Ingeborg Bachmann: "Die gestundete Zeit"*, in M. Mayer (Hrsg.), *Interpretationen. Werke von Ingeborg Bachmann*, Philip Reclam jun., Stuttgart 2001, pp. 28-42, qui pp. 39-40.

33. S. Weigel, *Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses*, Paul Zsolnay, Wien 1999, p. 145.

34. Secondo un giudizio di Hilde Spiel, *Die gestundete Zeit* è un testo esemplare, che «contiene tutto ciò che si trova in altre poesie di Ingeborg Bachmann», H. Spiel, *Das Neue droht, das Alte schützt nicht mehr*, in «FAZ», 10 agosto 1974, ora in M. Schardt (Hrsg.), *Über Ingeborg Bachmann. Band 1: Rezensionen 1952-1992*, Igel, Hamburg 2011, p. 24.

35. Secondo Derrida, che risponde criticamente alle teorie di Austin, l'atto performativo implica sempre e comunque la «ripetizione» di un codice, cioè di un constativo che del codice consente il riconoscimento. Le due tipologie di atti linguistici sono sempre intrinsecamente legate. Cfr. J. Derrida, *Firma evento contesto*, in Id., *Margini della filosofia*, Einaudi, Torino 1997, pp. 393-424, in particolare pp. 411-24.

36. Esistono varie letture storicizzanti di questa poesia, dove «il tempo dilazionato» e la partenza di cui si parla sono intesi come metafore dell'angosciosa situazione postbellica. Tali letture sono richiamate e nello stesso tempo superate in un'interpretazione di più ampio respiro da Hermann Dorowin nel saggio *Die schwarzen Bilder der Ingeborg Bachmann. Ein Deutungsvorschlag zu Die gestundete Zeit*, in P.-H. Kucher, L. Reitani (Hrsg.), *In die Mulde meiner Stummheit leg ein Wort... Interpretationen zur Lyrik Ingeborg Bachmanns*, Böhlau, Wien 2000, pp. 96-108.

37. Cfr. *ibid.* e C. Bürger, *Ich und wir. Ingeborg Bachmanns Austritt aus der ästhetischen Moderne*, in «Text und Kritik», Sonderband, München 1984, pp. 7-28, qui p. 22.

38. Cfr. Schärf, *Vom Gebrauch der schönen Sprache*, cit., pp. 35-6.

39. «Seguirti vorrei, quando sei morta, voltarmi verso di te, anche se mi minaccia la pietrificazione». Anche in questo passo, tratto da una delle varianti del breve frammento *Das Gedicht an den Leser*, il mitico gesto di Orfeo, il voltarsi, non è più che problematico desiderio. Cit. in Weigel, *Ingeborg Bachmann*, cit., p. 144.

40. Cfr., ad esempio, H. Höller, *Text-Geschichte und Komposition des Lyrikbandes*, in M. Albrecht, D. Götsche (Hrsg.), *Bachmann Handbuch. Leben, Werk, Wirkung*, Metzler, Stuttgart-Weimar 2002, pp. 57-67 oppure P. Beicken, *Schau-Platz Gedicht: Poetische Inszenierung und visuelle Interaktion in Ingeborg Bachmanns Lyrik*, in B. Agnese, R. Pichl (Hrsg.), *Topographien einer Künstlerpersönlichkeit. Neue Annäherungen an das Werk Ingeborg Bachmanns*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2009, pp. 87-100, qui pp. 95-7.

41. Si veda *supra* nota n. 17.

42. «Le immagini della lirica di Ingeborg Bachmann sono qualcosa di completamente diverso da una definizione sinonimica della metafora [...]. L'immagine/parola (come segno di qualcosa) si libera dal suo legame con determinati luoghi o contesti [...], si dissolve, perde la sua presenza e con essa anche il suo legame con connotazioni tradizionali e valori accertati». A. Rußegger, *Das Unbesagte. Zu Bachmanns Gedicht Abschied von England*, in Kucher, Reitani (Hrsg.), *In die Mulde meiner Stummheit leg ein Wort...*, cit., pp. 73-87, qui p. 86. Sulla particolare qualità della metaforica di Bachmann cfr. anche T. Sparr, *Metaphorische Gedankenstriche zwischen Ingeborg Bachmann und Paul Celan*, in B. Böschenstein, S. Weigel (Hrsg.), *Ingeborg Bachmann - Paul Celan. Poetische Korrespondenzen*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1997, pp. 176-88.

43. «Unser Verlangen macht, dass alles, was sich aus Sprache schon gebildet hat, zugleich teilhat an dem, was noch nicht ausgesprochen ist, und unsere Begeisterung für bestimmte herrliche Texte ist eigentlich die Begeisterung für das weiße, unbeschriebene Blatt, auf dem das noch Hinzuzugewinnende auch eingetragen scheint», *Werke*, IV, p. 258.

44. I. Bachmann, *Salmo*, in Ead., *Poesie*, a cura di M. T. Mandalari, Tea, Milano 1996, p. 55. «In die Mulde meiner Stummheit / leg ein Wort / und zieh Wälder groß zu beiden Seiten, / dass mein Mund / ganz im Schatten liegt», *Werke*, I, p. 55.

45. I. Bachmann, *Il tempo dilazionato*, trad. it. di M. T. Mandalari, in Ead., *Poesie*, cit., p. 23. «Es kommen härtere Tage. / Die auf Widerruf gestundete Zeit / wird sichtbar am Horizont. / Bald musst du den Schuh schnüren / und die Hunde zurückjagen in die Marschhöfe. / Denn die Eingeweide der Fische / sind kalt geworden im Wind. / Ärmlich brennt das Licht der Lupinen. / Dein Blick spurt im Nebel: / die auf Widerruf gestundete Zeit / wird sichtbar am Horizont. // Drüben versinkt dir die Geliebte im Sand, / er steigt um ihr wehendes Haar, / er fällt ihr ins Wort, / er befiehlt ihr zu schweigen, / er findet sie sterblich / und willig dem Abschied / nach jeder Umarmung. // Sieh dich nicht um. / Schnür deinen Schuh. / Jag die Hunde zurück. / Wirf die Fische ins Meer. / Lösch die Lupinen! // Es kommen härtere Tage», *Werke*, I, p. 37.

Sulle scene e dalle scene moscovite contemporanee

di *Claudia Olivieri*

Devo confessarle un segreto: non sono affatto un artista. Avevo soltanto voglia di vedere i moscoviti in massa, e il posto più comodo per farlo è un teatro

M. A. Bulgakov, *Il Maestro e Margherita*, cap. XVIII

Abstract

Starting from a wider panorama of the Russian theatrical scene, my study focuses on New Drama, Theater.doc and its recent problems, and the “Ljubimovka” Festival of Young Dramaturgy. In particular I deal with the performances *One hour and 18 minutes*, *Hurt Feelings* and *Chamsud* (all staged at the Theater.doc) and their tendency towards “theatre outside of the theatre”.

I In scena!

La confessione di Woland ad Andrej Fokič, il barista imbroglione del buffet del teatro Variété, commenta gli avvenimenti occorsi la sera prima al medesimo teatro e narrati da Michail Bulgakov nel *Maestro e Margherita*. Nella finzione romanzesca il diavolo in persona si chiede se i moscoviti «siano effettivamente cambiati» e lo fa *su e da* un palcoscenico. Nella realtà Bulgakov ribalta la prospettiva palco-spettatore, preannunciando una tendenza molto in voga nella Russia odierna. L'ex paese dei Soviet è “performativo” sia *sulle scene*, sia *oltre esse* (penso allo show delle Pussy Riot, “teatralizzato” e spettacolare anche nella sua ripresa mediatica).

Accostarsi alla drammaturgia russa contemporanea – una drammaturgia in continuo fermento, sfaccettata, non troppo conosciuta in Italia¹ – non è semplice. Il teatro è di per sé un genere “aperto”: lo è strutturalmente, perché consta di momenti distinti (il testo, la messa in scena, le successive riletture) e lo è nella contemporaneità. Se è possibile intuire, o prevedere con un margine di approssimazione, cosa diverrà un “classico” *domani* e affinché un patrimonio *in fieri* non vada perduto, diventa importante la ricezione, critica ed emotiva, del testimone di *oggi*. Nei miei soggiorni a Mosca ho frequentato diversi tipi di teatro, da quello “tradizionale”, a quello “alternativo”, sono stata spettatrice coinvolta e appassionata di tutte le rappresentazioni di cui dirò in seguito. Come segnalerò di volta in volta alcune sono state pubblicate, altre nascono e si esauriscono sul palco, pur restando fruibili in video e in rete.

Occorre anzitutto mettere a fuoco l'oggetto: l'opera drammaturgica, il progetto teatrale. Il *corpus*, non facile da circoscrivere, si può comporre sulle pièce, a stampa, o in video, sulle riviste specializzate ("Sovremennaja dramaturgija", "Dramaturg"), online (penso a numerose biblioteche virtuali)², su *short e long list* di concorsi e festival. Insieme ai testi va considerata la critica, che ne "certifica" lo status e spazia dalla monografia alla stampa specialistica o di largo consumo e alla blogosfera. Lo studio del teatro contemporaneo non può, infatti, prescindere da strumenti interpretativi come blog e social network di esponenti teatrali, seguitissimi sulle loro pagine Facebook e assai generosi nel dispensare dichiarazioni di poetica, informazioni, giudizi su di sé e sui colleghi nei propri *žeže* (acronimo di *živoj žurnal*, il *LiveJournal* russo). Rimane prezioso il contributo delle riviste per addetti ai lavori (il critico Marina Davydova dirige "Teatr"), o di periodici come "Afiša" (Elena Koval'skaja, *art director* del Centr im. Mejerchol'da, ne ha curato per anni la rubrica teatrale). Riviste e periodici si prestano difatti alla lettura *diacronica* dell'evoluzione e *sincronica* delle "mode" attuali.

Nel novembre 2013 "Afiša" usciva con in copertina il primo piano del regista Kirill Serebrennikov e il titolo *Teatro: rianimazione*. I contenuti del numero illustrano l'argomento a tutto tondo. Alcuni articoli sono dedicati appunto a Serebrennikov (*Come ha fatto a diventare la persona più importante delle scene contemporanee?*), o a leve altrettanto giovani e discusse (*Come cambierà la Taganka Dmitrij Volkostrelov?*, *Chi saranno le nuove stelle del teatro?*). Altri pezzi indagano la missione del teatro *oggi* (*Quale può essere la funzione sociale del teatro?*) e il rapporto con quello di *ieri* (*Cos'è il sistema Stanislavskij?*, *Come vedono la nuova vita teatrale i patriarchi sovietici?*). Nelle pagine conclusive dello *special* appaiono le pièce scritte *ad hoc* per "Afiša" e il Parco Gor'kij dai drammaturghi Michail Durnenkov, Ljubov' Strižak, Andrej Stadnikov, Jaroslava Pulinovič³.

L'indice tocca insomma i temi "più caldi" e cruciali del teatro odierno, a cominciare dalla riflessione sul passato, sulle sue ricadute nel presente, sul rapporto fra tradizione e innovazione. È emblematica, in tal senso, la formula maggiormente ricorrente nel dibattito sulla drammaturgia contemporanea: *novaja drama*, ovvero un *dramma nuovo* rispetto ad uno preesistente. Ne elenca le peculiarità Mark Lipoveckij:

In primo luogo questo movimento ha risposto al bisogno di un *nuovo* linguaggio teatrale, necessario per la *mise en scène* di una *nuova* drammaturgia russa e straniera. [...] In secondo luogo ha stimolato il *rinnovamento* dell'intera estetica drammaturgica: della lingua scenica e della visione del conflitto drammatico, dei modi in cui un testo rappresenta la coscienza contemporanea, diventandone un importante *fatto letterario*. [...] Infine ha esplicitato una particolare congiuntura storico-culturale, ove la drammaturgia ha per un po' oscurato i leader tradizionali del processo letterario (romanzo, racconto, poesia). [...] La *novaja drama* rappresenta indubbiamente la reazione più chiara alla crisi identitaria di tutta l'epoca post-sovietica. [...] Essa si è trovata oltre i confini della critica letteraria contemporanea⁴.

Nella «crisi identitaria postsovietica» la *novaja drama* – sostiene Maksim Kuročkin – «ha spezzato un monopolio»⁵, facendo inevitabilmente scadere il confronto generazionale in scontro, polemica, *battage*. Negli ultimi tre anni il Dipartimento della cultura di Mosca, guidato dall’uscente Sergej Kapkov, ha svecchiato i vertici di alcuni teatri, con nuovi *chudruki* (ovvero *CHUDOžestvennye RUKovoditeli*, direttori artistici) più versatili e giovani. Nel maggio del 2011 Mindaugas Karbauskis subentra a Sergej Arcibašev al Teatr Majakovskogo. L’ultranovantenne Jurij Ljubimov è stato “invitato” a lasciare il leggendario Taganka solo un mese dopo; gli succedono Valerij Zolotuchin, Vladimir Flejšer e, dal marzo 2015 Irina Apeksimova. Il Teatr Stanislavskogo, già retto da Aleksandr Galibin e Valerij Beljakovič, nel luglio 2013 viene affidato a Boris Juchananov, che ne pretende il *restyling* in Elektroteatr Stanislavskogo.

Si tratta di terremoti dirigenziali epocali, sebbene rimanga il dubbio di una politica culturale sapientemente ordita da un “alto” assai ingerente e tutt’altro che rivoluzionario. Ad emergere è ancora Serebrennikov, nominato il 7 agosto 2012 responsabile del Teatr Gogolja, non senza le rimostranze, la minaccia di dimissioni e un’astiosa lettera aperta della troupe a Putin e alle massime cariche della città e del paese. In essa i firmatari tacciavano di inadeguatezza il neo designato, che sconfesserebbe il metodo Stanislavskij, non possiederebbe un titolo di studio consono al suo rango e avrebbe una “smania immobiliare”, motivata dall’ubicazione del Gogol’⁶. L’accusato non si è lasciato intimidire, pronunciandosi a sua volta pubblicamente nella diatriba, durata un paio di mesi, riportata sul sito del teatro⁷, e ribaltando a suo favore persino le “preferenze” per il quartiere. Nel non lontano centro di arte contemporanea Vinzavod il regista ha infatti avviato il fortunato progetto *Platforma*, un mix di teatro, musica, danza, formazione. Duplicandone il prototipo, Serebrennikov si è imposto con una concezione rivoluzionaria e “totale” del Gogol-centre, dove oggi vengono offerti spettacoli, concerti e balletti, si organizzano lezioni aperte, dibattiti e presentazioni di libri, funzionano una biblioteca, il *bookcrossing* e un caffè:

Il Gogol-centre si rifa agli spazi multiculturali della migliore tradizione europea. Non è un’istituzione con una scena e un repertorio, che apre le porte alle sette di sera, ma un luogo aperto dalla mattina alla sera; c’è sempre un’occasione di svago: il circolo di lettura, la libreria, il bar, il *wi-fi* e, ovviamente, le rappresentazioni teatrali⁸.

Il modello di teatro costruito da Serebrennikov non è l’unico a Mosca, così come la “geografia drammaturgica” della Russia si estende ben oltre i confini della capitale. Penso a città quali la Ekaterinburg di Nikolaj Koljada, la Togliatti di Vadim Levanov, la Perm’ di Eduard Bojakov, la Kemerovo di Evgenij Griškovec e del teatro *Loža*, la San Pietroburgo dei teatri Osobnjak e Baltijskij dom: tutti vivaci poli di scuole, riflessione, festival. Non è questa la sede per disegnare la variegata mappa delle scene moscovite. La Gončarova-Grabovskaja avverte:

La presenza di diverse istanze estetiche, la loro coesistenza nello spazio unico della contemporaneità conferisce alla drammaturgia un carattere stilistico e di genere assai articolato, in cui si riflettono la molteplicità delle tendenze e delle correnti. Ciò consente di discernere un teatro *tradizionale e non tradizionale (sperimentale)*⁹.

La linea di demarcazione tra l'uno e l'altro teatro è abbastanza labile. Fra le esperienze “tradizionali” si possono collocare quelle di Pëtr Fomenko, Sergej Ženovač, Anatolij Vasil'ev, Dmitrij Krymov, Oleg Tabakov. Tuttavia è difficile dimenticare l'apporto da loro dato al “teatro non tradizionale”. Fomenko, scomparso da poco, lascia una sua *Masterskaja* e alcuni discepoli, tra cui Ženovač, che fonda *Studija teatral'nogo iskusstva*. Vasil'ev mette in atto l'idea di teatro-laboratorio e, nel 1987, apre i battenti della propria *Škola dramatičeskogo iskusstva* con *Sei personaggi in cerca d'autore*. Nella sua “Scuola” continua a lavorare Krymov, mentre Tabakov dirige la quintessenza della “classicità” teatrale moscovita, lo *MCHAT im. Čechova*, ma è aperto agli esperimenti della *Novaja scena* del teatro e di registi “scandalosi” quali Konstantin Bogomolov. E d'altro canto come considerare la lettura “non tradizionale” di Serebrennikov dell'opera “tradizionale” *Le anime morte* in cartellone al *Gogol-centre* dal 2013? Cito solo alcuni nomi: il critico Marina Davydova, sforzandosi di «fermare l'attimo teatrale», contempla un elenco ben più lungo¹⁰.

Il teatro, su cui intendo soffermarmi, è in un certo senso “terzo” rispetto alla coppia “tradizionale – non tradizionale”; è un teatro interessato ai fenomeni sociali, *pratico e documentario*; è il teatro del Centr Dramaturgii i Režissury Alekseja Kazančeva i Michaila Roščina, del Praktika e, soprattutto del Teatp.doc. Il “Dok” – così lo chiamano gli *habitue*s – non costituisce forse la tendenza più recente del settore. È però “minimo comune denominatore”, fucina e crocevia, degli esempi “tradizionali” e “non tradizionali” sopra menzionati. Gran parte delle invenzioni del panorama teatrale odierno sono maturate fra le sue mura. Parecchi big della drammaturgia contemporanea (a cominciare da Serebrennikov) ne hanno calcato la piccolissima scena. E hanno protestato, tutti, contro la sua paventata chiusura, una minaccia a una «società civile reale e consapevole»¹¹.

2

Teatro.doc: protagonisti e vicende dal primo all'ultimo atto. Con un seguito

Il “Dok” apre i battenti nel febbraio 2002 a Mosca, in un seminterrato non lontano dagli Stagni del Patriarca e dal Variété di bulgakoviana memoria. I suoi interni sono spartani e ridotti, le pareti dipinte di nero; da un'anticamera, che funge da foyer, guardaroba e biglietteria, si accede alla sala con una cinquantina di posti a sedere e un palcoscenico modesto, essenziale, senza sipario. L'idea del teatro e la sua realizzazione si devono all'entusiasmo di un sempre più nutrito collettivo di collaboratori.

ri, o semplici volontari: Elena Gremina e Michail Ugarov (tuttora responsabili del progetto), Ol'ga Michajlova (ne trova i locali nell'edificio, in cui abita), Maksim Kuročkin e Ivan Vyrypaev ("arredatori" della struttura)¹². Trascorsi tredici anni, il "Dok" si connota sulla propria *homepage*, come un luogo nel quale "ne igrayut", ovvero "non si scherza" e "non si recita". Il fortunato gioco di parole, e lo stesso nome del teatro, alludono alla serietà degli intenti e alla sincerità garantita dal genere praticato: il *dokumental'nyj teatr*.

Il teatro documentario non è una novità né per l'Europa, né per la Russia sovietica: sono proto-documentari il *teatr-gazeta* (teatro-giornale) degli anni Venti, come la *Sinjaja bluza* (*Blusa azzurra*) di Vladimir Majakovskij e Osip Brik, ma scompaiono entrambi assieme alle Avanguardie. È pseudo-documentaria l'opera di Nikolaj Pogodin e di Michail Šatrov, che, dal 1937 agli anni Ottanta, compongono una decina di pièce su Lenin e la Rivoluzione, senza mai accedere agli archivi. I *Desyat' dnej, kotorye potrjasli mir* (*Dieci giorni che sconvolsero il mondo*), allestiti da Ljubimov nel 1965 alla Taganka, sono un tentativo di documentarismo incisivo e tuttavia isolato. L'URSS, a parte qualche eccezione, inglobava del resto il teatro documentario nel "discorso ufficiale": l'arte era di per sé documento di una realtà vera e perfetta, «fotografia della costruzione del socialismo e della lotta per la sua vittoria»¹³.

Al Teatro.doc le cose sono diverse. Secondo la Gončarova-Grabovskaja una delle differenze rispetto al passato è l'attenzione non per il materiale storico, ma per quello attuale, quotidiano, provocatorio¹⁴. Il "Dok" è schierato, sovente all'opposizione, nel sociale e nel politico, vive in una dimensione (letteralmente!) *underground*, è un cult per i diretti interessati o per i comuni spettatori, perché vivace focolaio di creatività ed esercizio *teorico* e *concreto*. Il "Dok", che molto *fa parlare e scrivere di sé, parla e scrive di sé* in questi termini già nella prima versione del suo sito:

Manifesto del Teatro.doc

Obiettivi e compiti:

1. Il Teatro.doc rispecchia i forti contrasti della società contemporanea.
2. Il Teatro.doc scandaglia le zone marginali dell'esistenza umana.
3. Il Teatro.doc è a favore di una posizione conflittuale dell'autore.
4. Al Teatro.doc interessano i temi provocatori.
5. Al Teatro.doc interessa uno sguardo nuovo sui fenomeni quotidiani.
6. Al Teatro.doc interessano le tecniche innovative per la creazione dell'opera teatrale.
7. Al Teatro.doc interessano quei temi mai affrontati in teatro.
8. Per il Teatro.doc è importante la semplicità e la chiarezza dell'enunciato.
9. Per il Teatro.doc è importante l'impatto sociale di un'opera.
10. Il Teatro.doc rifiuta l'idea dell'arte per l'arte.

Estetica degli allestimenti

1. Uso minimo delle scenografie (sono bandite quelle monumentali, le scivole, le impalcature, le colonne, le scale).

2. La musica, come strumento di espressione del regista, è bandita (è concessa solo se il suo uso è concordato con l'autore nel testo della pièce e solo se eseguita dal vivo, durante la rappresentazione).
3. I balletti e/o gli stacchetti musicali, come strumento di espressione del regista, sono banditi (sono concessi solo se il loro uso è concordato con l'autore nel testo della pièce).
4. Le metafore di regia sono bandite.
5. Gli attori interpretano solo la loro età.
6. Gli attori recitano senza trucco, salvo che esso non sia un tratto distintivo o un elemento della professione del loro personaggio¹⁵.

Il «Manifesto», dal piglio futurista, è firmato dai registi Ruslan Malikov, Aleksandr Vartanov, Tat'jana Kopylova. In esso viene sottolineata la responsabilità sociale, il valore attribuito a contingenze marginali, conflittuali, comuni, eppure viste con uno «sguardo nuovo», la rilevanza della parola e il ridimensionamento di quanto possa interferire con la stessa (scenografia, trucco, costumi). Nella successiva versione del sito tali assunti sono stati sviluppati in una dichiarazione di poetica meno veemente, che tuttavia ne ha conservato l'essenza:

Il Teatro della pièce documentaria, il Teatro.doc, è [...] un progetto non statale, non commerciale, indipendente e collettivo. [...] La maggior parte degli spettacoli del Teatro.doc è riconducibile al genere del teatro documentario. Il teatro documentario, basato su testi autentici, su interviste, sulla vita delle persone reali, è un genere peculiare, che scaturisce dal sovrapporre l'arte all'osservazione dell'immanenza sociale. I gruppi artistici del teatro [...] utilizzano le testimonianze di persone vere, la tecnica del *“verbatim”*, una “improvvisazione estemporanea”, i giochi teatrali e i *“training”*¹⁶.

Vengono poi elencate le modalità di stesura delle pièce; tra esse è fondamentale il *verbatim*:

Il team creativo sceglie un argomento e comincia le interviste con la categoria di persone, che si è deciso di interrogare appositamente per lo spettacolo. [...] Gli attori incidono le interviste e, alle prove, ne portano la sbobinatura con le caratteristiche sceniche del personaggio. Qui inizia il lavoro sullo spettacolo e sulla pièce. Il *verbatim* autentico vuole che nemmeno una parola sia aggiunta dagli autori. [...] La tecnica del *verbatim*, una tecnica “live game” (cioè quando si improvvisa la vita dei personaggi in diretta), è un'invenzione del Teatro.doc. [...] Queste tecniche, prestate o create *ex novo* [...] sono solo uno strumento per il lavoro teatrale di stesura delle pièce e di allestimento degli spettacoli. Il teatro non si basa solo sulla rigida tecnologia del *verbatim*, anche perché quest'ultimo viene declinato [...] in una grande quantità di varianti¹⁷.

Il *verbatim* è definito una “invenzione del Teatro.doc”, ma è in realtà frutto di un innesto culturale “di ritorno”, la cui evoluzione è ricostruita un po' oltre, nella stessa pagina web. Nel marzo del 1999 il Royal Court Theatre di Londra partecipa al Festival *Zolotaja maska* (*Maschera d'oro*), ove l'allora *literary manager* Graham Whybrow

presenta alcuni suoi esponenti (Elysa Dogson, Stephen Doldry, James Macdonald, Ramin Gray) e il loro criterio di lavoro. Nell’impasse creativo del teatro postsovietico, le suggestioni scaturite dal confronto furono tali, da spingere gli inglesi a tornare in Russia ben due volte lo stesso anno, per approfondire il *verbatim* su esplicita richiesta dei colleghi russi. Tra luglio e novembre del 1999, nell’ambito del seminario *new writing*, una ventina di drammaturghi russi vengono guidati nella stesura di altrettanti *études* su Mosca; il risultato è la megapièce *Moskva otkrytyj gorod* (*Mosca città aperta*), rimasta in cartellone al Centr Dramaturgii i Režissury, fino ai giorni nostri¹⁸. Durante il 2000 il Royal Court si spinge oltre Mosca, a Novosibirsk; la Gremina, Ugarov e la loro cerchia si appropriano della tecnica e la rielaborano, tengono propri laboratori e, a dicembre, organizzano il “I Festival del Teatro documentario”¹⁹. Seguiranno altri incontri, simposi, ritiri, come quello del 2001 a Gorkie Leninskie, nel corso dei quali i russi si emanciperanno dagli inglesi, che ne prenderanno le distanze, ammettendo tuttavia di essersi originariamente ispirati alla sperimentazione sovietica postrivoluzionaria. La spaccatura si apre sulla responsabilità sociale, ritenuta centrale dal Royal Court e bollata dai russi come un’inclinazione «retrograda», «propagandistica» e «sovietica», comunque secondaria alla possibilità del «rinovamento teatrale linguistico e tematico» prospettata dal *verbatim*²⁰.

Questa spaccatura è ormai superata: negli ultimi anni la “fisionomia politica” del Teatro.doc è sempre più marcata. Ma già allora Michail Ugarov ridimensionava l’ascendente straniero (gli attori di Stanislavskij frequentano i *bassifondi* della Chitrovka di Mosca per recitare i *Bassifondi* di Gor’kij) e conveniva sulla difficoltà di usare e circoscrivere il *verbatim*. L’interpretazione critica è difatti vivace e non univoca. Parafrasando le asserzioni riportate sul sito del “Dok”, per comporre una pièce in *verbatim* vengono scelti, nell’ordine: un tema, il gruppo sociale da intervistare, le domande da porre; all’atto della trascrizione queste ultime scompaiono e le risposte sono montate con svariati espedienti e da una «posizione zero»²¹, ovvero senza alcuna intromissione autoriale. Si tratta di “procedimenti”, che sembrerebbero contraddirre il principio di artisticità, o piuttosto coincidere con esperienze artistiche passate, come la ben più radicale e strutturata *literatura fakta*²², o il *vecchio* teatro documentario, assai diverso – a dire della Gromova – da quello *nuovo*:

La drammaturgia-*verbatim* presenta alcune specificità, che la distinguono dalle opere documentarie tradizionali, nelle quali il documento originale è subordinato a una concreta istanza artistica. [...] Nella drammaturgia-*verbatim* l’unità documentaria è l’immutabilità dell’etichetta linguistica del parlante. [...] La pièce-*verbatim* è più vicina alla vita reale per il suo ritmo temporale, che corrisponde al reale tempo di interazione tra intervistatore e intervistato²³.

È dunque fondante la *parola*, ad un tempo materia prima, *sjuzet*, mitopoesi. Ugarov spiega che *verbatim* significa “alla lettera” o, meglio, “alla parola” (*doslovno: slovo* = parola), la parola non del *pis’mennyj jazyk* (la “lingua scritta” della drammaturgia

classica), ma dell'*ustnyj jazyk* (la “lingua orale” della *novaja drama*)²⁴. Il metodo non parrebbe una novità: nel 1918 Boris Ejchenbaum ipotizzava un artificio simile nello *skaz*, uno «strumento per liberare la creazione verbale dalla scrittura», per «introdurre nella letteratura la parola, come realtà viva e vivace»²⁵. Eppure il *verbatim* non è un procedimento artistico (*chudožestvennyj priěm*), ma una «tecnica», uno «strumento per la [...] stesura delle pièce». Grazie al ritmo e ai moduli del parlato il linguaggio scenico si rinnova insieme alle storie “teatralizzabili”, ovvero ai *sjužety*. Oltre essere materia, la *lingua* porta nel teatro contesti sociali spesso marginalizzati («il *verbatim* ha successo perché rifiuta l’autorità di un punto di vista»²⁶), nonché situazioni peculiari a determinati gruppi di parlanti (Lipoveckij adopera in proposito il termine *lingvalitet*, “mentalità linguistica”)²⁷. Infine la *lingua* è mitopoietica, cioè, a sua volta, *genera* contenuti (è, ad esempio, il caso della produzione di Pavel Prjažko, stilizzata à la *verbatim*). La parola diviene azione ed è ancora Lipoveckij a ravvisare nel teatro contemporaneo una «performatività» contrapposta alla *mimesis* e prossima alla ritualità «magica»:

I testi più significativi della *novaja drama* non ritraggono e non riflettono la vita, ma creano (o si sforzano di creare) uno spazio magico e/o rituale di esistenza performativa e di comunicazione con il pubblico. L’ipernaturalismo acquisisce dunque il senso di un “*trompe-l’œil*”²⁸.

Nella drammaturgia-*verbatim* lo spaccato iper-naturale (o iper-reale) vira spesso nel surreale, quasi la «follia umana, come malattia sociale, trovi così un’espressione allegorica»²⁹. Tale prerogativa è facilmente riscontrabile negli esempi analizzati in seguito e in molte opere in repertorio al “Dok”, un repertorio diversificato pure perché il *verbatim* è «declinato in tante varianti» ed è «solo una delle tecniche» adottate. Del resto, secondo la Gromova, quello documentario è un genere aperto:

I drammaturghi contemporanei rigettano la classificazione di genere tradizionale, insistendo sull’individualità di ogni singola pièce. Rigettano anche lo sviluppo dell’azione scenica proprio del dramma classico (intreccio, *climax* ecc.), sperimentano con la composizione, ampliano gli espedienti per una “presenza autoriale” più marcata. Ecco perché, spesso, accanto all’etichetta “pièce”, è possibile incontrare “testo”, “progetto”, “composizione” e una moltitudine di definizioni inventate dagli autori stessi³⁰.

Basta scorrere il cartellone della stagione 2014-2015, per convincersi della fondatezza di queste affermazioni. *Oftsnoe b...stvo* (*Put...ria d’ufficio*) è un «serial teatrale», *Vyatlag* un «anti-spettacolo» (nonché uno spettacolo nello spettacolo: nella cornice dei diari di Artur Stradinsky, confinato nel lager di Vyatlag nel 1942, si inscrivono le contestazioni antiputiniane iniziate nel dicembre 2011). Il “*dokumental’nyj stand-up*” Uzbek e l’improvvisazione *Akyn-opera 2* riguardano il problema dell’emigrazione, così come il “*dokudrama* sentimentale” *Obnimi menja* (*Abbracciami*), o le pièce di Elena Isaeva *Pro moju mamu i pro menja* (*A proposito di mia madre e di me*) e *Ja bojus’ ljubvi* (*Ho paura dell’amore*) sviscerano certe dinamiche affettive. *Nylka i Vylka v detskom sadu* (*Nylka*

e Vylka all'asilo) è una «rappresentazione *per e con* i bambini» del pubblico, mentre gli spettatori adulti prendono attivamente parte a *Kvantovyj skačok* (*Salto quantico*) e a *Dok.tor*. Ad Halloween 2014 viene organizzata «la serata di beneficenza a sostegno del teatro» *Noč' živych mertvecov v Gosdume: vyživut tol'ko ljubovniki* (*La notte dei morti viventi alla Duma: solo gli amanti sopravvivono*), uno *zombotrash*, che mixa testi di Michail Durnenkov, Maksim Kuročkin, Rodion Beleckij, Evgenij Kazačkov con il cinema horror e quello di Jim Jarmusch. Non mancano altri spettacoli a sfondo politico: lo *storytelling Istorija Gosudarstva Rossiskogo* (*Storia dello Stato russo*) si affranca da «manuali noiosi e maestri severi» e racconta «quanto non si dice a lezione». *150 pričin ne zaščiščat' rodinu* (*150 motivi per non difendere la patria*) espone «la caduta di Costantinopoli e 7 strategie di sopravvivenza in un'epoca di cambiamenti» con un *verbatim* del xv secolo (la corrispondenza di un giannizzero e i versi del sultano Mehmed II Fâtih e del poeta turco Yunus Emre), che è allegoria dei tempi nostri. *Dvoe v twoém dome* (*Due in casa tua*) si trasforma in un «dramma dello spazio» sugli arresti domiciliari del giornalista bielorusso Vladimir Nekljaev. Curato da Paolo Grusovin e Svetlana Belova, *Berlusputin* è il riadattamento «in salsa russa» dell'*Anomalo bicefalo* di Dario Fo, nel quale l'ibrido di Berlusconi e Putin, sopravvissuto ad un attentato terroristico e persa la memoria, dà lo spunto per una graffiante satira sui fatti del giorno³¹.

