



FABRIZIO DERIU

ARTI PERFORMATIVE E PERFORMATIVITÀ DELLE ARTI COME CONCETTI 'INTRINSECAMENTE CONTROVERSI'

According to Marvin Carlson, performance is an “essentially contested concept”, i.e. a concept which has disagreement about its essence built into the concept itself. An essentially contested concept implies recognition of rival uses of it, as not only logically possibile and humanly “likely”, but as of permanent critical value to one’s own use or interpretation. This feature is even more important nowadays, when performance is not limited to theatre and performance art but emerges (along with its theoretical partner, performativity) as central metaphor and critical tool for a wide variety of studies, covering almost every aspect of human activity. Following Carlson’s as well as Schechner’s and Jon McKenzie’s stimulating ideas, the article asks a bundle of questions. What do we exactly mean by performance? What defines, in particular, performing arts (theatre, music and dance) compared to arts that could not be properly called performative? And what one should exactly intend for performativity in the arts? According to McKenzie, in today’s world performance can refer to experimental art, productivity in the workplace, and functionality of technological systems. My aim is to argue that performing arts (in the field of cultural performances) work as a ‘countervailing thrust’ (in McLuhan’s words) against efficiency as operating principle in organizational and technological performance.

Il termine ‘performance’ non è un sinonimo o un semplice equivalente di ‘rappresentazione’ o di ‘spettacolo teatrale’; così come la formula ‘arti performative’ non può essere soltanto un’etichetta *à la page* per raggruppare quelle che fino a ieri venivano chiamate ‘arti della scena’ (teatro e danza, principalmente, con l’inclusione semmai anche dei generi ‘minori’ del mimo, del teatro di marionette, ecc. e di quelli ‘ibridi’ come il teatro musicale, d’opera e via dicendo). Simile impiego di questi termini si sta diffondendo, anche in ambito italiano, ma pare riduttivo e banalizzante. A che scopo assumere un termine forte e al contempo fortemente problematico (per giunta importandolo da un’altra lingua), se non si è disposti a confrontarsi fino in fondo e nel merito con la portata epistemologica di un concetto intorno al quale si è costruita, negli scorsi tre o quattro decenni, un’architettura teorica ampia, articolata, complessa ed anche – come si proverà ad argomentare – piuttosto controversa?

Nella prospettiva alla quale aderisco – quella proposta dal regista e studioso statunitense Richard Schechner – il termine ‘performance’ rappresenta infatti il cardine di un’indagine della problematica teatrale dal punto di vista della complessa



serie di interrelazioni umane (in senso antropologico culturale) che si determinano nell'evento teatrale. E tuttavia, già in questa definizione, riferirsi esclusivamente all'universo del 'teatro' (per quanto in senso fenomenologicamente ampio) appare limitante. Lo afferma piuttosto chiaramente lo stesso Schechner, il quale nella sua recente sistemazione manualistica del campo dei 'Performance Studies' parla in modo pressoché sistematico di *performing arts* laddove in passato avrebbe senza dubbio detto soltanto *theatre* – riservandosi poi di specificare, magari in nota, che nei termini della sua discussione *theatre* comprende, quali sue 'varietà', anche danza e musica¹. Assai correttamente l'ordinamento della materia appare ora modificato nella direzione indicata: *performing arts* è senz'altro la categoria comprensiva che include a pieno e pari titolo teatro, danza e musica nella totalità delle loro manifestazioni. Questo è, a mio giudizio, il livello epistemologico emergente e qualificante della 'teoria della performance' elaborata in un'intera carriera di ricerca teorica e artistica da Schechner. Quale è dunque il carattere che accomuna teatro/danza/musica e che funge da loro contrassegno specifico in quanto *performing arts* (e le distingue, così, da arti che 'performative' propriamente non sono)?

A questa domanda cercherò di rispondere seguendo un percorso che la recente fortuna delle nozioni di 'performance' e 'performatività' costringe a far partire abbastanza da lontano, risalendo cioè dalle peculiarità delle diverse 'arti performative' alla nozione generale di 'performance'. È merito di Marvin Carlson, professore di Teatro e Letterature Compare presso la City University di New York e autore di una pregevole introduzione critica all'argomento², aver evidenziato il fatto che, a fronte e forse anche a causa della crescente popolarità della 'performance' come 'metafora centrale e utensile critico' per lo studio di una 'sconcertante' varietà di aspetti dell'attività umana nella contemporaneità, il concetto si presenta come 'intrinsecamente controverso' (*essentially contested concept*). L'espressione è presa a prestito dagli studi del filosofo e politologo britannico W.B. Gallie (1912-1998), il quale ha attirato l'attenzione su un certo numero di concetti ('giustizia sociale', 'democrazia' e 'arte' tra gli altri) che sembrano avere un certo grado di disaccordo inscritto nella loro stessa essenza.

¹ Cfr. R. SCHECHNER, *Performance Theory. Revised and Expanded Edition*, London-New York, Routledge, 1988 (trad. it. parziale in ID., *Magnitudini della performance*, a cura di F. Deriu, Bulzoni, Roma, 1999, p. 61n) e ID. *Performance Studies. An Introduction*, London-New York, Routledge, 2006² (prima ed. 2002).

² Cfr. M. CARLSON, *Performance. A Critical Introduction*, London-New York, Routledge, 2004² (prima ed. 1996).



