



Performance studies e immaginari sociali: un percorso possibile

Dario Tomasello
tomasellod@unime.it
COSPECS | University of Messina

Katia Trifirò
ctrifiro@unime.it
COSPECS | University of Messina



Abstract

Performance Studies and Social Imaginaries: a Possible Path.

Starting from the original intuition of their founder, director and theater theorist Richard Schechner, Performance Studies stand out for their interdisciplinary (or post-disciplinary) character. As repositories of personal memory and the social imaginary, the performances mark identities, bend time, reconfigure and adorn bodies, tell stories

Keywords

Performance Studies | Imaginary | Bodies | Everyday life | Media

A partire dall'originaria intuizione del loro fondatore, il regista e teorico teatrale Richard Schechner, i *Performance Studies* si distinguono per il carattere interdisciplinare (o post-disciplinare) che, privilegiando gli strumenti delle scienze sociali e degli studi sul teatro, indaga le forme di rappresentazione ed autorappresentazione delle diverse culture in quanto modalità di persistenza e trasmissione non documentaria di un "sapere in azione" (Deriu, 2012) che si compie *nel corpo e mediante il corpo* (De Marinis, 2017).

L'idea della pervasività della performance come tratto tipico dei comportamenti umani (Tomasello-Vescovo, 2020), in particolare, sollecita un'attenzione specifica alla teatralità non tanto dal punto di vista dello spettacolo concepito come oggetto estetico da contemplare ma come paradigma utile per comprendere le complesse dinamiche relazionali che si determina nella *everyday life*.

La centralità del corpo nelle pratiche performative e il comportamento come precipuo oggetto d'analisi offrono molteplici chiavi di lettura per interpretare i modi in cui dialogano, o possono dialogare, la sfera individuale e quella sociale, gli eventi personali e collettivi e la rappresentazione simbolica, il piano del reale e quello dell'immaginario. Questo è particolarmente evidente nel contributo di Paolo Pizzimento e Fabrizia Vita, dedicato all'assalto a Capitol Hill interpretato attraverso il repertorio di immagini fotografiche e autorappresentazioni – tramite la pratica del *selfie* – che hanno costituito oggetto di indagine dal punto di vista della narrazione mediale. Tra gli spunti che emergono, appare interessante notare come le immagini in questione, secondo gli estensori dell'articolo, sembrano sollecitare interrogativi sulla «parcellizzazione collettiva della rivolta in episodi di individualismo» destinati a contraddire la stereotipia di un immaginario della rivolta di massa di ambito prettamente novecentesco.

In quanto depositi della memoria personale e dell'immaginario collettivo, le performance contrassegnano le identità, piegano il tempo, riconfigurano e adornano i corpi, raccontano storie. Esse costituiscono dei "comportamenti recuperati" che prevedono una preparazione accurata e un periodo di prova; se ciò risulta più immediatamente evidente nella pratica artistica, nondimeno ha una funzione determinante anche nella vita quotidiana ove l'apprendimento di specifiche *tranches* comportamentali consente di calibrare il proprio ruolo esistenziale a seconda delle diverse circostanze personali e sociali (Schechner 2013, tr. it. 2018).

Estendendo lo sguardo alle vicissitudini della vita pubblica, possiamo appunto individuare delle "performance collettive" – cerimonie religiose, protocolli civili, movimenti di piazza e rivolte – che recuperano elementi rituali e permeano l'esperienza quotidiana individuale e delle comunità. Possiamo interrogarci su che tipo di ruoli entrano in gioco, si modificano e interagiscono, attraverso la storia e



nella contemporaneità. L'ampio spettro della performance, individuato dall'approccio schechneriano offre, infatti, una visione critica per la comprensione di società, gruppi e individui che impersonano e mettono in scena le loro identità personali e collettive. Da questo punto di vista, puntando lo sguardo sull'oggi, non andrà ignorato il coefficiente di spettacolarità connesso alla diffusione massiccia del web e dei social network nell'epoca del *Mediascape* (Appadurai, 1996), simboli di quello che Schechner definisce «l'archivio fluttuante della nostra epoca» (Schechner, 2013; tr. it. 2018), fatto di testi corporei, orali, visuali che influenzano le modalità di rappresentazione e di interazione.

