

C. Maria Laudando  
(a cura di)

## RETI PERFORMATIVE

*letteratura, arte, teatro, nuovi media*

14

Intersezioni/Intersections  
Collana di anglistica



TANGRAM  
EDIZIONI SCIENTIFICHE  
TRENTO

C. Maria Laudando (a cura di), *Reti performative*  
Copyright © 2015 Tangram Edizioni Scientifiche  
Gruppo Editoriale Tangram Srl  
Via Verdi, 9/A – 38122 Trento  
www.edizioni-tangram.it – info@edizioni-tangram.it

Intersezioni/Intersections – Collana di anglistica – NIC 14  
Prima edizione: dicembre 2015, *Printed in EU*  
ISBN 978-88-6458-151-4

Direzione  
*Oriana Palusci*

Comitato scientifico  
*Maria Teresa Chialant*, Università degli Studi di Salerno  
*Rossella Ciocca*, Università di Napoli 'L'Orientale'  
*Lidia Curti*, Università di Napoli 'L'Orientale'  
*Laura Di Michele*, Università degli Studi dell'Aquila  
*Bruna Di Sabato*, Università degli Studi Suor Orsola Benincasa, Napoli  
*Paola Faini*, Università degli Studi Roma Tre  
*Eleonora Federici*, Università della Calabria  
*Vita Fortunati*, Università degli Studi di Bologna  
*Alba Graziano*, Università della Tuscia, Viterbo  
*Gerhard Leitner Faha* (Hon.), Freie Universität, Berlin  
*Carlo Pagetti*, Università degli Studi di Milano  
*Biancamaria Rizzardi*, Università degli Studi di Pisa  
*Margherita Ulrych*, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano

Il regolamento e la programmazione editoriale sono pubblicati sul sito dell'editore: [www.edizioni-tangram.it/collana/intersezioni-intersections](http://www.edizioni-tangram.it/collana/intersezioni-intersections)

Volume pubblicato con il contributo del Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati dell'Università di Napoli "L'Orientale"

In copertina: elaborazione grafica di Domenico Antonio Mancini, 2015

Stampa su carta ecologica proveniente da zone in silvicoltura, totalmente priva di cloro.  
Non contiene sbiancanti ottici, è acid free con riserva alcalina

# INDICE

RETI PERFORMATIVE: RIFLESSIONI PRELIMINARI	9
<i>C. Maria Laudando</i>	
1. L'ORIZZONTE DELLE TEORIE	23
Del concetto di performance e della sua applicazione nel campo delle belle arti	25
<i>Lorenzo Mango</i>	
Le arti dinamiche/performatiche tra letteratura e nuovi media. Verso un paradigma post-disciplinare negli studi umanistici	41
<i>Fabrizio Deriu</i>	
Le cose e i fatti parlanti, ovvero la (difficile) performance del testo e del contesto	61
<i>Alberto Manco</i>	
Emozioni, tecnologia, teoria della performance	73
<i>Lucia Esposito</i>	
2. IL GIOCO DELLE PARTI	95
Crepuscoli dello spettatore. Attività, inattività e lavoro dello spettatore nell'economia performativa	97
<i>Marco Pustianaz</i>	
Teatro e <i>performance art</i> nell'esperienza artistica di Marina Abramović	117
<i>Paolo Sommaio</i>	
<i>Sette stagioni dello spirito: la "macchina performativa"</i> di Gian Maria Tosatti	137
<i>Maria De Vivo</i>	
Il concetto di <i>liveness</i> nell'era digitale: <i>Situation Rooms</i> dei Rimini Protokoll	151
<i>Tancredi Gusman</i>	

3. INTRECCI E DISSOLVENZE	165
Nuove case di bambola: dinamiche performative negli spazi della coppia dal salotto borghese a Internet <i>Aureliana Natale</i>	167
“Flickering human bodies”: cinema e performance in <i>The Lost Girl</i> <i>Flora de Giovanni</i>	181
Performare la nazione indiana: i corpi grotteschi nella narrativa di Salman Rushdie <i>Giuseppe De Riso</i>	197
<i>Telling Tales</i> : il testo e la scena nella poesia di Patience Agbabi <i>Manuela Coppola</i>	209
APPENDICE	221
Arte, reti, luoghi, relazioni <i>Bianco-Valente in conversazione con Maria De Vivo</i>	223
AUTRICI/AUTORI	237

