



MASSIMO FUSILLO

## ORALITÀ / PERFORMATIVITÀ

(da *Estetica della letteratura*, Il Mulino, Bologna, 2009)

*If we deploy a long-term historical perspective, we notice that most of the ages have established a steady mix of orality and writing, beginning with the Omero's poems. The sharp dichotomy between orality and writing, one of the 'binarisms' on which the Western culture was built, has long been abandoned: in our age there is, more than anything else, a convergence of different communication channels, a sensorial synaesthetic cooperation, or, again, an hybridization. Due to this continuous interaction between the two levels, in literature we find often a mimesis of orality, which can configure itself, from time to time, as nostalgia for a lost origin, evocation, or pure performative effect.*

Il termine oralità evoca nell'immediato scenari assai lontani dalla nostra epoca ipertecnologica: aedi, cantastorie, giullari, *griots* che eseguono a memoria o anche improvvisano i loro racconti alla presenza di un pubblico affascinato dalla sensualità della parola poetica, e abbandonato al flusso della propria immaginazione e ricreazione mentale. Eppure già negli anni Sessanta Marshall McLuhan, nel suo celebre *Galassia Gutenberg*, prospettava un ritorno dell'oralità nei nuovi media di allora, radio e televisione, e anche importanti studiosi come Walter Ong e Paul Zumthor hanno parlato di oralità secondaria o meccanicamente mediatizzata<sup>1</sup>. Ovviamente il ritorno di fenomeni simili non può mai essere pieno, soprattutto perché in questo caso viene a mancare un primo requisito fondamentale, la compresenza fisica di autore e pubblico in un medesimo luogo. Ma va anche detto che con le attuali tecnologie digitali il ritorno di una comunicazione orale si fa più consistente: sms, email e blog mimano fortemente il linguaggio parlato e la discussione dal vivo, mentre nelle chat si produce un'interazione fra persone compresenti in rete, che possono esprimere gestualità e mimica facciale attraverso segni visivi (gli emoticons), e ricorrere anche a una videocamera con o senza microfono, dosando quindi, a seconda delle proprie tecniche di dialogo e di seduzione, tutti i canali comunicativi possibili<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> M. MCLUHAN, *La galassia Gutenberg* (1962), Armando, Roma, 1991; W. J. ONG, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola* (1982), Il Mulino, Bologna, 1986; P. ZUMTHOR, *La presenza della voce Introduzione alla poesia orale* (1982), Il Mulino, Bologna, 1983.

<sup>2</sup> *Orality, Literacy, and Modern Media*, a cura di D. Schneumann, Camden House, Columbia (SC), 1996; A. BRIGGS, P. BURKE, *Storia sociale dei media. Da Gutenberg a Internet* (2000), Il Mulino, Bologna, 2002; *Moderne Oralität*.



Proprio quest'ultimo esempio dimostra in modo lampante che nella nostra epoca si verifica più che altro una convergenza fra canali comunicativi diversi: una cooperazione sinestetica dei sensi, o, di nuovo, un'ibridazione. D'altronde da tempo si è abbandonata la dicotomia netta fra oralità e scrittura, uno dei binarismi su cui si è costruita la cultura occidentale, dando al primo termine il valore di una pienezza primaria e originaria, fino alla decostruzione paradossale di Derrida, che ha teorizzato una primarietà della scrittura, suscitando infinite discussioni su cui qui non ci soffermiamo<sup>3</sup>. Certo non bisogna dimenticare l'impatto rivoluzionario che gli studi sull'oralità hanno avuto sulla critica letteraria: scoprire che per capire un archetipo assoluto della poesia occidentale come Omero poteva essere utile ascoltare un cantastorie illetterato montenegrino; o constatare in quante epoche e in quante culture (soprattutto in Africa) si praticasse una letteratura aperta e processuale, molto lontana dalla chiusura autosufficiente del testo scritto; è stata insomma una scoperta dell'alterità: delle culture popolari e marginali, di generi subalterni e sotterranei, o semplicemente meno canonici, come la fiaba, il proverbio, la canzone. Non si devono però trasformare queste acquisizioni in un anticanone, e considerare quindi l'oralità la forma più autentica e preziosa di comunicazione letteraria. Così come non è giusto – troppo eurocentrico e tecnocentrico – scandire la storia culturale secondo le grandi innovazioni tecnologiche: pre-Gutenberg, Gutenberg, i media elettrici ed elettronici. I cambiamenti della vita materiale hanno certo un riverbero fortissimo sulla cultura e sulla letteratura: l'invenzione della stampa a caratteri mobili, che sancisce e rende moltiplicabile all'infinito una visione lineare del testo, coincide non a caso con lo sviluppo di una nuova razionalità scientifica e di una nuova concezione dello spazio; ma ciò non toglie che vi siano stati e vi siano recuperi e ritorni: quel che conta è insomma l'uso sociale delle tecnologie. Se si guarda in prospettiva storica, nella lunga durata<sup>4</sup>, si nota che in fondo la maggior parte delle epoche ha praticato una costante commistione di oralità e scrittura, a partire proprio dai poemi di Omero, che mostrano un disegno abbastanza unitario e vanno più che altro considerati una testimonianza scritta di poesia orale<sup>5</sup>; e lo stesso si può dire per altri capolavori