Se interpretiamo la performance mediatica in rapporto ai meccanismi che regolano la società dello spettacolo – intesa come separazione, individualismo, passività, immagine, simulacro, – a cui si oppone l'istanza originaria del teatro come relazione, partecipazione, presenza, corpo, azione, possiamo comprendere a quali sfide ci esorta, oggi più che mai, una politica della performance (De Marinis, 2020) che rifiuti la metamorfosi dei cittadini in followers e l'omologazione fondata sui consumi. Si tratta della possibilità di rimettere in discussione le produzioni narrative che dominano l'immaginario collettivo, abitate dall'egemonia del produttivismo e della competitività e strutturate secondo un'architettura stereotipata e ripetitiva, che tende ad appiattire la complessità del reale su modelli retorici che in politica, ad esempio, esaltano lo sfruttamento della paura e della rabbia, agitando i vecchi fantasmi del nazionalismo, della xenofobia, del fanatismo religioso.

La lezione che ci viene dalla lente metodologica dei Performance Studies muove, in questa prospettiva, verso un'altra idea e un'altra pratica di comunità – transculturali, trans-identitarie e transnazionali –, non ignorando le tensioni plurali che provengono dalle differenze ma esplorandole, a partire dal recupero della dimensione tipicamente collettiva, relazionale, cooperativa del teatro come esperienza dell'alterità, negli altri e noi stessi.

Questo è particolarmente evidente nel coraggioso tentativo della realizzazione artistica di Zoltan Fazekas, oggetto del contributo di Gianpiero Vincenzo. In queste sequenze, la lezione turneriana sull'inderogabilità della vocazione rituale (Turner, 1986), come necessità di esperire un simbolismo altrimenti ineffabile e muto, inquadra una possibilità di «reincanto» del mondo in cui il progetto trasfigurante dell'arte si realizza non tanto nell'eccezionalità di un esito originale, ma nella scansione consapevole della vita ordinaria come obiettivo di un sublime ancora possibile.

Mai come in questa epoca di astrazione (definitiva?) dal senso di autentica presenza (Codeluppi, 2018), i Performance Studies sembrano dirci, a partire da una partitura teatrale che inquadri la realtà e ne verifichi l'intatto *enjeu*, quanto il ruolo



che siamo chiamati ad interpretare non sia una questione di mera routine e abbia, piuttosto, a che fare con la restituzione di un senso che gli immaginari sociali continuano a rinegoziare e a decifrare in un'ottica salvifica. Sarà per questo che Jon McKenzie si è sbilanciato sino al punto di dire:

La performance sarà per il ventesimo e il ventunesimo secolo quello che la disciplina è stata per il diciottesimo e il diciannovesimo: la formazione onto-storica del potere e della conoscenza [...]¹.

La formula di McKenzie, con estro propagandista destinato a superare l'ottimismo della volontà performativa di Schechner, ha perso clamorosamente di vista la caratura antica, anzi ancestrale, che la performance possiede *ab ovo*. Nel caso della fattispecie rituale, per esempio, la formazione, non onto-storica, bensì metafisica della conoscenza e dunque del potere che ne deriva, è una conseguenza inesorabile da sempre. Tuttavia, l'avvicendamento tra orizzonte disciplinare e orizzonte performativo istituito da McKenzie ha il merito di istituire un prezzo al cambio di passo che prospetta: non ci si potrà concentrare sull'ineludibile, e antica, nozione di Performance se non riconoscendo il carattere vieto e inservibile di una nozione, appartenente alla modernità, come disciplina. Detto questo, non si vorrebbe tuttavia che al conforto teorico di una griglia ben strutturata come quella rappresentata dalla nozione di disciplina si sostituisca acriticamente, *sic et simpliciter*, quella individuabile nella nozione di performance. Soprattutto, nel caso in cui essa venga assunto in modo nebuloso, così come spesso ha rischiato di essere, aggirando il fastidio di una distinzione tra performance rituale e performance artistiche o extra-artistiche.

Da questo punto di vista, l'idea dell'impurità del performativo celebrata da Derrida², la retroperformatività paventata dalla Butler come un cappio ingiusto rispetto al carattere consapevole e metamorfico delle scelte culturali³ si scioglie come sale nell'acqua data l'evidenza che il carattere performativo e rituale degli *speech acts* (Searle, 1969) può avere nel richiamare una realtà superiore che la parola come gesto simbolico è capace di rievocare. Fatto salvo che la profondità e superiorità di ciò che il simbolo evoca siano ancora presenti e ancora ammissibili, giacché nel caso contrario quella *lettera* è destinata a uccidere lo *spirito* che la anima comunque⁴.