L'individuazione di un certo concetto come 'essenzialmente controverso' implica il riconoscimento di 'usi rivali' del medesimo, non solo logicamente possibili e umanamente 'probabili', ma anche dotati di un potenziale critico attivo nei confronti di ciascuna delle sue interpretazioni e applicazioni, sia storiche che individuali.

Sembra quindi indispensabile tentare, da un lato, di distinguere con adeguata precisione i diversi possibili campi di applicazione della nozione e soprattutto, dall'altro, mettere a fuoco i tratti semantici essenziali che differenziano le diverse accezioni possibili e che ciò nonostante appaiono difficilmente compatibili l'uno con l'altro. Oltre ai già citati Schechner e Carlson prenderò in considerazione anche il contributo proveniente da un libro che ha avuto un notevole risalto negli Stati Uniti, *Perform Or Else* di Jon McKenzie³.

Schechner ha chiaramente consapevolezza della possibilità di 'usi divergenti della parola 'performance', che affiora in circostanze visibilmente diversissime e che ha a che fare con istanze perfino opposte come la forza critica propria delle pratiche artistiche da un lato e l'efficienza e la produttività quali parametri legati alle logiche del potere capitalistico globale che governa l'economia mondiale attuale dall'altro. Quando giunge a dover proporre una definizione, con mossa astuta che crea peraltro ostacoli difficilmente sormontabili alla traduzione italiana, egli converte la domanda 'cos'è la performance' (*what is performance?*) nell'altra: *what is to perform?*; e così risponde:

In business, sports, and sex, 'to perform' is to do something up to a standard – to succeed, to excel. In the arts, 'to perform' is to put on a show, a play, a dance, a concert. In everyday life, 'to perform' is to show off, to go to the extremes, to underline an action for those who are watching. In twenty-first century, people as never before live by means of performance⁴.

Sottolineo intanto la scelta, da parte di Schechner, di definire un concetto mediante una panoplia di verbi piuttosto che attraverso sostantivi: definire la parola 'performance' mediante verbi presenta il vantaggio di mostrare la sua natura intrinsecamente – qui non controversa bensì – dinamica: i verbi esprimono azioni e

³ Cfr. J. MCKENZIE, *Perform or Else. From Discipline to Performance*, London-New York, Routledge, 2001.

⁴ R. SCHECHNER, *Performance Studies*, cit., p. 28.



dove non c'è azione non c'è 'performance'⁵. In secondo luogo bisogna notare che è assolutamente impossibile tradurre questo brano rispettando rigorosamente la distribuzione delle sue presenze, dal momento che non c'è un solo verbo della lingua italiana che possa allo stesso tempo occupare tutte e tre le occorrenze del testo originale inglese e rendere in modo anche solo minimamente adeguato le diverse sfumature di significato. La polisemanticità della costellazione di vocaboli legati alla nozione di 'performance' nella lingua inglese è tale da non consentire un rapporto biunivoco con un corrispondente termine italiano. Nella prima occorrenza *to perform* potrebbe essere tradotto con 'rendere', nel senso appunto del 'rendimento' ovvero del 'fornire una prestazione ad un certo livello' (è qui in gioco un'idea di 'misurazione' sulla quale si dovrà tornare); nella seconda occorrenza il termine più adatto sembra senz'altro 'eseguire', mentre nella terza forse l'accezione prevalente è quella – che potremo qualificare come 'goffmaniana' – di 'rappresentare' o 'recitare' (*to show off* sta infatti per 'ostentare')⁶.

Marvin Carlson propone a sua volta tre tratti di base attorno ai quali sembrano polarizzarsi i disparati usi di 'performance', e non coincidono con quelli di Schechner⁷. Il primo è costituito dalla 'esibizione di abilità' (*display of skills*): «[...] the physical presence of trained or skilled human beings whose demonstration of their skills is the performance»⁸. Il secondo è costituito dal 'comportamento schematizzato' (*patterned behavior*), nozione il cui riferimento esplicito e diretto è il concetto di 'comportamento recuperato' di Schechner:

The pretending to be someone other than oneself is a common example of a particular kind of human behavior to which Richard Schechner has given the title 'restored behavior', under which title he groups any behavior consciously separated from the person doing it – theatre and other role-playing, trances, shamanism, rituals.

⁵ Non è necessariamente vero il contrario: non ogni azione è una 'performance', e tuttavia questa considerazione sta alla base dell'idea «affermata con chiarezza da Goffman secondo cui *performing* [eseguire performance, agire secondo partiture] è una modalità del comportamento che può caratterizzare qualsiasi attività» (R. SCHECHNER, *Performance Theory*, cit., trad. it. 61n)

⁶ Cfr. E. GOFFMAN, *The Presentation of Self in Everyday Life*, Garden City, N.Y., Doubleday 1959 (trad. it. *La vita quotidiana come rappresentazione*, Bologna, Il Mulino, 1969).

⁷ Tuttavia Carlson procede nella sua esposizione oscillando frequentemente tra il concetto di *performance* e quello di *performing arts*, forse nel presupposto implicito che il primo dipenda e derivi pressoché esclusivamente dal secondo. Nel suo vocabolario *performance* e *performing arts* agiscono pressoché come sinonimi, mentre una distinzione più puntuale apparirebbe invece assai opportuna. Analogamente egli tende a volte ad assimilare *performativity* e *theatricality* che sono invece, con tutta evidenza, cose distinte.