L'imperativo sociopolitico non è l'unico: Kristina Matvienko lo giudica un «interesse per l'immanenza»³², per Bolotjan è una delle vocazioni degli ultimi anni (2009-2012), insieme al «superamento della posizione zero», che oggi rischierebbe di «essere un indicatore di indifferenza»³³. Le tre pièce che approfondisco in seguito sono tutte «politicamente orientate», giacché si impenrano su tre processi, in cui lo Stato non è affatto secondario. Dal punto di vista esegetico-letterario esse sono connotate da etichette di genere «anomale», segnano l'evoluzione dal teatro *documentario* a quello di *testimonianza*, avviano, a mio avviso, alcune tendenze, radicatesi ben oltre i confini del «Dok».

Čas 18. Dokumental'nyj spektakl' (*Un'ora e 18. Spettacolo documentario*) è fruibile anche in video³⁴. Il testo è di Elena Gremina, che tuttavia sul blog del marito (e regista) Ugarov commenta: «“l'autrice” è la vita»³⁵. Sempre la Gremina ne classifica il genere: «Un processo che non c'è stato, ma che deve esserci». L'opera inscena un fatto di cronaca del novembre 2009: la morte nella prigione moscovita Matrosskaja tišina di un avvocato trentasettenne in *attesa di giudizio*. Prima dell'arresto *cautelare* Sergej Magnitskij è un legale della Firestone Duncan e un consulente di Hermitage Capital Management, un fondo di investimenti americano con sede in Russia. Con tali funzioni scopre e denuncia una serie di frodi, in cui sarebbero coinvolte alte cariche amministrative russe (tra i sospettati la *crème* della finanza e del ministero della Difesa). Incarcerato per concorso in evasione fiscale, muore per un attacco di pancreatite tra l'indifferenza delle guardie e del personale sanitario, per l'appunto in *un'ora e 18 minuti*.

Grazie al “Dok” le *probabili* cause del decesso, mai accertate processualmente, sono diventate oggetto di un accalorato dibattito e di reazioni animate fuori e *dentro* il teatro, dove, alla fine di ogni rappresentazione (e senza soluzione di continuità), gli attori esaminano il «caso Magnitskij» con il pubblico. L’interazione è reciproca: si muove dal palco alla platea e dalla platea al palco. La Gremina e Ugarov dichiareranno di avere risposto all’appello di radio “Echo Moskvy”: a pochi giorni dalla scomparsa di Magnitskij vanno infatti in onda le interviste a Dmitrij Muratov (direttore di “Novaja gazeta”) e, soprattutto, alla madre Natal’ja Magnitskaja (la cui “voce” verrà integralmente riportata in *Un’ora e 18*)³⁶. Autori, registi e documentaristi (Ekaterina Bondarenko, Anastasija Patlaj, Zosja Rodkevič) concertano nei mesi immediatamente successivi un primo reading del materiale raccolto e “montato” secondo la prassi del *dokumental’nyj teatr* (diari e lettere di Sergej e Natal’ja Magnitskie, il rapporto di Valerij Borščëv, paladino dei diritti dell’uomo, e le dichiarazioni delle persone implicate, in esso contenute). La première (4 giugno 2010), gratuita come le repliche a seguire, svolge in scena «10 punti», che tralasciano «gli aspetti fraudolenti della vicenda», per «focalizzarsi [...] sulla disumanità del sistema giudiziario e carcerario nel suo insieme»³⁷, di fatto una metonimia della Russia putiniana. Magnitskij non comparirà mai *direttamente*, avranno però diritto di parola la Madre (punto 1), il Giudice e un Altro giudice (punti 2 e 7), il Giudice istruttore (punto 3), il Medico (punto 4), la Ragazza dell’ambulanza (punto 5) e persino un «Po’ di acqua bollente» (punto 10). La ricostruzione di una lunga agonia (un anno tra reiterate omissioni di soccorso, intoppi preordinati e irrisioni burocratiche) termina nella *vera* morte dell’eroe (punto 9) in «posizione fetale» (punto 8) e nella *immaginaria* morte di un giudice. Giunto nell’al di là, costui chiede «l’acqua bollente» realmente negata a Magnitskij (il 13.9.2009 e il 14.9.2009), per preparare da mangiare o un semplice tè; la ottiene dietro pagamento, ma non ha denaro sufficiente per un bicchiere. Il contenuto del bollitore rovente gli viene pertanto versato nelle mani. Insensatamente, ancorché crudelmente.

Nell’estate del 2011 il «caso Magnitskij» è riaperto *post mortem*, con non poche ripercussioni internazionali (dalle rimostranze di Amnesty International, all’adozione della “Legge Magnitskij” in America). La Gremina, dal canto suo, considera: «È la vita stessa a fornire spunti sbalorditivi!» e imbastisce un *sequel*³⁸. La nuova pièce, una «fantasmagoria» (processano un morto!), è presentata in occasione del terzo anniversario dalla scomparsa, il 16 novembre 2012. Al “Dok” intanto fervono altri progetti.

Oskorblennye čuvstva. Teatral’naja akcija (*Sentimenti offesi. Azione teatrale*) è disponibile in video³⁹ ed è ispirata allo scalpore e alle conseguenze di due mostre, entrambe organizzate al Sacharovskij centr di Mosca: *Ostorožno, Religija!* (*Attenzione, Religione!*, 14-18 gennaio 2003) e *Zapretnoe iskusstvo-2006* (*Arte vietata-2006*, 7-31 marzo 2007). I fedeli ortodossi e i comuni cittadini, offesi dalle tele e dalle installazioni di Kosolapov, Kulik,

Mamyšev-Monro, Ter-Ogan'jan (2003) e Savko, Bachčanjan, Sokov, Kabakov (2007), vandalizzano i locali e le opere esibite in *Attenzione, religione!*, esigono la chiusura di *Arte vietata*, denunciano il direttore (Jurij Samodurov) e il curatore (Andrej Erofeev). Il processo per «istigazione all'odio religioso» si protrae fino all'estate del 2010, concludendosi con una condanna a cinque anni di carcere e al pagamento di un'ingente multa⁴⁰.

Il “Dok” non rimane indifferente al verdetto, visto come una minaccia per l'indipendenza della Cultura. Fal'kovskij, Bondarenko, Rodionov apprestano una pièce documentaria, inclusa nel programma della *Maschera d'oro* 2011, con la regia di Ugarov. Del progetto si occupa poi Anastasija Patlaj e nel settembre dello stesso anno “l'azione” si svolge nell'ambito del *Festival' Novoj Kul'tury* (*Festival della Nuova Cultura*) alla Casa centrale dell'artista di Mosca. Tra i personaggi, interpretati dagli attori, che ne leggono e/o recitano le vere dichiarazioni, compaiono Aleksandr Čuev (leader del Partito cristiano-democratico russo), Vladimir Sergeev (querelante, capo di un'associazione religiosa e tra i devastatori di *Attenzione, religione!*), Michail Nalimov (presidente della Gioventù ortodossa unita), una parrocchiana della Chiesa di San Nicola, Erofeev e Samodurov. Ne risulta un quadro composito: il versante ortodosso non è molto compatto; Erofeev e Samodurov non si parlano da tempo (l'uno invoca l'autonomia dell'arte, l'altro il «diritto di oltraggiare»); molti fedeli non hanno visitato la mostre, ma hanno sporto denunce preconfezionate. «Bisogna schierarsi», dirà Michail Nalimov (impersonato da Rustam Achmadeev), tuttavia il Teatro.doc non lo fa, pure a detta degli spettatori. La «posizione zero» è osservata totalmente, forse persino troppo⁴¹.

A fronte di *Un'ora e 18, Sentimenti offesi* sembra quasi una regressione disimpegnata. Eppure è, a mio avviso, un tassello rilevante della crescita e della costante ricerca del “Dok”, specialmente se raffrontato allo stadio successivo. Ha un'etichetta di genere “atipica” (“*akcija*” vs “*spektakl'*”), che porta il teatro oltre i suoi confini. Mette in scena testimonianze e testimoni. Concerne un preciso fatto di cronaca sulle interferenze tra arte, politica, religione: tale scelta esprime già di per sé un dissenso da un potere, ecclesiastico e laico, ogni giorno più vigile, dispotico e coercitivo. L'azione teatrale approntata per la *Maschera d'oro* e il *Festival della Nuova cultura* non è finita, la prima, prevista per l'anno seguente, verrà soverchiata da altre urgenze. Le proteste *Za čestnye vybory!* (“Per elezioni oneste!”) divamperanno qualche mese dopo, non senza il supporto del Teatro.doc. Il 21 febbraio 2012 alcune ragazze incappucciate intoneranno sull'altare di una chiesa la preghiera-punk *Bogorodica, Putina progoni* (*Madre di Dio, Scaccia Putin*). La reazione dell'Ortodossia e del “Dok” non tarderà ad arrivare.

Chamsud. Prodolženie. Svidetel'skij teatr (*Chamsud. Il seguito. Teatro di testimonianza*) proposto nell'agosto 2012 (e nel gennaio 2013), “continua” in teatro il processo intentato alle Pussy Riot Marija Alëchina, Ekaterina Samucevič e Nadežda Tolokonnikova. Il titolo è ad un tempo un acronimo di *Chamovničeskij sud* (il tribunale, “sud”, della cir-

coscrizione moscovita di Chamovniki, nella quale veniva perpetrato il reato di «teppismo, aggravato dall'odio religioso») e un grottesco *calembour* (il sostantivo *cham* in russo significa “insolente”, “arrogante”, “impudente”). Il sottotitolo, *svidetel'skij teatr*, rimarca invece l'evoluzione da “spettacolo documentario” a “teatro di testimonianza”. Tra i teorici di questo nuovo orientamento, che costituisce «uno sviluppo estremo della posizione zero»⁴², Tanja Mogilëvskaja ne colloca l'origine alla fine del 2011, in concomitanza con l'ondata di proteste anti-elettorali. Tuttavia se ne possono intravedere i prodromi già in *Sentimenti offesi*, laddove alcuni testimoni fondamentali (Erofeev e Samodurov) presenziano all'evento, sebbene ai margini della scena⁴³.

Il genere sedimenta gradualmente. Il 31 dicembre 2011 il Teatro.doc ospita Il'ja Jašin, Vsevolod Černozub, Pëtr Verzilov, Pavel Elizarov, arrestati per aver preso parte ad un *meeting* contro i presunti brogli delle elezioni alla Duma. I quattro *testimoniano* le tappe di una reclusione non lunghissima, ma “illegale”, in una sala gremita di persone. Il regista Michail Ugarov, coordinatore dell'incontro insieme a Irina Vilkeva, chiarisce che si tratta di «uno spettacolo di una volta sola»: ripetendolo, «l'intensità e la freschezza delle emozioni dei suoi eroi svanirebbero»⁴⁴. Alla *Maschera d'oro* del marzo 2012 la riflessione continua con la tavola rotonda *Svidetel' na scena* (*Testimone in scena*); vi intervengono esperti russi e stranieri: lo “sguardo esterno” di Tanja Mogilëvskaja, moscovita emigrata in Francia, è fondamentale per «mettere ordine in un *caos* di opinioni», definitivamente armonizzate in un laboratorio di pochi mesi dopo (18-19 luglio)⁴⁵. Incentrato sul movimento di protesta *OkkupajAbaj*⁴⁶, il laboratorio troverà tuttavia la sua prima applicazione *pratica* e *consapevole* in *Chamsud. Il seguito*.

Anche *Chamsud* è uno «spettacolo di una volta sola»: non esiste pertanto un testo precedente, ma solo il video della pièce “realizzata”⁴⁷. L'incontro viene fissato per il 27 agosto 2012, dieci giorni dopo la condanna della Alëchina, della Samucevič e della Tolokonnikova a due anni di reclusione per «offesa premeditata ai danni della confessione ortodossa». Il “Dok” è stracolmo. Ugarov prende la parola per ricordare le “regole” del genere e pregare gli ospiti di riferire non i contenuti, ampiamente noti a tutti, ma i “dettagli”, gli “episodi”, i “rapporti interpersonali”, quanto hanno “percepito” e “fotografato”. La moderatrice Varvara Faer, esorta i testimoni a presentarsi: in scena siedono gli avvocati delle Pussy Riot Nikolaj Polozov, Violetta Volkova (Mark Fejgin sopraggiunge di lì a poco); il marito di una delle componenti del gruppo Pëtr Verzilov; i giornalisti di “*Novaja gazeta*” Konstantin Poleskov e Ol'ga Prosvirova. Ancora la Faer si rivolgerà al pubblico «per fare insieme» la lista dei possibili protagonisti dello spettacolo. L'elenco in 10 punti viene stilato tra il serio (1. Il Giudice Syrova, 4. Le Tre ragazze, 5. Le Famiglie delle processate) e il faceto (3. Il *Rottweiler*, che ha rimesso, 9. Lo Sfuggito agli OMON, 10. La Venditrice di ceri sacri Sokologorskaja), nonché trascritto col gesso sulla parete. Per ragioni di tempo ci si concentrerà solo su alcuni punti: le famiglie (dal padre di Katja alla figlioletta di Nadja), le ragazze e il loro «ritratto psicologico» (Nadja è propensa alla malinco-

nia, Maša è un'inguaribile romantica, Katja è introversa solo in apparenza), l'accusa, nelle persone di Ljubov' Sokologorskaja e Svetlana Syrova. La prima presta servizio nella Chiesa di Cristo Salvatore, dove si svolgevano i fatti ed è l'Ortodossia offesa, come già in *Arte vietata*, dal «dimenarsi indemoniato» (*besovskoe drygan'e*) delle processate. La seconda è lo Stato, una «vite» dell'ingranaggio totalitario, che prova piacere nell'esserlo ed è il ruolo agognato «da tutte le attrici di Mosca». La Giudice è fuor di luogo nel vestire e nel beffarsi del sovrappeso di Violetta Volkova, è «granitica» e «insensibile»: si cura solo delle piantine del suo ufficio, del Procuratore e di un pastore tedesco, uno dei cani presenti in aula, al guinzaglio delle guardie, cui offre un biscotto sotto gli occhi delle accusate affamate. In pieno dibattito nel teatro irrompe una squadra di ortodossi, comunque ignorata, nonostante il malcontento e lo stupore. La discussione prosegue accesa, feconda, persino spassosa, sebbene i pronostici del «cosa succederà alle condannate e a noi stessi» non siano rincuoranti. L'intervista-video dell'attrice Tat'jana Dogileva, proiettata per un paio di minuti, è forse l'epilogo immaginato dai registi. Ma ne verrà fuori un altro più ad effetto. I giovani ortodossi non hanno infatti abbandonato il teatro, anzi scalpitano, vociano, reclamano il diritto di replica. Ugarov acconsente e uno di essi ottiene un microfono: «Sono un cristiano!», ripeterà, ostinandosi a non voler dire il suo nome. Il pubblico rifiuta l'anonimato, scatta in piedi, applaudisce e... «calà il sipario».

* * *

Una tale unanime reazione sembra obbedire a un comando di regia e dovrebbe far riflettere sul grado di *teatralità* di *Chamsud*. La *teatralità* traspare nell'atteggiamento di Verzilov: il marito della Tolokonnikova, oggetto di curiosità mediatica e già protagonista del teatro di testimonianza, dà la sensazione di interpretare un «personaggio». La *teatralità* viene avvalorata dalle considerazioni del pubblico nel corso dello spettacolo: per una spettatrice i dialoghi degli atti del processo – apparsi stralciati in rete – sono intrinsecamente drammatici, tragicomici (le ricordano «Gogol' e Goya»), ricchi di «dettagli barocchi e grotteschi» (cita la deposizione di un giurato, che dichiara: «Stavo per andare in chiesa, ma una forza invisibile mi ha messo le scarpe e trascinato alla centrale di polizia»). La *teatralità* dell'evento è, secondo Ugarov, molteplice, perché gli spettacoli ad esso collegati sono più d'uno: quello «inscenato» dalle Pussy Riot (dalla performance in poi), quello voluto da Putin (l'*affaire* processuale), quello avvenuto in strada, in tribunale, sulla stampa e su internet (lo show giudiziario). Il vero spettacolo non è *sulla scena* (*Chamsud*), bensì *oltre essa*. Il regista dubita persino della futura realizzazione di una pièce («Me ne hanno già proposte una decina e non mi è chiara la lingua nella quale scriverle»), ma è pago della risposta, che *dal palcoscenico* (come il Woland di Bulgakov) vede nel pubblico.

Nonostante la concretezza documentaria, lo spessore politico, il reale clamore, *Chamsud* rimane, a mio parere, una prova artistica. Durante la sua esecuzione ho

personalmente assistito al trasformarsi di un episodio di cronaca in un'opera teatrale, con due registi (Ugarov e la Faer), personaggi (suggeriti dalla sala), caratteristiche di "genere" accettate sulla ribalta e in platea. È significativo che l'avvocato Polozov eluda una domanda "non consona" al teatro di testimonianza (opponendo il *teatro all'intervista*), o gli spettatori censurino, nell'epilogo, l'anonimato dell'attivista ortodosso (per rendere una testimonianza è indispensabile fornire le proprie generalità e il teatro per definizione esige dei protagonisti). Pure lo scioglimento di *Un'ora e 18* ne sanciva lo status di testo teatrale. Basata sul documento autentico e non manipolato, ottemperando al concreto impegno sociale del "Dok", l'azione culmina in un *coup de théâtre* fantastico (il giudice all'altro mondo), che sembra davvero mutuato dalla produzione gogoliana⁴⁸ ed è contrappasso e metafora artistica della realtà. Lo coglie una spettatrice, che annota nel suo *LiveJournal*: «Sono andata e ho visto il Teatro. Vero, vivo, interessante»⁴⁹, e lo conferma Elena Gremina: «Il teatro documentario è comunque una rappresentazione autoriale della realtà e non la realtà stessa»⁵⁰. Similmente, Anastasija Patlaj dedica il suo *Sentimenti offesi* a un attore (Nikita Emšanov, scomparso in un incidente automobilistico) e difende il medesimo principio della Gremina: «È la nostra versione dei fatti, è un diritto del teatro creare l'immagine che si preferisce».

Il "Dok" continua ad esercitare il «diritto di teatro» con altri spettacoli di testimonianza e nuove sperimentazioni. Il 4 novembre 2012 Varvara Faer e Michail Ugarov condurranno *Slučaj s moim drugom. Delo Leonida Razvozzjaeva* (*Il caso di un mio amico. L'affare Leonid Razvozzjaev*), nel quale lo scrittore Sergej Šargunov testimonia la vicenda di Leonid, attivista politico rapito a Kiev in ottobre e confinato nelle carceri russe⁵¹. La Faer prepara ancora un *Chamsud* per il 9 gennaio 2013, venendo meno alla consegna dell'unicità di rappresentazione solo in apparenza: il palinsesto e gli attori-testimoni sono diversi (in scena c'è la Samucevič, la prima delle tre ragazze ad essere rilasciata). L'esito è tuttavia meno efficace del precedente e vicino ad uno spettacolo tradizionale⁵². D'altro canto il Teatro.doc non si limiterà alla poetica della testimonianza, che sarà però raccolta e ampliata da altri⁵³. Alla *Maschera d'oro* 2013 vengono tirate le somme del progetto *Teatr + obščestvo* (*Teatro + società*), cui aderisce pure il "Dok". Tra i suoi presupposti vi sono l'abnegazione di dramaturghi, registi e artisti, «pronti a fare teatro» dove è inusuale farlo (riformatori, ospedali, scuole), o a integrare l'emarginazione (portatori di *handicap*, ex-alcolisti e alcolisti recidivi, figli di immigrati)⁵⁴. Restituire la propria Arte alla società è forse un'astratta aspirazione "romantica", che corrobora *certamente* il vincolo sociale via via più strutturale di questo teatro.

Nonostante l'impegno sociale, il "Dok" non è un teatro statale. La sua "disubbidienza" e i temi scomodi affrontati ne hanno determinato la chiusura, ma non la "sconfitta". La situazione è precipitata e ha avuto una felice e inattesa soluzione in cinque mesi esatti. Il 15 ottobre 2014 Elena Gremina divulgava con un post su Facebook un comunicato del Dipartimento della proprietà comunale, che rescindeva

il contratto di locazione prima dei termini di scadenza e senza fondata ragione, nonostante il locatore fosse in regola con i pagamenti di affitto e tasse. Nel polverone sollevatosi sui media russi e stranieri⁵⁵, spicca la petizione al sindaco di Mosca Sergej Sobjanin, promossa su internet dall'attrice Oksana Mysina, che cito per intero, giacché mi sembra un manifesto significativo. L'ultimo, si auspica, solo in ordine di tempo:

A Mosca c'è un teatro, diventato un luogo per dibattere i problemi oggi più attuali. Vi nasce un nuovo dialogo intellettuale, vi brucia sempre il fuoco dell'arte, vi si ispirano molti drammaturghi contemporanei. Questo luogo si chiama Teatro "Dok". Nel vicolo alle spalle dello Stanislavskij e dello MTJuZ, in un cortile del Tréchprudnyj, si trova un seminterrato con spoglie pareti nere e finestroni rivolti sulla strada, che ogni sera, da dodici anni, è sempre pieno. Ci si accomoda come si può sui termosifoni, ci si siede a terra sui cuscini, si ascolta, assiepati nel corridoio e sulla scala, perché i posti non bastano mai per tutti. La sala è *davvero* leggendaria. Vi si tiene la *Ljubimovka*, un festival famoso in tutto il mondo; vi è nato un genere teatrale assai di moda: il reading, I fondatori del teatro, i noti drammaturghi Michail Ugarov e Elena Gremina, un regista e una sceneggiatrice di conclamata fama, hanno coltivato in tutti questi anni lo strabiliante e fiorente laboratorio della nuova drammaturgia russa. Il "Dok" è la culla di stelle teatrali quali Maksim Kuročkin, Jurij Klavdiev, Slava e Michail Durnenkov, Elena Isaeva, Ol'ga Michajlova, Jaroslava Pulinovič, Pavel Prjažko, Vadim Levnov... e tanti tanti altri ancora. Questo teatro ha spianato la strada ai più giovani e importanti nomi dell'odierna scuola di regia russa: Jurij Muravickij, Aleksandr Vartanov, Talgat Batalov, Ruslan Malikov, Ksenija Zorina, Varvara Faer, Evgenija Berkovič, Marat Gacalov, Dmitrij Volkostrelov. Gli spettacoli di questo teatro sono spesso coraggiose denunce sociali, scaturite dalla vita e da fatti documentari e costituiscono pertanto una viva riflessione su quanto accade intorno a noi; la nuova storia della Russia viene scritta *qui*, da persone appassionate e talentuose, che sentono la verità con il cuore. Qui è nato anche un nuovo spettatore, non impregnato di polvere, naftalina e snobismo, ma capace di ascoltare e sentire, di vedere e discernere, di fare domande su questioni essenziali, pronto al dialogo costruttivo. Bisogna aiutare il Teatro "Dok", ampliarlo, creando magari le condizioni perché fondi una sua casa di produzione cinematografica. E non privarlo di quanto ha in questo momento. Per la cultura è una "Mecca teatrale", come la stessa Mosca! Sarebbe poco costruttivo sia per il buon senso più comune, sia per l'evoluzione dell'intero processo teatrale russo. Il sostegno di tutti ad un organismo come questo, gioverebbe senza dubbio a salvaguardare la reputazione della Russia, quale fonte inesauribile di una tradizione teatrale inestimabile in tutto il mondo⁵⁶.

Sebbene a condividere tali parole siano stati 7174 sostenitori (7175 con chi scrive), a fine novembre la richiesta di riesame viene definitivamente rigettata⁵⁷. Al "Dok" però non si arrendono: cambiano temporaneamente lo slogan da *teatr v kotorom ne igrayut a teatr kotoryj ne bojtsja* (un teatro che non ha paura), lanciano appelli «per affittare una nuova location a un prezzo contenuto» e raccogliere i fondi necessari al trasloco⁵⁸. Il teatro al Tréchprudnyj chiude con la rappresentazione *I pagani* il 10 gennaio 2015. Sullo scorso del 2014 fa tuttavia in tempo a presentare l'almanacco

di pièce e sketch, *Svjatki.doc*, e a predisporre la proiezione del film documentario *Stronger than Arms*, interrotta dalle forze dell'ordine per la *presunta* minaccia di una bomba e l'*indubbio* fastidio dei contenuti della pellicola (i fatti di Ucraina)⁵⁹. A gennaio parte la *Tournée moscovita del Teatro.doc* su scene di fortuna generosamente offerte da gallerie e centri d'arte, locali, teatri, persino uffici⁶⁰. Contestualmente artisti e volontari lavorano senza posa alla nuova sede, trovata su via Spartakovskaja a due passi dalla storica piazza Razguljaj, in un palazzo d'epoca sul quale Ugarov comporrebbe volentieri una pièce⁶¹. Il *"Dok" na Razguljae* si inaugura il 14 febbraio, nel 13° anniversario del teatro, con una festa e la promessa di svariate novità, che comunque non dimenticano il passato proprio e del paese. Tra progetti "politici" (la pièce *Bolotnoe delo/Piazza Bolotnaja*), sequel (*Ofisnoe b...stvo, vypusk 6/Put...ria d'ufficio, sesta puntata*) e teatri di testimonianza con *ex detenuti* (*Novaja žizn' / Una vita nuova*), spiccano quattro spettacoli inediti, interattivi, *storici*. Contro la riscrittura e la falsificazione ideologica della Storia è difatti «assolutamente indispensabile immergersi nei documenti originali di altre epoche, capire quale sia realmente la nostra eredità, cosa ci ha realmente lasciato la nostra tradizione»⁶². *Spor dvuch svyatych. Sv. Iosif Vologckij VS Sv. Nil Sorskij* (*Guerra di santi. San Iosif Vologckij VS San Nil Sorskij*), *Kaznit' nel'zja pomilovat'* (*Condannare, impossibile graziare*), *Car' i ego sluga. Bežat' ili ostat'sja?* (*Lo zar e il suo servo. Scappare o restare?*), *V poiskach svyatych darov* (*Alla ricerca dei santi doni*) mostrano una Russia dove «non c'è mai stata l'Inquisizione», una Russia «che ha abolito, prima di altri paesi, la pena di morte». Una Russia "liberale", a dispetto delle apparenze e delle circostanze. Perché le pareti del nuovo "Dok" sono fatte di mattoni non intonacati, messi a nudo. E – assicura la Gremina – non saranno dipinte di nero⁶³.

3 *Ljubimovka.doc*

Nell'accorata petizione di Oksana Mysina, tra gli argomenti in difesa del vecchio "Dok", viene addotto anche il festival *Ljubimovka*, «un festival famoso in tutto il mondo», ma non l'unico sulle scene russe. Quasi ogni epicentro teatrale ha difatti un propria rassegna. Nella sola capitale si svolgono la *Maschera d'oro*, una manifestazione classica e innovativa; il *NET*, una «finestra teatrale sull'Europa»; lo sperimentale *Territorija* (*Territorio*) di Serebrennikov & co.; *ARTmigracija* (*ARTEMigrazione*), uno *start up* «per i giovani e per l'integrazione della provincia»; *Bol'saja peremena* (*Ricreazione*), improntata sul teatro per l'infanzia; il concorso *Dejstvujščie lica* (*Protagonisti*), che pubblica la raccolta *Lučšie p'esy* (*Le pièce migliori*). Dal 2001 al 2008 si è tenuta infine *Novaja drama* (*Nuovo dramma*)⁶⁴. Frutto della cooperazione di Eduard Bojakov ed Elena Gremina, *Novaja drama* viene poi esportata a Perm' nel 2009 a causa di dissapori nel direttivo e ha un format in parte analogo a *Ljubimovka*, che è più antica e duratura, non è una competizione, ma un luogo *fisico*, ancorché di incontro.

Il «festival della giovane drammaturgia» *Ljubimovka*, un «progetto indipendente, collettivo e non commerciale», deve il suo nome a una località *destinata* al teatro: l'omonima proprietà, a una trentina di chilometri da Mosca, di Sergej Vladimirovič Alekseev, industriale e *padre* del celebre Konstantin Stanislavskij. Il futuro regista vi debuttò da bambino, strappando poi ai genitori il consenso per allestire una “scena domestica”, Čechov, tra gli ospiti più assidui insieme a Nemirovič-Dančenko, pare avervi concepito il *Giardino dei ciliegi*⁶⁵. In un certo senso culla della sperimentazione avanguardista *presovietica*, la location è l'ideale per un laboratorio creativo, che affini nuovi linguaggi e contenuti di una drammaturgia *postsovietica* in profonda crisi. Nel 1990 *Ljubimovka* viene così inaugurato a Ljubimovka da Aleksej Kazancev, Viktor Slavkin, Vladimir Gurkin, Jurij Rybakov e, soprattutto, Michail Roščin, che si ispira a una propria esperienza americana:

Un tempo ho portato io stesso quest'idea dalle rive dell'Atlantico, dallo Stato del Connecticut. Lì, nella cittadina di Waterford, dove viveva il migliore dei drammaturghi americani, Eugene Gladstone O'Neill, si tiene ogni anno il festival della nuova pièce: scelgono 14 opere, tra 600-700, per recitarle alla buona, al di fuori delle scene teatrali, e per dibatterle e vagliarle. [...] Qual è l'idea? Non è un concorso, non c'è un premio per il testo migliore, solo il lavoro con le pièce prescelte⁶⁶.

Fino all'inizio del 2000 il festival resta lì, dove è nato; dopo un intervallo (1998-1999), la gestione passa alla Gremina e a Ugarov, che dal 2001 si spostano a Mosca. La lezione del *buen retiro* extra-urbano ed extra-teatrale non viene tuttavia dimenticata e le edizioni 2005-2009 sono precedute da alcuni giorni a Jasnaja Poljana. Ugarov chiarisce lo scopo di questo “soggiorno”:

Consolidare il partenariato di chi fa lo spettacolo: il drammaturgo e il regista. Dodici autori e dodici registi cercano gli uni negli altri un alleato, che condivide idee, temi, determinazioni; percorrono insieme il cammino dalla nascita del disegno testuale iniziale alla sua realizzazione teatrale o cinematografica. La conclusione del “Laboratorio” è il debutto del “tandem drammaturgo-regista”. Questo genere è stato definito dai partecipanti “plastico del progetto”⁶⁷.

Il “tandem” viene riproposto al “Dok” durante il festival vero e proprio all'inizio di settembre. Geografia e generazioni sono nel frattempo mutate, a differenza dagli intenti professati nel sito ufficiale della manifestazione:

In cosa crediamo

Noi crediamo che oggi il teatro non sia solo un'Arte unica con inesauribili possibilità creative, ma sia anche un importantissimo fenomeno sociale. [...] Noi crediamo che il teatro possa e debba aiutare la società. [...] Noi crediamo che il teatro debba essere aperto e debba rinnovarsi costantemente. [...]

Cosa vogliamo

[...] Noi vogliamo che il nostro festival sia un luogo di incontro tra autori esordienti e drammaturghi affermati, tra spettatori e i professionisti del teatro, rappresentanti di generazioni e correnti diverse. Noi vogliamo dare agli autori esordienti la possibilità di trovare una propria voce e di essere ascoltati. [...] Noi vogliamo arricchire il teatro nazionale con nuove pièce di qualità, attuali per lo spettatore contemporaneo. [...]

Cosa facciamo

Ogni anno noi raccogliamo nuove pièce di autori russofoni emergenti o affermati. [...] Le pièce selezionate vengono presentate a professionisti del teatro e a tutti quelli che lo desiderano sotto forma di *čitki*, orchestrate da un regista. L'ingresso a tutte le iniziative del festival è sempre stato e sarà sempre libero. Dopo ogni reading noi invitiamo gli autori e il pubblico a commentare la pièce. [...] Noi crediamo che, grazie al dialogo aperto e alla collaborazione, si crei un sentimento di partecipazione, che porta il teatro a un nuovo livello e sviluppa la nostra società nella sua interezza⁶⁸.