*Ethnologische Perspektiven auf die plurimediale Gegenwart*, a cura di I. W. Schröder, S. Voell, Curupira, Marburg, 2002.

<sup>3</sup> J. DERRIDA, *La scrittura e la differenza* (1967), Einaudi, Torino, 1971.

<sup>4</sup> Lo fa in modo agile e molto efficace L. SBARDELLA, *Oralità: da Omero ai mass media*, Carocci, Roma, 2006 (gli studi sull'oralità non affrontano in genere tutto lo sviluppo diacronico di questa tecnica).

<sup>5</sup> È la posizione molto equilibrata di L.E. ROSSI, *I poemi omerici come testimonianza di poesia orale*, in *Storia e civiltà dei Greci I Origini e sviluppo della città*, a cura di R. Bianchi Bandinelli, Bompiani, Milano, 1978, pp. 73-147.



dell'epica, come la *Chanson de Roland* o *Beowulf*, o per altri generi come la lirica (l'oralità pura, cioè la composizione e trasmissione di opere senza ricorso a segni scritti, è piuttosto rara). In fondo solo epoche iperletterarie e iperfilologiche, come l'ellenismo alessandrino e l'umanesimo (il secondo chiaramente ispirato dal primo), hanno praticato e propugnato una visione della letteratura tutta focalizzata sulla scrittura, testocentrica, aristotelica e protostrutturalista.

Proprio per questa interazione continua dei due piani, nella letteratura si trova spessissimo una mimesi dell'oralità, che può configurarsi di volta in volta come nostalgia di un'origine perduta, evocazione, o puro effetto performativo. Lo si nota già a partire dalla poesia alessandrina e dai primi romanzi ellenistici, e poi in un genere dalle forti radici popolari come la novellistica, a partire dal capolavoro di Boccaccio, in cui il racconto orale è strutturalmente inscritto nella cornice<sup>6</sup>. Come notava Benjamin ben prima delle ricerche sull'oralità<sup>7</sup>, questo fenomeno si amplifica nel momento in cui il romanzo diventa il genere egemone della cultura borghese, giungendo fino alla piena modernità novecentesca (ad esempio in *Berlin Alexanderplatz* di Döblin). Anche nella nazione guida dello sviluppo tecnologico, gli Stati Uniti, l'intreccio fra oralità e scrittura è assai marcato, da Faulkner al rock: lo ha mostrato benissimo un americanista «sul campo» come Alessandro Portelli<sup>8</sup>. L'oralità diventa così una parola chiave anche dell'estetica contemporanea, se si pensa a tutte le ibridazioni con il linguaggio parlato e con l'audiovisivo che gli scrittori oggi perseguono, o a fenomeni e operazioni assai diversi fra di loro e sicuramente importanti, qualunque sia la valutazione critica che ognuno ne vuole dare, come i Festival della Letteratura, le letture pubbliche integrali di poemi epici, il teatro dei nuovi cantastorie (Baliani, Celestini, Paolini), o *Illiade* di Alessandro Baricco e il Dante di Benigni.

L'oralità è sempre legata a un'esecuzione dal vivo, a una performance. Questo concetto, e ancor più i suoi derivati 'performativo' e 'performatività', 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

<sup>6</sup> G. ALFANO, *Nelle maglie della voce. Oralità e testualità da Boccaccio a Basile*, Napoli, Liguori, 2006; cfr. anche G. CARDONA, *Culture dell'oralità e culture della scrittura*, in *La letteratura italiana, I Il letterato e le istituzioni, 2 Produzione e consumo*, a cura di A. Asor Rosa, Einaudi, Torino, 1983, pp. 25-101; R. MORABITO, *Parola e scrittura. Oralità e forma letteraria*, Bulzoni, Roma, 1984.