⁸ M. CARLSON, *Performance. A Critical Introduction*, cit., p. 3.



Schechner's useful concepts of 'restored behavior' points to a quality of performance *not* involved with the the display of skills but rather with a certain distance between 'self' and behavior, analogous to that between an actor and the role this actor plays on stage⁹.

Il terzo gruppo di usi del termine conduce invece verso una differente direzione, vale a dire verso quelle situazioni in cui il termine 'performance' o il verbo correlato indicano «the general success of the activity in light of some standard of achievement»¹⁰. In altri termini il 'raggiungimento/mantenimento di un livello prestazionale stabilito': orrenda locuzione che ha solo lo scopo di tradurre più letteralmente possibile l'altrimenti quasi elegante formula inglese *keeping up a standard*. In conclusione, sebbene Carlson metta in guardia proprio per il suo carattere 'intrinsecamente controverso' dalla tentazione di rintracciare un nucleo semantico sovraordinato a tutte le accezioni del termine 'performance', egli si dichiara disposto a dare credito al tentativo operato in questa direzione dall'etnolinguista Richard Baumann, secondo il quale

[...] all performance involves a consciousness of doublesness, according to which the actual execution of an action is placed in mental comparison with a potential, an ideal, or a remembered original model of that action. Normally this comparison is made by an observer of the action – the theatre public, the school's teacher, the scientist – but the double consciousness, not the external observation, is what is most central.¹¹

Il terzo ed ultimo contributo prova a organizzare in categorie sistematiche la varietà degli usi della parola. *Perform Or Else. From Discipline to Performance* di Jon McKenzie, uscito negli USA nel 2001, è una originale quanto ambiziosa riflessione intorno alla centralità assunta dal termine nella nostra epoca¹², e ha come obiettivo dichiarato quello di produrre una teoria generale della performance tenendo conto di tutti i campi dell'attività umana nel quale trova impiego (ben oltre,

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ivi*, p. 4.

¹¹ *Ivi*, p. 5.

¹² La traduzione del titolo, ripreso dalla *headline* di copertina di un numero del 1994 della rivista «Forbes», bibbia del capitalismo americano e mondiale, è ostica per le medesime ragioni sopra affrontate: *or else* significa 'altrimenti' e *perform* è forma verbale al modo imperativo. Letteralmente dunque, ma violentando l'italiano col dotarlo di un inesistente lessema verbale 'performare', sarebbe: «Performa! Altrimenti...». Per rendere chiaro il monito la foto di copertina mostra in primo piano il volto di un preoccupato *businessman* attorno al cui collo sta per stringersi il gancio di un nodoso bastone.



per intenderci, il campo delle arti). ‘Performance’, al giorno d’oggi, può infatti indifferentemente riferirsi all’arte sperimentale come alla produttività nei luoghi di lavoro e alla funzionalità degli apparati tecnologici.

Esistono, si chiede l’autore, relazioni storiche tra questi tipi così diversi di applicazione? E se sì, quali? In termini dichiaratamente foucaultiani il vocabolo si presterebbe secondo McKenzie ad indicare una nuova ‘formazione di potere e conoscenza’ dominante e globale, disseminata in tre grandi territori: quello delle performance culturali (*cultural performance*), quello delle performance nel mondo delle organizzazioni (*management performance* o anche *organizational performance*) e quello delle performance tecnologiche (*technological performance*). A ciascuno di questi tre domini corrisponde un proprio e distinto principio operativo di base (una *reading machine* secondo la metafora di McKenzie): l’‘efficacia’ delle performance culturali, l’‘efficienza’ delle performance nelle organizzazioni e il ‘rendimento’ delle performance tecnologiche. La traduzione restituisce solo parzialmente l’effetto del gioco linguistico escogitato dall’autore, che può disporre in inglese di tre termini fortemente assonanti: nell’ordine *efficacy*, *efficiency*, *effectiveness*. La tesi forte di McKenzie, riassunta nel sottotitolo del libro, è che la ‘performance’ sarà per XX e soprattutto XXI secolo quello che la ‘disciplina’ (ancora nel senso dato da Foucault al termine) è stata per XVIII e XIX secolo.

McKenzie è l’unico tra i teorici della performance, a mia conoscenza, che non ha dimenticato di prendere in considerazione le pagine dedicate al tema da Herbert Marcuse nel suo celebre studio su *Eros e civiltà*¹³; ne fa anzi ampio e motivato impiego. Sulla scia del suo orientamento marxista, Marcuse sviluppa in questo libro alcune premesse della filosofia sociale di Freud, in particolare l’ipotesi del fondatore della psicoanalisi circa l’incompatibilità tra civiltà e felicità, dovuta alla necessità di reprimere istinti e libertà – ovvero sottomettere l’Eros e rinunciare alla felicità – in nome del progresso, del benessere e della sicurezza.