¹ J. McKenzie, *La performance come nuovo argomento di conoscenza*, (in Schechner 2018: 68).

² Derrida, 1997: 393-424.

³ «[...] none of us acts without the conditions to act, even though sometimes we must act to install and preserve those very conditions», Butler, 2015: 16. Cfr. Ead., 2010

⁴ Uno sviluppo decisivo di queste tesi si trova in Tomasello-Vescovo, 2020. Le pagine che seguono sono fortemente debitorie delle considerazioni in esso contenute.



In tal senso, diventa fondamentale il lavoro intrapreso da Arjun Appadurai nel contesto della finanza derivata e della crisi globale che ha scosso alle fondamenta la società contemporanea, a partire da ciò che l'antropologo statunitense ha chiamato letteralmente un cedimento del linguaggio e dunque l'inesorabile schianto delle premesse fallimentari che una proposta performativamente non solo scorretta ma mistificante aveva contribuito a creare.

Detto altrimenti, nel 2007-2008 abbiamo assistito al crollo di un castello di parole fatto di contratti, ciascuno dei quali era formato da una coppia di promesse agonistiche intrecciate in una catena performativa, un accumulo performativo creato dall'incremento di valore monetario indotto dalla moltiplicazione delle scommesse su prezzi futuri ignoti. Quando i mercati sono giunti alla paralisi, quando il gioco delle sedie si è interrotto e nessuno è più stato disposto ad acquistare grossi pacchetti di derivati, a crollare è stata l'architettura di promesse dalla quale dipendono i profitti finanziari nell'era della forma derivata⁵.

Persino in anticipo su queste brillanti intuizioni, sta uno dei più straordinari episodi della cinematografia recente (tratto peraltro dalla cronaca). Quando il giovane Jordan Belfort/Leonardo Di Caprio, broker in carriera in *The Wolf of Wall Street* (2013) di Martin Scorsese, compie la sua iniziazione, apprende che gli strumenti del mestiere non stanno in nessun *cursus honorum* di tipo tecnico-economico, bensì nell'arte affabulatoria e inventiva che Mark Hanna/Matthew McConaughey profila come un'arma capace di intorbidare le acque e condurre i clienti su una giostra centrifuga e perennemente fuori dall'orbita della realtà («Keep the client on the Ferris Wheel, and it goes, the park is open twenty-four-seven, three-six-five. Every decade, every Goddamn century. That's it. Name of the game»).

La stessa possibilità che il gioco della borsa possa produrre concretamente utili, di là da questo delirante vaniloquio finanziario viene paventata da Hanna come il peggiore degli incubi, ovvero come l'approdo al mondo reale che deve essere in ogni modo scongiurato:

So if you got a client who brought stock at eight, and it now sits at sixteen, and he's all fucking happy, he wants to cash it and liquidate and take his fucking money and run home. You don't let him do that [...] Cause **that would make it real.**

Mark Hanna : Nobody knows if a stock is going to go up, down, sideways or in circles [...] You know what a fugazi is?

⁵ Appadurai, 2016: 21.



Jordan Belfort : *Fugayzi*, it's a fake.

Mark Hanna : *Fugayzi*, fugazi. It's a whazy. It's a woozie. It's fairy dust. it doesn't exist. It's never landed. It is no matter. It's not on the elemental chart. **It's not fucking real.**

La pratica vieta di promesse prive di seguito può anche essere performativa, ma non corrisponde invero a una performance, giacché appunto si tratta di una serie di postulati ipotetici, non suffragati dai fatti, sganciati da un contatto con la realtà vissuta, anzi talora esibiti a dispetto di essa. Così, la performatività mediatica, tra seduzione e nostalgia, lavora sugli effetti speciali, anzi sugli affetti speciali di una macchina onirica che può produrre un fallimento, un cedimento, solo apparentemente meno esiziale.

L'intuizione che Appadurai ha articolato, inquadrando il problema dei derivati in un fallimento linguistico ha, in realtà, una portata molto più vasta di quella immaginata dall'antropologo americano in una specola specifica. Essa riguarda nei suoi aspetti sostanziali un cedimento di respiro molto più vasto. In tal senso, la finanziarizzazione dell'economia sta alla mediatizzazione delle azioni realmente vissute. Il cedimento performativo è il medesimo. C'è un paradosso in questo. Perché, infatti, Appadurai parla continuamente di performatività come tentativo efficace di normatizzazione rituale del rapporto tra certezza e incertezza, quando questa performatività è già una mediazione rispetto alla performance di partenza da cui essa si irraggia o che la precede nel tentativo di divinarne l'esito?