Il manifesto rispetta ed esalta i precetti di Roščin: non un «premio per il testo migliore», bensì la cernita e il «lavoro con le pièce prescelte» e quindi il reading (in russo “čitka”, da “čitat”, leggere) delle opere in programma e il confronto sulle stesse tra una platea di esperti, o semplici ascoltatori, e chi sta in scena. «Il festival è stato creato prima di tutto perché gli autori sentissero il riscontro del pubblico»⁶⁹, dichiara Michail Durnenkov in un'intervista sulla *Ljubimovka-2013*. Drammaturghi, attori e registi recepiscono, soppesano, talvolta rimbeccano e confutano le constatazioni della sala, in uno scambio, che inverte la prospettiva palco–spettatore (ancora come in Bulgakov). L'unicità della *Ljubimovka* risiede proprio in questo. Nella fascinazione di assistere alla messa a punto di un testo teatrale, corretto con i suggerimenti dei presenti e magari “promosso” al repertorio del “Dok”, e nella consapevolezza di trovarsi in una palestra di talenti, che ha forgiato svariate personalità del teatro russo contemporaneo. È complesso delinearne un canone, riporto pertanto quello sintetizzato sul sito del festival:

In qualità di autori a loro tempo hanno presentato qui le loro pièce Michail Ugarov, Aleksej Slapovskij, Ol'ga Michajlova, Elena Gremina, Ol'ga Muchina, Ivan Vyrypaev, Oleg Bogaev, Vasilij Sigarev, Ksenija Dragunskaja, Elena Isaeva, Maksim Kuročkin, Ekaterina Narši, i fratelli Presnjakov e Durnenkov, Jurij Klavdiev, Evgenij Griškovec, Anna Jablonskaja. In anni diversi alla *Ljubimovka* sono state allestite per la prima volta le “novità” di Aleksandr Sepljarskij, Nadežda Ptuškina, Nikolaj Koljada, Marija Arbatova, Aleksandr Železcov, Andrej Vyšnevskij, Vadim Levanov, Ekaterina Šagalova e altri drammaturghi cult di diverse generazioni⁷⁰.

L'elenco è lungo (e incompleto). Ad alcuni – Ugarov, la Gremina, Kuročkin, la Michajlova, l'Isaeva – si è accennato. Degli altri dirò in breve, per dimostrare quanto la drammaturgia contemporanea sia un caleidoscopio di biografie, scritti, *curricula*, che si intersecano e discostano incessantemente. Griškovec, regista, attore e autore

di una vasta produzione, si è ormai dissociato dal “nuovo dramma”, ma agli inizi del 2000 lo frequenta spesso, provandovi dei futuri *cult*, quali *Drednouty* (*Corazzate*). Vyrypaev, partecipa attivamente all’apertura del “Dok”, “sfonda” con *Kislorod* (*Ossigeno*), lavora davanti e dietro la macchina da presa, dal 2012 dirige il *Praktika*. Il celeberrimo Koljada (ne cito solo *Rogatka/La fionda*, perché tradotta in italiano) forma a Ekaterinburg i pluripremiati Bogaev, Sigarev, Oleg e Vladimir Presnjakov. Il primo esordisce nel 1997 e vince subito l’*Antibuker* per *Russkaja narodnaja počta* (*La posta nazionale russa*). Il secondo debutta al cinema con *Volčok* (*Trottola*) e al teatro con *Plastilin* (*Plastilina*), diretto da Serebrennikov, che allestisce pure le opere dei fratelli Presnjakov, famosi, tra l’altro, per *Terrorizm* (*Terrorismo*) e *Izobražaja žertvu* (*Playing the Victim*), pièce (2003) e film (2006) insignito al I Festival del Cinema di Roma. Vjačeslav e Michail Durnenkov crescono invece a Togliatti, assieme a Jurij Klavdiev, sotto la supervisione di Vadim Levanov, prematuramente scomparso per malattia nel 2011, poco dopo l’odessita Anja Jablonskaja, morta tragicamente nell’attentato di gennaio all’aeroporto di Domodedovo. La componente femminile è sempre stata e rimane determinante per il festival: Ksenija Dragunskaja, Ol’ga Muchina, Ekaterina Narši vi intervengono sin dalle prime edizioni, rispettivamente con *Jablotčnyj vor* (*Il ladro di mele*), *Tanja-Tanja*, *Jablotki zemli* (*Le mele della terra*).

Altre vicende, lutti, divergenze e simpatie si rispecchiano in un altro possibile canone della *Ljubimovka*: la «Lettera aperta dei drammaturghi, cui non sono indiferenti le sorti del Teatro.doc», sottoscritta da ogni angolo della Russia e da oltre un centinaio di autori, “vecchi” e “giovani”⁷¹. Il festival è difatti *panrusso* e *transgenerazionale*. Ha portato nella capitale la “provincia” e favorito l’incremento di molteplici rassegne e scuole “lontane” da Mosca: a Ekaterinburg (*Evrazija* e *Коляда-Plays*), a Togliatti (*Majskie čtenija*), a Čeljabinsk (*Masterskaja novoj p’esy Baby*), a Minsk (*Belarus Free Theatre*). Vi si succedono almeno quattro generazioni: da Slavkin, Kazancev, Petruševskaja (allievi di Aleksej Arbuzov) e Roščin, a Ugarov, Gremina, Michajlova, Koljada; da questi, a Kuročkin, Dragunskaja, Levanov, poi a Durnenkovy, Klavdiev, Prjažko, fino a Pulinovič⁷².

Assistivo la prima volta alla *Ljubimovka* nel 2007. Il 5 settembre Ugarov apre i lavori, annunciando la morte del suo maestro Kazancev, “uscito di scena” improvvisamente ed emblematicamente proprio quel giorno. Un lustro dopo – era il 2012 – sono stata testimone di un altro passaggio di consegne da Ugarov e dalla Koval’skaja a Michail Durnenkov ed Evgenij Kazačkov («È il festival della giovane drammaturgia e lo devono condurre i giovani»). Con il nuovo management, aumentano il numero dei reader, il limite di età dei concorrenti, le «cose ben fatte» (a dispetto delle «stranezze»), il coinvolgimento politico⁷³. Nel 2014 è stata celebrata la xxv edizione, della quale ci sono diversi resoconti sotto forma di diario, memorie, interviste, video, report giornalistici⁷⁴. Su “Afiša” compare il vocabolario delle parole chiave del festival (*Tempo presente, Citazioni da Wikipedia, Immigrati, Slide show*

con commento, Irrimediabilità, Politica, Misticismo, Ruoli femminili, Monospettacolo, Sceneggiatura)⁷⁵; Kristina Matvienko fa un accurato bilancio:

Quest’anno la *Ljubimovka* compie 25 anni. Un quarto di secolo cui mancheranno quelli che l’hanno inventata: Aleksej Kazancev, Vladimir Gurkin, Viktor Slavkin. Eppure il ricordo di questi pionieri non è una formalità, ma un dato di fatto: il meccanismo, avviato e alimentato [...] nel 1990, funziona ancora oggi. [...] Allora, gli adulti leggevano le pièce dei più giovani, i più famosi aiutavano i debuttanti, ricordando, probabilmente, i loro inizi difficili, quando varcare la soglia di un teatro era praticamente impossibile. [...] La situazione cambia nella metà degli anni 2000 e continua a farlo anche oggi, [...] laddove l’interesse per i nuovi autori è completamente diverso da quello di dieci anni fa; li notano, li ingaggiano, danno loro delle scene, non necessariamente statali [...]. La *Ljubimovka* è stata, e sarà sempre, il termometro degli umori sociali [...]. Se i media mentono e la televisione non è nient’altro che un simulacro, la realtà si può dedurre solo dai documenti, in parte dalla prosa, e di certo dalla drammaturgia, in quanto genere letterario più pratico e concreto. [...] Le forme della vita, fissate con acume dal drammaturgo, suggeriscono che questa nuova drammaturgia vada *oltre il genere*. Nelle tecniche mutevoli e sovente ibride si riflette la lingua di un tempo nuovo, con la sua balbuzie, la sua trivialità, la sua brutale liricità. [...] Alla *Ljubimovka*-2014 ci sono un paio di opere socialmente molto dure [...] e alcuni testi di ucraini di talento⁷⁶.

L’accondiscendenza verso i giovani, l’altruismo, i valori e i principi rimangono invariati dal 1990, mentre le pièce in cartellone sono più esplicite e “concrete”. Tale concretezza è tradotta visivamente dal design del logo del festival sulle locandine: il cuore di *LJUBImovka* (*LJUBIt’* è “amare”). Dopo essere stato di carta (2008, 2013) e “tecnologico” (nel 2012 è l’obiettivo di un iPhone), nel 2014 il cuore è un organo, di cui si riconoscono ventricoli, atri, arterie. Similmente, in quasi tutti i testi letti e discussi quest’anno, è possibile individuare riferimenti alla situazione delineatasi in Ucraina e oggetto della cronaca internazionale (le rivolte al Majdan di Kiev, l’annessione della Crimea, le sanzioni e l’embargo alimentare). In questa sede, tuttavia, non commenterò le opere, disponibili online, bensì alcune sezioni del programma, ancora più fitto, nonostante il taglio dei finanziamenti abbia reso indispensabile il *crowdfunding*. Dei 745 dattiloscritti inoltrati sono state selezionate 35 pièce, di cui 7 dei big (Prjažko, Pulinovič, Klavdiev, Vyrypaev); ad esse si sono aggiunte 5 *master class* del ciclo *Drammaturgo + (teatro, artista, compositore, regista, coreografo)* e 2 «appuntamenti serali», sui quali intendo soffermarmi: *Diagnostika* (*Diagnostica*) e *Pervaja četvert’* (*Primo quarto*)⁷⁷. Di essi non esiste, al momento attuale, un testo, né a stampa, né in video, mi baserò dunque sulla mia osservazione diretta.

Lo spettacolo di testimonianza *Diagnostica* ha avuto luogo il 12 settembre al Centr im. Mejerchol’da. La scena-ring, voluta dai registi Vsevolod Lisovskij e Andrej Stadnikov, è occupata da quattro attori, che declamano stralci di opere teatrali consacrate dalla *Ljubimovka*. La “testimonianza” è invece resa dai suoi protagonisti, seduti tra il pubblico e inquadrati a turno da una telecamera, per dire, in due minu-

ti esatti (pena l'oscuramento), qualunque cosa volessero sul festival. Agli interpreti sul ring e alle diapositive proiettate alle pareti ho visto alternarsi Aleksandr Juško, entusiasta della sua prima volta alla *Ljubimovka* e agli Stagni del Patriarca; il direttore tecnico Stas Gubin, che farfugliava per la timidezza; un esagerato e alticcio Jurij Klavdiev; Svetlana Novikova-Galenina, commossa al ricordo della prima *Ljubimovka* con il padre; Oleg Šiškin, che ha schernito la rassegna e chi vi è «invecchiato»; Ivan Vyrypaev, grato per esservi tornato dopo molti anni; Aleksandr Železcov, per il quale la *Ljubimovka* è «un festino in tempo di peste» e la «peste peggiore» è quella di oggi. Il 14 settembre *Primo quarto* ha invece chiuso i lavori del festival al club Masterskaja. Mi aspettavo «la presentazione della antologia di novelle» di alcuni protagonisti dei trascorsi venticinque anni, pubblicizzata nell'annuncio della serata. Ho però assistito ad una sorta di cabaret, con la regia di Talgat Batalov. I *ljubimovcy* hanno svelato quanto successo dietro le scene, «parlando» e scherzando fra loro, parodiando i propri tic creativi e comportamentali, rammentando episodi realmente accaduti, o congetturati per il futuro: quando la *Ljubimovka* sarà meta di pellegrinaggi e i drammaturghi saranno, a loro dire, «santi canonizzati».

Decisamente autoreferenziali – come del resto indicano i titoli – entrambi i recital sono tuttavia in linea con una tendenza palesatasi da qualche anno: il «Dok» *fuori* dal «Dok», il teatro *oltre* il teatro. Tale slogan è da leggere in almeno due sensi. Primo: i «fuoriusciti» della *Ljubimovka* e del Teatro.doc hanno conquistato ribalte meno di nicchia; a parte quelle la cui direzione è stata assegnata ai contestatissimi *chudruki*, cui si accennava all'inizio, mi riferisco allo MChAT im. Čechova (Ugarov, Presnjakov, Miša Durnenkov, Sigarev, Jablonskaja), alla Masterskaja Fomenko (Muchina), al Teatr Nacii (Krapivina, Malikov, Pulinovič), al Moloděžnyj Teatr (Levanov), al Teatr Sfera (Sigarev). Secondo: lo sviluppo di una «performatività extra-scenica». Nel presente saggio ho evidenziato come al «Dok» il «documento», la «realtà» irrompessero sul palco; si riscontra ora il fenomeno inverso: il palco di *Sentimenti offesi* si prolunga nella «vita reale» della Casa centrale dell'artista, *Berlusputin* diventa una recita al boulevard dei Čistye prudy. Autenticità, testimonianza, interazione dinamica *del e con* il pubblico vanno in scena al «Dok» e su altri palchi meno usuali. Lo staff di *Otkrytaja scena (Scena aperta)* ha allestito in diverse biblioteche *Publičnoe čtenie (Lettura pubblica)*, su testo di Valerij Pečejkin e regia di Denis Azarov⁷⁸. Andrej Stadnikov ultimerà entro marzo 2015 un'opera in due atti sui circoli drammatico-ricreativi nei GULAG, ma sulla location «sa solo una cosa: non sarà un teatro»⁷⁹. La moda degli spettacoli-*brodilki*, come *S.T.A.L.K.E.R.* al Gogol-centre e *Dekalog na Sretenke (Decalogo sulla Sretenka)* al Teatr Majakovskogo, impone agli spettatori di «girovagare» dietro gli attori, per i meandri del teatro, generalmente inaccessibili al pubblico (camerini, depositi, retroscena)⁸⁰.

Una decina di anni fa il regista-drammaturgo Aleksandr Vartanov profetizza con un sorriso: «Il nuovo dramma crescerà e fiorirà con l'umanità progressista. Vivranno felici e contenti. E moriranno lo stesso giorno»⁸¹. Oggi *Diagnostica e Pri-*

mo quarto mi hanno congedato con una sensazione strana: gli stessi protagonisti propongono un loro canone, *narrano* una storia, tirano quasi le somme. O forse la *Ljubimovka* e il Teatro.doc non smettono di evolversi. Il passaggio del testimone dalla vecchia alla giovane generazione al festival del 2012 e le vicissitudini del “Dok”, che, dettate ad altri le “sue” regole, è stato costretto a trasferirsi, lascerebbero presagire nuovi scenari. Non per forza quelli “tragici” immaginati da Vartanov. Chissà se prima di abbassare le luci si pregheranno ancora gli spettatori di spegnere i propri cellulari. Ma Mosca *sulle scene e dalle scene* teatrali sarà sempre ben visibile.

Note

1. Segnalo solo le traduzioni di *Teatro della perestrojka*, a cura di G. Gandolfo, Costa & Nolan, Genova 1991. (contiene pièce di A. Gel'man, N. Koljada, L. Petruševskaja, L. Razumovskaja) e *Reperti (Pezzi da Museo)* di Vjačeslav Durnenkov, curata da S. Mazzanti per Gian Maria Cervo (Teatro Franco Parenti di Milano, luglio 2014). Sono recenti e pregevoli i numeri monografici di “*Hystrio*”, 4, 2012 (Dossier teatro russo 2.0, a cura di R. Arcelloni e F. Malcovati, pp. 31-60) e “*Prove di drammaturgia*”, 2, 2012 (a cura di G. Guccini e E. Faccioli).
2. Cfr. *Teatral'naja biblioteka Sergeja Efimova*, <http://www.theatre-library.ru>, o i progetti <http://drama.ptj.spb.ru> e <http://ищупльесу.рф>.
3. Cfr. “*Afisa*”, 355 (21.10-3.11.2013). Le pièce sono *Vylazka* (Durnenkov), *Purpur* (Strižak), *SLON* (Stadnikov), *Park Gor'kogo* (Pulinovič).
4. M. Lipoveckij, B. Bojmers, *Performansy nasilija: literaturnye i teatral'nye eksperimenty “Novoj dramy”*, NLO, Moskva 2012, pp. 12, 14, 22; (ed. inglese B. Beumers, M. Lipoveckij, *Performing Violence. Literary and Theatrical Experiments of New Russian Drama*, Intellect, Chicago 2009).
5. K. Matvienko, *Novaja drama: pobeda bez triumfa*, in “*Iskusstvo kino*”, 3, 2014, p. 106, <http://kinoart.ru/archive/2014/03/novaya-drama-pobeda-bez-triumfa>.
6. *Otkrytoe pis'mo kollektiva Moskovskogo Dramatičeskogo Teatra im. N. V. Gogolja*, <http://www.onlinepetition.ru/openletter/petition.html>.
7. Cfr. <http://gogolcenter.com/media/>.
8. *Teatr imeni Centra*, in “*Dosug v Moskve*”, 14-28 agosto 2014, p. 9.
9. S. Ja. Gončarova-Grabovskaja, *Komedija v russkoj dramaturgii konca xx-načala xxi veka*, Flinta-Nauka, Moskva 2006, p. 18.
10. M. Davydova, *Konec teatral'noj epochi*, OGI, Moskva 2005; il suo elenco include: Andrej Mogučij, Lev Dodin, Jurij Pogrebničko, Valerij Fokin, Vladimir Mirzoev, Jurij Butusov e molti altri ancora. Per comporre un canone è altrettanto utile la rassegna *Lučščij iz mirov: istorija teatra, rasskazannaja im samim*, impreziosita da video, ritratti, opinioni, citazioni degli ultimi venti anni e disponibile su <http://theatretimes.ru>.
11. I. Vyrypaev, *Teatr:doc: nadežda na žizn*, <http://www.colta.ru/news/5216>.
12. Cfr. il blog di Michail Ugarov del 15.2.2012, <http://m-u.livejournal.com/594570.html>.
13. M. I. Gromova, *Russkaja dramaturgija konca xx-načala xxi veka*, Flinta-Nauka, Moskva 2006, p. 320. Pogodin dedica a Lenin una trilogia: *Čelovek s ruz'jem* (*L'uomo armato*, 1937), *Kreml'evskie kuranty* (*Le lancette del Cremlino*, 1940 e 1956), *Tret'ja patetičeskaja* (*La terza patetica*, 1958); Šatrov compone tra l'altro *Inemem revoljucii* (*In nome della Rivoluzione*, 1957), *Bol'seviki* (1968), *Diktatura sovesti* (*La dittatura della coscienza*, 1986). Sul teatro documentario, da Majakovskij a Ljubimov, vedi anche K. Mamadnazarbekova, *Istorija faktika: istoki i vechi dokumental'nogo teatra*, in “*Teatr*”, 2, 2011, p. 113.
14. «Ai drammaturghi interessano quei temi provocatori, che prima non venivano mai affrontati, ma che hanno una rilevanza sociale», Gončarova-Grabovskaja, *Komedija v russkoj dramaturgii konca xx-načala xxi veka*, cit., p. 9.
15. Il manifesto è scomparso dalla nuova versione del sito, ma è riportato da I. Bolotjan, *O drame v sovremenennom teatre: verbatim*, in “*Voprosy literatury*”, 5, 2004, pp. 23-42, <http://magazines.russ.ru/voplit/2004/5/bolo2.html>.
16. “*Teatr.doc*”, <http://www.teatrdoc.ru/stat.php?page=about>.

17. *Čto takoe verbatim?*, <http://www.teatrdoc.ru/stat.php?page=verbatim>. Cfr. anche il seminario di Aleksandr Rodionov e Michail Durnenkov su https://www.youtube.com/watch?v=4SYsn-n_ZBY&index=12&list=PL6CD95AA28573733D.

18. Le micropièce selezionate furono otto: *Nostal'gija* (Nostalgia, R. Beleckij), *Glotok kokca-koly* (Un sorso di coca e cola, E. Narši), *V metro* (In metro, E. Isaeva), *Moskva-Sortirovočnaja* (La Mosca dei cessi, O. Michajlova), *Moskausee* (Mare-Mosca, A. Višnevskij), *Dialogi o životnych* (Dialoghi sugli animali, A. Železcov), *Bablo pobeždaet zlo e Glaz* (La grana sconfigge il male e Occhio, M. Kuročkin). Cfr. A. V. Vislova, *Russkij teatr na slome epoch (rubež XX-XXI vekov)*, Universitetskaja kniga, Moskva 2009, pp. 40 e 265.

19. *Naročno ne pridumaes'*. *Zavtra v Moskve otkryvaetsja festival'* Dokumental'nyj teatr, http://www.newdrama.ru/press/art_915/.

20. Le differenze di approccio sono oggetto di due contributi di Il'mira Bolotjan e Lucie Kempf. La prima asserisce: «La variante russa del teatro documentario [...] inizialmente si concentra [...] sul rinnovamento del linguaggio e dei temi» (I. Bolotjan, *Dokumental'naja dramaturgija verbatim segodnja: so-ciokul'turnyj aspekt*, in «Sovremennaja dramaturgija», 4, 2013, p. 203, http://teatr-lib.ru/Library/Modern_drama/2013_4/#_Toc378852023). La seconda controbatte: «L'incomprensione tra i drammaturghi inglesi e russi è stata inevitabile: l'impegno "politico" che per i britannici era una questione scontata [...], era al contrario considerato dai russi una posizione retrograda, che rinvia alle tecniche della propaganda sovietica» (L. Kempf, *Dal Royal Court al TEATR.DOC: il Verbatim russo, storia di un innesto culturale*, in «Prove di drammaturgia», cit., p. 14).

21. È una formulazione di Ugarov del 2006. Cfr. K. Šavlovskij, *Točka nerazrešimosti*, in «Seans», 29-30, 2006, pp. 252-5, <http://seance.ru/n/29-30/perekryostok-novaya-drama/tochka-nerazreshimosti/>.

22. La "letteratura del fatto", o "fattografia", viene propagandata dal "Novyj LEF" nel 1928; nel 1929 esce la raccolta *Literatura fakta*, curata da N. Cužak. Essa «rigetta il codice di narratività» e recupera «generi secondari, quali diari, biografie, corrispondenze, reportage» (M. Zalambani, *Literatura fakta. Ot avangarda k sovrealizmu*, Akademčeskij Proekt, Sankt-Peterburg 2006, p. 11). Le affinità con il *verbatim* parrebbero numerose (la vicinanza al cinema, le fonti, persino i "rimproveri" della critica). Tuttavia sono maggiormente significative le differenze di genere (prosa *vs* teatro) e di presupposti ideologici e letterari: il *verbatim* non intende rifiutare la *fictio*, è solo una tecnica compositiva e di rinnovamento.

23. Gromova, *Russkaja dramaturgija konca XX-načala XXI veka*, cit., p. 323.

24. M. Ugarov, A. Banasjukevič: «Perché questa tecnica è preziosa per un attore e il teatro? La lingua orale fa molti *lapsus*, errori, correzioni, che spesso vengono cassati nel russo scritto e che di fatto sono la cosa più importante, perché dicono molto della condizione psicologica di una persona», <http://os.colta.ru/theatre/events/details/33925/>

25. B. Ejchenbaum, *Illuzija skaza*, in Id., *Skvoz' literaturu*, Leningrad 1924. Il critico puntualizza la definizione di *skaz* nel 1919 («La base del testo gogoliano è lo *skaz*. I suoi testi sono composti da vive rappresentazioni, da emozioni discorsive. [...] Questo *skaz* ha la tendenza [...] ad articolare, a riprodurre con la mimica la parola») e nel 1927 («Per *skaz* intendo una forma di prosa narrativa, che nel lessico, nella sintassi, nella scelta delle intonazioni dimostra un'attitudine al discorso orale. [...] Non è importante lo *skaz* in sé e per sé, ma l'attitudine alla parola»); cfr. B. Ejchenbaum, *Kak sdelana "Šinel'" Gogolja e Leskov i sovremennaja proza*, in Id., *Literatura. Teorija, kritika, polemika*, Leningrad 1927. Anche Tynjanov (1924), Vinogradov (1926) e Bachtin (1929) interverranno sull'argomento; sebbene sussista qualche discrepanza tra le loro interpretazioni, tutti gli studiosi convergono sull'*oraliità* e la *teatralità* dello *skaz*; cfr. Ju. Tynjanov, *Poetika. Teorija literatury. Kino*, Moskva 1977, V. Vinogradov, *O jazyke chudožestvennoj prozy*, Moskva 1980, M. Bachtin, *Problemy tvorčestva Dostoevskogo*, Moskva 1994.

26. È quanto assicura Ugarov, il 20 settembre 2008, nel proprio intervento di apertura del festival *Novaja drama*.

27. «Non è di fondamentale importanza se l'immagine di una lingua si crei mediante la cernita del materiale documentario, o mediante la condensazione delle particolarità linguistiche di una cerchia ben precisa; è più importante [...] quanto efficacemente la creazione di una proiezione verbale permetta non solo di conoscere una sfera linguistica, ma soprattutto di *capirla*. [...] La funzione analitica dell'immagine di una lingua può essere realizzata, sviluppando un motivo drammatico dentro un *lingvalitet* (*lingvističeskij mentalitet*), ricostruito, o modellizzato», Lipoveckij, Bojmers, *Performansy nasilija: literaturnye i teatral'nye eksperimenty "Novoj dramy"*, cit., p. 170.

28. Ivi, p. 27. Lipoveckij adatta alla drammaturgia russa la teoria del “teatro della crudeltà” di Jacques Derrida e Antonin Artaud.

29. Gončarova-Grabovskaja, *Komedija v russkoj dramaturgii konca xx-načala xxi veka*, cit., p. 17.

30. Gromova, *Russkaja dramaturgija konca xx-načala xxi veka*, cit., p. 229.

31. Ecco l'elenco completo delle opere in repertorio in ordine alfabetico (come nel sito): *150 pričin ne zaščiščat' rodinu* (E. Gremina); *9 mesjacev / 40 nedel'* (9 mesi / 40 settimane, A. Kuličkov, S. Ševčenko); *Akyn-opera 2* (A. Čakoboev); *Aljaska* (Gibrán Ramírez Portela); *Berlusputin. L'anomalo bicefalo* (D. Fo); *Výključatel'* (L'interruttore, M. Kuročkin, D. Brusnikin); *Vjatlag* (B. Pavlovič, E. Tarasova); *Gogol': domašnee zadanie* (Gogol': compiti per casa, O. Bogačuk); *Dvoe v twoém dome* (E. Gremina, M. Ugarov); *Dok.tor* (E. Isaeva, SounDrama); *Zažgi moj ogon'* (Light my Fire, S. Denisova); *Istorija Gosudarstva Rossijskogo* (E. Novikova); *Kasting* (G. Grekov, Ju. Muravickij); *Kvantovij skačok* (A. Rozin); *Lavata* (S. Filippov); *Medovojj ukus plodov* (Il gusto mielato dei frutti, T. Prijatkina, S. Ljubašina); *Nositel': izbrannoe* (Portatore: scelta, A. Judnikov); *Nylka i Vylka v detskom sadu* (E. Gremina); *Obnimi menja* (A. Bogačuk, K. Koževnikov); *Ofisnoe b...stvo; Pro moju mamu i pro menja* (E. Isaeva); *Prošu slovo* (Chiedo di intervenire, G. Čerepanov, K. Malinina); *Soldat* (Soldato, P. Prjažko); *Tolstoj – Stolypin. Častnaja perepiska* (Tolstoj – Stolypin. Corrispondenza, O. Michajlova); *Uzbek* (T. Batalov); *Ja bojuj' ljubvi* (E. Isaeva); *Jazyčniki* (I pagani, A. Jablonskaja), <http://www.teatrdoc.ru/events.php?type=1> (ultimo accesso al repertorio il 30.4.2015). V. T. Mogilëvskaia, *Le fonti documentarie e la loro trasformazione nelle creazioni del TEATR.DOC*, in “Prove di drammaturgia», cit., pp. 7-11 (ove la critica esamina *Dok.tor* e alcuni *must* delle stagioni precedenti, quali *Settembre.doc*, *Le mele della terra*, *Il gran pastore*); il film documentario del canale “Kul’tura”, *Teatr, v kotorom ne igrajut. Teatr.doc* (http://tvkultura.ru/brand/show/brand_id/39226) e quello di G. Morel, *Teatr.doc Moscou. Dieci anni di teatro documentario in Russia* (<http://www.theatre-russe.info/pages/etudes/chargement/tdocfilmito1.pdf>).

32. Matvienko, *Novaia drama: pobeda bez trjumfa*, cit., p. 101.

33. Oltre la linea sociopolitica Bolotjan segnala quella “biografica” di *Light my Fire e 89-93 (Skvoty)* (89-93 (Squat), N. Grinštejn). Cfr. Bolotjan, *Dokumental'naja dramaturgija verbatim segodnya: sociokul'turnyj aspekt*, cit., pp. 205 ss.

34. *Čas vosemnadcat'. Dokumental'nyj spektakl'*, <https://vimeo.com/16885733>. Dello spettacolo esistono anche il video del *work in progress* (1.18 – Sud, kotorogo ne bylo, https://www.youtube.com/watch?v=eOy7-VLTZgo&feature=youtube_gdata) e una selezione di stralci del testo – Presentazione, Premesse, Cinque scene – commentati dalla Mogilëvskaia e tradotti in italiano da Erica Faccioli, T. Mogilëvskaia, *Verso una riformulazione politica della “posizione zero”: da Un'ora e diciotto minuti al “testimone reale”*, in “Prove di drammaturgia”, cit., pp. 23-8).

35. Cfr. *pecheykin*: «chi è l'autore del testo?», *lena_gre*: «la vita. lo spettacolo è su testimonianze documentarie» (21.1.2010), <http://m-u.livejournal.com/378605.html>.

36. Cito dall'intervista alla madre: «Penso che abbiano perseguitato una persona con cinismo e accanimento. Non cercavano la verità. [...] Non c'erano prove della sua colpevolezza. Magari al Processo sarebbe potuto esserci un giudice corretto, o corrispondenti che avrebbero sentito quello che *lui* aveva da dire. Lo avrebbero dovuto processare. Ma non hanno permesso a questa persona di deporre». Audio e testo su <http://echo.msk.ru/programs/personalno/636390-echo/> (N. Magnitskaja, 23.11.2009). Sullo stesso sito l'intervento di D. Muratov del 19.11.2009: <http://echo.msk.ru/programs/personalno/634992-echo/>.

37. Mogilëvskaia, *Verso una riformulazione politica della “posizione zero”: da Un'ora e diciotto minuti al “testimone reale”*, cit., p. 21.

38. E. Gremina, *Komu mstit'-to? Oni pobedili*, in “*Bol'soj gorod*”, 302, 11.7.2012, p. 12. Su <http://www.youtube.com/watch?v=IKbwlgCB9w> il video della serata, curato da “*Novaia gazeta*”.

39. *Oskorblennye čuvstva*, <http://www.youtube.com/watch?v=3GvmUTQCNGQ>.

40. Per maggiori informazioni sulle mostre si rimanda a http://old.sakharov-center.ru/museum/exhibitionhall/religion_notabene/ (*Attenzione, religione!*) e a <http://old.sakharov-center.ru/museum/exhibitionhall/forbidden-art/> (*Arte vietata-2006*). Durante il processo ad *Arte vietata* vengono disegnate delle vignette (anch'esse “documentarie”), poi raccolte in V. Lomasko, *Zapretnoe iskusstvo*, Bumkniga, Sankt-Peterburg 2011.

41. Saša Denisova (regista e autrice di pièce, cresciuta al “Dok”) nota sul suo blog: «Nel progetto sul processo ad *Arte vietata* mancano probabilmente il teatro e proprio quei “sentimenti offesi”. Gli autori li hanno attraversati, senza assumere nessuna delle due posizioni antitetiche e senza dimostrare l'esistenza di una terza», <http://www.rusrep.ru/article/2011/10/03/oskorblenie>

42. Mogilëvskaja, *Verso una riformulazione politica della “posizione zero”: da Un’ora e diciotto minuti al “testimone reale”*, cit., pp. 21-3. L. Kempf, T. Moguilevskaia, *Le théâtre neo-documentaire – Résurgence ou réinvention?*, Presses Universitaires, Nancy 2013.

43. È Ugarov stesso a dichiarare in un’intervista: «Il teatro di testimonianza è una varietà di teatro documentario, che porta in scena le vere persone, i testimoni di questo o quell’avvenimento, di cui si parla. Possono essere attori, o possono non esserlo», http://www.gazeta.ru/culture/2012/07/24/a_4691369.shtml.

44. *Rasskaz sidevšich na Simferopol’koj*, <https://www.youtube.com/watch?v=F4zRuFV62F8> (parte 1^a e ss.). Sulla serata cfr. N. Zotova, *Pyatnadcat’ sutorok v Teatre.doc*, <http://www.novayagazeta.ru/politics/50338.html> e il blog di Il’ja Jašin, <http://yashin.livejournal.com/2011/12/31/>.

45. Il programma e i partecipanti a entrambi gli eventi sono pubblicizzati su <http://teatrdoc.ru/proj.php?nid=7>. Sugli esiti della *Maschera d’oro* 2012 cfr. l’intervista di Varja Kobyšča a Matvienko, Vislov, Ugarov, <http://maskbook.ru/2012/letter.php?id=116>.

46. Divampata nel maggio 2012, in seguito all’inizio del terzo mandato di Putin, questa protesta prende il nome dall’*hashtag* #ОккунайАбай, una fusione di *Occupy Wall-Street* e di Abaj Kunanbaev. Per circa una settimana i manifestanti hanno “occupato” lo slargo antistante il monumento a Kunanbaev ai Čistye prudy di Mosca, dove peraltro il 14 maggio il “Dok” ha allestito un’affollatissima rappresentazione all’aperto di *Berlusputin*.