Secondo Marcuse i concetti adottati da Freud per spiegare questa dialettica (la coppia ‘principio di piacere’/‘principio di realtà’ e l’idea di una necessità naturale del nesso tra civiltà e repressione degli istinti) non distinguono adeguatamente tra le vicissitudini biologiche degli istinti e le vicissitudini storico-sociali. Devono perciò essere accompagnati da termini corrispondenti atti a designarne la componente

¹³ Cfr. H. MARCUSE, *Eros and Civilization. A Philosophical Inquiry into Freud*, The Beacon Press (trad. it. *Eros e civiltà*, Torino, Einaudi, 1964).



storico-sociale. Si tratta per Marcuse di due importanti nozioni, della quali la prima è l'idea della 'repressione addizionale', vale a dire le restrizioni imposte dal potere sociale in quanto distinte da quelle connesse alla 'repressione fondamentale' o di base (ovvero le 'modificazioni' degli istinti strettamente necessarie per il perpetuarsi della razza umana nella civiltà e nella storia); mentre la seconda intende additare la forma storica prevalente del 'principio di realtà'. Questa è appunto denominata da Marcuse (che elabora tali idee nella prima metà degli anni '50 durante la sua permanenza negli Stati Uniti e scrive il libro in inglese), *principle of performance*, tradotto in italiano come 'principio di prestazione':

[...] nel nostro tentativo di metter in luce la portata e i limiti della repressività che domina nella civiltà contemporanea, dovremo descriverla nei termini dello specifico principio della realtà che ha governato le origini e la crescita di questa civiltà. Gli abbiamo dato il nome di *principio di prestazione* per dare rilievo al fatto che sotto il suo dominio la società si stratifica secondo le prestazioni economiche (in regime di concorrenza) dei suoi membri. È chiaro che esso non è l'unico principio storico della realtà: altri modi di organizzazione sociale non soltanto hanno prevalso in culture primitive, ma sono anche sopravvissuti fin nei tempi moderni. Il principio di prestazione, che è il principio di una società acquisitiva e antagonista in processo di espansione costante, presuppone un lungo sviluppo durante il quale il dominio è stato sempre più razionalizzato [...]. Per la grande maggioranza della popolazione, misura e modo della soddisfazione sono determinati dal lavoro, ma questo lavoro è lavoro per un apparato che essi non controllano e che opera come un potere indipendente, cui si devono sottomettere, e che diventa tanto più estraneo quanto più si specializza la divisione del lavoro. Gli uomini non vivono la loro vita, ma eseguono [*sic*] funzioni prestabilite; mentre lavorano, non soddisfano propri bisogni e proprie facoltà, ma lavorano in uno stato di *alienazione*.¹⁴

Non credo si sbagli nel riconoscere nelle analisi di Marcuse una fonte piuttosto diretta delle considerazioni di McKenzie, in special modo in relazione alla seconda e terza sfera di applicazione del concetto di 'performance', quella del 'management' e quella 'tecnologica'. È qui infatti che le performance di un soggetto (quale che sia: individuo, gruppo, organizzazione, macchina) assumono valori misurabili, benché secondo parametri anche molto diversi tra loro.

¹⁴ Ivi, pp. 87-88.



Semplificando all'estremo, si potrebbe forse affermare che *efficiency* del campo organizzativo ed *effectiveness* di quello tecnologico si fondano sulla medesima logica (la massimizzazione del rapporto costi/benefici), con la sola ma non irrilevante differenza che nella *management performance* il soggetto è umano mentre nella *technological performance* non lo è (è una macchina)¹⁵.

Il lungo *excursus* ha portato piuttosto lontano dal nostro territorio d'elezione, che nei termini della tripartizione di McKenzie sarebbe interamente contenuto dentro il solo ambito delle *cultural performance* (se non addirittura in una nicchia ancora più ristretta al suo interno):

The field of cultural performance that has emerged over the last half century includes a wide variety of activities situated around the world. These include traditional and