La «retroperformatività» che discende da Austin e Butler diviene allora per forza di cose una parodia della performance nel tentativo che essa esercita di forzare un modello, di "snaturarlo" secondo la Butler. O, al massimo, essa rappresenta l'immaginario della performance, inteso come presupposto che anticipa, nell'intervallo appaduriano⁶, il momento della verità.

Nella velleità del dispositivo performativo che mima la performance senza attingervi mai davvero, si crea uno spazio destinato ad alimentare rancore e una violenza repressa che spesso scantona in quell'esibizionismo plateale incaricato di rimuovere o occultare ferite profonde.

È come se questa *escalation* di violenza spettacolare costituisca, d'altronde, il risvolto ineludibile di una frustrazione che alimenta un terreno di coltura mediale



⁶ «La pratica rituale è uno sforzo volto a ricalibrare il mondo così come esso esiste in modo tale da instaurare un rapporto più intimo con il cosmo (nel caso ideale, entrare con esso in relazione di identità); la pratica finanziaria è uno sforzo volto a fare leva sul modello per ricalibrare il mondo così come esso esiste in modo tale da generare un ritorno senza rischio. Questo rapporto simmetrico e inverso tra il mondo del rituale e il mondo del trading è legato al ruolo dell'*intervallo* (il momento e la durata che intercorrono tra il presente e una certa specifica data futura), oltre che alla peculiare natura della retroperformatività per come si manifesta nel rituale e nella sfera della finanza», (Appadurai 2016: 94).

destinato nel *loop* del proprio repertorio ad auto-alimentarsi di una vena profondamente nostalgica⁷. La messe evanescente delle immagini è il fantasma di una presenza che si è estinta e sopravvive per innescare desideri monchi, guasti, feticistici. La nostalgia nelle immagini diventa una coazione a ripetere verso il grado zero di ogni possibile simbolismo⁸. Si tratta, com'è stato notato a proposito delle intuizioni di Mitchell⁹, di una sorta di convalida perenne, di fallimentare rito di guarigione che non ha approdi salvifici:

Così l'animismo mitchelliano è postmoderno nella sua capacità di riunire il primitivo al moderno, e in generale lo sono i *visual studies*: forse anch'essi forme di convalida, rituali di guarigione nei quali, attraverso spericolati esercizi crononautici, si impara a «risalire la corrente del passato». Dunque nessuno, per il momento, ha davvero voglia di guarire¹⁰.

L'impasse postmoderna di una performance mediatica come performance "malata" o convalida non è servita a scongiurare professioni di fede capaci di rasentare il sovvertimento di un piano naturale di autenticazione della performance:

[...] si pensava che la performance mediatica derivasse la sua autorevolezza dal riferirsi a ciò che avviene dal vivo, adesso, è la performance dal vivo che deriva la sua autorevolezza da quella mediatica, che deriva la sua autorevolezza da quella dal vivo, ecc.¹¹.



⁷ Abbiamo già notato come questa atmosfera determini un cambio di paradigma proprio nell'ordine della conoscenza, segnatamente non assimilabile tra esperienza immediata ed esperienza mediata: «D'altronde, riteniamo che l'unica vera conoscenza sia stata, sia, e sarà sempre non mediata e, dunque, mai mediale. È questo che il rito e la performance rituale ricordano all'uomo. In questo ricordo non c'è nostalgia, dato che la nostalgia appartiene alla narrazione come canto di ciò che è irrimediabilmente perduto e irrecuperabile. Mentre il rito è presenza costante e reiterata di ciò che è sempre qui e ora e non può smarrirsi. È immediato, accessibile e conoscibile a determinate condizioni. La conoscenza mediata è, invece, una conoscenza dimidiata e, dunque, lacerata e nostalgica», D. Tomasello, *Una via italiana ai Performance Studies*, in Schechner, 2018: 511-512.