47. *Chamsud. Prodolženie*, <http://www.youtube.com/watch?v=r9LL2E5lyFo>.

48. Si veda l’epilogo “inaspettatamente fantastico” della *Mantella* e l’ultima scena “muta” e “impietrita” dell’*Ispettore generale*.

49. Cito per intero un post del 4 giugno 2011 della user “xild”: «Ne avevo solo sentito parlare. Pensavo fosse come scrivono un po’ tutti: gli attori non recitano, i fatti e i protagonisti sono veri, come i nomi delle istituzioni coinvolte. Sulla scena ci sono persone comuni (come se non ne vedessi abbastanza ogni giorno). Sono andata senza particolari aspettative, più che altro per curiosità. *Sono andata e ho visto il Teatro. Vero, vivo, interessante. Forse non è bello dirlo proprio di questo spettacolo (vuoi o non vuoi riguarda un essere umano e la sua morte), ma mi è piaciuto.* Mi aspettavo qualcosa (sì: in realtà qualcosa me la aspettavo) del tipo la scuola naturale di *Fisiologia di Pietroburgo* [i.e. raccolta del 1845, curata da N. A. Nekrasov], o il processo ad un eroe letterario. Non era né l’uno, né l’altro. I ritratti fatti nello spettacolo – dei giudici, del medico carcerario, della ragazza dell’ambulanza – non sono fotografie; se è documentarismo, lo è solo di nome. Gli attori ovviamente recitano, permettendosi (o, viceversa, non permettendosi) cose non del tutto comuni in teatro», <http://teatr-live.ru/event/809/>.

50. Gremina, *Komu mstit’-to? Oni pobedili*, cit., p. 13.

51. *Slučaj s moim drugom. Delo Leonida Razvozžaeva*, parte 1^a (<https://www.youtube.com/watch?v=3wY9VzZbjPk#t=12>) e 2^a (<https://www.youtube.com/watch?v=SioojKJd9C4>).

52. Anche di questo spettacolo esiste solo la versione video (*Pussy Riot. Prodolženie*, <http://www.youtube.com/watch?v=VqQFOl8lpL4>). La “rappresentazione” verte prevalentemente sulla vita delle ragazze dopo la carcerazione, riferita dagli amici, che hanno fatto loro visita (Tasja Krugovych, Anton Nikolaev, Seroc Fioletovoe, Roma Prijatkin, Dima Kuminov, Nastja Kirilenko e, in sala, il padre di Nadja e la madre di Maša). La Faer proietta numerosi materiali, commenta performance passate della Samucevič e, con i testimoni, fa un identikit psicoattitudinale delle Pussy Riot, da utilizzare in eventuali riduzioni teatrali e cinematografiche ad esse ispirate. Katja Samucevič è stata rimessa in libertà nell’ottobre 2012, Nadja Tokonnikova e Marija Aléchina sono state graziate da Putin nel dicembre 2013.

53. Ancora al Centro Sacharov, dal 1^o al 3 marzo 2013, il regista svizzero Milo Rau “riapre” i *Moskovskie processy* (*Processi di Mosca*) per *Attenzione, religione!, Arte vietata-2006* e la preghiera *punk* delle Pussy Riot. Vi partecipano diversi attori-testimoni (dalla blasfema Ekaterina Samucevič, all’attivista ortodosso Vladimir Sergeev), figure direttamente coinvolte (gli avvocati Anita Soboleva e Anna Stavickaja), rappresentanti del mondo culturale (Marat Gel’man, Ekaterina Degot’). Il verdetto, emesso «senza la pressione del Potere», viene affidato a una giuria popolare scelta casualmente. Il 3 marzo lo spettacolo è stato interrotto da un distaccamento di cosacchi (!), “offesi” dall’argomento trattato; cfr. il blog del direttore del Centro Sacharov Michail Kalužskij, <http://archives.colta.ru/docs/15358>.

54. Sul sito della *Maschera d’oro* vengono riportate le considerazioni di alcuni attori: «Volevi diventare artista perché ti serviva. Lo sei diventato e allora? Invece puoi essere un artista utile a qualcuno, a qualcuno a cui serve molto. Fai quasi una magia. Ci siamo sentite persone, che possono cambiare qualcosa», <http://www.goldenmask.ru/spect.php?id=966>. Il progetto è stato portato avanti per tutto il 2012 in diverse città

russe (Vjatka, Rostov, Mosca, Komsomol'sk-na-Amure, Kostroma, Čeljabinsk, San Pietroburgo) con la partecipazione di svariate associazioni teatrali e sociali.

55. E. Gremina, *Neožidanno Moskva*, <https://www.facebook.com/elenagremina/posts/10204053482651469>. In italiano cfr. L. Cohen, *Lo zar vede B. e censura Berlusputin*, in "Il fatto quotidiano", 19.10.2014.

56. Ho sottoscritto la petizione il 18.10.2014 su <http://www.change.org/p/мэру-москвы-срею-собянину-поддержите-театр-док>; essa è apparsa anche in italiano su <http://www.interkavkaz.it/news/lettera-aperta-al-sindaco-di-mosca--sergej-sobjanin-in-sostegno-di-teatr-doc#.VEYtYb3stoo.facebook>).

57. Commenta Elena Gremina: «Corrono voci che sia una decisione politica. Avete voluto *Un'ora e 18 e Berlusputin?* Avete letto i diari del Majdan? Siete stati a *Occupy Abaj?* Avete partecipato al *meeting* per la liberazione dei prigionieri del 6 maggio? Avete organizzato il reading di pièce proibite dal Ministero della Cultura? Dobbiamo continuare? Mi hanno detto, in gran segreto, che sono terribilmente scontente di noi persone terribilmente influenti», <http://www.teatrdoc.ru/news.php?nid=446>.

58. Su *Planeta.ru*, la maggiore piattaforma russa di *crowdfunding*, viene promosso il progetto *Teatro. doc. Una nuova vita*, che nel solo primo giorno raccoglie oltre 100.000 rubli (un quinto dell'occorrente), distribuendo, a fronte delle offerte, vari gadget (cartoline, affiche autografate, DVD con gli spettacoli e i dietro le quinte, tessere di spettatore onorario, cuscini o posti "personalizzati" con il proprio nome), <http://planeta.ru/campaigns/7976>.

59. Le due iniziative si sono svolte rispettivamente il 29 e il 30 dicembre. Le *Svjatki* sono le "festività natalizie"; credenza vuole che in tale periodo si potessero fare i pronostici per l'anno successivo. Sul sito del "Dok" si legge: «La parola *Svjatki* viene usata proprio con l'accezione "di confine", o "di passaggio". Le *Svjatki* sono una sorta di confine tra il vecchio e il nuovo anno, tra le tenebre [...] e la luce», <http://www.teatrdoc.ru/news.php?nid=449>. La proiezione del film, *Sil'niše, niž zbroja*, realizzato dal gruppo #BAB-YLON'z, è stata interrotta al 4° minuto per ragioni mai chiaramente esposte in un verbale (la presenza di un ordigno esplosivo, un paventato "estremismo" politico, la mancanza di licenza). La BBC informa che Elena Gremina è stata convocata al ministero della Cultura per fornire spiegazioni sulla lesione dei diritti d'autore, il tecnico Stas Gubin e i drammaturghi Kuročkin e Lisovskij sono stati trattenuti dalla polizia per favoreggiamento, i locali del teatro sono stati perquisiti e il suo ingresso sprangato. http://www.bbc.co.uk/russian/russia/2014/12/141231_moscow_teatr_doc_police.

60. Si tratta della Galleria JUVS, del Centro di arte contemporanea "Zverevskij", del *Coworking "Stile libero"*, dell'atelier di Petljura, del club Masterskaja, del Gogol-centre; <http://www.teatral-online.ru/news/13073/>.

61. Cito dalla pagina Facebook di Michail Ugarov: «L'edificio ha resistito agli incendi di Napoleone. È una dépendance della casa del governatore generale di Mosca, Zakrevskij, un despota e un tiranno. Sua moglie – Agrafena Zakrevskaja – era una delle bellezze dell'epoca. È l'eroina del *Ballo* di Baratynskij, dei versi di Vjazemskij e del *Ritratto* di Puškin. Ma scriviamola almeno una pièce su quanto è successo tra queste mura!» <https://www.prod.facebook.com/photo.php?fbid=10203353018368748&set=a.1566074714346.2078019.1309744566&type=1&fref=nf>. Piazza Razguljaj si trova nel quartiere Basmannij, nelle adiacenze del "Gogol"; vi si affacciava la famigerata bettola *Razguljaj*, menzionata anche da Giljarovskij e vi abitavano Jakov Brjusov e Musin-Puškin.

62. Cfr. <http://planeta.ru/campaigns/7976>.

63. Al momento di licenziare questo articolo il "Dok" è stato costretto a trasferirsi ancora una volta al Malij Kazěnnij pereulok 12, dove, il 23 giugno 2015, ha ripreso la sua attività; cfr. <http://www.teatrdoc.ru/news.php?nid=480>. A questo e ad altri argomenti sin qui trattati è dedicato il numero monografico della rivista "Teatr", 19, 2015, uscito in contemporanea con il presente contributo.

64. *Zolotaja maska* (dal 1993) è gestito dal ministero della Cultura russo, dall'Unione teatrale e dal governo di Mosca; comprende balletto, prosa, opera lirica e le sezioni *Novaja pièce, Maska+ e Russian case* (<http://www.goldenmask.ru>). *NET* (dal 1998), ovvero *Novyj Evropejskij Teatr* (Nuovo Teatro Europeo), è finanziato dal Fondo Prochorov e diretto da Marina Davydova (<http://netfest.ru/home>). A *Territorija* (dal 2006) collaborano Ministero e Dipartimento della Cultura della Russia e di Mosca, nonché gli artisti Serebrennikov, Mironov, Chamatova; la manifestazione è attenta alla sperimentazione "non ordinaria" e ai generi attigui e/o mescolati alle arti sceniche (<http://www.territoryfest.ru>). *ARTmigracija* (dal 2013) è organizzato dall'Unione teatrale (<http://start-std.ru/ru/>). *Bol'saja peremena* (dal 2007) è un'idea di Eduard Bojakov, attuata tra Perm', Voronež e Mosca (<http://bigbreakfest.ru>). *Dejstvujuščie lica* (dal 2003) è una iniziativa della *Škola sovremennoj*

p'esy di Iosif Rajchel'gauz (<http://www.neglinka29.ru/dir/1>), le antologie dei vincitori sono un buon compendio della drammaturgia russa degli ultimi anni. È facile confondere *Novaja drama* (<http://www.newdramafest.ru>) con *Ljubimovka* per l'originaria unità di intenti, i protagonisti, il periodo, il nome (che coincide con quello dell'intero movimento) e la produzione (cfr. la raccolta *Novaja drama*, Seans-Amfora, Sankt-Peterburg 2008, con prefazione di E. Koval'skaja, appendice di E. Bondarenko e opere di N. Vorožbit, I. Vyrypaev, E. Gremina, E. Grškovec, Durnenkovy, Ju. Klavdiev, M. Kuročkin, O. Muchina, P. Prjažko, V. Sigarev). L'elenco completo dei festival teatrali russi è consultabile su sul sito www.rtlb.ru (anche in inglese). Sull'argomento: I. Gremizzi, *È sempre giorno di festival* e M. Dmitrevskaja, *Tutta la Russia è il nostro laboratorio*, in "Hystrio", n. 4, ottobre dicembre 2012, pp. 45 e 56-7.

65. K. S. Stanislavskij, *La mia vita nell'arte*, a cura di F. Malcovati, trad. di R. Vassena, La Casa Usher, Milano 2009; A. P. Čechov, Lettera a Stanislavskij del 18 luglio 1902, in *Polnoe sobranie sočinenij i pisem*, Nauka, Moskva 1974-1983, t. 11, pp. 10-1.

66. M. Roščin, *Spešite delat' žurnal*, in "Dramaturg", 1, 1993, p. 8, http://www.theatre.ru/drama/v_dram.html.

67. Cfr. il blog di Michail Ugarov del 27.7.2007, <http://m-u.livejournal.com/2007/07/27/>.

68. <http://lubimovka.ru/o-festivale>.

69. <http://lubimovka.ru/lenta/23-stati/28-intervyu-mikhaila-durnenkova>.

70. <http://lubimovka.ru/o-festivale>.

71. Cfr. <http://lubimovka.ru/lenta/17-novosti/85-otkrytoe-pismo-dramaturgov-v-podderzhku-teatra-doc>. Margarita Gromova definisce «figli della *Ljubimovka*» Gremina, Ugarov, Michajlova, Isaeva, Levanov, Dragunskaja, Kuročkin, Muchina, Bogaev, Vyrypaev, Sigarev, Presnjakov (Gromova, *Russkaja dramaturgija konca XX-načala XXI veka*, cit., pp. 246-317). La raccolta *Kul'turnyj sloj*, Materik, Moskva 2005, edita dagli stessi partecipanti, può costituire la base per il “canone” di *Ljubimovka* e contiene testi di Durnenkovy, Vladimir Zabaluev e Aleksej Zenzinov, Kuročkin, Natal'ja Vorožbit, Isaeva, Narši, Aleksandr Chromov, Evgenija Palechova. Cfr. anche *Dokumental'nyj teatr. P'esy*, Tri kvadrata, Moskva 2004.

72. La periodizzazione non è rigida e univoca; mi rifaccio, con qualche aggiustamento, a quella emersa nella discussione conclusiva di *Novaja drama* 2008, *Otcy i deti: tri pokolenija novoj dramy*, <http://teatr-live.ru/2008/09/page/2/>. M. I. Gromova, *Russkaja sovremennaja dramaturgija*, Flinta-Nauka, Moskva 2003, suddivide l'epoca tardo-sovietica, nella quale si forma la prima generazione di *Ljubimovka*, negli anni Settanta-Ottanta (Vampilov, Rozov, Arbuzov) e Ottanta-Novanta (Petruševskaja, Venedikt Erofeev).

73. <http://lubimovka.ru/component/tags/tag/3-lyubimoka-2013>; A. Banasjukevič, *Vsё men'še stranogo, vsё bol'se chorošo sdelannogo*, in "Sovremennaja dramaturgija", 1, 2014, pp. 182-4, http://teatr-lib.ru/Library/Modern_drama/2014_1/#_tfoo60001.

74. Si rimanda ai *tag* "lenta", "25 let festivalju" e "Ljubimovka-2014" di <http://lubimovka.ru/lenta>.

75. A. Kisel'ev, *Gastarbajter, Vikipedija, bezyschodnost': kak ustroena sovremennaja p'esa*, <http://vozduh.afisha.ru/art/gastarbajter-vikipedija-bezyschodnost-kak-ustroena-sovremennaya-pesa/>.

76. K. Matvienko, *Govorjat i pokazyvajut*, in "Ekran i scena", 17.9.2014, <http://screenstage.ru/?p=1849>.

77. Vedi il programma completo su: <http://lubimovka.ru/lyubimovka-god>.

78. Finanziato dal Dipartimento della Cultura di Mosca, il progetto *Scena aperta* nasce nel 2005 per sviluppare «diversi ambiti dell'arte scenica», <http://www.o-stage.ru>. Pečejkin ha composto *Lettura pubblica* appositamente per le sale di lettura; la pièce è stata rappresentata tra l'altro, alla Biblioteca Nazionale Lenin, cfr. il video su <http://www.m24.ru/videos/67699?attempt=1>.

79. «Il maestro del *post-verbatim* Andrej Stadnikov sta preparando con gli studenti della classe di Dmitrij Brusnikin uno spettacolo in due atti sui teatri nei GULAG. La prima parte è la *ricostruzione*, la seconda – la riflessione. Si tratta di un collage illustrato di citazioni letterarie e cinematografiche riguardanti l'epoca del Grande terrore», "Afiša", 375 (25.8-7.9.2014).

80. La *brodilka* (da "brodit", girare, vagare) ha numerose varianti: "spettacolo interattivo", "spettacolo-viaggio", "spettacolo-promenade", "escursione teatrale", "spettacolo-kvest" (dall'inglese *quest, adventure game*). *S.T.A.L.K.E.R.* e *Dekalog na Sretenke*, realizzati rispettivamente da Belenickaja – Grigor'ev e Saša Denisova, coincidono l'uno con l'imminente chiusura per restauro del Teatr Gogolja, l'altro con la riapertura di una filiale del Teatr Majakovskogo, quasi ad essere l'*ultimo* o il *primo* saluto ai due edifici. Per una panoramica su allestimenti simili cfr. <http://vozduh.afisha.ru/art/10-luchshih-spektakleykvestov/>.

81. *Kul'turnyj sloj*, cit., p. 499.



Teaching Shakespeare through Performance

di *Antonella Piazza*

As an act of memory and an act of creation, performance recalls and transforms the past in the form of the present

W. B. Worthen, *Drama, Performativity, Performance*

Abstract

My personal experience of Teaching English through Shakespeare to students of English at the University of Salerno in the last decade is recorded in the article and related to the critical and theoretical development of the relationship between Shakespeare and Performance, which in very recent years has become an autonomous discipline in Shakespeare Studies (W. B. Worthen).

The first performative turn inaugurated by J. L. Sty'an's *The Shakespeare Revolution* in the 1970s has been superseded by a second one in the postmodern era marked by the electronic and new media revolution. In the first phase Shakespeare in performance was still, in a way, subordinated to his text, while in the second Shakespeare is absorbed in the performative process which is growing more and more inclusive going from the page to the stage, to the screen, to the new media.

In the last part of the article Almereyda's *Hamlet 2000*, following Worthen's lesson, is considered paradigmatic in revealing how a "spectral" Shakespeare contributes to a self-reflexive critique of performance. In the end the 2012 *H.A.M.L.E.T* ("How A Man Loves Entertainment Technology") by the students of the University of Salerno is presented as following the steps of Almereyda's movie on the stage, documented by declarations of some contributors to the performance and links on YouTube.

Lo spostamento nel 2007 del mio insegnamento di Letteratura inglese dal corso di laurea in Lingue e letterature straniere ad uno di Arti visive, musica e spettacolo (Davimus) dell'Università degli Studi di Salerno ha significato uno spostamento del mio lavoro su Shakespeare dalla pagina alla scena ("from page to stage"), dal testo alla performance. La performance era, allora, per me un territorio quasi del tutto inesplorato in cui mi sono inoltrata in modo empirico: producendo cioè ogni anno (per otto anni) un adattamento di un testo di Shakespeare¹, creato e curato dagli studenti e "rappresentato" – "performed" – alla fine del corso al Teatro di Ateneo². Dalla sperimentazione didattica è necessariamente conseguito un interesse per la relazione tra Shakespeare e la performance da una prospettiva critico-teorica e storica.

Dalla seconda metà del secolo scorso ad oggi gli studi su Shakespeare e la Performance si sono sviluppati con implicazioni e percorsi così complessi e diversificati, così imprevisti e inediti da suscitare un senso di sorpresa e smarrimento. Questo articolo in-

tende, dunque, registrare e interpretare un’esperienza didattica immersendola, per certi aspetti, nel dibattito contemporaneo su Shakespeare e performance. La domanda/sco-
perta inquietante che si pone è: nel teaching/insegnamento – che altro non è che parte fondamentale del processo di trasmissione e trasformazione («*transmission*»)³, cul-
turale – viene prima Shakespeare o la performance? Si “insegna” Shakespeare attraverso la performance o la performance attraverso Shakespeare? Ma, una cosa alla volta.

I Shakespeare Performance Criticism

Il *performative turn* negli studi shakespeariani è invariabilmente associato a J. L. Stylian. Si tratta di un primo e importante passaggio, di un momento fondativo nella relazione tra il Bardo e la performance, ma affatto rivoluzionario e definitivo⁴.

Quando nel 1977 J. L. Stylian pubblicò *The Shakespeare Revolution* non annun-
ciava una rivoluzione a venire, ma una rivoluzione compiuta, o meglio una pace fatta tra la critica letteraria e la critica teatrale. L’Accademia – gli studi filologici, editoriali e critici – per più di due secoli avevano eletto la pagina, manoscritta o stampata, a oggetto estetico privilegiato e lo avevano identificato *tout court* con Shakespeare. La performance, la messa in scena teatrale, era esclusa, trascurata, spesso sottovalutata e svalutata negli studi shakespeariani ufficiali tanto che il testo e la scena non sembravano avere niente da condividere: «*Could the Shakespeare on the stage and the study have been the same man, the plays the same plays?*». The Shakespeare industry branched in such different directions that it scarcely seemed to have the same root»⁵.

È il Novecento – secondo Stylian – a sviluppare e dare dignità a una critica “stage-centred” che intendeva ridare a Shakespeare un’identità non solo di poeta/scrittore (genio della parola), ma anche di “playwright”⁶. Questo nuovo orientamento compòrtò un interesse critico per la storia e i modi della messa in scena shakespeariana. Attraverso copioni, osservazioni e recensioni contemporanee si ricostruì gradualmente e con sforzo una storia delle rappresentazioni shakespeariane che vede nel 2001 uno dei suoi esiti più riconosciuti nella *The Oxford Illustrated History of Shakespeare on Stage* curata da Jonathan Bate e Russell Jackson. Il desiderio di confe-
rire autorità scientifica e “verità” alla messa in scena di Shakespeare avvicinò, inoltre, i registi e i nuovi operatori del teatro al modo “originale” di rappresentazione elisabettiano che portò a un superamento della spettacolarità visivo-illusionistica delle performances vittoriane: «*The stage has moved from the elaborate decoration of Beerbohm Tree to the austerities of Peter Hall, from the illusory realism of Henry Irving to the non-illusory statements of Peter Brook*»⁷.

Il disegno di un “originale” teatro elisabettiano, lo Swann, scoperto nel 1888, e la pubblicazione di W. W. Greg del *Diary* e dei *Papers* di Henslowe tra il 1904 e il 1908 sono le premesse di un ritorno al *bare stage*, alla scena nuda elisabettiana, inaugurata

da William Poel nel 1901 (contemporaneamente e come conseguenza di un altro cruciale passaggio dalla scena allo schermo nella storia della performance shakespeariana). L'architettura del teatro shakespeariano ritornò al *thrust stage* elisabettiano ricostruito da Tyron Guthrie per il suo primo teatro festival a Stratford in Ontario nel 1953. Guthrie riteneva che «a play can be best represented by getting as near as possible to the manner in which the author envisaged its performance»⁸. Il ritorno allo stage antirealistico associa la performance shakespeariana ai contemporanei estranianti esperimenti antimimetici del più colto teatro europeo di Adolph Appia, Vsevolod Meyerhold, Bertolt Brecht, Gordon Craig, Max Reinhardt incrementandone la reputazione.

Negli anni Settanta e Ottanta del Novecento gli studi shakespeariani “stage-centred” godevano ormai di una dignità pari a quelli “text centred”: la pace era raggiunta. Ancora Stylian lo sottolinea: «[Stanley Wells] believes that the writings of Shakespeare critics can perform a valuable service in the theatre, [and he] conversely insists that “theatrical experience of the plays is necessary for a Shakespeare critic”»⁹.

Ma questo idilliaco equilibrio tra Shakespeare e la performance non era destinato a durare a lungo come dimostra anche la *performance pedagogy* il cui percorso, che si tenterà di tracciare, è parallelo, anche se non sempre coincide con i *Performance Studies* accademici.

L'*educational drama* shakespeariano godette di un vero boom tra gli anni Settanta e Ottanta. Come afferma James N. Loehlin in *Teaching through Performance*, l'area spesso troppo trascurata della didattica di Shakespeare ha tratto vantaggio dalla reputazione e dal successo raggiunti dalla performance negli studi accademici shakespeariani:

Performance pedagogy as we know it grew out of “the Shakespeare revolution” of the 1960s and 1970s. The growth of “stage-centered” criticism by scholars like J. L. Stylian and Bernard Beckerman, the dissemination of the RSC training methods of Cicely Berry and John Barton, and the creation of the touring performance/education group ACTER (now Actors from the London Stage), together with the educational experimentation of the period, all combined to give performance a place in the college English classroom¹⁰.

A metà degli anni Ottanta sembrava che – osserva Lohelin – la performance fosse considerata la Nuova Disciplina e si riteneva che avrebbe dominato la pedagogia per le generazioni future.

Lo “*Shakespeare Quarterly*” del 1984 era stato un numero speciale tutto dedicato alla performance e nell'introduzione John F. Andrews notava che dieci anni prima una pedagogia “performance-oriented” non era una nozione diffusa: «virtually everybody acknowledges the need to approach Shakespeare's plays as dramatic rather than literary works. The only real question seems to be just how to put the consensus into practice»¹¹. Homer Swander, in un saggio del 1985, provocava gli insegnanti

to accept the pedagogical consequence of recognizing the obvious : that Shakespeare words, deliberately designed by a theatrical genius for a thrust stage with live actors and an immediately responding audience, cannot be satisfactorily explored or experienced in any medium but his own¹².

Docenti di Shakespeare, soprattutto nei colleges anglosassoni, portavano al teatro gli allievi, mostravano in classe film, prodotti televisivi, videocassette, rappresentavano scene con gli studenti come “performers” (questo per Styan era “il metodo diretto”), e si impegnavano a dimostrare le specificità che distinguevano il dramma dalla letteratura.

La mia iniziale esperienza di insegnamento della lingua e della letteratura inglese attraverso la performance shakespeareana condivideva queste pratiche di drammattizzazione del testo – *close reading* e interpretazione comune e condivisa del testo, assegnazione dei ruoli dei personaggi agli studenti-attori, tecniche di improvvisazione (soprattutto quelle di Viola Spolin), gioco di ruoli, simulazioni, progetti di contemporaneizzazione dei temi del dramma, creazione di nuove sceneggiature, occupazione degli spazi del Teatro di Ateneo – ma queste hanno, nel corso degli anni, come vedremo, subito delle trasformazioni e seguito, più o meno consapevolmente, le trasformazioni dell’interpretazione del rapporto tra Shakespeare e la performance. Ma di questo più tardi; torniamo, per ora alla storia.

In pochi anni la situazione è cambiata: la «*Shakespeare revolution*» di Styan doveva essere soppiantata e superata da ulteriori rivoluzioni che erano alle porte, pronte a modificare il rapporto tra Shakespeare e la performance. Negli anni Ottanta l’istituzione e il successo dei *Performance Studies*, fondati come disciplina a New York da Richard Schechner, da una parte, e l’occupazione e la preoccupazione, dall’altra, della critica politico/ideologico e teorico/culturale shakespeareana per i temi della classe della razza e del gender e infine la svolta postmoderna condussero al superamento e al rifiuto della “rivoluzione” di Styan e al riposizionamento di Shakespeare all’interno degli studi sulla performance.

W. B. Worthen, tra i più autorevoli critici dei nuovi *Performance Studies*, affermava che il torto di Styan era considerare la performance drammatica l’iterazione del testo scritto. La rivoluzione “stage-centred” si smascherava come un teatro “text based”. Per la critica e la pedagogia della performance Shakespeareana, cioè, lo spostamento di attenzione sulla performance aveva l’obiettivo di penetrare e interpretare e “approfondire” la parola shakespeareana che rimaneva e si confermava come la stabile origine e la fissa autorità precedente ogni sua successiva e possibile performance. Il *performative turn* di Styan si rivelava e veniva qualificato come “performance criticism”. E per le implicazioni pedagogiche Milla Cozart Riggio nell’introduzione a una influente raccolta di saggi – *Teaching Shakespeare through Performance* (1999) – affermava che, per quanto il metodo di insegnamento di Shakespeare fosse cambiato, il culto e la riverenza verso il Bardo non vacillarono nei primi tre quarti del xx secolo e a riprova di questo scrive:

In 1970 Isaac Asimov could claim Shakespeare as the glory of the English language: «Most of all, we who speak English, in the original, the writings of William Shakespeare, a man who is certainly the supreme writer through all the history of English literature and who, in the opinion of many, is the greatest writer who ever lived – in *any* language». Indeed, Asimov claims an almost mystical power for Shakespearean language as a bulwark against change: «It is almost as though the English language dare not change so much as to render Shakespeare incomprehensible»¹³.

Negli ultimi decenni lo Shakespeare di Asimov, così come quello di Styan, è stato immerso in un'operazione di destrutturazione e decostruzione così radicale da venirne totalmente travolto e trasformato.

Al successo prima e al declino poi del “performance criticism” di Styan è seguita, negli studi shakespeariani, una fase in cui le due categorie – “Shakespeare” e “performance” – presero direzioni diverse.

Prima la performance. Nel 1985 Richard Schechner, in *Between Theatre and Anthropology*, se da una parte, rifiutando l’identità letteraria di Shakespeare, lo riconosceva come supremo artigiano della scena, dall’altra, aprendo i *Performance Studies* all’incrocio interdisciplinare, marginalizzava il teatro e dunque Shakespeare, sottoponendolo, confondendolo e a volte riducendolo ad una prospettiva antropologica.

Was “theatre” an adequate term for the wide range of “theatrical acts” that intercultural observation was everywhere revealing? Perhaps performance better captured and conveyed the activity that was provoking these questions. [...] If indeed we are entering a new intercultural “global village”, then we must begin to imagine a post-theatrical, post anthropological age¹⁴.

Dunque in questa fase dei *Performance Studies* la nozione di teatro ha perso i confini tradizionali, includendo e allargandosi dai comportamenti rituali (Victor Turner) a quelli della vita di ogni giorno (Erving Goffman).

Se Shakespeare non era al centro dei *Performance Studies* schechneriani, la performance non fu al centro degli studi shakespeariani tra la fine del Novecento e l’inizio del millennio che proiettarono sul testo drammatico le ansie ideologiche e politiche del tempo relative alle marginalità sessuali, sociali, razziali, sottoponendo a scrutinio, per così dire, la *political correctness* di Shakespeare. Tanto che letture e approcci – come quello performativo e la *performing pedagogy* – che escludevano quelle questioni venivano aspramente criticate. Nel numero sulla didattica dello “Shakespeare Quarterly” nel 1990, Ann Thompson criticava l’approccio performativo che dominava nel 1984 e ne decretava, in qualche modo la fine: «Reading these essays in 1989 [...] I was immediately struck not only by the overwhelming consensus that the “right way” to teach Shakespeare was through performance and class workshops but also by almost total absence of literary theory and cultural politics»¹⁵.

Fu la svolta post moderna – la sua operazione di decostruzione delle nozioni di origine, autore, testo, e delle tradizionali categorie spazio-temporali di trasmissione culturale – a ricomporre il binomio Shakespeare e la performance seppure da una prospettiva diametralmente opposta a quella di Stylian. I nuovi *Shakespeare Performance Studies* negarono innanzitutto l'assunto fondativo del “performance criticism” e delle relative “performing pedagogies”, secondo cui l'esplorazione delle condizioni della performance teatrale del dramma shakespeariano avrebbe condotto alla scoperta del suo significato testuale, inscritto nella sua parola¹⁶. Worthen, tra i fondatori e promotori degli *Shakespeare Performance Studies*, osserva che la performance teatrale viene intesa da Stylian (come da J. L. Austin) in termini letterari, come un modo di dire parole scritte. Il teatro produce significato reiterando il testo drammatico, con una modalità citazionale che rende il teatro particolarmente vuoto (“hollow») e Worthen si chiede: «But is it language, the text, that motivates the force of dramatic performance? Is it, in other words, the dramatic text, that motivates the force of dramatic performance? Is it in other words, the dramatic text that the citational performances of the theatre cite?»¹⁷. Sul piano didattico l'esperienza con gli studenti Davimus, in cui il testo rappresentato è stato invariabilmente un “adattamento” e una “riscrittura originale” di un play di Shakespeare, dimostrava con evidenza che non era il testo di Shakespeare al centro della performance teatrale, che, per quanto il testo venisse trasformato, rimaneva comunque una performance teatrale shakespeariana.

Nei tormentati rapporti tra *page* e *stage*, tra testo e performance, alla retorica interpretativa di Stylian viene contrapposta una retorica produttiva:

[There are] two ideologies in competing to define the work of contemporary theatre: an interpretive rhetoric, in which performance is valued for its capacity to repeat, realize, and communicate a dramatic work to an audience; and a productive rhetoric in which the theatre frames performance as an event, speaking not merely to the spectator but also through the spectator's agency in the performance¹⁸.

Nel passaggio dalla “interpretazione” alla “produzione”, dalla “ripetizione” all’ “evento” si costituisce l’area degli *Shakespeare Performance Studies* che riformula radicalmente le nozioni di Shakespeare e performance e la loro relazione, ormai inestricabile.

2 *Shakespeare Performance Studies*

Perché Shakespeare? Shakespeare “si presta” particolarmente alla performance perché da sempre occupa una posizione a cavallo tra letteratura e teatro, entrambe posizioni mobili e instabili perché lo stesso testo letterario, apparentemente garanzia di autorialità e stabilità, oltre a non essere stato autorizzato dall'autore, si muove tra la

trasmissione manoscritta e l'aurorale “mediazione” del medium della stampa, dunque Shakespeare è da sempre e per sempre autore nascosto e testo impuro e mediato. «The Shakespearean text [...] emerges as the ghostly origin of a contemporary process of surrogation»¹⁹.