¹⁵ Sarà interessante sviluppare queste considerazioni tracciando una relazione con le acute e preveggenti riflessioni di Walter Benjamin contenute in alcuni sezioni della prima stesura del saggio *L'opera d'arte nella sua riproducibilità tecnica* (1936, solo recentemente rinvenuta alla luce), scomparse nella redazione successiva del 1939 (l'unica nota fino a poco tempo fa e base di molte traduzioni tra cui quella italiana). In particolare nel paragrafo X, interamente riscritto nella seconda stesura, Benjamin confronta il rapporto fra opera d'arte e sua riproduzione nella pittura e nel cinema, introducendo alcuni termini che meritano un approfondimento in vista di un loro impiego nella teoria della performance. Benjamin, in sintesi, propone di distinguere la *Kunstleistung* ('prestazione artistica'), propria dell'attore teatrale e del direttore d'orchestra, dalla *Testleistung* ('prestazione di verifica') rappresentata, in campo artistico, dalla recitazione dell'attore cinematografico. Poiché quest'ultima avviene in presenza di 'tecnici' (regista, operatore, direttore della fotografia, ecc.) ed è soggetta a una valutazione 'tecnica' (dalla serie di riprese di una stessa scena ne viene scelta una per il montaggio finale, stabilendo così tra esse una classifica), la produzione cinematografica è resa dello stesso genere delle 'prestazioni di verifica' che avvengono nel campo del lavoro: «L'intervento di una commissione competente in una prestazione artistica è, infatti, caratteristico della prestazione sportiva e in senso più ampio della prestazione di verifica in generale. Un tale intervento, in effetti, caratterizza in modo continuo il processo della produzione cinematografica. [...] Ormai il processo di lavoro, in particolare da quando è stato normato dalla catena di montaggio, fa sì che tutti i giorni abbiano luogo innumerevoli prestazioni di verifica meccanica. Queste prestazioni avvengono in modo palese: chi non le supera, viene escluso dal processo lavorativo» (W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Prima stesura* [1936], in *Opere complete*, vol VI, Einaudi, Torino, 2004, pp. 284-285). McKenzie cita una sola volta e di sfuggita Benjamin, ma la corrispondenza con le sue tesi è clamorosa. Come si accennava nel testo, le tre specie di 'performance' di McKenzie possono essere ridotte a due in base ad una analoga se non identica 'efficienza misurabile' che trova il suo principio proprio nella nozione benjaminiana di *Testleistung*: tanto nelle *organizational performance* quanto nelle *technological performance* infatti, atti, comportamenti, azioni e funzionamenti meccanici danno luogo a 'prestazioni di verifica' che si rapportano a una misura quantitativa affinché se ne possa stabilire il valore. Affatto diverso il principio che governa tutte le specie di *Kunstleistung*. Ho avviato una riflessione analitica su Benjamin già da tempo (cfr. DERIU, *Arti della visione, arti della performance*, in AA.VV., *Lo schermo e la scena*, a cura di F. Deriu, Venezia, Marsilio, pp. 157-176, 1999; ID., *Opere e flussi. Osservazioni sullo spettacolo come oggetto di studio*, Aracne Editrice, Roma, 2004 e, specificamente sul confronto tra le due stesure, ID., *Recitare per una apparecchiatura (o per due). Benjamin e il problema dell'attore cinematografico*, in «L'asino di B.», a. XI, n. 12, gen. 2007, pp. 21-40, numero speciale con atti del convegno 'Teorie, storie e arte dell'attore cinematografico e televisivo'); le tesi di Benjamin saranno ancora oggetto di uno studio in corso d'opera e di prossima pubblicazione.



experimental theatre; rituals and ceremonies; popular entertainments, such as parades and festivals; popular, classical, and experimental dance; avant-garde performance art; oral interpretations of literature, such as public speeches and readings; traditions of folklore and storytelling; aesthetic practices found in everyday life, such as play and social interactions; political demonstrations and social movements. This list is open to additions, subtractions, and debate, but from it one can see that cultural performance is cultural in the widest sense of the term, stretching from 'high' to 'low' culture, though its most ardent proponents stress its *countercultural* aspects.¹⁶

L'ampliamento del campo di osservazione oltre i confini delle *cultural performance* non costituisce tuttavia una inutile divagazione. Al contrario, è proprio dalla loro contestualizzazione più ampia e approfondita possibile nello scenario globale di ciò che oggi riceve più o meno propriamente l'appellativo di 'performance' che possono venire elementi di fondamentale comprensione – per dirla con espressione schechneriana – del 'valore sopravvissuto delle performance culturali' e in particolare delle arti performative. E questo valore, a mio giudizio, non risiede solo negli aspetti che McKenzie chiama 'contro-culturali'. O meglio, il potenziale proprio delle arti performative (all'interno delle 'performance culturali') è un valore di opposizione diretto non tanto all'interno del campo culturale, quanto piuttosto verso gli altri due domini: cioè una sorta di 'contromovimento' rispetto alla direzione in cui spingono poderosamente e congiuntamente le logiche 'performative' del *management* e della tecnologia. Si tratta peraltro di una posizione niente affatto nuova od originale, bensì chiaramente rintracciabile ad esempio nelle tesi di Marshall McLuhan. Nelle pagine di *Understanding Media* dedicate alla sfida che i cosiddetti 'nuovi media' pongono alle arti e alla creatività artistica, lo studioso canadese suggeriva che è assai saggio attivare decise spinte di 'controbilanciamento' nei confronti della tecnologia quando questa tira vigorosamente verso forme intense ed estese di 'alienazione', le quali consistono nel porre gli esseri umani come 'servomeccanismi' delle estensioni tecnologiche che massicciamente riceviamo e nel consegnarci con tutti i sensi e le facoltà (cervello compreso) agli oggetti e alle macchine che facilitano la vita ma producono pericolose 'amputazioni' dell'organo che estendono¹⁷. Proprio dalle arti possono secondo McLuhan provenire 'controbilanciamenti' efficaci:

¹⁶ J. MCKENZIE, *Perform or else*, cit., p. 29 (corsivo dell'autore).

¹⁷ L' 'alienazione tecnologica' di cui parla McLuhan non è peraltro altra e distinta cosa rispetto a quella di cui parla Marcuse. Nel mondo capitalistico globale attuale le forze dominanti della politica e dell'economia agiscono in sinergia, così che l'una si rivela come la maschera dell'altra.