⁸ «Tra i caratteri più volte sottolineati c'è la non simbolicità del feticcio [...] Questo fa una differenza sostanziale rispetto alla stessa nozione di "beni simbolici" così acriticamente accettata [...] Il feticcio è inespressivo, il *sex appeal* dell'inorganico riceve oggi una torsione semantica che l'allontana dal suo contesto originario. Per Benjamin, infatti, le merci sono ancora trasfigurazioni possibili, sono ambigualmente l'inferno e anche la promessa di felicità. Per la teoria contemporanea del *sex appeal* dell'inorganico, invece, lo stesso desiderio, la stessa pulsione, sembrano esaurirsi», (Carmagnola, 2006: 115).

⁹ Mitchell (2017).

¹⁰ Grespi, Malavasi (2018: 10).

¹¹ P. Auslander, *Dal vivo e mediatico: un'oscillazione impossibile*, in Schechner, (2018: 278). Il volume cui ci si riferisce non è mai stato tradotto in italiano (Auslander, 2008).

Oggi sembra che la profezia di Auslander si sia completamente avverata e il *Mediascape* abbia completamente inghiottito i residui margini della dimensione *live*:

Quando i media rimpiazzeranno del tutto il live nell'economia della cultura, il live stesso incorporerà i media sia tecnologicamente che epistemologicamente. Il risultato di questa implosione sarà che un'opposizione apparentemente chiara diverrà fonte di angoscia come sottolineano numerosi teorici della performance, desiderosi di riaffermare l'integrità del live di contro alla corruzione dei media¹².

Quello che resta è appunto un'angoscia che non sta tanto negli auspici frustrati dei teorici della performance, entro il perimetro ameno di un dibattito intellettuale scevro da rischi, quanto piuttosto nella indifferente ferocia circa le conseguenze dei propri gesti, che non si spiega se non nell'agentività di immagini idolatriche capaci di costituire la destinazione atrofica di una violenza che è solo il mezzo necessario per condurci dalla definizione di un format al successo presso i suoi zelanti epigoni.

Così, nel segno di un'estenuazione tipica della irredimibile condizione postmoderna, la performatività di quel segno ritorna ossessivamente in un ritmo lugubre, tanto più funzionale quanto più sottratto al peso reale delle azioni e delle loro performance che sono un puro incidente finalizzato a innescare il *frame* che renderà riconoscibile la posa che si suole riprodurre.



Bibliografia

- Appadurai A. (1996), *Modernity At Large: Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis, University of Minnesota Press
- (2016), *Scommettere sulle parole. Il cedimento del linguaggio nell'epoca della finanza derivata*, Milano, Cortina.
- Auslander P. (2008), *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*, London and New York, Routledge.
- Butler J. (2015), *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*, Cambridge, Harvard University Press.
- Ead. (2010), *Parole che provocano. Per una politica del performativo*, Milano, Raffaello Cortina.

¹² Ibidem.

Carmagnola F. (2006), *Il consumo delle immagini. Estetica e beni simbolici nella fiction economy*, Milano, Mondadori.

Codeluppi V. (2018), *Il tramonto della realtà. Come i media stanno trasformando le nostre vite*, Roma, Carocci.

De Marinis M. (2020), *Per una politica della performance*, Spoleto, Editoria e Spettacolo.

- (2017), *Teoria della performance, Performance Studies e nuova teatrologia*, in De Marinis, M., Ferraresi, R. (a cura di), *Pensare il teatro. Nuova Teatrologia e Performance Studies, Culture teatrali*, n.s., n. 26, pp. 166-175.

Deriu F. (2013), *Mediologia della performance. Arti performatiche nell'epoca della riproducibilità digitale*, Firenze, Le Lettere.

Derrida J. (1997), *Margini della filosofia*, Torino, Einaudi.

Grespi B., Malavasi L. (2018), *Quando le immagini hanno smesso di essere (soltanto) immagini*, La Valle dell'Eden, 33.

McKenzie J. (2001), *Perform or Else. From Discipline to Performance*, London, Routledge.

Mitchell W.J.T. (2017), *Pictorial turn. Saggi di cultura visuale*, a cura di M. Cometa e V. Cammarata, Milano, Cortina.

Schechner, R. (2013), *Performance Studies: an Introduction*, 3rd ed., London and New York, Routledge; tr. it. Tomasello, D. (a cura di), Richard Schechner, *Introduzione ai Performance Studies*, Imola, Cue Press, 2018.

Searle J.R. (1969), *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*, Cambridge University Press.

Tomasello D., Vescovo P. (2020), *La performance controversa*, Imola, Cue Press.

Turner V. (1986), *Antropologia della performance*, Bologna, Il Mulino.