La performance è sempre una sostituzione, uno spostamento, un surrogato: “Surrogation involves not the replaying of an authorizing text, a grounding origin, but the potential to construct that origin as a rhetorically powerful effect of performance [...] is to alter the conventional priority of text to performance»²⁰. In una performance drammatica la comprensione del testo non è la causa, ma la conseguenza della performance. Al contrario di quanto supposto dallo *Shakespeare Performance Criticism*, la stabilità di Shakespeare e del suo testo è dunque illusoria, la sua interpretazione mai fissa, né finale, né autoriale, ma sempre e da sempre affidata a un medium di trasmissione e rappresentazione. Sono i media della performance shakespeariana – la stampa, il teatro, il grande e piccolo schermo, i nuovi media – a occupare il centro nella critica e nella teoria contemporanea.

In *Shakespeare Performance Studies* (2014) W. Worthen precisa che questa area interdisciplinare – provvisoria e senza precisi confini – non considera come la performance riproduce Shakespeare, ma, al contrario, la sua domanda è: «how might Shakespeare Performance Studies imagine a more productive encounter, a more productive study of performance through Shakespeare?»²¹. *Shakespeare Performance Studies* osserva il modo in cui “Shakespeare on stage” articola una visione critica non di Shakespeare, ma del suo medium: la performance drammatica contemporanea.

To seize Shakespeare performance today is to ask how Shakespeare has become an instrument for exploring the continually contested parameters of performance, the boundaries between writing and doing, between onstage and offstage acting, between literature, theatre and other technologies of mediated performance²².

Il teatro (come il testo) è stato occupato dai media, la performance contemporanea è un luogo di convergenza intermediale dove – Worthen e gli *Shakespeare Performance Studies* sostengono – Shakespeare non è trasformato, ma trasforma. Da questa prospettiva Shakespeare si configura come «an unpredictable practice, an experience of invention, a doomed instigation to remember, an inquiry vanishing as the question is posed»²³.

Quando la performance shakespeariana ha attraversato, dopo la scena, lo schermo e altri media visivi, i critici del film shakespeariano scoprivano le implicazioni di “Shakespeare” nella storia del cinema e dei suoi generi. Lo *Shakespearian movie* era considerato da Anthony Guneratne, nel suo influente *Shakespeare, Film Studies and the Visual Cultures of Modernity* (2008), un’area di negoziazioni interpretative tra il testo drammatico e la cultura visiva del cinema e altri media. Come, secondo Guneratne, Shakespeare ha condizionato, quasi prodotto e diversificato generi della cultu-

ra visiva (Hamlet e il noir)²⁴, così la sua immersione/performance nei processi mediatici, nella rete, li critica e li cambia in qualcosa di strano e nuovo. Questo processo produttivo ed evanescente di trasformazione e trasmissione («transformission») di Shakespeare era evocato pre-potentemente all'inizio degli anni Novanta già dal celeberrimo *Prospero's Books. The Last Tempest* (1991) di Peter Greenaway in cui il testo di *The Tempest* è presente quasi integralmente, ma non come incontestabile origine della fantastica performance visiva, bensì come la “spettrale origine” di un processo performativo di surrogazione contemporanea. Il regista, il Prospero/Shakespeare del XX secolo, porta al teatro le contemporanee tecnologie elettroniche di comunicazione e riproduzione. Da questa prospettiva il testo – i *books* – che apparentemente viene presentato come ciò da cui tutto proviene e dipende, non è per nulla l'originatore fisso e stabile dei segni e dei significati prodotti dall'autore. Se i 24 libri di Prospero, il mago/scienziato del Seicento, gli conferiscono la conoscenza e il potere di suscitare la tempesta, anche essi sono coinvolti, trasformati, strappati e travolti dalla tempesta. Alla fine Prospero scaglia i libri nel canale fognario della biblioteca laurenziana dove dei 24 solo il Folio shakespeariano con la «ultima tempesta» sarà salvato da Calibano. Il salvataggio più recente. L'adattamento di Greenaway, piuttosto che celebrare i libri, annuncia la loro posizione alla soglia della rivoluzione tecnologica che riguarderà i sistemi di rappresentazione, consumo e conservazione, di «transformission» del testo²⁵. Già in questo caso, dunque, “Shakespeare” significa la performance, i mezzi cioè della sua «transformission» che ne vengono modificati e interpretati.

3

Hamlet digital humanist: il film di Almereyda (secondo Worthen) e l'adattamento degli studenti Davimus

L'intermediazione contemporanea di “Shakespeare” è pervasiva e riformula, secondo Worthen²⁶, il modo in cui facciamo ricerca, scriviamo, vediamo, studiamo, insegniamo e rappresentiamo il dramma shakespeariano. Negli ultimi dieci anni Shakespeare online non si è solo esteso, ma si è esplosivamente diversificato.

The major innovation in online Shakespeare in the past decade has involved performance (on my laptop, a digital environment almost always accessible to wireless, “Shakespeare” is now presented by several MP4 film files, a number of text files and links to sites including the British Library's website Treasures in Full: Shakespeare in Quarto, Internet Shakespeare Editions, Global Shakespeares, Early English Books Online, and IMDb)²⁷.

Come dicevamo, secondo Guneratne, “Shakespeare” ha condizionato, quasi prodotto e diversificato generi filmici; nello stesso modo la sua immersione/performance nei processi mediatici e nella rete li critica e li trasforma. È l'interpretazione che Worthen fa di *Hamlet 2000* di Almereyda: l'uso pervasivo che Amleto fa di disposi-

tivi mediatici ci dice meno di Amleto che della intrinseca qualità di obsolescenza e provvisorietà di quegli stessi dispositivi.

Il film di Almereyda è discusso da Worthen non solo perché il regista mostra Amleto ininterrottamente alle prese con i media, le tecnologie contemporanee di informazione e comunicazione di massa. In realtà non c'è scena nel film che non presenti, "permi", dispositivi tecnologici visivi e acustici: registratori, macchine fotografiche, audiogrammi telefonici, videocamere, proiettori, schermi televisivi, supporti e segni del contesto spionistico e controspionistico del dramma. Ma non è il tema dello spionaggio inscritto nelle parole del testo shakespeariano e tradotto nel panopticon tecnologico danese che fa di *Hamlet 2000* un adattamento originale e interessante per gli *Shakespeare Performance Studies*. Worthen nota che la tecnologia che Almereyda mette in scena nel film non è quella del 2000, quella, cioè, contemporanea alla produzione e pubblicazione del film, ma è quella immediatamente precedente. La Polaroid, per esempio, era già stata "superata" dalla fotocamera digitale.

Hamlet wears technology with a difference. Framing *Hamlet* as always already obsolescent, Almereyda's film reflects a more systematic engagement with, and concern about, the interface between dramatic writing and the asynchronous technologies of performance which – digital or otherwise – dramatize the implication of *Hamlet* in still emerging, always emerging, regimes of "knowledge representation"²⁸.

L'emergenza delle "digital humanities" – continua Worthen – come "termine tattico" contemporaneamente all'uscita di *Hamlet 2000* cambia la prospettiva sul film, che prospetta una pratica in cui nuove tecnologie della performance offrono sia strumenti pratici che un vivace discorso teorico e metodologico: strumenti, cioè, per pensare alla "ricerca delle humanities" e dare forma al discorso artistico, il partner delle humanities nell'indagine culturale. Hamlet, umanista digitale.

yet, merely to locate the film as representing and participating in its moment in its technological succession – after laptops, before Facebook – is to miss its most powerful engagement with its transformation of culture by technological change. Rather than seeing performance technologies – theatre, analog recording, digital production – as instrumental amanuenses for representing the values inherent in the text, the film's deliberately anachronistic representation of technologies crossing in time instead asks how technological change alters Hamlet's transmission as both an object and a practice of inquiry in performance²⁹.

In aula, come fuori dall'aula, l'*educational drama* ha risentito dello spostamento di attenzione da "Shakespeare" alla performance prodotto dagli *Shakespeare Performance Studies*. La performance pedagogica tendeva in genere a separare il dramma dal teatro³⁰, ponendo la rilevanza didattica sul processo piuttosto che sul risultato. Nella esperienza degli studenti Davimus è stato, certo, importante

il processo, ma anche che il processo fosse completato e che i vari soggetti della performance fossero distinti (ideatore, produttore, regista, attori, tecnici, extras, scenografi sceneggiatori, ballerini, aiutanti nel backstage, pubblico familiare e accademico ecc.) e trovassero un luogo di esperienza shakespeariana, di creazione, trasformazione e formazione culturale, in teatro e in un teatro attraversato dalla tecnologia e dai nuovi media.

Non è stato un caso che l'*H.A.M.L.E.T. 2012* degli studenti Davimus fosse una riflessione sui media. C'è qui lo spazio per soffermarci brevemente solo su questa tra le 8 "performances Davimus". *Hamlet* è il più "spettrale" testo shakespeariano, invade, abita, è evanescente, ma non scompare, per-seguita e accompagna, viene dal passato, occupa e preoccupa il presente, ricomparirà nel futuro e dal futuro. Ma anche multiplicatore "spettro" di possibilità performative. In molte messe in scena teatrali del nuovo millennio sul globo e in un'Europa successiva alla caduta del Muro la "storia" che Amleto implora Orazio di raccontare non è più il passato, ma una *new histoire*³¹. Amleto si potrebbe sostituire alla rappresentazione di Shakespeare che Maurizio Calbi offre:

Derrida's notion of spectrality – and the uncanny articulations of temporality and spatiality that this spectrality entails – is relevant to an understanding of the increasingly heterogeneous and fragmentary *presence* of "Shakespeare" in the increasingly digitized and globalized mediascape of the beginning of the twenty-first century, a proliferation of multi-mediated "manifestations" of the Bard that succeeds what in retrospect may appear to be the relatively placid Shakespeare-on-film boom of the end of the twentieth century³².

Quanto alla *performance pedagogy*, dal 2008 al 2015 la presenza dei media nelle rappresentazioni degli studenti del Davimus è stata costante, ma ha segnato anche un cambiamento, e una "maturazione" di prospettiva culturale sui media attraverso la performance shakespeariana. Nel primo adattamento di *The Tempest* (oltre alla proiezione di video di vario genere disseminata lungo il corso dell'azione) la tecnologia, il computer, era il tema contestato. La bacchetta di Prospero era il suo computer (in questo gli studenti avevano raccolto la lezione tematico-formale di *Prospero's Books* di Peter Greenaway interpretato dalla lettura critica di David Donaldson). Ma la tecnologia del mago non era riuscita ad impedire (anzi ne era stata corresponsabile) le conseguenze disastrose dell'uragano Katrina a New Orleans. Era questa la contemporaneizzazione dell'adattamento amatoriale – dell'*educational drama* – degli studenti. Caliban e Ariel – figure della terra e dell'aria – diventavano portavoce ambientalisti di un ritorno alla natura, di una consapevolezza dei diritti della natura in opposizione al devastante uragano tecnologico.

Nell'Amleto Davimus del 2012, invece, il riferimento alla tecnologia è più complesso e il processo tecnologico è rappresentato ormai come irreversibile. Ecco le primissime indicazioni di scena: «Set: white sheet and a projection of our H-Factor's

video³³ on it like it was a Tv monitor, a sofa, two tables, on one of it there is a big Tv, some tvs on the ground and one pc on another table. Lights: turn on, slowly». Poi il titolo: *H.A.M.L.E.T.*, un acronimo per: How A Man Loves Entertainment Technology.

Come in *Hamlet 2000* interpretato da Worthen, Amleto si presta (concetto dell'*affordability*), aiuta la tecnologia e i media (nella loro convergenza anche) a sottolineare la loro intrinseca e inquietante con-fusione e contra-posizione tra virtuale e reale. Il capitale finanziario delle multinazionali e delle corporazioni dei new media – controllato da Claudio – mette in atto un sistema di spionaggio a cui Amleto risponde con altra tecnologia. Lo spettro del padre prende voce dagli impulsi elettronici di un vuoto schermo televisivo, Ofelia rompe la relazione con Amleto su Facebook, i paparazzi seguono persecutoriamente Claudio e Gertrude, il potere svanisce senza la sua spettacolarizzazione, un vecchio film per bambini – costruito con personaggi di lego – intrappola la coscienza del re, il duello finale tra Laerte e Amleto si svolge sullo schermo di un video gioco in cui la morte dei due ragazzi è sia virtuale che reale. La performance termina con la proiezione su uno schermo: GAME OVER. Shakespeare performed da un joystick! Chi vince, chi perde?

Code

Sylvia Toone

Observations by the Davimus Project Dramaturgy and Performance Director and English language supervisor (together with Bill Papaleo)

Performance is a means of studying the play *and* the self is one way of reintroducing premises basic to dramatic art but often neglected in the literary classroom: that imitation is perhaps the most natural instinct; that plays are written to be performed, that *plays are entire only when recreated on a stage* (however defined), moving through human action, time and space; that plays require, indeed oftentimes demand and provoke in human beings (whether student, performer or audience) an understanding of self and others; and that plays are expression of the human spirit, mind, and body, always more than language, their final effect depending on a synthesis of related arts.

J. B. Ayres, *Play and Self*

As a theater director, acting coach, and a native English speaker living in Washington, DC, USA, I bring a unique working perspective to the Davimus project. Throughout the year, under the direction of Professor Antonella Piazza and her colleague, William Papaleo, I serve as the project's rehearsal adviser and as the dramaturge for the emerging student script. In May, I am present as the on-site performance director and acting coach guiding teaching colleagues and students to a strong final performance at the end of the student year. I structure final student

projects to ensure the most professional results possible for each year's group of students, regardless of their experience or background.

My role is also to guide the work of Italian students in learning English and understanding the text. The use of words and language, its living impact in real life, as well as within the project's artistic communication, is our major focus throughout the year's creative process.

Within the ongoing academic debate on whether theater performance enhances or obscures the experience and brilliance of Shakespeare's text we, as teachers, along with our Davimus students, are absolutely dependent on, and preoccupied with, the use of words in deeply personal and interactive ways. All of us participating in the Davimus program live deep within language in an intensive and multi-dimensional way, which is different from everyday experiences.

Students begin their experience in Davimus by learning to communicate in English. They are introduced immediately to the English text of a major work of Shakespeare, and to understand it quickly they must make literal, practical sense of the text. They do this by physically "trying on" these new words, language and character behavior through on-their-feet theater games, role-play and improvisational exploration of each character and situation. Once the students begin successfully decoding "what's there" within the original Shakespeare text, they are asked to respond to the experiences of Shakespeare's characters by creating, in English, their own script for theatrical performance. These students delve deeply into the reference text, because it is not in their own language, and because they must create a play to be presented to the public within a relatively short amount of time. They are forced to confront not only a foreign language, but characters, experiences and human dilemmas that often seem strange to them. In order to make sense of the original Shakespeare text, Davimus students use theatrical skills to find links and correspondences to points in their lives that they can recognize and make sense of. They must then creatively translate the arcane English world of Shakespeare's play into personal and social references they can understand and relate to. Davimus students are always successful in their tasks. Their originality and economy is striking. Along with a new play's story line, Davimus students use their creative energy and insight to devise powerful visual elements and develop sophisticated digital components to fully tell their story during public performance on stage. For instance, in the Davimus production of Hamlet the students redesigned the experience with the ghost of Hamlet's father, and also the fatal, very bloody, final duel scene, through the device of life-size video games – coordinating actors and digital video creations and lighting – to blur the lines between daytime reality and the occult.

The secret to their performance success is generated by, and always comes back to, their full, vigorous involvement with words. In theater, words are not sounds, but living actions. Words embody the active intentions of the playwright's characters to impact and cause change within the lives of the other characters around them. The words of the poet or playwright may be soft or beautiful or frightening or loud, but

they are unfailingly employed not just as sounds, but as active intended instruments of change by characters upon characters within the play. In dramatic narrative, words are always physical and cause change. Grasping the multiple use of language, Davimus students develop an enhanced ability to use words, in both languages, as creative, vital, living communication.

Davimus students, young Italians learning English, always wrestle with “words, words, words”, as intensely as Hamlet, in every possible dimension of life. They use words in a foreign language to accomplish complex group project objectives and create agreement within limited time frames. They are using a strange and distant poet’s words to look deep into human intentions generated within unfamiliar, unknowable social constructions from distant times and cultures. Davimus students use words to bridge the strangeness and create coherence as they build a new scripted world in which they will be judged in performance.

In the end, Davimus students learn to see words as substantial, active forces in life, not idle space fillers or clever bon mots for show off moments. Our students learn to live life with language as intention and to master language as communication.

Davimus students participate in a demanding, challenging, exciting and creative project. They must use words to understand intention more deeply, to communicate more clearly, and to meet the critical demands of an intense, practical creative performance project in which they will be graded, judged and evaluated personally in real life.

La testimonianza di uno studente attore che negli anni è stato Macbeth, Oberon e Hamlet

Vincenzo Albano

“Teaching Shakespeare through Performance” è stata un’esperienza fondamentale per lo studente e l’attore Vincenzo Albano in quanto mi ha dato modo di confrontarmi, di rapportarmi e di approfondire alcuni aspetti della performance che pensavo rappresentassero scogli invalicabili. In primo luogo il problema linguistico e dell’immediatezza del pensiero: in quanto attore italiano e in particolare del sud-Italia credevo che la lingua straniera fosse uno scoglio impraticabile in quanto per me poteva essere un ostacolo tra il pensiero, la parola e l’azione. Mi spiego meglio... in quanto attore e attore nato nella culla della civiltà campana ovvero di Napoli e delle sue mille sfumature il mio pensiero nasce non in italiano ma in quella lingua poetica e immediata che i più definiscono “dialetto” ma che in realtà è la mia lingua, la lingua in cui penso e con la quale mi riesce semplice dare una risposta ad un quesito in un nanosecondo. Ecco, quello scarto che passa tra il nanosecondo e il mezzo secondo, può rappresentare quell’empasse ovvero quella perdita di tempo che sta alla base della differenza tra una rappresentazione mediocre ed una rappresentazione che sia, citando il buon Hamlet, l’immagine della verità.

“Teaching Shakespeare through Performance” ha avuto il merito di farmi capire che, studiando i testi, entrando nella forma mentis dei personaggi, approfondendo

e scandagliandoli, discutendone nella lingua dell'autore che li aveva scritti e pensati, che ne aveva dipinto la "musica"... lo scarto poteva svanire! E la rappresentazione è diventata immagine della verità.

Lo studente Vincenzo Albano, invece, attraverso questo metodo ha avuto un approccio totalmente differente rispetto alle classiche lezioni frontali. In primis poiché ritengo che il metodo stimoli lo studente in quanto non si riduce ad un semplice ascolto passivo di una lezione frontale classica bensì diventa un confronto continuo, un dibattito continuo e aperto che porta lo studente pian piano a confrontarsi e a pensare nella lingua straniera che si sta apprendendo in qualità di studente. Insomma un piccolo Erasmus a portata di mano... e senza la faticaccia di prendere aerei treni o traghetti ma semplicemente a portata di mano, o meglio, a portata di campus!

Terzo punto, *last but not least*, è il rapporto con i New Media... beh, questo è stato un fiore all'occhiello della drammaturgia sviluppata per la performance di *H.A.M.L.E.T.* Bisogna partire del presupposto che, a mio avviso, in Shakespeare c'è tutta l'umanità... c'è il mondo che c'era, il mondo di oggi e il mondo di domani. Qualcuno si chiederà come è possibile tutto ciò? Io non me lo spiego, sono sicuro che non ci sarà mai risposta a questa domanda. È una strana magia attraverso la quale è possibile calare un plot, come quello di Hamlet ma anche Macbeth o gli altri capolavori shakespeariani, in una qualsiasi epoca passata o futura. Ed ecco che, magicamente, il principe Danese può sfidare Laerte non col fioretto ma con la play station... ecco che Amleto scopre e rinfaccia la relazione tra sua madre e lo zio attraverso i paparazzi e i telegiornali... ecco come la "trappola per topi" non è più una pièce teatrale messa in scena da una compagnia girovaga ma una ricostruzione a computer dal titolo "Amlego" (i personaggi sono fatti con le costruzioni Lego)... Potrei star qui a fare ancora tanti esempi ma la verità è che tali elementi calzano a pennello nel plot originale, un plot che, nonostante la sua veneranda età, è sempre attuale e moderno.

Per cui, in chiusura, posso fermamente sostenere che il metodo "Teaching Shakespeare through Performance" è un metodo straordinario di veicolare i sentimenti dell'autore e soprattutto la sua lingua... una lingua straniera ma allo stesso tempo una melodia di cui non ho potuto far altro che innamorarmi!

Pasquale Parisi, un altro eccellente studente Davimus, ha recuperato sul web le tracce di *H.A.M.L.E.T.* che compaiono sotto in questo ordine: Looking For the H Factor, Registrazione performance, Backstage, Backstage 2.

<https://www.youtube.com/watch?v=q8a3BU-UyCQ>
<https://www.youtube.com/watch?v=1It7yBp9z3o>
<https://www.youtube.com/watch?v=qryLmxgQ5ks>
https://www.youtube.com/watch?v=HSEnWQ_2IDA
<https://vimeo.com/33615450>

Dunque, più che una registrazione questo articolo è una riflessione su un'esperienza didattica e gli interventi della regista e dello studente ne fanno una performance collaborativa, collettiva e interdisciplinare, un passaggio provvisorio e parziale negli *Shakespeare Performance Studies*.

Note

1. Durante il percorso della sperimentazione didattica – *Teaching Shakespeare through Performance* o *Learning English Through Performing Shakespeare*, gli adattamenti degli studenti dai testi di Shakespeare sono stati nel 2008, *The Last Drop* da *The Tempest*; 2009, *Macbeth O'Boss* da *Macbeth*; 2010, *Shakespeare's Lovers* da *As You Like It e Much Ado About Nothing*; 2011, *Dream On* da *Midsummer Night's Dream*; 2012, *H.A.M.L.E.T*; 2013, *Katie Be Good* da *The Taming of the Shrew*; 2014, *Who Do You Think I Am? Or What You Will* da *The Twelfth Night*; 2015, una metaperformance didattica da *The Winter's Tale*. Parte dei risultati di questa sperimentazione didattica performativa è documentata sul sito dell'OGEP (Osservatorio per la diffusione degli Studi di Genere e la cultura delle Pari Opportunità) dell'Università di Salerno.

2. Il teatro di Ateneo del campus di Fisciano – spazio performativo ottenuto come spazio didattico – ha reso complessa e completa la sperimentazione didattica di *Learning English Through Performing Shakespeare*.

3. J. L. Worthen, *Shakespeare Performance Studies*, Cambridge University Press, Cambridge 2014.

4. «The work that framed, sustained, and provoked an earlier generation of writing to and writing back from performance can be represented by a (no means complete) catalogue of players: Bernard Beckerman (*Shakespeare at the Globe*, 1962), John Russell Brown (*Shakespeare's Plays in Performance*, 1966), [...] and J. L. Styan whose *The Shakespeare Revolution* (1977) forged links between theatre history and the imaginative recreation of dramatic texts to proclaim "a new role for stage-centred criticism"» (B. Hodgdon, *Introduction: A Kind of History*, in B. Hodgdon, W. B. Worthen (eds.), *Shakespeare and Performance*, Blackwell, Oxford 2007, pp. 1-2).

5. J. L. Styan, *The Shakespeare Revolution*, Cambridge University Press, Cambridge 1977, p. 1.

6. «He was a playwright, spelled p-l-a-y-w-r-i-g-h-t, not spelled p-l-a-y-w-r-i-t-e, that is, he was a crafter of plays» (R. Schechner, *Re-writing Shakespeare: A Conversation with Richard Schechner*, in M. C. Riggio (ed.) *Teaching Shakespeare through Performance*, The Modern Language Association of America, New York 1999, p. 127).

7. Styan, *The Shakespeare Revolution*, cit., p. 5.

8. «Its success was another new departure, and the Stratford, Ontario stage became the pattern for new-theatre building throughout America and England» (Styan, *The Shakespeare Revolution*, cit., p. 5). È la strada che arriverà agli Shakespeare Globe Theatres a Londra, a Roma e in altri luoghi nel nuovo millennio.

9. Styan, *The Shakespeare Revolution*, cit., p. 8.

10. N. Lohelin, *Teaching Through Performance*, in Hodgdon, Worthen (eds.), *Shakespeare and Performance*, cit., p. 628.

11. J. F. Adrews, *Introduction*, in "Shakespeare Quarterly", 35, 4, 1984, p. 515.

12. Citato in Lohelin, *Teaching Through Performance*, cit., p. 629.

13. Riggio, *Teaching Shakespeare through Performance*, cit., p. 6.

14. P. Phelan, J. Lane (eds.), *The Ends of Performance*, New York University Press, New York 1998, pp. 3, 5.

15. A. Thompson, *King Lear and the Politics of Teaching Shakespeare*, in "Shakespeare Quarterly", 41, 2, 1990, p. 139.

16. Lohelin, *Teaching Through Performance*, cit., p. 629.

17. J. L. Worthen, *Drama, Performativity, Performance*, in "PMLA", 113, 5, 1998, p. 1096.

18. Worthen, *Shakespeare Performance Studies*, cit., p. 4.

19. Worthen, *Drama, Performativity Performance*, cit., p. 1104.

20. Ivi, p. 1001.

21. Worthen, *Shakespeare Performance Studies*, cit., p. 2.

22. Ivi, p. 3.

23. Ivi, p. 25.
24. Paola Bono fa, per esempio, di Amleto il paradigma del detective nel genere del noir. P. Bono (a cura di), *Amleto e Macbeth. Sfumature di noir*, Editoria e Spettacolo, Spoleto 2012.
25. Cfr. Peter Donaldson, *Shakespeare in the Age of Post-Mechanical Reproduction: Sexual and Electronic Magic in Prospero's Books*, in L. E. Boose, R. Burt (eds.), *Shakespeare the Movie*, Routledge, London 1997, pp. 148-68.
26. Quanto segue sul film di Almereyda è poco più che una esposizione e traduzione del cap. 4 *Retro-tech: writing theatre, and technologies of performance*. Michael Almereyda, Hamlet, in Worthen, *Shakespeare Performance Studies*, cit., in cui l'autore facendo del film un paradigma del rapporto della performance shakespeariana con il web costituisce, come vedremo, un punto di riferimento per l'Amleto degli studenti Davimus.
27. Worthen, *Shakespeare Performance Studies*, cit., p. 148.
28. Ivi, p. 150.
29. *Ibid.*
30. Il DICE (Drama Improves Competences in Education), progetto europeo sull'*educational drama*, distingueva il teatro in cui un attore A è distinto dal suo ruolo B che presenta a uno spettatore C dal dramma in cui le posizioni A, B e C sono occupate da un unico studente. Il teatro e l'*educational drama* (così come la simulazione o i giochi di ruolo) condividerebbero solo la "as if situation". Tuttavia in questi casi si tratta di un tipo di *educational drama*, praticato non solo per scopi didattici, ma anche terapeutici o professionali. Cfr. E. Di Martino, B. Di Sabato (eds.), *Studying Language through Literature. A Old Perspective Revisited and Something More*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2014, cap. 4: *Playing a Part. Drama in the Language Classroom*.
31. N. Cinpoes, L. Guntnner, *Looking for his "Part": Performing Hamlet in New Millennium Europe*, in "Testi e linguaggi", 7, 2013, pp. 283-304.
32. M. Calbi, *Spectral Shakespeares*, Palgrave Macmillan, New York 2013, p. 2.
33. Già a Natale gli studenti avevano dato dimostrazione delle loro competenze tecnologiche e performative con una sorta di pre-visione del film: parodiando la popolare e globale trasmissione televisiva X Factor, il video prodotto dagli studenti (il link è più sotto) "fingeava" un casting, cercando di scoprire chi avesse il fattore H, per Hamlet.

Approcci performativi nella didattica
della letteratura interculturale di lingua tedesca:
leggere, creare e recitare testi letterari
sull'esempio del *poetry slam*
di *Antonella Catone*

We do things with language, produce effects with language, and we do things to language, but language is also the thing that we do. Language is a name for our doing: both “what” we do (the name for the action that we characteristically perform) and that which we effect, the act and its consequences.

J. Butler, *Excitable Speech: A Politics of the Performative*, 1997, p. 8

Abstract

Literature as an event, as *mise-en-scène*, results from the encounter of intrinsically performative literary texts with their performance. This can be said not only of films and theatrical transpositions of written texts which seem to be inherently performative, but also of new short forms – such as festivals, workshops and digital media – which convey the fragmented character of contemporary culture and are easily enjoyable for the reader/spectator.

This paper aims to develop a reflection on the performative aspects of the didactics of literature and on the relationship between literary texts and their *mise-en-scène* in an educational context for an “action- and production-oriented” didactics of performative. Following the recent pedagogical theory, which is characterized by a performative perspective, my purpose is to suggest new performative approaches in teaching literature at university level.

Particularly, a new form of artistic communication will be taken into account, the poetry slam and its potential didactic use for a *mise-en-scène* of the literary text. This approach is based on the student’s performance and active involvement in the class. The student, while asked to stage the literary text, acts as a *trait d’union* between textuality and performativity. At the core of the learning process, in addition to the analysis of the literary text, there are the student/performer and the class/audience who participate in the textual and scenic event.

I Premessa

Leggere è di per sé un atto performativo e il testo letterario una fonte inesauribile di spunti di riflessione sia linguistici che culturali. Molte volte, però, la prassi didattica in ambito scolastico e universitario si limita all’analisi del testo e al suo contesto storico-

letterario, senza dare allo studente la possibilità di esprimere la propria creatività. I testi letterari vengono troppo spesso recepiti in aula in maniera passiva e lo studente diviene così contenitore di nuove nozioni, nozioni che scompaiono subito dopo il superamento dell'esame. Interessante potrebbe essere un approccio al testo che inviti a rielaborarlo, recitarlo e presentarlo in maniera creativa offrendo al lettore/studente la possibilità di trasformarlo in un vero e proprio evento, in una performance. Ma come si crea l'atto performativo dal testo letterario? Che cosa accade quando le parole vengono messe in scena o, viceversa, la messa in scena si trasforma in parole? Dall'interazione tra lettura e performance scaturiscono nuove e diverse modalità di accesso al testo letterario che possono essere utili per una didattica del performativo «orientata all'azione e alla produzione»¹, che nei paesi di lingua tedesca è già ampiamente diffusa da diversi anni. Nelle università italiane insegnamenti specifici di didattica della letteratura risultano essere sporadici e questo settore di studi si occupa di solito solo dell'ambito scolastico. Collegandomi al mio progetto di ricerca in didattica della letteratura – che si propone di creare percorsi didattici che prevedono un attivo coinvolgimento dello studente² – e rifacendomi ai recenti contributi della *Pädagogik des Performativen* e a un'idea di formazione intesa come processo performativo, vorrei sviluppare una riflessione su alcuni possibili aspetti performativi nella didattica della letteratura nell'ambito di un *didactic performative turn*³.

Performato, trasformato o adattato, il testo letterario è il perno attorno al quale si costituisce l'insegnamento della letteratura. Risulta evidente che esistono testi intrinsecamente performativi e testi che mal si prestano alla mediazione di un *performer* ed è risaputo anche che quasi ogni testo può essere utilizzato per scopi didattici. Come giustamente afferma Piazza: «Anche quando non viene seguito da una reale "messa in scena" il testo è dotato di una sua "performatività", di una sua apertura alla trasformazione e al cambiamento»⁴. Rimangono tuttavia aperte alcune questioni: Quali caratteristiche deve avere un testo per essere definito *performativo*? Tutti i testi sono intrinsecamente performativi o esistono dei criteri fissi da seguire? E, soprattutto, come possono essere mediati in aula?

2 Verso un *didactic performative turn*

Lesen heißt damit immer auch Lernen, und zwar nicht als Umkopieren von Information aus dem Text ins Gedächtnis, sondern auf der Basis einer Selbstfrage: Was ermöglicht mit dem Text *Neues* zu denken, zu imaginieren, zu empfinden?