Se gli uomini riuscissero a convincersi che l'arte è una precisa conoscenza anticipata di come affrontare le conseguenze psichiche e sociali della prossima tecnologia, non diventerebbero forse tutti artisti? O non comincerebbero forse a tradurre con cura le nuove forme d'arte in carte di navigazione sociale? Sarei curioso di sapere cosa accadrebbe se l'arte all'improvviso fosse riconosciuta per quello che è, un'esatta informazione, cioè, del modo in cui va riorganizzata la nostra psiche per prevenire il prossimo colpo in arrivo dalle nostre facoltà [tecnologicamente] estese.¹⁸

L'interpretazione delle tesi di McLuhan è, come noto, ambivalente e controversa. Contro chi ha sostenuto e sviluppato l'idea che funzione delle arti per McLuhan sia quella di abituare e velocemente adattare gli esseri umani e i loro comportamenti alle condizioni di vita dettate dalla tecnologia (un compito di 'assuefazione' quindi, se non proprio di docile sottomissione) o contro chi vi legge rigurgiti di romanticismo fuori tempo massimo, io rintraccio e cerco di enfatizzare nel suo pensiero gli elementi di resistenza e di consapevolezza – o meglio di resistenza attraverso la consapevolezza¹⁹. Tuttavia l'arte di cui parla McLuhan, a mio parere, non è l'opera-oggetto esposta nel museo-tempio alla contemplazione passiva dell'esperto o dell'amante delle raffinatezze dello spirito. L'arte che per McLuhan potrebbe e dovrebbe fare da antidoto all'obsolescenza dell'uomo nell'età della tecnica – perché è chiaro che anche nel caso delle 'management performance' la logica performativa dominante è quella della *technological effectiveness*, della funzionalità tecnica delle macchine e degli apparati – è una pratica attiva, consapevole, condivisa e (possibilmente) diffusa. Quali sono le arti in cui più nettamente sono presenti tali potenzialità e contrassegni? Le arti (propriamente) performative. Ma qui bisogna affermare qualcosa di più preciso: le arti (propriamente) performative sono quelle il

¹⁸ M. MCLUHAN, *Understanding Media*, New York, McGraw Hill, 1964 (trad. it. *Gli strumenti del comunicare*, Milano, Il Saggiatore, 1967, pp. 71-72). La traduzione delle ultime due frasi è leggermente modificata rispetto all'edizione italiana citata.

¹⁹ Nel medesimo capitolo si può ad esempio leggere questo brano: «Nella nostra epoca, come l'istruzione superiore non è più un ornamento superfluo o un lusso ma una precisa necessità della produzione, così l'artista è indispensabile per formare, analizzare e comprendere le forme e le strutture create dalla tecnologia elettrica. Le vittime delle tecnologie nuove hanno invariabilmente bofonchiato luoghi comuni sulla mancanza di senso pratico degli artisti e sui loro gusti capricciosi. Ma nel secolo scorso si era arrivati a riconoscere da più parti che, per usare le parole di Windham Lewis, 'l'artista è sempre impegnato a scrivere una minuziosa storia del futuro perché è la sola persona consapevole della natura del presente'. La conoscenza di questo semplice fatto è ora necessaria alla sopravvivenza umana. [...] L'artista è l'uomo che in qualunque campo, scientifico o umanistico, afferra le implicazioni delle proprie azioni e della scienza del suo tempo. È l'uomo della consapevolezza integrale» (M. MCLUHAN, *Understanding Media*, cit., trad. it. 71; anche qui la traduzione è leggermente modificata).



cui materiale di costruzione è attività performativa: teatro, danza e musica in atto (non la loro registrazione e/o fruizione audiovisiva, né la letteratura). Non gli oggetti cui possono dar luogo (testi letterari o audiovisivi) ma appunto aspetti e implicazioni della loro dimensione attiva e pratica.

Una osservazione aiuterà a chiarire la prospettiva che sto cercando di proporre. Per quanto ne sappia, nessuno ha mai fatto notare che nella seconda parte del libro in cui McLuhan dedica singoli capitoli a singoli media, non ce n'è uno dedicato al teatro (né alla danza o alla musica; ce ne sono invece per grammofono, cinema, radio e televisione)²⁰. C'è però, abbastanza sorprendentemente, un capitolo dedicato ai giochi; e nella concezione teorica di Schechner, come è noto, alla base di tutte le diverse specie di attività performative ci sono fondamentalmente due dimensioni dell'attività culturale umana: il rituale e appunto il gioco. La sorpresa nel trovare il gioco annoverato tra i media sta in ciò: poiché, secondo la definizione che lo stesso McLuhan dà, media sono tutte le estensioni delle facoltà umane realizzate con materiali diversi dall'essere umano (gli occhiali per la vista, gli abiti per la pelle, i mezzi di trasporto per le gambe, ecc.) non pare che avvenga nulla di simile nel caso delle svariate specie di giochi. La tesi di McLuhan è che i giochi siano in realtà estensioni dell'uomo sociale:

[...] nel gioco e nel divertimento ritroviamo l'integrità della persona che nel mondo del lavoro quotidiano o nell'esercizio della professione può utilizzare soltanto un piccolo *segmento* del proprio essere. [...] I giochi sono manifestazioni d'arte popolare, reazioni sociali, collettive, alla tendenza o all'azione principale di una cultura. A somiglianza delle istituzioni, sono estensioni dell'uomo sociale e della politica del corpo, come le tecnologie sono estensioni dell'organismo animale. [...] i giochi sono estensioni delle nostre persone sociali, e non di quelle private [...] I giochi sono situazioni escogitate per permettere la partecipazione simultanea di molte persone a qualche schema significativa delle loro vite collettive.²¹

Allora se veramente, come propone McKenzie e come ha dimostrato Schechner con la sua opera di fondazione del campo dei 'Performance Studies', la nozione di 'performance' si pone come la 'metafora centrale' per la comprensione dell'epoca attuale e dell'immediato futuro, è paradossale e fecondo, allo stesso tempo, che essa

²⁰ Significa forse che il teatro non è un 'medium'? È precisamente quello che penso, ma non è questa la sede per darne dimostrazione. Mi permetto di rimandare a F. DERIU, *Opere e flussi*, cit.