<sup>7</sup> W. BENJAMIN, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, in ID., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino, 2006.

<sup>8</sup> A. PORTELLI, *Il testo e la voce. Oralità, letteratura e democrazia in America*, manifestolibri, Roma, 1992.



ascendenze e le applicazioni sono molteplici: sport, arte, politica, religione, processi culturali, pratiche etnografiche ed ermeneutiche, atti critici, ma ciò non significa che il concetto si divida in tante sottobranchie e perda specificità. Si intende oggi per performance ogni comportamento ritualizzato, condizionato e permeato dalla recitazione di un ruolo, dalla partecipazione a un gioco (due nozioni unificate in altre lingue: *play*, *Spiel*). Attraverso la ripetizione e variazione di riti gli esseri umani (ma anche gli animali) preservano la memoria, esorcizzano svolte difficili. Come accade per il *camp*, questo è uno dei tanti casi in cui il lessico teatrale influenza la teoria estetica e letteraria: una delle tante varianti della metafora «il mondo come teatro»<sup>9</sup>. Anche le ascendenze teoriche sono molteplici: nella teoria degli atti linguistici (*speech act theory*) e nella riflessione di Austin l'enunciato performativo è quello che costituisce simultaneamente un'azione, come il «dichiaro la seduta aperta» pronunciato dalla figura ufficiale che presiede; nella teoria del regista teatrale Richard Schechner, la performance si presenta come una forma di ritualità non finalizzata alla produzione di beni materiali, che dà un valore specifico alla scansione del tempo e agli oggetti; nell'antropologia e nell'etnografia l'interpretazione dei dati raccolti è a suo modo una performance, mentre la sociologia di Erwin Goffman legge innumerevoli pratiche quotidiane come recitazione di ruoli; infine, nella teoria *queer* di Judith Butler l'identità sessuale è un atto performativo, che supera le distinzioni fra originale e copia, essenziale e accidentale, autenticità e simulazione; una performatività che può essere vissuta sia in senso passivo, nell'essere determinati da strutture discorsive preesistenti che producono, piuttosto che descrivere, i comportamenti sessuali; sia in senso attivo e cosciente, parodiando e sovvertendo i modelli dominanti<sup>10</sup>.

Non stupisce a questo punto che un'importante teatrologa tedesca, Erika Fischer Lichte, abbia elaborato un'estetica del performativo<sup>11</sup>, che valorizza la processualità infinita, la corporeità, la parola che diventa azione e non rappresentazione, il coinvolgimento emotivo del pubblico a cui, come al critico, è delegata la performance finale. Sono molti i fenomeni artistici e letterari che possono

<sup>9</sup> *Szenographien, Theatralität als Kategorie der Literaturwissenschaft*, a cura di G. Neumann, C. Pross, G. Wildgruber, Rombach, Freiburg im Breisgau, 2000.

<sup>10</sup> Cfr. R. SCHECHNER, *Performance Studies. An introduction* (2002), Routledge, New York, 2006; J. BUTLER, *Corpi che contano. I limiti discorsivi del "sesso"* (1993), Feltrinelli, Milano, 1996; EA., *Excitable Speech. A Politics of the Performative*, Routledge, New York & London, 1997.

<sup>11</sup> E. FISCHER LICHT, *Ästhetik des Performativen*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 2005.





rientrare in questa categoria: il teatro cosiddetto post-drammatico (il secondo Heiner Müller, per fare un esempio famoso), con la sua frammentazione e frantumazione del logos. Ma anche *Petrolio* di Pasolini (che in tutta la sua ultima fase preferiva i progetti, gli appunti, i frammenti): opera summa incompiuta, ardua e anomala, che nel piano iniziale avrebbe dovuto contenere anche registrazioni orali, filmati, fotografie, e in cui l'autore esibisce il proprio vissuto come in una performance di *body art*<sup>12</sup>. E assieme a *Petrolio* potremmo includere vari altri metaromanzi contemporanei<sup>13</sup>. Sono tutti fenomeni non nuovi ma che assumono oggi un nuovo vigore: l'estetica contemporanea privilegia più che mai la produzione rispetto al prodotto, il processo rispetto al sistema.

<sup>12</sup> Lo legge in questa chiave C. BENEDETTI, *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*, Bollati Boringhieri, Torino, 1998, in particolare pp. 127-131.

<sup>13</sup> Su questa forma nella letteratura italiana cfr. N. TURI, *Testo delle mie brame. Il metaromanzo italiano del secondo Novecento (1957-1979)*, Società Editrice Fiorentina, Firenze, 2007.