U. Abraham, *Lesen-Schreiben-Vorlesen/Vortragen*, 2006, p. 106

La letteratura trasmette non solo competenze letterarie, critiche ed estetiche, ma anche competenze emotive e soprattutto creative. Recepire/comprendere un testo letterario non significa solo analizzarlo e commentarlo; le nuove metodologie proposte dalla didattica della letteratura ci dicono di andare oltre e di analizzare, modificare e "perfor-

mare”⁵ i testi letterari. I testi letterari possono diventare «atti performativi»⁶, attraverso i quali lo studente passa dalla mera lettura del testo letterario alla sua “traduzione” in altri media grazie alla performance, intesa come trasformazione dello scritturale in performativo e viceversa. Partendo proprio da questa interazione tra i media, il *performative turn* «ha portato a evidenziare la differenza tra lettura come mera attività di decodifica di un testo letterario e lettura come performance, come evento, nel processo di fruizione della letteratura»⁷. Come è noto, il concetto di performativo è stato introdotto per la prima volta dal filosofo britannico J. L. Austin nel saggio *Other Minds*⁸, nel quale si «cerca di ricondurre il significato di “sapere” a un suo uso performativo ritenendo che “lo so” non viene usato per descrivere un atto conoscitivo, ma ha la funzione di impegnare il parlante nei confronti della verità di quanto dice»⁹. D’altronde, come suggerisce Culler, gli enunciati performativi sono enunciati che «non descrivono ma compiono l’azione che designano»¹⁰. A livello strettamente teorico, il dibattito sul performativo è tutt’oggi apertissimo e ha accolto negli anni posizioni radicalmente divergenti: dalla teoria degli atti linguistici di John Austin, secondo la quale appunto gli atti linguistici hanno la stessa forma logica delle dichiarazioni, alla grammatica trasformazionale di Noam Chomsky, che distingue tra competenza (*competence*) e prestazione (*performance*); dal movimento neo dadaista Fluxus, che promuove lo sconfinamento dell’atto creativo per un’arte totale che coinvolge la musica, la danza, la poesia, il teatro e la performance, a forme di arte-spettacolo basate sull’improvvisazione (gli *happenings*), fino alla discussione sul *Gender* di Judith Butler, che argomenta in favore della performatività di genere¹¹. Un nuovo e originale approccio agli studi sulla pedagogia del performativo viene da Wulf e Zirfas, i quali hanno posto al centro delle loro riflessioni le implicazioni che ha avuto negli ultimi anni il *performative turn* non solo nelle scienze umane e sociali, ma anche nelle scienze dell’educazione¹². A Wulf va inoltre riconosciuto il merito di aver analizzato la performatività delle pratiche pedagogiche in contesti didattici, rimettendo in discussione gli stessi concetti di performatività e i processi di formazione interculturali, liberando quindi lo studente dalla condizione statica di *tabula rasa* storicamente riservatagli. In un contesto europeo e globalizzato, la formazione sta diventando un compito interculturale (*interkulturelle Aufgabe*) per il quale la performatività delle pratiche sociali e le forme mimetiche dell’apprendimento/insegnamento giocano un ruolo sempre più importante; la *Bildung* viene qui intesa come un processo performativo¹³. In questa direzione l’esempio più significativo è il contributo *Performance und Selbstbewusstsein* di Ruppel e Rabsahl che analizza il rapporto tra produzione testuale e performance: il lavoro sulla performance rende possibile una lezione del tutto nuova e creativa che va oltre il gioco scenico e non pone al centro del processo di apprendimento il testo adattato o studiato, bensì il lavoro soggettivo, unico e originale dei discenti e la messa in scena di testi da essi stessi prodotti¹⁴. Sul piano strettamente didattico, lo *Handlungs- und produktionsorientierter Literaturunterricht* (la lezione di letteratura orientata all’azione e alla produzione), proposto da Gerhard Haas, presenta “un’altra” didattica della letteratura che possa “agire” con

i testi di poesia e di prosa per una produttiva appropriazione dei testi letterari, allo scopo di instaurare un dialogo con gli stessi per poi interpretarli e metterli in scena¹⁵. Nei paesi di lingua tedesca, dunque, il concetto di performativo sviluppato negli studi culturali, ma anche teatrali e artistici, ha suscitato un forte interesse anche da parte degli studiosi della didattica della letteratura che hanno trovato terreno fertile per nuove applicazioni didattiche. In questo contesto ci si riferisce non solo alle applicazioni nel campo teatrale, alla *Theaterpädagogik* (Pedagogia del teatro) e alla sua dimensione performativa¹⁶, ma all'analisi del testo letterario e della sua messa in scena. Un esempio particolarmente interessante è il *poetry slam*, una competizione orale tra poeti/studenti che riproducono e (ri)creano la voce, il ritmo e il movimento del testo letterario nel suo insieme¹⁷. Secondo Anders e Abraham il *poetry slam* offre diverse opportunità di utilizzo per una nuova e interessante lezione di tedesco¹⁸. Perché quindi non cogliere queste opportunità anche per una moderna e stimolante lezione di letteratura? Affinché ciò avvenga in un contesto didattico è necessario creare percorsi didattici mirati per far partecipare il lettore/studente all'evento testuale e scenico.

3

La letteratura come evento: il *poetry slam*

Poetry Slam gibt dem Gedicht die Energie zurück, die es beim Schreiben verloren hat.

P. Anders, *Poetry Slam im Unterricht*, 2012, p. 39

Nell'estetica contemporanea l'oralità e la messa in scena di testi letterari assumono un nuovo significato grazie anche all'uso di tecnologie innovative che «non solo generano nuovi tipi di testo, ma permettono una migliore tipologia dei testi tradizionali [...] restituendo alla comunicazione la sua originaria multidimensionalità»¹⁹. La nostra cultura si basa sulla comunicazione, sullo scambio rapido di informazioni e sulla fruizione quotidiana dei media, per cui si «privilegia più che mai la produzione rispetto al prodotto, il processo rispetto al sistema»²⁰. Poiché le forme di comunicazione artistica che oggi arrivano agli studenti sono molteplici, lo studio della letteratura dovrebbe implicare un maggiore coinvolgimento dei nuovi media, al fine di garantire una diversa fruizione del testo letterario. Il *poetry slam* si presta bene a quest'obiettivo: è una gara di poesia, una «lebendige Vermittlungsform für Literatur»²¹ dal notevole potenziale linguistico, creativo e innovativo. Definito anche *Veranstaltungsformat*, *Performanzlyrik*, o *Performanzpoesie*²², il *poetry slam* nasce a Chicago nel luglio del 1986 da un'idea di Marc Kelly Smith come alternativa al reading tradizionale. Si tratta di un evento culturale, di una forma di espressione particolarmente vicina al mondo dei giovani proprio per la sua affinità ai media e all'oralità²³. Il *poetry slam* fa amare la poesia, che varia sempre per stile e contenuto, la mette in scena e spinge alla scrittura del sé. Punto di partenza di Smith è l'inscindibilità della coppia performance-audience: il *poetry slam*, dunque, si configurerebbe come una vera e propria «poesia performativa. Viene

riconosciuta l'importanza della performatività come arte, tanto quanto la formazione delle parole all'interno di un poema stampato su carta»²⁴. È evidente come un approccio di questo tipo ci porti lontano dai tradizionali *poetry movements*, «in quanto unisce performatività, comunità e pubblico»²⁵.

Il *poetry slam* approda in Europa nel 1993 a Londra, Stoccolma, Amsterdam e Berlino. Nei paesi di lingua tedesca è diventato un fenomeno culturale, un evento estetico annuale. Si tratta di un vero e proprio genere letterario che contiene forme di prosa, poesia e dramma e che si caratterizza per contemporaneità, sonorità, interazione, intertestualità e brevità²⁶. Temi attuali come ad esempio *Generation Praktikum* di Marc-Uwe Kling, le allitterazioni e le *Binnenreime*, l'interazione con il pubblico, il rimando ad altri *Slam-Texte* e il fatto che non si debbano superare le 600 parole rendono questi testi brevi traducibili in diversi media come Internet, con MySpace e Youtube, Poetry Clip, Antologie o Live Slam²⁷. In un recente articolo apparso sul “Fatto Quotidiano” il 27 aprile del 2014, Lello Voce, pioniere del *poetry slam* nella scena italiana, lo considera una scommessa, un esperimento formale, «una miscela entusiasmante di poesia ed energia, di voce e parole, di poeti e di pubblico»²⁸. Mieze Medusa, *Slammerin* attiva da più di dodici anni in tutta Europa, definisce così il *poetry slam*:

Poetry Slam ist Bühnenpoesie, ist Literatur, die sich besonders dazu eignet, vorgetragen zu werden. Textsorten wie Prosa, Lyrik, Rap, Tagebuch, (Schüttel-)Reim und was uns sonst noch einfällt. Es geht um das performte Wort, darum, den eigenen Texten Leben einzuhauen und Spaß am Performen zu haben²⁹.

Si riflette sulla parola, o meglio sulla parola performata, sulla vita reale e la sua messa in scena, caratteristiche che rendono l'evento testuale/scenico facilmente fruibile in un contesto didattico.

4

Lo studente come *performer*: riflessioni didattiche

Kurze literarische Texte sind ein gängiger Gegenstand des Deutschunterrichts [und des Literaturunterrichts, A. C.]. Neben den traditionellen Kurzformen bieten aktuelle kurze Prosatexte mit ihren spezifischen Gegenständen und Charakteristika ganz eigene Möglichkeiten und didaktische Chancen.

C. Rosebrock, *Neue kurze Prosa*, 2007, p. 6

Giovane, creativo, coinvolgente e facilmente mediatico: il *poetry slam* ha indubbiamente un forte potenziale didattico. In un contesto DaF (*Deutsch als Fremdsprache*/tedesco come lingua straniera) lo studente esegue una performance in una lingua non propria e arricchisce così il proprio bagaglio lessicale e la capacità di esprimersi, elaborare e tradurre in una lingua straniera. Riflette sulla tipologia testuale e valuta la propria performance e quelle degli altri studenti: il testo è vissuto «con tutti i sensi»³⁰.

Le competenze e le potenzialità didattiche che scaturiscono dal *poetry slam* sono molteplici e si possono applicare ai testi letterari e non solo, come ho potuto verificare in una sperimentazione in aula attuata durante l'a. a. 2013/2014 presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Salerno. Gli studenti di Lingua tedesca e di Letteratura tedesca del III e IV anno hanno analizzato forme brevi di autori della letteratura tedesca interculturale³¹. Partendo dalla lettura dei testi della scrittrice e traduttrice poliglotta Ilma Rakusa e dalla sua particolare forma di elaborazione del ricordo, gli studenti hanno analizzato alcuni brevi testi in prosa e poesia tratti dall'opera *Mehr Meer. Erinnerungspassagen*³² e riflettuto su concetti quali confine, identità, ibridismo e bilinguismo. Partendo dal fatto che il *poetry slam* gioca con l'omofonia (*Wahre/ware*), l'omonimia (*Schienen/schienen*) e l'omografia (*Weg/weg*), i testi utilizzati volevano stimolare gli studenti a riflettere sulla scrittura e sul significato delle parole³³. Le schede didattiche sottoposte agli studenti prevedevano una riflessione estetica sulla lingua tedesca e in particolare sul suono “sch” come base per esercizi di scrittura creativa legati al tema del ricordo. Nella scheda 1 sono proposti alcuni esercizi.

Dopo aver elaborato una catena di allitterazioni legate a un ricordo personale (i.e. il suono del mare o il rumore di un treno in corsa), gli studenti hanno creato testi poetici con un suono uguale e li hanno presentati alla classe. Allo scopo di non rimanere al solo livello di enunciazione, riporto alcuni risultati ottenuti in aula durante la sperimentazione:

“Bewegte See
bewacht den **Schatz**
der **scheint** über **Schatten**
erreichte den **Schacht**
und **verschal**”

“Ich **schaute** auf das **Schiff** das die Linie des Horizontes zusteuert.
Ich **schickte** mich nicht und konnte nicht **stillschweigen**.
Ich **schlug** fehl. Das Meer stieg an und mein **Schmerz** auch.”

“Die Kaffeemaschine blubberte in aller Gemütlichkeit,
sein starker Geruch,
sein intensiver **Geschmack**,
und alles um mich herum ist wunderbar.”

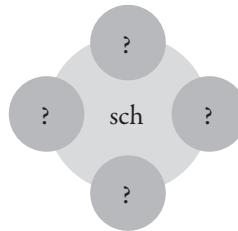
In un secondo momento gli studenti hanno elaborato altre forme brevi in prosa partendo da un oggetto collegato ad un ricordo del passato e alle parole ad esso legate. Le forme brevi realizzate sono state lette, analizzate e ascoltate in aula creando una sorta di *poetry slam* didattico. Con riferimento alla scrittura poetica, gli studenti sono diventati così «Ko-Produzenten in Bezug auf Gattung und Genre, Stil und Form»³⁴, annotando in una lista il suono, il ritmo, l'enfasi e la

SCHEDA I

Scheda didattica: *Mehr Meer: Erinnerungspassagen* im DaF Literaturunterricht

I. W(ORTE)

- a) Welche Worte und Bilder assoziieren Sie mit dem Laut *sch*?



- b) Lesen Sie den Abschnitt still und notieren Sie alle Gedanken, die Ihnen beim Lesen durch den Kopf gehen:

Wenn es tosend still ist, formen sich die Worte von allein: **Schnee**, **Schlitten**, **Schmerz**. Sie formen einen langen Zischlaut, unheimlich wie das **Schnaufen** der Lokomotiven in Ljubljana. Aus dem Zischlaut erwächst nichts Gutes. Er ist die Spucke des lieben Gottes. Hüte dich vor **Schaum**, **Scherben**, **Schlägen**, **Scharlatanen**. Nur den **Schlaf**, den **Schlaf** hüte fein. (S. 93-94).

- c) Der Laut *sch* ruft den Gedanken der Bewegung und Geräusche hervor. Konstruieren Sie eine Wortkette der Alliteration, die sich auf eine Erinnerung bezieht. (z. B. Geräusche vom Meer oder "Zug" Geräusche). Erstellen Sie einen kurzen poetischen Text mit Gleichklang.

- d) Gehen Sie von einem Objekt – mit dem Sie *Erinnerungen verbinden* – aus und bestimmen Sie Wortklassen, die zur Semantik des Objektes gehören. Erstellen Sie dann einen kurzen Prosatext mit diesen Wortklassen.

prosodia³⁵. Proprio l'interazione tra *Slammer* e pubblico ha rappresentato infatti un importante elemento del *poetry slam* che si è poi tradotto nella creazione di altri testi. Il lavoro pratico e teorico con gli studenti sul tema *poetry slam* parte dall'interpretazione-produzione di un testo fino alla sua performance, interpretazione qui intesa come una messa in scena delle proprie esperienze di lettura³⁶. Gli studenti hanno creato testi propri, li hanno messi in scena e hanno sviluppato anche criteri di valutazione per gli stessi. La scrittura letteraria diventa un evento, uno "Sprecherlebnis"³⁷, in quanto la messa in scena di un testo offre la possibilità di un approccio creativo e ludico alla letteratura e stimola la fantasia, la capacità di interazione e la sensibilità estetica³⁸. Secondo Roberg, la messa in scena dei testi consente non solo lo sviluppo della creatività, della fantasia e della capacità di interagire del discente, ma risulta anche decisivo nello sviluppo dell'abilità di comprensione di un testo³⁹.

L'intento di questa sperimentazione è anche un altro, non dichiarato in precedenza: sviluppare l'identità personale dei discenti che si identificano con i protagonisti dei testi della letteratura interculturale tedesca. La performance è qui intesa come messa in scena dell'identità dei due soggetti coinvolti (docenti e allievi) nello spazio dell'aula e nel tempo della sperimentazione quando si muovono interculturalmente fra letterature differenti. Durante la creazione/rielaborazione dei testi letterari viene attivato il processo di scrittura creativa/*kreatives Schreiben*⁴⁰, un processo che coinvolge diverse tipologie testuali e stimola la fantasia del discente⁴¹. Si tratta di un metodo orientato al processo di scrittura, attraverso il quale gli studenti sviluppano la loro immaginazione e si avvicinano alla scrittura letteraria. Quest'approccio fa sì che la sperimentazione creativa diventi la base per ampliare la capacità di elaborare discorsi, pensare ed esprimersi in una lingua straniera. Lo studente sviluppa la competenza creativa: «die auszubildende Fähigkeit, auf Texte aktiv-produktiv-handelnd zu antworten»⁴². Vengono in un primo momento creati dei testi e poi viene verificato il loro effetto sul pubblico/classe durante la performance. Il pubblico/classe partecipa attivamente e, per la revisione dei testi creati, organizza una *Schreibkonferenz*⁴³. La *Schreibkonferenz* è uno dei metodi più noti con il quale gli studenti riesaminano il testo in maniera reciproca, ascoltano, leggono il testo *performer* e appuntano le loro idee, eventuali correzioni o suggerimenti. In questo contesto si può, inoltre, non solo analizzare un testo letterario e crearne uno simile, ma anche tradurlo in altri media come il computer, la macchina fotografica, il registratore o la videocamera, sviluppando, quindi, una *Medienkompetenz*: le conoscenze vengono trasmesse in «Medien- und Kulturbetrieben: Hörfunk, Film, Theater, Verlag»⁴⁴. Lo studente esercita in maniera spontanea anche altre competenze tra cui la *Selbst- und Sozialkompetenz*: ascoltare i testi in maniera attiva significa anche valutarli in gruppo sviluppando uno spirito critico e nuovi criteri di valutazione⁴⁵. Secondo Gölitzer, il *poetry slam* può essere concepito come una *Form von performativen Literaturunterricht*, ov-

vero un nuovo modo performativo di insegnare la letteratura che mette in scena la soggettività e la piena partecipazione del pubblico⁴⁶, nel nostro caso gli studenti e i docenti che sono completamente coinvolti nella lettura, nell’ascolto e nella messa in scena del testo.

5 Conclusioni

Ritorno ora alla performatività dei testi e ai tre quesiti dai quali ha preso avvio il mio discorso. Performato, trasformato o adattato, un testo letterario si definisce performativo quando provoca una (co)produzione, interpretazione e *mise-en-scène* da parte del discente. La caratteristica fondamentale della performatività di un testo consiste nella sua «intenzionalità alla scena»⁴⁷, pertanto il discorso e l’azione risultano essere interdipendenti e integrati l’uno nell’altra.

Quello che a noi interessa non è tanto una rigida distinzione tra testo performativo e testo non performativo, quanto piuttosto l’adeguatezza dei testi ai destinatari, agli obiettivi di apprendimento e al contesto di insegnamento. È indubbio che una comunicazione didattica in aula più ricca e complessa ha una funzione decisiva nel promuovere lo sviluppo della competenza letteraria. Affinché avvenga un’analisi, creazione e *mise-en-scène* del testo letterario in aula è necessaria una ricezione attiva e produttiva da parte degli studenti, anche se l’iniziativa spetta comunque al docente che ha l’arduo compito di presentare adeguatamente le potenzialità del testo letterario, mentre il lettore ha quello di «supplire spazi bianchi, compensare silenzi, esplorare significazioni e dialogare con il testo»⁴⁸. La lettura come elaborazione soggettiva è un processo che investe oltre alla sfera cognitiva anche quella psicoaffettiva del discente.

Le possibilità di utilizzo didattico del testo letterario sono molteplici, anche se molto dipende dalla creatività e dalla voglia di mettersi in gioco del docente e dalla capacità, dall’entusiasmo/flessibilità dello studente. Una buona ed efficace azione didattica trasforma lo studente in attore e il docente in regista e animatore dell’attività didattica in aula, sperimentatore del progetto didattico in grado di soddisfare pienamente quell’«orizzonte di attesa»⁴⁹ tanto desiderato dal lettore/spettatore.

Il percorso sperimentale che si è presentato si propone di fornire alcuni spunti di riflessione per un ulteriore approfondimento delle questioni legate all’apprendimento/insegnamento dei testi letterari. La dimensione performativa dei testi della letteratura interculturale di lingua tedesca e il loro potenziale didattico rappresentano per la didattica della letteratura una sfida ad ampliare la propria sfera di competenza in una prospettiva orientata all’azione e alla produzione che consenta di cogliere la profonda interconnessione tra performance, letteratura e didattica della letteratura per un «Literaturunterricht, der unter die Haut geht»⁵⁰.

Note

1. Cfr. G. Haas, *Handlungs- und produktionsorientierter Literaturunterricht. Theorie und Praxis eines "anderen" Literaturunterrichts für die Primar- und Sekundarstufe*, Kallmeyer, Seelze 1997.
2. Il progetto di dottorato presso l'Università di Salerno in cotutela con l'University of Education Schwäbisch-Gmünd (Germania) si è proposto di analizzare il rapporto tra la letteratura interculturale tedesca e la sua didattica. In particolare sono state create delle schede didattiche/Arbeitsblätter che hanno avuto un'implementazione durante i corsi di Letteratura tedesca IV e V durante il primo semestre 2013-2014 e Lingua tedesca III e IV durante il secondo semestre del 2014. Tra le varie modalità di esercizio, gli studenti hanno realizzato testi poetici e in prosa partendo dall'analisi di autori della letteratura interculturale tedesca: Yoko Tawada (nata a Tokyo), Ilma Rakusa (nata a Rímařovská Sobota) e Vladimir Vertlib (nato a San Pietroburgo) i quali, pur provenendo da paesi di lingua non tedesca, hanno scelto il tedesco come lingua letteraria. Si tratta di lavori di scrittura creativa che hanno avuto un'ottima implementazione in classe e un feedback positivo da parte degli studenti. I risultati del lavoro e la riuscita sono stati misurati tramite un Fragebogen/questionario finale e anonimo. Cfr. capitolo v della tesi di dottorato: *Die Rezeption im universitären DaF-Literaturunterricht in Italien*, in A. Catone, "Grenzen sind dazu da, überschritten zu werden": *Chamiso-Literatur und ihr didaktisches Potential im universitären DaF Literaturunterricht in Italien*, in corso di stampa.
3. Cfr. a questo proposito le riflessioni di Wulf e Zirfas in C. Wulf, J. Zirfas (Hrsg.), *Pädagogik des Performativen. Theorien, Methoden, Perspektiven*, Beltz, Weinheim 2007.
4. A. Piazza, *Introduzione*, in "Testi e Linguaggi", 7, 2013, pp. 1-19, qui p. 12.
5. Sui termini performance, performare, performante e performativo si veda, tra gli altri, il contributo di Simona Cresti *Intorno alla performance* apparso sul sito internet dell'Accademia della Crusca il 10 marzo 2014, consultabile online <http://www.academiadellacrusca.it/en/italian-language/language-consulting/questions-answers/intorno-performance> (ultima consultazione febbraio 2015).
6. S. Krammer, *Identität(en) lesen. Eine Herausforderung der Kulturttheorie und Literaturdidaktik*, in D. Pfabigan, S. Zelger, *Mehr als Ethik: Reden über Körper und Gesundheitsnormen im Unterricht*, Facultas, Wien 2012, pp. 65-75, qui p. 71.
7. L. Bosco, *Lettura come performance*, in "BAIG IV", gennaio 2011, pp. 11-20, qui p. 11.
8. Cfr. J. L. Austin, *Philosophical Papers*, III ed., Clarendon Press, Oxford 1979, pp. 76-116.
9. M. Ginocchietti, *La nozione di performatività: un confronto tra Judith Butler e John L. Austin*, in "Esercizi Filosofici", 7, 2012, pp. 65-77, qui p. 66, consultabile online <http://www2.units.it/eserfilo/art712/ginocchietti712.pdf> (ultima consultazione febbraio 2015).
10. J. Culler, *Teoria della letteratura: una breve introduzione*, Armando Editore, Roma 1999, p. 112.
11. Cfr. J. Zirfas, L. Klepacki, *Die Performativität der Dinge. Pädagogische Reflexionen über Bildung und Design*, in "Zeitschrift für Erziehungswissenschaft", 16, 2, 2013, pp. 43-57.
12. Cfr. C. Wulf, J. Zirfas (Hrsg.) *Bildung als performativer Prozess – ein neuer Fokus erziehungswissenschaftlicher Forschung*, in R. Fatke, H. Merkens (Hrsg.), *Bildung über die Lebenszeit*, VS Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden 2006, pp. 291-301.
13. Cfr. C. Wulf, *Rituale im Grundschulalter: Performativität, Mimesis und Interkulturalität*, in "Zeitschrift für Erziehungswissenschaft", 11, 1, 2008, pp. 67-83.
14. L. Ruppel, S. Rabsahl, *Performance und Selbstbewusstsein*, in "Praxis Deutsch", 35, 208, 2008, pp. 21-3, qui p. 23. Sulla performatività del testo si veda, tra gli altri, il contributo di B. Hänsler, H. Hufnagel, I. Maassen, A. Traninger, *Text und Performativität*, in K. W. Hempfer (Hrsg.), *Theorien des Performativen*, transcript Verlag, Bielefeld 2011, pp. 69-96.
15. Cfr. Haas, *Handlungs- und produktionsorientierter Literaturunterricht*. Si veda anche C. Rosebrock, *Neue kurze Prosa*, in "Praxis Deutsch", 34, 206, 2007, pp. 6-16.
16. Cfr. E. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2004.
17. Cfr. P. Anders, *Poetry Slam. Unterricht, Workshops, Texte und Medien*, Schneider Verlag, Baltmannsweiler 2013 e Ead., *Die Performance entscheidet: Poetry Slam im Unterricht*, in "Deutschunterricht", 65, 2, 2012, pp. 38-43, mia traduzione.
18. P. Anders, U. Abraham, *Poetry Slam & Poetry Clip. Formen inszenierter Poesie der Gegenwart*, in "Praxis Deutsch", 208, 35, 2008, pp. 6-15, qui p. 6, mia traduzione.

19. Cfr. M. Prampolini, M. Voghera, *Multimodalità futura e originaria*, in "Testi e Linguaggi", 6, 2012, pp. 11-5, qui p. 14.
20. M. Fusillo, *Oralità / Performatività*, in "Mantichora", 1, 2011, pp. 34-8, qui p. 38.
21. Anders, Abraham, *Poetry Slam & Poetry Clip*, cit., p. 9.
22. Ivi, p. 7.
23. Ivi, p. 5.
24. P. Anders, *Poetry Slam. Live-Poeten in Dichterschlachten. Ein Arbeitsbuch*, Verlag an der Ruhr, Mülheim an der Ruhr 2007, p. 18, mia traduzione.
25. M. Smith, *About Poetry Slam*, in M. Eveland, M. Smith (eds.) *The Spoken Word Revolution: Slam, Hip Hop, and the Poetry of a New Generation*, Sourcebooks, Naperville 2003, pp. 116-20, qui p. 116, mia traduzione.
26. Anders, Abraham, *Poetry Slam & Poetry Clip*, cit., pp. 6-7.
27. P. Anders (Hrsg.), *Slam Poetry*, Reclam, Stuttgart 2008, pp. 7-10.
28. Consultabile online <http://www.ilfattoquotidiano.it/2014/04/27/poesia-marc-kelly-smith-lo-slam-come-scommessa-e-come-esperimento-formale/965660/> (ultima consultazione febbraio 2015).
29. «Il poetry slam è poesia scenica, è letteratura che si presta particolarmente alla recitazione. Investe diverse tipologie testuali come la prosa, la lirica, il rap, il diario, la rima scherzosa e quant’altro ci viene in mente. Ruota intorno alla parola performata per intingere vita nei propri testi e per divertirsi durante la performance» (consultabile online http://www.miezemedusa.com/poetry_slam_workshop.htm, ultima consultazione febbraio 2015, mia traduzione).
30. Anders (Hrsg.), *Slam Poetry*, cit., p. 96.
31. Sulla didattica della letteratura interculturale, si veda, tra gli altri, il contributo di M. Hofmann, *Interkulturelle Literaturwissenschaft. Eine Einführung*, UTB, Paderborn 2006; K. Esselborn, *Interkulturelle Literaturvermittlung zwischen Theorie und Praxis*, Iudicium Verlag, München 2010; A. Leskovec, *Vermittlung literarischer Texte unter Einbeziehung interkultureller Aspekte*, in "Zeitschrift für Interkulturellen Fremdsprachenunterricht", 15, 2, 2010, pp. 227-55; I. Honnep-Becker (Hrsg.), *Dialoge zwischen den Kulturen. Interkulturelle Literatur und Ihre Didaktik*, Schneider Verlag Hohengehren, Baltmannsweiler 2007 e C. Dawidowski, D. Wrobel (Hrsg.), *Interkultureller Literaturunterricht. Konzepte-Modelle-Perspektive*, Schneider, Baltmannsweiler 2006. Già negli anni Ottanta i testi di Dietrich Krusche teorizzavano il rapporto tra la letteratura e lo straniero, la didattica della letteratura interculturale e il potenziale di questi testi nel processo di recezione (cfr. D. Krusche, *Literatur und Fremde*, Iudicium Verlag, München 1985 e A. Wierlacher (Hrsg.), *Das Fremde und das Eigene. Prolegomena zu einer interkulturellen Germanistik*. 2. Aufl., Iudicium Verlag, München 2000).
32. I. Rakusa, *Mehr Meer. Erinnerungspassagen*, Droschl Verlag, Graz 2009.
33. P. Anders, P. Hofmann, K. Lauterburg, *Konkret ist besser als abstrakt*, in "Praxis Deutsch", 208, 2008, pp. 16-20, qui p. 16.
34. U. Abraham, *Lesen-Schreiben-Vorlesen/Vortragen*, in K. M. Bogdal, H. Korte, *Grundzüge der Literaturdidaktik*, DTV, München 2006, pp. 105-19, qui p. 115.
35. Cfr. P. Anders, A. Krommer, *Live Literatur als Lyrik des Augenblicks – der Live-Poet Bas Böttcher*, in "Deutschunterricht", 6, 2007, pp. 46-51.
36. J. Schutte, *Einführung in die Literaturinterpretation*, Metzler, Stuttgart 1990, p. 10.
37. Anders, Abraham, *Poetry Slam & Poetry Clip*, cit., p. 12.
38. H. Blumensath, *Ein Text und seine Inszenierung*, in "Praxis Deutsch", 115, 19, 1992, pp. 12-21.
39. T. Roberg, *Verstehen durch Inszenieren*, in "Deutschunterricht", 65, 2, 2012, pp. 4-7, qui p. 4.
40. Cfr. S. Porombka, *Abgewandt. Angewandt. Zugewandt. Über die Beziehung von Literaturwissenschaft und Kreativem Schreiben*, in "Zeitschrift für Germanistik", 3, 2006, pp. 597-609 e Porombka, *Das neue Kreative Schreiben*, in "German as a foreign language", 2, 2009, pp. 167-93. Cfr. anche E. Finke, B. Thums-Senft, *Begegnung in Texten: Kreatives biographisches Schreiben in der interkulturellen Bildung und im Unterricht Deutsch als Fremdsprache oder Zweitsprache*, Schmetterling Verlag, Stuttgart 2008. Sul processo di scrittura creativa cfr. Praxisbezogene Modelle und Vermittlungsformen im kreativen Schreiben, in E. M. Brunner, *Schreibgesten. Die Entdeckung des Schreibens im Akt des Schreibens. Schreibkompetenz durch Literaturunterricht*, Ars Una Verlagsgesellschaft, Neuried 1997, pp. 381-446.
41. R. Esser, *Das große Arbeitsbuch Literaturunterricht: Lyrik, Epik, Dramatik*, Verlag an der Ruhr, Mülheim an der Ruhr 2007, p. 7.
42. Haas, *Handlungs- und produktionsorientierter Literaturunterricht*, cit., p. 36.

43. Il concetto di *Schreibkonferenz* (in inglese *Writing Conference*) fu introdotto per la prima volta all'inizio degli anni Ottanta in Inghilterra da Donald H. Graves, ed è stato ripreso e sviluppato nei paesi di lingua tedesca da Gudrun Spitta. Cfr. A. T. Necknig, *Schreibkonferenz versus traditionelle Aufsatzdidaktik: eine empirische Untersuchung*, Kovač, Hamburg 2012.

44. J. Wermke, *Literatur-und Medienunterricht*, in K. M. Bogdal, H. Korte. *Grundzüge der Literaturdidaktik*, dtv, München 2006, pp. 91-104, qui p. 100.

45. Cfr. P. Anders, R. Brieske, *Poetry Slams im Klassenzimmer*, in "Deutschunterricht", 6, 2007, pp. 52-3, qui p. 52.

46. Cfr. S. Gölitzer, *Publikumspoesie*, in "Praxis Deutsch", 208, 2008, pp. 36-41, qui p. 39.

47. S. Moretti, T. Gudelyte, *Translating Utopia Performing Madagascar. Appunti di viaggio per una traduzione performativa*, in "Mantichora", 1, 2011, pp. 405-22, qui p. 408.

48. C. Gullién, *L'uno e il molteplice. Introduzione alla letteratura comparata*, il Mulino, Bologna 1982, p. 439.

49. Cfr. H. R. Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1977.

50. Cfr. Xóchil A. Schütz, *Slam Poetry – eigene Texte verfassen und performen*, Persen Verlag, Buxtehude 2009.

Recensioni e letture



Ilma Rakusa, *Einsamkeit mit rollendem "r". Erzählungen*, Droschl, Graz, 2014, 160 pp.

«Ero una bambina continuamente in viaggio. [...] Me ne andavo per arrivare, e arrivavo per andarmene. Avevo un manicotto di pelliccia. Quello ce l'avevo. Avevo un padre e una madre. Una stanza dei bambini non ce l'avevo. Tre lingue, però, tre lingue le avevo. Per trasporre, da qui e là»¹: così si presentava Ilma Rakusa in *Il mare che bagna i pensieri*, una appassionata raccolta di miniature autobiografiche in prosa. Una bambina perennemente in viaggio, nata nel sud della Slovacchia, al confine con l'Ungheria, da madre ungherese e padre sloveno. Rakusa ha vissuto a Budapest, Ljubljana, Trieste e ha studiato slavistica e romanistica a Zurigo, Parigi e San Pietroburgo. Scrittrice, traduttrice e pubblicista, a un anno dalla pubblicazione di *Aufgerissene Blicke. Berlin-Journal* (2013) che racchiude impressioni, esperienze ed eventi di un intenso e proficuo anno trascorso nella *Multikulti-Berlin* del ventunesimo secolo², Ilma Rakusa ci porta ancora una volta in giro per l'Europa con una nuova raccolta di storie dal titolo *Einsamkeit mit rollendem "r"* che arricchisce la già vasta bibliografia di un'autrice plurilingue e pluripremiata. La scrittrice risiede oggi a Zurigo e traduce dal russo, dal serbocroato, dal francese e dall'ungherese. Insignita di svariati premi letterari, tra cui il Petrarca-Übersetzerpreis nel 1991, il Leipziger Buchpreis zur Europäischen Verständigung nel 1998, l'Auszeichnung Pro Cultura Hungarica nel 2003 e lo Chamisso-Preis nel 2003, Rakusa è un'autrice poliglotta e cosmopolita, curiosa e avida di viaggi, letture e rinnovamenti costanti, come lei stessa scrive: «Curiosa lo sono sempre stata. Da qui la mia voglia di viaggiare, la mia sete di letture, il mio insaziabile bisogno di guardare oltre lo steccato. E il mio desiderio di innovazione»³. L'elemento autobiografico è fortemente presente nella sua produzione letteraria. Rakusa attraversa, nella vita così come nelle sue opere, i confini europei. Confini geografici, politici, temporali e soprattutto linguistici. Non sempre simili attraversamenti sono vissuti e rielaborati in maniera positiva, eppure in Rakusa sembra esserci tra le righe una spinta verso il cambiamento, il movimento e la multiculturalità. «I confini esistevano per essere attraversati»⁴, scrive a proposito di questi confini fra Europa dell'est e dell'ovest dall'immediato dopoguerra alla fine dell'impero sovietico.