²¹ M. MCLUHAN, *Understanding Media*, cit., pp. 243-244 e 245. La traduzione è lievemente modificata.



indichi sia il principio supremo della razionalità tecnologica che riduce l'intera esistenza alla logica del 'funzionamento efficiente' sia l'insieme delle pratiche simboliche umane che rispetto alla logica della tecnica comportano un potenziale massimo di 'disfunzionalità' (tratti caratteristici del gioco sono, tra gli altri, la sua gratuità e improduttività in termini di beni materiali). Ma forse la fortuna del termine 'performance' dipende, oggi, proprio dal contenere in sé questa doppia e 'intrinsecamente controversa' valenza.

In conclusione affiora dal ragionamento fin qui condotto la supposizione che 'intrinsecamente controversa', nella molteplicità degli usi attuali, sia la nozione di 'performance' e non necessariamente anche quella di 'arti performative' (ammetto di aver introdotto un tranello retorico nel titolo dell'intervento). Queste, infatti, trovano un punto di definizione estremamente preciso, che consente di rispondere alla domanda iniziale: se annoveriamo nei suoi confini teatro, danza e musica, quali sono i caratteri comuni che fungono da loro contrassegno specifico in quanto appunto arti performative e che le distinguono, così, da arti che 'performative' propriamente non sono? Indico schematicamente alcuni tratti a mio avviso imprescindibili e tra loro inter-concatenati: a) l'azione come 'materiale di costruzione' (il 'comportamento vivente' dell'uomo); b) la dimensione appunto 'dal vivo'²²; c) la presenza di un 'doppio piano' nel comportamento performativo. D'accordo con Bauman, Carlson e Schechner ritengo che questo tratto di 'duplicità' sia una caratteristica fondante delle arti performative, in una pluralità di sensi che investono quella che si potrebbe dire la 'stratificazione' dell'azione quanto la dimensione temporale (Schechner ha scritto ad esempio che «performance significa mai per la prima volta, ma per la seconda fino all'ennesima volta»)²³.

²² In area anglofona si sta facendo strada il neologismo *liveness* (lo traduco per comodità con 'vivezza', attestato peraltro nelle prefazioni di Goldoni alle sue commedie). Ciò non significa tagliar fuori il tema delle performance tecnicamente mediate. Al contrario la questione del rapporto tra performance 'dal vivo' e 'mediatizzate' è assolutamente centrale e primario nel dibattito odierno all'interno dei 'Performance Studies' (cfr. P. AUSLANDER, *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*, London-New York, Routledge, 2008, prima ed. 1999; e ID. *Live and technologically mediated performance*, in AA.VV., *The Cambridge Companion to Performance Studies*, ed. by T. C. Davies, Cambridge University Press, pp. 107-119). Tuttavia, come Schechner ribadisce, quando si studia qualsiasi oggetto 'come performance' esso è «regarded as practices, events and behaviors, not as an 'object' or 'thing'. This quality of 'liveness' – even when dealing with media or archival materials – is at the heart of performance studies» (R. SCHECHNER, *Performance Studies*, cit., 2).

²³ R. SCHECHNER, *Restoration of Behaviour*, in «Studies in Visual Communication», n. 7, 3 (trad.it. *Sul recupero di comportamenti passati*, in ID., *La teoria della performance 1970-1983*, a cura di V. Valentini, Roma, Bulzoni, 1984, p. 214); una versione successiva, contenente brani inediti e modifiche è in ID., *Between Theater and Anthropology*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1985, pp. 213-301.



Danza, musica e teatro si incontrano e si riconoscono come performative in quanto arti che costitutivamente richiedono un 'agire' che è sempre anche un 'eseguire' (ecco uno dei vari aspetti della 'duplicità'). Vale a dire un 'ri-fare' qualcosa che si è preparato e/o provato (qui si iscrive la nozione di *patterned behaviour*). Ma questo 'ri-fare' è tutt'altro che un 'copiare' nel senso di 'produrre un identico' (qui si iscrive un carattere della disfunzionalità di cui sopra). Al contrario, per l' 'eseguire performativo' (se si concede temporaneamente tale formula ridondante) è necessario sviluppare e coltivare una specifica abilità²⁴, il cui tratto essenziale è la capacità di condurre l'azione nel margine più o meno stretto ma densamente ricco di possibilità che si apre tra il 'preordinato' (partitura, copione, testo notazionale, ecc.) e il 'contingente' inteso come l'occasione concreta e irripetibile di ogni singola esecuzione. Si tratta di un concetto magistralmente spiegato e valorizzato da Gadamer nella prima parte di *Verità e metodo*:

Occasionalità vuol dire che il significato di qualcosa è determinato nel suo contenuto dall'occasione a cui deve servire, in modo che in tale contenuto c'è di più di quanto vi sarebbe indipendentemente da tale occasione. [...] Rimane decisivo in tutto questo il fatto che l'occasionalità così definita è contenuta nella stessa intenzione dell'opera e non le è per esempio imposta solo dall'interprete. [...] Nel modo più chiaro ciò appare nelle arti 'riproduttive' che hanno bisogno di esecuzione, anzitutto nel teatro e nella musica, le quali costituzionalmente attendono l'occasione che le faccia essere e che solo in base all'occasione si determinano definitivamente. [...] solo nell'esecuzione viene in luce tutto ciò che è contenuto nel dramma, le sue allusioni, gli echi che suscita. Nessuno sa prima 'cosa ne verrà fuori' e che cosa invece cadrà nel vuoto. Ogni esecuzione è un evento, ma non un evento che si contrapponga o si aggiunga come qualcosa di autonomo all'opera; è l'opera stessa che, nell'evento dell'esecuzione, accade. La sua essenza stessa è di essere occasionale in modo che solo l'occasione dell'esecuzione la fa parlare e fa venire in luce ciò che in essa è contenuto. Il regista che mette in scena la poesia manifesta la sua capacità proprio nel fatto di saper 'cogliere' l'occasione. Egli agisce secondo le indicazioni del poeta, la cui opera è qui tutta una indicazione per la messa in scena. In modo chiarissimo ciò vale anche per l'opera musicale, giacché la partitura è davvero solo una indicazione. [...] È dunque costitutivo dell'essenza delle opere drammatiche o musicali che la loro esecuzione in tempi e occasioni diverse sia, e non possa non essere, diversa.²⁵

²⁴ Qui mi distinguo da Carlson: necessaria è l'abilità, non per forza anche la sua esibizione.

²⁵ H. G. GADAMER, *Wahrheit und Methode*, Tübingen, J.C.B. Mohr (trad. it. *Verità e metodo*, Milano, Bompiani, 1983, pp. 179-180 e 183).



Da ciò consegue che il ‘sapere performativo’, ovvero quella miscela complessa di conoscenze e abilità che è alla base delle tecniche attoriali, musicali e coreutiche è un sapere pratico²⁶, e in quanto tale appartiene alla tradizione orale, nel senso che non può essere risolto, tradotto né, soprattutto, integralmente trasmesso in forma scritta. Esiste cioè un nesso molto forte fra arti performative e oralità purché con questo termine non ci si riferisca tanto (o soltanto) alla ‘parola parlata’ quanto ad un più complesso ‘sapere in azione’, il quale implica un’opposizione con la scrittura per almeno tre distinti caratteri di questa: a) scrittura come strumento primario di espressione, formalizzazione e concettualizzazione; b) scrittura come strumento privilegiato, se non addirittura esclusivo, del momento ideativo-compositivo (come hanno dimostrato i maggiori studiosi dell’argomento a proposito delle tecniche della poesia epica e narrativa orale, queste presuppongono almeno ad un certo livello dell’opera la simultaneità di composizione ed esecuzione dal momento che non c’è un testo fisso di riferimento ma soltanto regole, anche molto complesse, di formazione formulare del verso; questo vale in effetti per tutte le tecniche performative e si caratterizza per una capacità che è estranea allo scrittore, aduso a tornare indietro a rileggere ed eventualmente modificare ciò che ha scritto; cosa impossibile per il *performer*, abituato invece – come ha colto acutamente Lord, 1960 – a ‘pensare sempre in avanti’); c) scrittura come mezzo di conservazione del sapere e dell’opera su supporto extra-somatico, tale cioè da non richiedere l’impiego del corpo e delle risorse della corporeità.

Ecco il motivo per cui la letteratura (e anche il cinema)²⁷ non è e non può ambire ad essere, a mio avviso, arte ‘propriamente’ performativa. Possiamo dire forse che possiede, come anche altre espressioni artistiche, una dimensione di ‘performatività’ 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)²⁸.

²⁶ Per una riflessione sullo statuto delle ‘arti pratiche’, assai utile a mio parere per gli studi sulla performance, cfr. M. DE CERTEAU, *L’invention du quotidien. I. Arts de faire*, Paris, Éditions Gallimard, 1990, prima ed. 1980 (trad. it. *L’invenzione del quotidiano*, Roma, Edizioni Lavoro, 2001).

²⁷ Si intenda qui ‘cinema’ in quanto corpus di ‘opere cinematografiche’, ovvero il film come prodotto finale e oggetto testuale, non in quanto insieme di diverse prassi operative e produttive. Di queste almeno una – forse solo una – è pienamente performativa, ed è la recitazione degli attori.

²⁸ Per Schechner «Performativity is everywhere – in daily behavior, in the professions, on the internet and media, in the arts, and in language. It and its sister term, ‘performative’, are very hard to pin down. These words have acquired a wide range of meanings. Sometimes they are used precisely, but often they are used loosely to indicate something that is ‘like a performance’ without actually being a performance in the orthodox or formal sense» (R. SCHECHNER, *Performance*



Studies, cit., 123). Il 'performativo', aggiunge, ha luogo in contesti e situazioni non tradizionalmente marcati come 'arti performative'. Nella misura in cui l'espressione 'arti performative' inizia, per quanto giovane, a corrompersi e a risultare in qualche modo compromessa a causa dell'adozione di un termine anglosassone (come abbiamo visto di non facile né univoca traduzione) che sta sempre più, per giunta, assumendo valori e significati contraddittori e controversi, mi sto orientando a sostituirla con una formula diversa: 'arti dinamiche' (cfr. S. SINI, *Le arti dinamiche. Filosofia e pedagogia*, Milano, Jaca Book, 2004).