Einsamkeit mit rollendem "r" contiene racconti brevi dall'intreccio non complicato che fanno riflettere sulla questione dell'essere in viaggio e stranieri. Questo essere continuamente in viaggio è divenuto – insieme al ricordo – il tema della sua letteratura. Il ricordo, simbolo dell'andirivieni della nostra coscienza, gioca un ruolo fondamentale nella vita dei protagonisti di *Einsamkeit mit rollendem "r"*, che sono il ritratto della nostra epoca, un'epoca di crisi e, si spera, di transizione che costringe non pochi individui a sradicarsi dalla terra d'origine e a mettere le proprie radici in terra straniera.

Muovendosi agevolmente tra lingue e culture europee, Rakusa è anche questa volta maestra della forma breve. Le forme brevi sono in Rakusa accomunate dal tentativo di stabilire un nesso tra presente e passato, tra terra d'origine e terra d'adozione.

ne per una riflessione sulla società odierna. Sullo sfondo di un'Europa che cambia («Die Sowjetunion gab es nicht mehr, stattdessen eine Russische Föderation», pp. 26-7), si snodano le vicende dei 14 protagonisti guidati da una *Einsamkeit* (solitudine) che li costringe a vivere nei ricordi divisi tra terra d'origine e terra di adozione. Il tema della solitudine, annunciato nel titolo, era anche al centro anche della tesi di dottorato dell'autrice dal titolo *Studien zum Motiv der Einsamkeit in der russischen Literatur* (1971). Insieme alla solitudine troviamo ancora una volta la musica e, soprattutto, il mare, quel mare “che bagna i pensieri”, felice titolo della traduzione in italiano ad opera di Mario Rubino di *Mehr Meer. Erinnerungspassagen*⁵. Il mare ritorna in questa raccolta e fa da protagonista nella vita di Misi:

Das Meer war sein Element. Er wollte es ansehen, wollte er streicheln, wollte sich seiner rauen oder glatten Oberfläche anvertrauen. Wasser kühlte, Wasser besänftigte. Es ist das Gegen teil jener Gluthölle namens Wüste, die er verfluchte. Da saßen wir auf der Bank, und er sprach nicht. Ich sah, wie seine Augen den Horizont absuchten, nach Schiffen, Zeichen, kleinsten Veränderungen. Die Brandung war leise, das Meer graublau. [...] Hier am Meer legte er seine Nervosität ab, seine Gesichtszüge, die sonst tickhaft zuckten, entspannten sich, ihre Wachsfarbe wechselte Rosa⁶.

Il motivo della solitudine attraversa così i quattordici racconti che riportano sette frammenti di vite (Katica, Maurice, Marja, Misi, Lou, Steve, Sam) e sette luoghi diversi (Nagoya, Zurigo, Graz, Venasque, Bondo, Tomaj e Koljansk) accomunati dalla ricerca di stabilità e dal bisogno dell'autrice di narrare le vicende di questi viaggiatori stranieri e di queste città con le loro strade deserte dove sono spesso i profumi e i colori a dominare la scena. I quattordici racconti affrontano il tema della solitudine, del mare e della musica, motivi ipertroficamente presenti in molte altre sue opere. Abbiamo Katica, suonatrice di violino che abbandona il paesino della steppa per formarsi; Marja, abile cuoca e infermiera che, in cerca di fortuna, e, soprattutto per amore, dalla Russia si trasferisce a Berlino, senza provare nostalgia di casa («Heimweh? Keines»)⁷, per cui attraversa continuamente i confini con nonchalance mista a inquietudine («Grenzen, mehrere. Von Dämmerung zu Dämmerung»⁸) e Misi che fuma per alleviare il dolore, la solitudine e il forte trauma causato dalla guerra («Er rauchte gegen den Schmerz. Er rauchte gegen die Einsamkeit, gegen das Kriegstrauma, gegen die Unbehaufttheit gegen sein Judentum»⁹). I protagonisti di questi racconti sono emblemi di un'Europa che cambia, che si trasforma e ci trasforma. La staticità è del tutto estranea ai protagonisti di questa raccolta che viaggiano e cambiano città in continuazione:

Vom Bleiben verstand er nichts, nur vom Reisen und Weiterziehen. Aus dem gutbürgerlichen Budapest nach London, von London als britischer Soldat in die ägyptische Wüste, aus der Wüste verwundet zurück, und weiter nach Mailand, Triest, “um das Leben zu meistern”. Aber vor jedem Ziel stand die Resignation – als stacheliger Igel im Wettkampf mit dem Hasen. Nur der Meereshorizont verhieß Zukunft¹⁰.

In un gioco di frasi che si spezzano, in un intrecciarsi di analessi e prolessi quello che colpisce il lettore è lo stile poetico e accorato della scrittrice-poetessa¹¹. «Es ist diese Kombination von Präzision und hohem emotionalem Ton, in der Ilma Rakusas Stärke – und Schwäche – liegen», afferma giustamente Bernadette Conrad in un recente articolo apparso nella *“Wiener Zeitung”*¹². Ciò che attrae maggiormente in questi racconti non è tanto la trama, quanto la sapiente costruzione linguistica. In Ilma Rakusa, come d'altra parte in molti autori e autrici della *Chamisso-Literatur*¹³, il problema della coesistenza di due o più lingue è una costante; parole russe, italiane e ungheresi sono disseminate qua e là nei racconti e contraddistinguono una pluralità di soggetti. La *rollende[n] “r”* del titolo [la r vibrante] richiama, infatti, la r di alcuni personaggi: «...und die Zunge rollte das “r”, als kennte sie nichts anderes»¹⁴ quasi a sottolineare la loro diversità linguistica, il loro essere stranieri e la loro non-appartenenza a nessun luogo.

Rakusa, abile assemblatrice di storie, avvolge il lettore in un mare di dettagli; le descrizioni minuziose e particolari ci danno l'impressione di sfogliare, durante la lettura, un album di fotografie. Quelle di Rakusa sono parole che dipingono: le descrizioni sono ricche di dettagli e minuziose, sviluppate lungo un asse temporale e topografico che invade tutta l'Europa. Gli oggetti, i ricordi e le intense impressioni costringono il lettore a mantenere un'attenzione costante, quasi spasmodica e in costante movimento.

L'ibridità linguistica e culturale dei protagonisti, le esperienze interculturali, gli innumerevoli attraversamenti di confine, l'essere straniero e i cambiamenti sociali sono specchio dell'incertezza, della precarietà, delle paure e delle speranze dei nostri tempi. Come la vita e i ricordi dell'autrice anche la sua scrittura ha un carattere ibrido e frammentario e il perenne movimento temporale e spaziale che si riflette nelle pagine della raccolta ci dà l'impressione di essere sempre in viaggio. Le frasi in questi racconti e la loro struttura in movimento riflettono l'andirivieni della vita stessa. «Denn du spürst dich nur, wenn du Grenzen überschreitest»¹⁵: quella di Rakusa è una *Literatur in Bewegung*¹⁶, una letteratura in movimento, espressione di un (post) moderno nomadismo che, come afferma Braidotti, decodifica la psicopatologia di questi anni¹⁷.

Stranieri in paesi stranieri: in questi racconti l'aggettivo straniero è una costante. Ritornano qui alla mente le parole di Kristeva in *Stranieri a se stessi*, dove la scrittrice ci invita a riflettere sulla nostra alterità/identità: «Lo strano è dentro di me, quindi siamo tutti degli stranieri. Se io sono straniero, non ci sono stranieri»¹⁸. *Einsamkeit mit rollendem “r”* riflette lo stato di nomadismo che condiziona e caratterizza molti europei che spostandosi continuamente diventano stranieri perfino a loro stessi dando vita ad un processo infinito di giri e rigiri che nessuno sembra poter arrestare.

ANTONELLA CATONE

Note

1. I. Rakusa, *Il mare che bagna i pensieri*, a cura di Mario Rubino, Sellerio, Palermo 2011, p. 91.
2. I. Rakusa, *Aufgerissene Blicke. Berlin-Journal*. Droschl Verlag, Graz 2013.
3. Rakusa, *Il mare che bagna i pensieri*, cit., p. 246.
4. Ivi, p. 89.
5. I. Rakusa, *Mehr Meer. Erinnerungspassagen*, Droschl Verlag, Graz 2009.
6. I. Rakusa, *Einsamkeit mit rollendem "r". Erzählungen*, Droschl Verlag, Graz 2014, p. 37.
7. Ivi, p. 31.
8. Ivi, p. 28.
9. Ivi, pp. 37-8.
10. Ivi, p. 38.
11. Rakusa ha pubblicato diverse raccolte di poesie: cfr. *Les mots, morts. Gedichte* (con Regine Walter), poesie, 1992; *Ein Strich durch alles. 90 Neunzeiler*, poesie, 1997; *Love after love. Acht Abgesänge*, poesie, 2001; *Durch Schnee*, racconti e prose brevi, 2006; *Zur Sprache geben*, lezioni di poetica, 2006.
12. B. Conrad, *Rakusa, Ilma: Einsamkeit mit rollendem "r"*, in "Wiener Zeitung.at", 08.03.2014 (http://www.wienerzeitung.at/themen_channel/literatur/buecher_aktuell/613439_Sehnsucht-der-Heimatlosen.html).
13. Per un'analisi dettagliata della "Letteratura Chamisso" rimandiamo a E.-M. Thüne, S. Leonardi, *Reti di scrittura transculturale in tedesco. Un'introduzione*, in Eadd. (a cura di), *I colori sotto la mia lingua. Scritture transculturali in tedesco*, Aracne, Roma 2009, pp. 9-40 [LiST; 1]; cit., pp. 23-32: «Il linguista Harald Weinrich, che dagli anni Ottanta aveva seguito la letteratura scritta da stranieri, nel 1985 riuscì a convincere la fondazione Robert Bosch a istituire un premio da conferire a un autore o un'autrice che non ha il tedesco come lingua materna e che scrive in area tedescofona e/o in tedesco. Il premio, che attualmente è uno dei più prestigiosi dell'area tedescofona, fu intitolato a Adelbert von Chamisso, un destino esemplare di autore di madrelingua non tedesca (francese) che si è fatto spazio nella letteratura tedesca. Gli autori che a tutt'oggi sono stati insigniti del premio [...] testimoniano l'uso della lingua tedesca come mezzo espressivo da parte di persone di diversa provenienza, arrivate alla lingua tedesca per i motivi più diversi, p. es. lavoro, studio, esilio, asilo politico. In effetti, se i testi premiati negli anni Ottanta venivano per lo più annoverati alla *Gastarbeiterliteratur*, poi alla *Migrationsliteratur* o *Migrantinliteratur* [...], ora il premio stesso comincia a essere utilizzato per definire i testi, perché si parla di *Chamisso-Literatur*, un ulteriore segnale che i testi scritti da persone che non hanno il tedesco come lingua materna non sono più visti come espressioni marginali, ma sono parte integrante della letteratura tedesca contemporanea». Sul Premio Chamisso, cfr. M. Boschiero, F. Del Barrio de la Rosa, M. Piva, M. Prandoni, *Scrivere tra due culture. Letteratura di migrazione nell'Europa contemporanea* Morlacchi Editore, Perugia 2008, pp. 88-92.
14. Rakusa, *Einsamkeit mit rollendem "r"*, cit., p. 57.
15. Ivi, p. 62.
16. O. Ette, *Literatur in Bewegung. Raum und Dynamik grenzüberschreitenden Schreibens in Europa und Amerika*, Velbrück, Weilerswist 2001.
17. Cfr. R. Braidotti, *Nuovi soggetti nomadi*. Luca Sossella editore, Roma 2002.
18. J. Kristeva, *Stranieri a se stessi*, Feltrinelli, Milano 1990, p. 175.

Juliana Goschler, Anatol Stefanowitsch (eds.), *Variation and Change in the Encoding of Motion Events*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam-Philadelphia 2013, 252 pp.

Motion event encoding is one of the central topics in contemporary Cognitive Linguistics. Leonard Talmy's ground-breaking works on the lexicalization patterns crosslinguistically employed for the expression of motion (1985; 1991), as well as Dan Slobin's *Thinking-for-Speaking* hypothesis (1996), have inspired plenty of studies ranging from deep investigations of motion event encoding in individual languages, to psycholinguistic experiments aiming at examining the cognitive processing of motion.

The book under review, edited by Juliana Goschler and Anatol Stefanowitsch, belongs to the series *Human Cognitive Processing*, and arose from a theme session at the Fourth International Conference of the German Cognitive Linguistics Association.

The volume, opened by the editors' introduction, consists of two major sections, respectively dealing with the topics of synchronic and intra-typological *Variation*, and diachronic *Change* in the expression of motion.

The first paper, *Typology as a continuum: Intratypological evidence from English and Serbo-Croatian* by Luna Filipović, is concerned with the morphosyntactic restrictions (namely morphological blocking and combinatory potential) which limit the use of Manner verbs, and their possible combinations with Path prepositions in Serbo-Croatian (pp. 27ff.). As a direct consequence of such processes, Serbo-Croatian shows significant differences with respect to English as for the encoding of the main semantic components of motion (although both languages belong to the Satellite-Framed type). According to the author, such an intratypological contrast supports the necessity of rethinking the typology more in terms of a continuum than as a cluster of discrete categories.

The second chapter of the volume, too, deals with the topic of intratypological variation in the expression of Path. Here the authors, Alberto Hijazo-Gascón and Iraide Ibarretxe-Antuñano, analyze the expression of the trajectory followed by the moving Figure in three Romance languages, namely French, Italian and Spanish. On the basis of contrastive elicited data from the *Frog stories* (cf. Berman, Slobin, 1994), a cline of Path salience is postulated (p. 47), Italian representing the highest Path-salient language among the three, especially by virtue of its rich inventory of phrasal verbs, French and Spanish, on the other hand, making little use of directional particles and adverbs. Though being all classified as Verb-Framed languages, French, Italian and Spanish manifest a strong variation with regard to the semantic component of Path.

In his contribution *Disentangling manner and path: Evidence from varieties of German and Romance*, Raphael Berthele compares French, contact varieties of

German and Romansh, «a minority language spoken in the eastern Swiss Alps» (p. 59), according to four variables related to motion, namely the percentage of Path verbs, the percentage of Manner verbs, the use of complex Path descriptions, and the number of Ground elements per clause. The statistical data, collected with the “usual” *Frog story* elicitation procedure (cf. Strömqvist, Verhoeven 2004), reveal some flaws in the mainstream research on lexicalization patterns in the motion event domain: far from differing from each other in a binary fashion, languages belonging to one of the two types identified by Talmy can show morphosyntactic behaviors of the opposite type; moreover, another pillar in Talmy’s view, i.e. the co-occurrence of Satellite-Framing and Manner salience, is proved not to be always valid.

The encoding of motion events: Building typology bottom-up from text data in many languages by Bernhard Wälchli and Arnd Sölling, is one of the longest and richest chapters in the volume under review. It is a typological investigation lead on parallel texts in a worldwide sample of 84 languages, to which some original texts in North American languages are added. The authors’ approach is open, and their research questions are little predetermined by existing theories on motion. After a detailed presentation of the quantitative and qualitative methods employed for the analysis, both universal and culture-dependent factors driving the speakers’ choices in motion event encoding are identified, and areal trends in motion event typology are addressed. In the final section of the paper, the authors strongly recommend the use of texts as a fundamental tool for the study of motion expression, and sustain the need for a massively cross-linguistic approach in order to reach a comprehensive view on all relevant phenomena related to motion.

Both the chapter by Juliana Goschler and the one by Moiken Jessen and Teresa Cadierno are devoted to L2 acquisition, and deal, specifically, with the issue of how speakers of VF languages learning a SF language manage to express motion in the target languages. The first of the two contributions focuses on Turkish-German contact varieties, while the second examines the linguistic behavior of Turkish and German learners of Danish, compared to that of Danish native speakers. Both studies draw the same conclusion, according to which, when the mother tongue and the target language are typologically different, learners will tend to avoid patterns of motion expression typical of the L2. In other words, according to the authors, speakers of Turkish (a VF language) learning German or Danish (both SF) will not use Manner verbs in proportions comparable to those exhibited by German or Danish L1 speakers.

The paper by Anetta Kopecka, *Describing motion events in Old and Modern French*, opens the second section of the book, in which diachronic changes often determining typological shifts are discussed. In her chapter, Kopecka traces the evolution of French from the SF to the VF type. Based on descriptions of mo-

tion events in medieval narratives and their translations into Modern French, her analysis shows the progressive weakening of the Path satellite system and the consequent reorganization of the morphosyntactic categories expressing Path, which in turn produces evident effects on the degree of Path salience and Path explicitness, as well as on the attention focused on the different portions of this semantic component (pp. 174 ff.). From a methodological point of view, the author states the efficacy of translations as a resource for the study of typological variation.

Chapter eight of the volume, *Lexical splits in the encoding of motion events from Archaic to Classical Greek* by Tatiana Nikitina, is a language-centered paper devoted to the change in the dominant Goal-encoding strategy in the development of Ancient Greek. According to the author, three semantic verb classes should be distinguished among Ancient Greek motion verbs, namely verbs of self-propelled motion, verbs of externally caused motion, and change of configuration verbs. Although all of the three classes undergo a similar shift towards a more consistent use of specialized directional satellites gradually replacing static prepositions, change of configuration verbs resist the general tendency, and admit static complements encoding the result state rather than the endpoint of motion still in the Classical period.

Caused-motion verbs in the Middle English intransitive motion construction by Judith Huber is based on a corpus analysis of more than 300 Middle English verbs attested in the intransitive motion construction. Since most of the verbs exhibiting such a pattern are verbs of caused motion, the author proposes to minimize the boundaries between the two classes (p. 220), and to postulate the existence of a closely-knit family of constructions sharing some features (i.e. verb and reflexive pronoun, *be* + past participle).

In chapter ten by Anatol Stefanowitsch, which seals the second section as well as the whole volume, the theoretical framework of Construction Grammar (cf. Goldberg, 1995) serves as a filter for the analysis of the English verb of Romance origin *enter*. Previously employed in SF motion constructions (with a double encoding of Path), as in the example *The company entered into negotiations* (p. 232), the verb was later integrated into the transitive pattern represented by sentences like *That is why he entered politics* (p. 238). The Path-outside-verb construction specialized in metaphorical expressions or in contexts involving the crossing of a physical boundary.

The book also contains an index of the authors, an index of the languages and an index of the subjects.

The volume edited by Juliana Goschler and Anatol Stefanowitsch includes ten fascinating papers based on ongoing empirical research on motion event encoding, whose major aim is to go beyond Talmey's dichotomy between VF languages (encoding Path in the verbal root) and SF languages (encoding Path in a satellite, i.e. an affix, a verbal particle, or an adverb), thus underlining the continuum nature of

the lexicalization patterns crosslinguistically exploited for the expression of motion: «when it comes to the study of language-specific motion encoding strategies, characterizations in terms of the verb-framed vs. satellite-framed distinction should be treated with caution, as they often conceal a more complex, lexically stratified encoding system» (chapter eight by Tatiana Nikitina, p. 200).

Talmy's binary distinction, unanimously retained too simplistic to account for the actual complexity of languages, is therefore discredited both from a synchronic and a diachronic point of view: on one hand, through a careful investigation of the several instances of (intra)typological variation, on the other, by exploring the typological changes undergone by languages belonging to both types.

The book is an extremely stimulating collection of studies which provide a huge amount of empirical data to evaluate and reformulate our idea on how languages of the world capture motion. Its highest merit lies in the cohesion and consistency of the texts, whose common thread is the attempt to provide an original and fine-grained insight into the conceptual causes and consequences of different motion-event encoding strategies. Moreover, its partition in the two sections favours the logical sequence of the different contributions, as well as the internal coherence of the book.

The numerous and detailed tables, diagrams and grids help the reader reach a clear overview of the qualitative and quantitative data presented.

In conclusion, *Variation and Change in the Encoding of Motion Events* is a clearly-written and rigorously-investigated volume, which deserves the attention of any linguist or cognitive scientist with a general interest in the subject of motion event encoding.

By virtue of its empirical vocation and solid theoretical background, it can constitute a valid and stimulating tool for specialists in the field of spatial semantics, and represent a great source of inspiration to improve the research in this basic experiential domain.

NOEMI DE PASQUALE

References

- BERMAN R. A., SLOBIN D. I. (1994), *Relating Events in Narrative: A Crosslinguistic Developmental Study*, Lawrence Erlbaum Associates, Hillsdale (NJ).
- GOLDBERG A. (1995), *Constructions. A Construction Grammar Approach to Argument Structure*, Chicago University Press, Chicago.
- SLOBIN D. (1996), *From "Thought and Language" to "Thinking for Speaking"*, in J. J. Gumperz, S. C. Levinson (eds.), *Rethinking Linguistic Relativity*, Studies in the Social and Cultural Foundation of Language 17, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 70-96.
- STRÖMQVIST S., VERHOEVEN L. (eds.) (2004), *Relating Events in Narrative: Typological and Contextual Perspectives*, Lawrence Erlbaum Associates, Mahwah (NJ).

- TALMY L. (1985), *Lexicalization Patterns: Semantic Structure in Lexical Forms*, in T. Shopen (ed.), *Language Typology and Syntactic Description*, Volume III, *Grammatical Categories and the Lexicon*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 57-149.
- ID. (1991), *Path to Realization: A Typology of Event Conflation*, in *Proceedings of the Seventeenth Annual Meeting of the Berkeley Linguistics Society*, pp. 480-519.

Royall Tyler, *Il prigioniero algerino*, traduzione di Clara Antonucci e Michele Bottalico, cura e introduzione di Michele Bottalico, Kolibris Edizioni, Ferrara 2014, 357 pp.

Nel presentare *Il prigioniero algerino*, prima traduzione italiana di uno dei primissimi romanzi pubblicati negli Stati Uniti, vorrei cominciare dalla fine, vale a dire da un aspetto al quale di solito non si riservano che poche righe distratte, in chiusura: mi riferisco alla qualità della traduzione. È sufficiente mettere a confronto qualche pagina, direi qualche periodo, di *The Algerine Captive* e della traduzione condotta da Clara Antonucci e da Michele Bottalico (che cura anche le note e l'introduzione) per rendersi conto di come il romanzo di Tyler riprenda vita in un italiano fluido ed estremamente curato, che riesce a mantenere costante l'equilibrio fra opportunità di modernizzare la lingua di arrivo e necessità di una assoluta fedeltà al testo originale.

Tyler era un giurista e la sua formazione traspare nell'uso di una prosa per lo più poco letteraria, a volte prolissa e in alcuni punti persino pedante. Un ostacolo superato, in fase di resa in italiano, con il ricorso a una lingua attenta alle sfumature e alla scelta dei sinonimi, così da riuscire sempre godibile per il lettore moderno: operazione difficile, frutto di competenza e di sensibilità non comuni. Opportunamente, poi, i traduttori hanno rinunciato alla tentazione di conferire alla loro versione la patina del passato, che sarebbe suonata inattuale, quando non addirittura improbabile. Al contrario, le pagine sono state liberate drasticamente da ogni "muffa" del tempo, lasciando alla sola tecnica narrativa il "compito" di connotare il testo come romanzo tipicamente settecentesco. Il risultato è una traduzione eccellente.

Uscito negli Stati Uniti nel 1797 e in Inghilterra cinque anni dopo, nel 1802, *Il prigioniero algerino* si presenta come un'autobiografia fittizia che, in quanto tale, finge di non avere sezioni di invenzione fantastica: una storia esemplare, basata sui fatti, i fatti nudi e crudi¹.

Nella *Prefazione*, l'"autore", Updike Underhill, scrive:

There are two things wanted, said a friend to the author: that we write our own books of amusement, and that they exhibit our own manners. Why then do you not write the history of your own life? The first part of it, if not highly interesting, would at least display a portrait of New England manners, hitherto unattempted. Your captivity among the Algerines, with some notices of the manners of that ferocious race, so dreaded by commercial powers, and so little known in our own country, would at least be interesting; and I see no advantage the novel writer can have over you, unless your readers should be of the sentiment of the young lady mentioned by Addison in his "Spectator", who, as he informs us, borrowed Plutarch's Lives, and, after reading the first volume with infinite delight, supposing it to be a novel, threw aside the others with disgust, because a man of letters had inadvertently told her the work was founded on FACT².

Di due cose abbiamo bisogno – disse un amico all'autore – scrivere noi stessi libri di svago e far sì che mostrino i nostri costumi. Perché allora non scrivi la storia della tua vita? La prima parte, per quanto poco interessante, mostrerebbe almeno un ritratto dei costumi del New England finora intentato. La tua prigionia fra gli algerini, unita a delle informazioni sulle usanze di quella razza feroce così temuta dalle potenze commerciali e poco conosciuta nel nostro paese, risulterebbe interessante; e non vedo alcun vantaggio che lo scrittore di romanzi possa vantare su di te, a meno che i tuoi lettori non siano dello stesso parere di quella giovane donna citata da Addison nel suo *"Spectator"* che, come egli informa, prese in prestito le *Vite* di Plutarco e dopo averne letto il primo volume con infinito diletto, pensando che si trattasse di un romanzo, mise da parte gli altri con disgusto poiché un letterato le aveva detto inavvertitamente che l'opera era basata su **FATTI REALI** (p. 48).

Facts, fatti dunque, non *fancy*, una *history* non un *novel*: per educare e ammonire attraverso l'esempio dell'esperienza, della vita *veramente* vissuta. Proprio per dare forza al tentativo di determinare un pervasivo effetto di realtà, Tyler, riadattando comunque le modalità narrative delle tante "Vite e avventure di" uscite sul suolo inglese, intesse il racconto di informazioni etnografiche e storiche, con riferimenti a personaggi sia del passato che contemporanei, e di dati e notazioni culturali, arrivando per esempio a definire una sorta di essenziale canone di opere letterarie, devotionali, educative e di comportamento, appositamente selezionate dall'autore a uso e consumo del «gentle Reader». Una strategia che nasconde una voluta sfasatura, possibile da cogliere già in apertura quando, nel presentare il suo «prode antenato», John Underhill (1597-1672), il narratore sottolinea come questi avesse ricoperto un incarico nel corpo di guardia di Robert Dudley, conte di Leicester. L'incongruenza cronologica – Leicester era morto nel 1588 – segnala, almeno al lettore colto, quanto i *fatti* possano essere ingannevoli, quanto la verità, persino la verità di legge, possa risultare tutt'altro che univoca, come confermeranno – di lì a poco – le ricostruzioni del processo subito da John a Boston: un processo sulla cui natura esistono così tante versioni documentate da renderle tutte inaffidabili e fittizie, segnalando altresì una sconnessione, quasi irriducibile e che attraverserà l'intero testo, fra statuto dell'oraltà e statuto della scrittura³.

Il prigioniero algerino è un testo non solo dalla struttura bipartita (due volumi di ambientazione e "interesse" diversi), ma tutto costruito sulle giustapposizioni, sui contrasti, a cominciare dal nome stesso del protagonista: Updike Underhill⁴. In apparenza lineare, e invece scandito dal gioco di specchi e di cortocircuiti, di invenzioni mascherate e di manipolazioni, il romanzo procede per aneddoti, per curiosità, per scene di vita vissuta, con frequenti digressioni. Nonostante ciò, non ha nulla di frammentario: a conferire unità e uniformità alla scrittura interviene, infatti, il registro dell'enunciazione, il tono ironico che il narratore costantemente mantiene ed esercita, lasciando trapelare, dietro una frase, un nome, una parola, il suo sorriso raramente compiaciuto, a volte bonario, quasi sempre disincantato. Un sorriso che determina nel lettore la sensazione di una improvvisa presa di distanza, una oggettività

vazione che arresta i processi di empatia e induce alla riflessione: sul rapporto fra autorità e autoritarismo, sull'educazione e la formazione scolastica, sulla problematica, drammatica relazione con l'altro da sé, sia che si veni di senso di colpa, nel ripensare al peccato originale insito nella nascita stessa della nazione (con lo sterminio dei nativi d'America), sia che si interroghi sul rapporto fra libertà e schiavismo. È sicuramente questa la carne viva del romanzo, la parte che in termini di contenuto più ha attirato, almeno fino a tempi recentissimi, l'attenzione di lettori, critici e commentatori⁵.

Dopo aver girovagato per il New England ed essere stato in alcuni Stati del Sud, Updike Underhill, guidato dal desiderio di «vedere il mondo», di «acquisire una conoscenza pratica» della professione medica e «di ottenere prosperità» (p. 158), accetta un ingaggio come medico di bordo sulla nave *Freedom* diretta a Londra, con un carico di tabacco, e poi verso le coste dell'Africa. Una volta in Inghilterra la nave è venduta e ne viene acquistata un'altra. Mentre a Plymouth si procede a preparare quest'ultima per il viaggio in Africa, Updike è rispedito a Londra per acquistare i medicinali necessari alla traversata. Un soggiorno breve del quale restano da un lato i commenti taglienti, quanto telegrafici, sulla natura degli inglesi e i costumi dei loro governanti; dall'altro, le svariate pagine dedicate, invece, all'interessante incontro con Thomas Paine, «singolare personaggio», autore di *Senso comune* e *I diritti dell'uomo*, la cui «tendenza è quella di sovvertire le antiche convinzioni in materia di governo e religione» (p. 102). Il 18 luglio 1788, Updike è richiamato per l'imbarco sulla *Sympathy*, nome amaramente ironico, considerato che la nave, «trecento tonnellate di stazza e trentotto uomini di equipaggio», è diretta in Africa «e di lì poi alle Barbados e alla Carolina del Sud con un carico di schiavi» (p. 171).

Suo dovere, in qualità di medico di bordo, sarà quello – ripugnante – di ispezionare prima della compravendita i corpi degli schiavi per accertarsi che non vi sia «carne scadente» (p. 175). Sulla via del ritorno, al largo della Costa d'Oro, durante una sosta resasi necessaria per consentire agli schiavi debilitati e ammalati di scendere a terra e riprendere le forze, Updike è fatto prigioniero e ridotto egli stesso in schiavitù. È il 14 novembre del 1788.

Nel corso degli anni Ottanta e Novanta del Settecento, le tensioni fra Stati Uniti e regioni del Nord Africa si erano inasprite. Una delle conseguenze fu l'aumento delle aggressioni da parte dei corsari barbareschi alle navi mercantili dell'America post-rivoluzionaria e il drammatico incremento del numero di cittadini statunitensi catturati nelle acque dell'Atlantico e del Mediterraneo. I prigionieri venivano di solito venduti come schiavi, in attesa del pagamento di un riscatto o dell'esito delle trattative condotte dalle autorità di governo, trattative rese spesso difficili dalla inadeguatezza dei funzionari e dall'assenza di precise e ferme direttive. La crisi trovò una prima, ma non definitiva, composizione nel 1796, con il controverso Trattato di Tripoli, che garantì, fra le altre cose, il progressivo rilascio di un notevole numero di schiavi americani⁶.

Tyler trae materia narrativa da questa contingenza storica e proietta il lettore in un mondo d'oltreoceano – l'Africa mediterranea – avvertito come ostile, ma soprattutto sconosciuto, e lo fa attraverso le peripezie del suo eroe debole, un antieroe al quale è dato modo di accostarsi a quella realtà tanto in qualità di osservatore “esterno”, quanto nelle vesti di vittima dell'orrore dello schiavismo. Sarà lui, lo straniero, per di più in condizione di minorità, l'*outcast*, a fungere da tramite con il Mondo Nuovo dell'altro da sé, estraneo, crudele in certe pratiche, ma anche ricco di magnificenza culturale e umana; sarà lui a far emergere, attraverso il suo sguardo disincantato e l'esperienza ordinaria della vita vissuta, gli usi inaccettabili ma anche gli aspetti lodevoli di quelle terre e di quelle genti. Un mondo da capire, quindi, non da temere accecati dall'ignoranza. A mano a mano che il secondo libro prende forma, si comprende anche l'importanza del primo volume quale fondamentale pietra di paragone su cui misurare quelle diversità, diversità che, per converso, servono a loro volta a evidenziare debolezze e potenzialità della realtà americana. Un paese, gli Stati Uniti, che alla fine il protagonista riconoscerà essere comunque il migliore dei mondi possibili, per quanto emendabile e migliorabile, come sottolineano gli aneddoti a volte paradossali narrati da Underhill. Un tessuto di storie minute di certo ricavate, come sottolinea Michele Bottalico nella sua densa e acuta introduzione, dalla fertile tradizione orale; episodi, *trivialities*, «che disegnano il ritratto impietoso ma pure benevolo di un'America tardo-settecentesca in cui persistono superstizioni, ciarlataneria, carenza di adeguate pratiche terapeutiche, credulità, furfanteria, assuefazione allo schiavismo» (p. 24).

Di nuovo libero, dopo una prigionia durata sette anni e innumerevoli avventure e incidenti, Updike Underhill ritroverà la sua terra natale. A ritornare è un uomo di vedute più ampie, più comprensivo e tollerante, pacificato e consapevole dell'importanza, nella sfera individuale, di una quotidianità fatta di cose concrete e stabili e, su un piano più generale, della necessità di promuovere e rafforzare l'unione e la cooperazione. L'auspicio di poter diventare «un medico capace, buon padre di famiglia e degno cittadino di una Federazione» (p. 356), così come il senso profondo delle vicissitudini affrontate, nascondono la speranza che i suoi connazionali comprendano – anche grazie alle pagine autobiografiche che rappresentano il personale lascito dell’“autore” – come la vera forza scaturisca solo dall'unità d'intenti e dalla conoscenza dell'altro da sé. In una grande democrazia non può esserci posto per gli egoismi e l'ignoranza. Sempre nel migliore dei mondi possibili.

PAOLO PEPE

Note

1. L. R. Dennis, *Legitimizing the Novel: Royall Tyler's The Algerine Captive*, in “Early American Literature”, 9, 1, 1974, pp. 71-80.
2. R. Tyler, *The Algerine Captive; or, The Life and Adventures of Doctor Updike Underhill* (1797), a Facsimile Reproduction of the London Edition of 1802, Gainesville 1967, I, pp. XII-XIII.

3. A. Portelli, *The Text and the Voice: Writing, Speaking, and Democracy in American Literature*, Columbia University Press, New York 1994, pp. 38-41.

4. C. N. Davidson, A. E. Davidson, *Royall Tyler's The Algerine Captive: A Study in Contrasts*, in "A Review of International English Literature", 7, 3, 1976, pp. 53-67.

5. Nel recensire il romanzo, per esempio, Cinthya Grenier è netta e sbrigativa, suggerendo di saltare a piè pari le prime 100 pagine: «devoted to giving the background of Underhill, the protagonist and narrator», per passare direttamente, e senza particolari rimpianti, «to the point at which the doctor boards a ship ironically named *Sympathy*» (Cinthya Grenier, "The Washington Times", May 11, 2003).

6. Firmato grazie alla mediazione dell'incaricato Joseph Donaldson Jr. e del poeta Joel Barlow, consolle ad Algeri dal 1795 al 1797, il Trattato non riuscì a rimuovere la cause profonde dei contrasti e degli attriti, che inevitabilmente di lì a poco tornarono a infiammarsi, sfociando nelle due guerre di Barberia del 1801-1805 e del 1815.

Raluca Rădulescu, *Die Fremde als Ort der Begegnung. Untersuchungen zu deutschsprachigen südosteuropäischen Autoren mit Migrationshintergrund*, Harung-Gorre Verlag, Konstanz 2013, 226 S.

Im Jahre 2013 veröffentlichte der Hartung-Gorre Verlag in Konstanz den zweiten monographischen Beitrag der Verfasserin, die sich dem Bereich der Migrationsliteratur verschrieben hat.

Raluca Rădulescu's Buch bringt das Thema der Interkulturalität in der binnendeutschen Literatur zur Sprache und versucht sorgfältig, die Leitbegriffe und Problemfelder der Kulturwissenschaft und der Fremdheitsforschung zu untersuchen. Ihre guten Kenntnisse im Bereich der verwendeten Begriffe, ihre theoretische, bewusste Einordnung und strenge Grundsätzlichkeit bei den Analysen, wie auch die Einberufung der methodologischen angemessenen Ressourcen sind die Vorteile der Untersuchung.

In ihrem Beitrag zur Literatur der Autoren mit Migrationshintergrund in Südosteuropa hebt die Wissenschaftlerin am Anfang des Buches eine Reihe erweiterter Wertungen für eine neue Literatur in der binnendeutschen Kultur mit fremdkulturellen Inhalten hervor. Rigoros vorgehend, gelingt es Raluca Rădulescu in einer adäquaten Darstellung die Differenz des Anderen im Hinblick auf das Eigene auszudrücken. Sie bringt die Themen der Migranten-, Migrations- und deutschsprachigen Ausländerliteratur in einem viel deutlicheren Begriff mit der Bezeichnung der deutschsprachigen Literatur der Autoren mit Migrationshintergrund in Verbindung. Die Studien in "Die Fremde als Ort der Begegnung" heben drei wichtige und wesentliche Forschungsblickwinkel hervor. Einer kann als selbständige Einheit, die im Bezug zu den Nationalliteraturen eine "fruchtbare Anomalie" darstellt, untersucht werden. Der andere berücksichtigt die Migration und die Multikulturalität. Aus dem letzten ergibt sich die Analyse der Sprache der nichtmuttersprachlichen Autoren durch die neu entstandenen Spracheffekte.

Die Verfasserin entwickelt eine erneuernde Sichtweise in der Erforschung der theoretischen Grundlage auf Rezeptionsvorgänge der gegenwärtigen deutschen Literatur als interkulturelle Literatur. Sie zeigt auch ein hervorragendes Interesse für die durch Synthese gebildeten Begriffe. Zugleich hebt die Verfasserin die wesentliche und erforderliche Komplementarität zwischen der Theorie der Fremde und den bestimmten Interpretationen der Texte hervor.

Von der Warte des sich in den letzten Jahren immer mehr durchsetzenden Begriffs der Interkulturalität als Interaktion zwischen mehreren literarischen Texten der verschiedenen Kulturformen, wird eine ausgeprägte Untersuchung der Erneuerungen in der Gattungstypologie der literarischen Werke dargestellt, die «die Überschreitung der Grenzen und ein "innerkulturelles Zwischen"» belegt.

Die detaillierte Analyse der literarischen Erzählungen der Autoren mit Migrationshintergrund wird auch aus dem Standpunkt einer "postkolonialen Erzäh-

lungstheorie” durchgeführt, d.h. ausgehend von fünf Sachverhalten, die bei der Deutung der interkulturellen Literatur berücksichtigt werden.

In ihrer reichhaltigen Dokumentation der Fachliteratur zieht die Verfasserin Überlegungen von Alexander Ritter, Hanne Birk, Eva Schnörkhuber, Nicola Mitterermerkt u.a. heran und wendet die aktuellen Ergebnisse auf ihren eigenen Wertungsmaßstab des Begriffs der deutschsprachigen Literatur der Autoren mit Migrationshintergrund an.

Von den zahlreichen Gegenwartsautoren mit Migrationshintergrund wählt die Autorin sieben aus, die aus Ex-Jugoslawien und Bulgarien stammen und den modernen ästhetischen Anforderungen entsprechen.

Die im zweiten Kapitel der Untersuchung hervorragend interpretierten Werke werden den Autoren gewidmet, die den Chamisso-Preis erhalten haben und deren Aufnahme im deutschsprachigen Raum anerkannt wurde.

Im Bezug auf diese meist jungen Autoren wie Dimitre Dinev, Marica Bodrožić, Saša Stanisić, Zoran Drvenkar u.a. nimmt sich die Verfasserin vor, eine exemplarische Interpretation der aktuellen Tendenzen im Bereich der Untersuchungen zu deutschsprachigen südosteuropäischen Autoren mit Migrationshintergrund anzuwenden und den Themenkreis des “Kulturthemas Fremdheit” erfolgreich zu erweitern. Die freie Entscheidung für eine Lesart, in der eigene Verantwortung übernommen wird, gibt das den literarischen Werken innewohnende Besondere tatsächlich wieder und versieht die Struktur der Texte mit einem tiefen Sinn, um seine spezifische Betonung zu klären. Raluca Rădulescu plädiert für eine neue Perspektive der Interkulturalität, die auf einem Gleichgewicht zwischen der Öffnung zum theoretischen Horizont und der hermeneutischen Interpretation der Texte begründet ist.

Die Dokumentation und die Ergebnisse der Verfasserin bereichern die neuen Begriffe um wichtige Aspekte zu weiteren Forschungen in der Fachliteratur über die Autoren mit Migrationshintergrund, die immer mehr das Interesse der Kritik im Rahmen der binnendeutschen Literatur erregen. Das hier besprochene Unterfangen ist ein wesentlicher Schritt zur Rezeptionsausweitung der o.g. Autoren durch neue und zugängliche literarische Denkmodelle.

ALEXANDRU RONAY

Michele Marrapodi (Edited by), *Shakespeare and the Italian Renaissance. Appropriation, Transformation, Opposition*, Ashgate Publishing, Farnham 2014, 388 pp.

Shakespeare and the Italian Renaissance: Appropriation, Transformation, Opposition è l'ultimo volume (il quattordicesimo) della collana "Anglo-Italian Renaissance Studies" (Ashgate), di cui Marrapodi è *general editor*. Si tratta di una raccolta di diciotto saggi che si propone di indagare la complessità del rapporto che lega Shakespeare alla cultura italiana. Il curatore sottolinea che a distinguere l'opera dagli altri testi della stessa serie è «una dimensione intertestuale europea molto più ampia e in particolare un'interpretazione ideologica dell'“estetica” e “politica” dell'intertestualità» (p. 7). All'idea che il mondo italiano sia fonte di influenza e imitazione, si sostituisce questa volta il concetto di forza culturale, che vede il rapporto Italia – teatro inglese rinascimentale svilupparsi intorno ai processi di appropriazione, trasformazione e opposizione ideologica «attraverso un continuo scambio dialettico di servilismo e sovversione» (p. 7).

La prima delle tre parti del volume – *Appropriations of Poetry and Prose* – riserva i primi tre saggi ad un importante esempio di interdiscorsività nella letteratura rinascimentale: *Il libro del Cortegiano* di Baldassarre Castiglione. Harry Berger, John Roe e Thomas Kullmann affrontano da diversi punti di vista l'influenza dell'ideale cortigiano italiano nelle opere shakespeariane. (Castiglione ritornerà ad essere un esplicito punto di riferimento anche nella terza parte del volume nel saggio di Lawrence F. Rhu, *Shakespeare Italianate: Sceptical Crises in Three Kinds of Play*). Secondo Berger, i personaggi delle opere con ambientazione veneziana sono costruiti sul modello del cortigiano fornito da Castiglione. In particolare, attraverso l'analisi dell'antagonismo tra Portia e Antonio in *The Merchant of Venice*, lo studioso mette in evidenza come sia in *The Merchant of Venice* sia in *Othello* – al quale è dedicato molto meno spazio – il concetto di *sprezzatura* è minacciato da quello che lui anacronisticamente chiama «embarrassment». Roe, invece, si occupa delle protagoniste femminili aristocratiche – Desdemona e Hermione – e attraverso un'analisi attenta e corredata da esempi dimostra quanto *Il libro del Cortegiano* aiuti nell'approfondire e chiarire il ruolo delle donne in Shakespeare. E ancora Kullmann espone in modo chiaro e scorrevole le ragioni del forte interesse di Shakespeare verso i codici delle corti italiane: in primo luogo, l'esotismo delle ambientazioni shakespeariane rispecchia i gusti del pubblico, particolarmente attratto dall'Italia e dal suo modo di vivere aristocratico considerato superiore; in secondo luogo, il suo intrinseco carattere teatrale che ben si presta alla drammatizzazione. Attraverso esempi tratti da *The Taming of the Shrew*, *The Two Gentlemen of Verona*, *Romeo and Juliet* e *Othello*, l'autore dimostra come l'ideale del cortigiano offra a Shakespeare la possibilità di presentare una moderna «ethics of marriage» (p. 64), che vede i giovani protagonisti aristocratici incontrarsi, innamorarsi e sposarsi senza alcun intervento dei genitori, passando così dal controllo paterno alla «courtly autonomy» (pp. 59-

64). Inoltre, finzione, dissimulazione, intrighi che sono parte integrante dell'arte della *sprezzatura* forniscono al drammaturgo inglese possibilità di riflessione metateatrale, così come *facezie* ("jest") e *burle* ("merry pranks") che sono i principali passatempi cortesi indicati da Castiglione, fungono da stratagemmi drammatici per discutere le ambiguità morali connesse all'interazione sociale, come ben esemplificano i casi tratti da *Much Ado About Nothing* e *Twelfth Night*.

A questo trittico segue il denso ed elaborato contributo della nota studiosa dei *Roman Plays*, Maria Del Sario Garbero, che ci trasporta nel mondo del *Coriolano* di Shakespeare. La sua indagine critica, costruita intorno ad una serie di interrogativi, si articola in quattro paragrafi che esplorano, alla luce delle *Metamorfosi* di Ovidio e del *De beneficiis* di Seneca, il modo in cui gli antichi concetti morali di memoria, gratitudine e reciprocità si oppongono tragicamente al tema dell'ospitalità violata.

Le donne tornano ad essere protagoniste nell'indagine critica di Melissa Walter che ci accompagna verso una nuova ed interessante interpretazione del ruolo di Paulina in *The Winter's Tale*. Partendo dalla tradizione italiana di mecenatismo femminile rintracciabile nelle novelle di Bandello, e individuando quest'ultimo come fonte di ispirazione per Shakespeare, Walter propone una serie di osservazioni volte ad avvalorare la sua innovativa tesi: considerare Paulina una mecenate/autrice.

La prima sezione si conclude con il saggio di Karen Zych Galbraith, la quale esplora il rapporto di intertestualità tra le novelle italiane e il teatro giacomiano, concentrandosi sui *villains* presenti in opere quali il racconto *The Duchess of Malfi* incluso nella raccolta *The Palace of Pleasure* di Painter, *The Duchess of Malfi* di Webster, *Othello* di Shakespeare e il racconto del Moro tratto da *Ecatommithi* di Giraldi Cinzio. La sua analisi chiara e precisa rivela i modi in cui la *performativity* di questi personaggi aiuta a decifrare paradossalmente la loro interiorità offuscata.

Transformations of Topoi and Theatregrams è il titolo della seconda parte del volume, i cui saggi ruotano intorno al tema della trasformazione di modelli e temi derivati dalla cultura italiana, spaziando tra letteratura, arte e teatro. Ad inaugurare la seconda sezione è il saggio di Keir Elam, che pone intertestualità e interartisticità alla base della sua indagine critica. Egli mette sapientemente in evidenza gli intriganti legami tra *The Taming of the Shrew* e *I suppositi* di Ariosto, le incisioni erotiche note come *Modi* e i dipinti di Palazzo Te a Mantova di Raimondi, *I sonetti lussuriosi* e *Il marescalco* di Aretino, le *Metamorfosi* di Ovidio e i poemi illustrati di Elefantide. Partendo dalle "wanton pictures" citate nell'*Induction* di *The Taming of the Shrew*, Elam ripercorre la storia di queste immagini erotiche che, attraverso i rimandi pittorici e letterari, fanno dell'*Induction* una sorta di anticipazione del mondo italiano come "nursery of arts", che fa da sfondo alle vicende dell'opera shakespeariana.

Sergio Costola e Michael Saenger propongono una lettura di *The Merchant of Venice* alla luce sia dei rapporti tra Inghilterra e Italia sia dei rapporti testuali tra Shakespeare e John Florio. I concetti di "foreignness" e "nativity" sono i principali punti

di discussione, i cui rappresentanti sono Shylock e Bassanio. Quest'ultimo è incarnazione della *Englishness* in una Venezia che viene associata a Londra come centro di un impero mercantile. Inoltre, attraverso il confronto tra Shylock e Florio, i due autori dimostrano che la “foreignness” si manifesta linguisticamente. Alcuni degli errori linguistici rintracciabili in Shylock sono simili agli esempi che Florio fornisce nelle sue opere, *First Fruits* e *Second Fruits*.

Eric Nicholson, poi, apre una nuova prospettiva critica negli studi su *All's Well That Ends Well*, concentrando l'attenzione sulla sua relazione con la pratica teatrale del Rinascimento italiano. Rifacendosi agli studi critici di Richard Andrews – in particolare al suo modello critico delle “resources in common” – e al modello dei “theatregrams” di Louise George Clubb, l'autore mette a confronto *All's Well That Ends Well* con il *Teatro delle favole rappresentative* di Flaminio Scala e dimostra con una serie di esempi l'uso che queste due opere fanno del *Decameron* di Boccaccio, sottolineando tratti comuni e divergenze nella pratica teatrale.

Il saggio di Bruce W. Young discute i motivi che hanno spinto Shakespeare a rendere Juliet più giovane – tra cui la prassi sociale italiana di contrarre matrimoni in un'età più giovane rispetto a quella inglese – e fornisce, sulla base di dati storico-sociali, non solo un quadro dell'Italia dell'epoca ma anche di come Shakespeare e i suoi contemporanei erano soliti immaginarla.

E ancora, il quinto saggio si rivolge al mondo del simbolismo cromatico rinascimentale. Camilla Caporicci mette in luce la nuova prospettiva con cui Shakespeare affronta le opposizioni bianco/nero e luce/oscurità – tradizionali simboli del contrasto tra Bene e Male. Se da una parte Shakespeare si appropria del tradizionale paradigma petrarchesco bicromatico, ormai assimilato nella produzione letteraria inglese, dall'altra, si oppone ad esso capovolgendolo e proponendo così un nuovo paradigma ontologico e gnoseologico. Un paradigma, che, tuttavia, Shakespeare assorbe dalla corrente di pensiero nata in Italia ed identificabile nella rivoluzione cromatica espressa dal tenebrismo di Caravaggio e dalla filosofia di Giordano Bruno, in cui luce e tenebre come bene e male sono connesse inestricabilmente. Caporicci esamina l'inversione del sistema cromatico in Shakespeare sviluppando la sua analisi non solo attraverso le *dark ladies* – Cleopatra di *Antony and Cleopatra*, Rosaline di *Love's Labour's Lost* e ovviamente la *dark lady* dei *Sonnets* – ma anche attraverso i personaggi maschili “dark” in *Titus Andronicus*, *The Merchant of Venice* e *Othello*, ai quali però è dedicato molto meno spazio.

Il saggio di Iuliana Tanase, ultimo della sezione, ruota intorno a tre principali punti di discussione: la complessità del *Fool* nella commedia italiana; l'importanza della commedia italiana nello sviluppo del teatro europeo rinascimentale; e l'adattamento del *Fool* italiano nelle opere di Shakespeare. Il saggio si apre con un breve quadro storico sulla nascita della commedia dell'arte nel Rinascimento italiano e sottolinea l'importanza della classificazione aristotelica dei personaggi in quattro tipi umani – *eiron* (l'ironico), *alazon* (l'impostore), *bomolochos* (il buffone) e

agroikos (il villano) – che fornisce una base per la ricostruzione della tipologia di *Fool* nella commedia italiana. Successivamente l'autrice passa in rassegna una serie di personaggi da repertorio presenti in alcune delle principali opere appartenenti alla commedia dell'arte e alla commedia erudita, la cui analisi permette di individuare i vari tipi di *Fool* e il loro sviluppo. Infine, concentrandosi sul rapporto tra Shakespeare e il teatro italiano rinascimentale, Tanase mette a confronto i *Fool* shakespeariani con i rispettivi equivalenti italiani da cui traggono spunto.

Michele Marrapodi si riserva uno spazio in apertura della terza sezione, *Oppositions of Ideologies and Cultures*. Il suo saggio si collega idealmente al saggio di Elam. Anche qui oggetto di discussione è l'*Induction* di *The Taming of the Shrew*, sebbene da un diverso punto di vista. Il rapporto di intertestualità che lega l'opera di Shakespeare a *Il marescalco* di Aretino era già stato sottolineato da Elam, ma Marrapodi ci guida verso un'approfondita analisi dell'opera di Aretino, all'interno della quale è possibile rintracciare una serie di analogie tematiche e situazionali che ci forniscono una chiave intertestuale utile a spiegare la funzione drammatica dell'*Induction* e la sua relazione con il resto dell'opera. Focalizzando la sua attenzione sul *topos* del travestimento presente in entrambe le opere, Marrapodi sottolinea quanto questo comune stratagemma drammatico aiuti a comprendere la nuova concezione del matrimonio che emerge nell'innovativa relazione d'amore tra Petruchio e Katherina, basata sulla complicità, il gioco, i dispetti, e che mostra il fallimento delle unioni matrimoniali delle coppie tradizionali.

Hanna Scolnicov ci trasporta nella scena del processo di *The Merchant of Venice*. Importanti e belle le illustrazioni che accompagnano il suo discorso e diventano parte integrante dell'indagine critica. Al centro troviamo la tipica immagine rinascimentale di Venezia: la raffigurazione allegorica della Giustizia – una donna con spada e bilancia – e del Doge che si inginocchia ai suoi piedi. Secondo l'audace prospettiva dell'autrice, questa tradizionale immagine della Giustizia veneziana viene parodiata nella figura di Shylock che entra in tribunale con in mano un coltello e una bilancia e viene personificata nel personaggio di Portia/Balthazar, che oltre a racchiudere in sé i vari aspetti legati all'immagine simbolica della Giustizia – tra cui l'associazione con la Vergine Maria – assume anche il ruolo di uno dei personaggi della *commedia dell'arte*, il Dottore.

Degno di nota è il contributo di Rocco Coronato, che si inserisce in un campo di indagine in gran parte inesplorato: la ricca tradizione rinascimentale del paradosso. Dopo una breve presentazione delle varie definizioni di "paradosso" tratte da citazioni di autori rinascimentali, Coronato sottolinea attraverso l'analisi dettagliata dei *Paradossi, cioe, sententie fuori del comun parere* (1543) di Ortensio Lando l'importante contributo dell'Italia per lo sviluppo del paradosso rinascimentale. La sua indagine, costruita intorno alla diffusione europea di quest'opera – tradotta in francese da Estienne (1554) e in inglese da Munday (1593) – mette in risalto la presenza di argomenti, come la follia, che sono rintracciabili anche in *Hamlet*.

Lungi dall'essere un semplice studio sulle note fonti italiane di *Much Ado About Nothing* – Ariosto e Bandello – il saggio di Duncan Salkeld sottolinea il legame che l'opera shakespeariana intreccia con la realtà londinese contemporanea. Attraverso il racconto di fatti estrapolati da alcuni documenti di procedimenti giudiziari risalenti al periodo, riguardanti le attività malavitose di italiani residenti a Londra, Salkeld dimostra quanto Shakespeare possa essere stato influenzato da tali episodi. La Messina che viene descritta non è nient'altro che la Londra rinascimentale, dove infedeltà sessuale e inganno sono all'ordine del giorno. Oltre alle storie dei due famosi mercanti Orazio Pallavicino e Benedetto Spinola, l'autore dedica particolare attenzione al caso di Master Benedick. Il saggio, infatti, termina con l'estratto datato «15 March 1601 [BCB 4.291]» (p. 315) che ne racconta la storia.

La raccolta si chiude con il contributo di Anthony R. Guneratne. Significativamente il suo saggio si colloca alla fine del discorso intrapreso nel volume, che, iniziato con l'esplorazione del contesto rinascimentale del teatro shakespeariano, si conclude ora con gli adattamenti shakespeariani contemporanei. Guneratne concentra la sua attenzione su alcune delle produzioni cinematografiche e teatrali più significative dei nostri tempi soffermandosi sulle frequenti e varie forme spettacolari di intrattenimento fondate sulla musica e il ballo. Al centro della sua indagine critica c'è l'uso che Shakespeare fa delle categorie spazio-temporali in *Romeo and Juliet* e *The Tempest*. Interessante è la prospettiva critica di Guneratne, che nella sua analisi delle recenti rappresentazioni apre la teoria del "cronotopo" di Bachtin verso nuove direzioni.

Nel complesso la raccolta si rivela uno stimolo interessante per chiunque voglia approfondire l'articolato rapporto di interconnessione tra l'Italia e l'Inghilterra rinascimentale, soprattutto in merito agli studi shakespeariani. La varietà degli argomenti trattati, sebbene accomunati dagli stessi ambiti disciplinari – cosa che spesso causa ripetizioni di nozioni e concetti tra i vari saggi – offre una prospettiva ampia e quanto più possibile esaustiva, che non esclude però la possibilità di ulteriori sviluppi.

SILVIA SPERA

Rosanna Camerlingo, *Crimini e peccati. La confessione al tempo di Amleto*. Edizioni Storia e Letteratura, Roma 2014, 208 pp.

Questo libro mette insieme due questioni cruciali dell'inizio dell'era moderna: un momento critico della storia della confessione in Europa e *Amleto*. Non è la prima volta che i drammi di Shakespeare (e soprattutto *Amleto*) vengono immersi nel tumultuoso contesto teologico e politico del loro tempo. Un esempio recente è *Amleto in Purgatorio* di Stephen Greenblatt. Come dice il titolo, l'indagine di Greenblatt si concentra sul rapporto tra Amleto e l'istituzione del Purgatorio. Ma è la confessione che porta al cuore di Amleto e insieme dell'Europa moderna. Avendo lasciato tracce tangibili nella storia sociale e politica dell'Europa, il più controverso dei sacramenti spiega l'ostinata vitalità del capolavoro di Shakespeare. In bilico tra cura dell'anima e disciplina sociale, la confessione subisce una improvvisa impennata nel secolo delle riforme religiose, e da disputa sul destino dell'anima nell'aldilà, si trasforma in fertile laboratorio di una riflessione sull'interiorità dell'individuo e sul secolare conflitto tra poteri spirituali e poteri temporali giunto al suo culmine nella storia dell'Europa cristiana. L'immensa letteratura sorta nel sedicesimo secolo intorno ai concetti di colpa, peccati, crimini, anima, coscienza, potere temporale e potere spirituale costituisce il sistema nervoso della tragedia di Shakespeare, e costringe a spostare nel suo tempo i criteri di giudizio, e quindi a cambiare prospettiva sull'anima parricida, ribelle e impotente del suo protagonista salutata dai romantici europei come prima soggettività moderna.

Nel punto centrale della sua tragedia più famosa, quando Amleto, nascosto, assiste, ma non ascolta la confessione dello zio regicida, Shakespeare mette a fuoco i rapporti tra giustizia terrena e giustizia celeste. È un momento cruciale della trama. Claudio tenta un pentimento, Amleto rimanda la vendetta. La critica, com'è noto, si è concentrata su Amleto e sul suo ritardo, mentre ha quasi del tutto trascurato le parole di Claudio e il rapporto tra la sua confessione e l'esitazione di Amleto. Questo libro propone di rileggere la tragedia alla luce del terremoto sacramentale del sedicesimo secolo che investì in pieno la confessione auricolare: riorganizzata e rafforzata dal cattolicesimo Tridentino; osteggiata, e infine eliminata in terra protestante. Il vuoto spirituale creato dalla eliminazione della confessione in Inghilterra viene rapidamente occupato dalla pretesa sovranità della coscienza individuale dei puritani. In *Amleto*, più che altrove, Shakespeare indaga le radici psicologiche dei puritani (a cui il protagonista della tragedia è stato giustamente associato), persistenti antagonisti della travagliata costruzione della sovranità nazionale in Inghilterra. Sostenuta dall'imponente costruzione teologica di Agostino, la psicologia di Amleto si rivela pericolosa non solo per il potere criminale a cui si oppone, ma per ogni politica, e infine per la vita stessa. La lettura del ritardo di Amleto viene dunque immersa nel contesto teologico-politico del diciassettesimo secolo al centro del quale Shakespeare pone la questione non meno psicologica del triangolo edipico di freudiana memoria della letale confusione tra purificazione dei peccati e punizione dei crimini.

Questo libro si avvale dell'aiuto di storici della confessione (da Charles Lea a Michel Foucault a Paolo Prodi a Adriano Prosperi) e mette a confronto le posizioni degli attori principali della discussione sulla confessione nel sedicesimo e diciassettesimo secolo: da Lutero a Erasmo, dai gesuiti ai Borromeo, da Sarpi a Pascal. Ma è lo sguardo di Shakespeare che apre scenari inconsueti sulle conseguenze antropologiche e politiche della riforma del sacramento sia nel Sud sia nel Nord dell'Europa. Ci aiuta a riflettere sul conflitto tra i principi teologici su cui poggia il concetto di libera coscienza di marca protestante e quelli giuridici che orientano la coscienza cattolica, e sul difficile percorso che gli Stati nascenti dovettero affrontare per creare nuove coscienze e nuove coesioni sociali. Attraverso l'uso della sintassi e del vocabolario dell'accesa polemica sulla confessione e sui suoi corollari, Shakespeare ci permette di entrare nelle pieghe più intime della metamorfosi di un sacramento che, incrociando politica, religione, giurisprudenza e psicoanalisi, è giunta, insieme alle sue opere, fino a noi.

ANTONELLA PIAZZA



Gli autori

Annette Bühler-Dietrich è DAAD-lecturer presso l’Università di Ouagadougou, Burkina Faso, Dipartimento di Studi Germanici, 09 BP 1331 Ouagadougou 09.

Antonella Catone è docente a contratto di Letteratura tedesca e Didattica della civiltà tedesca (TFA) presso l’Università degli Studi della Calabria, Dipartimento di Studi Umanistici, 87036 Arcavacata di Rende (CS).

Flora de Giovanni è professore associato di Letteratura inglese presso l’Università degli Studi di Salerno, Dipartimento di Studi Umanistici, via Giovanni Paolo II 132, 84084 Fisciano (SA).

Florinda Fusco è dottore di ricerca in Italianistica e in Storia sociale (Università di Bari Aldo Moro, Dipartimento Scienze della Formazione, Comunicazione e Psicologia, via Quintino Sella 51, 70122 Bari).

Sabrina Galano è ricercatrice di Filologia e linguistica romanza presso l’Università degli Studi di Salerno, Dipartimento di Studi Umanistici, via Giovanni Paolo II 132, 84084 Fisciano (SA).

Paola Gheri è professore associato di Letteratura tedesca presso l’Università degli Studi di Salerno, Dipartimento di Studi Umanistici, via Giovanni Paolo II 132, 84084 Fisciano (SA).

Giuseppe Grimaldi è dottorando in Antropologia culturale e sociale presso l’Università degli Studi di Milano Bicocca, Dipartimento di Scienze Umane per la Formazione “Riccardo Massa”, piazza dell’Ateneo Nuovo 1, 20126 Milano.

C. Maria Laudando è professore associato di Letteratura inglese presso l’Università degli Studi di Napoli “L’Orientale”, Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati, via Duomo 219, 80138 Napoli.

Stefan Nienhaus è professore ordinario di Letteratura tedesca presso l’Università degli Studi di Foggia, Dipartimento di Studi Umanistici, via Arpi 176, 71121 Foggia.

Claudia Olivieri è ricercatrice di Slavistica presso l’Università degli Studi di Catania, Dipartimento di Scienze Umanistiche, piazza Dante 32, 90124 Catania.

Lucia Perrone Capano è professore ordinario di Letteratura tedesca presso l’Università degli Studi di Salerno, Dipartimento di Studi Umanistici, via Giovanni Paolo II 132, 84084 Fisciano (SA).

Antonella Piazza è professore associato di Letteratura inglese presso l’Università degli Studi di Salerno, Dipartimento di Studi Umanistici, via Giovanni Paolo II 132, 84084 Fisciano (SA).

Mauro Serra è ricercatore di Filosofia e teoria dei linguaggi presso l’Università degli Studi di Salerno, Dipartimento di Scienze del Patrimonio Culturale, via Giovanni Paolo II 132, 84084 Fisciano (SA).

Dario Tomasello è professore associato di Letteratura italiana contemporanea presso l’Università degli Studi di Messina, Dipartimento di Scienze Cognitive della Formazione e degli Studi Culturali, via Concezione 6-8, 98122 Messina.

Miriam Voghera è professore ordinario di Linguistica generale presso l’Università degli Studi di Salerno, Dipartimento di Studi Umanistici, via Giovanni Paolo II 132, 84084 Fisciano (SA).







Fascicoli precedenti

- 1/2007 *Riflessioni sul canone: infrazioni, permanenze, sconfinamenti*, a cura di Maria Teresa Chialant e Annamaria Laserra
- 2/2008 *Grammatiche a confronto*, a cura di Miriam Voghera
- 3/2009 *Letteratura e altri saperi*, a cura di Lucia Perrone Capano e Carla Perugini
- 4/2010 *Lingue, culture e nuove tecnologie: paradigmi a confronto e prospettive di ricerca*, a cura di Gisella Maiello
- 5/2011 *Letteratura e scienza*, a cura di Michele Bottalico, Maria Teresa Chialant e Lucia Perrone Capano
- 6/2012 *Descrivere, narrare, argomentare*, a cura di Massimo Prampolini e Miriam Voghera
- 7/2013 *Letteratura in performance*, a cura di Antonella d'Amelia e Antonella Piazza
- 8/2014 *Traduzione per le aziende, il territorio, l'editoria: teoria, prassi, didattica*, a cura di Sergio Lubello, Rosario Pellegrino e Valeria Anna Vaccaro