# RETI PERFORMATIVE

*letteratura, arte, teatro, nuovi media*

# Reti performative: riflessioni preliminari

C. Maria Laudando

*O my countrymen! – be nice; be  
cautious of your language;  
and never, O! never let it be forgotten upon what small  
particles your eloquence and your fame depend.*  
(Laurence Sterne, *Tristram Shandy*, 1759)

## 1. Reti: storie di relazioni

Il dibattito sulla performance impone subito allo studioso italiano una questione terminologica e genealogica piuttosto complessa, preliminare ai nodi interdisciplinari che hanno scandito negli ultimi decenni l'entrata in scena di questo nuovo e dirompente ambito di studio. La prima "rete concettuale" in cui ci si imbatte concerne l'etimologia e racchiude una storia curiosa di incroci e slittamenti semantici.

Come si può leggere online nella scheda curata da Simona Cresti per il sito dell'Accademia della Crusca (2014), la prima occorrenza del termine *performance* nell'italiano scritto è registrata alla fine dell'Ottocento nella *Piccola Enciclopedia Hoepli* (1892-1895) e rimanda al significato di prestazione, «in particolare una prestazione sportiva, specialmente riferita ad animali». Tale accezione si rinviene, ad esempio, in una "cronaca" cinematografica a penna di Bruno Barilli, figura inquieta e eccentrica del primo Novecento italiano, che significativamente già implica un contesto spettacolare e spettatoriale, dal sapore umoristico quasi surreale, legato al medium allora emergente del cinema: si tratta delle «favolose performances di animali familiari, cani e maiali comicissimi» che il critico e musicista marchigiano commentava in una recensione pubblicata poi postuma in un volume a cura di Attilio Bertolucci dal titolo intrigante de *Lo spettatore stralunato. Cronache cinematografiche* (1982:39). Se il termine performance in quei primi decenni del secolo scorso rimane sporadico e nel 1942 rientra anzi nella

lista dei *Forestierismi da eliminare* redatta dall'Accademia d'Italia a favore di traducanti come *prova, impresa o saggio* (Panzini 1942:891), l'esigenza di individuarne un equivalente preciso nella lingua italiana «è sfumata progressivamente in parallelo all'ampliarsi del suo spettro semantico» (Cresta 2014). Come è noto, tale spettro si è dilatato in misura esponenziale e imprevedibile a partire dagli anni Sessanta e Settanta per coprire via via ambiti sempre più disparati, da quello teatrale e artistico a quello atletico, politico, gastronomico, sessuale, pubblicitario, economico e tecnologico; mentre il calco *performance* attestato dal 1972 è rimasto sostanzialmente circoscritto a un uso tecnico-specialistico all'interno della linguistica (soprattutto di matrice generativista).

In realtà è l'origine stessa della parola che fa registrare un interessante fenomeno “fuorviante” di equivoci, interferenze, dirottamenti e slittamenti semantici: tra una radice romanza *form* (come nel verbo tardo-latino *performare*, da cui l'antico francese *performer* e il medio-francese *performance*) con il significato di “dare forma” – che sembra stridere però con la carica anti-formalistica che ha caratterizzato gli sviluppi del termine attuale – e una radice germanica *frumjan* (all'origine, per esempio, del francese *fournir*, dell'inglese *to furnish* e dell'italiano *fornire*) nel senso di “soddisfare, compiere, eseguire”, in un'accezione che invece è ancora centrale nell'uso corrente (cfr. Cresta 2014). Commenta incisivamente Renato Barilli:

[...] alle sue origini non c'è una derivazione da “forma”, bensì da un più comune “fornire” (da cui “forma” deriva per corruzione, come *lectio facilior*). Basti pensare al “fornire una prestazione”, che infatti è il nostro esatto corrispettivo dell'inglese *to perform*. Ma c'è di più, l'italiano antico ne ammette anche un uso con accusativo interno, come avviene nel noto sonetto petrarchesco in cui si parla del “vecchierel canuto e bianco” che muove “dal dolce loco ov'ha sua età fornita”. Questo “fornire”, detto dell'azione più comune e di base che ci possa essere, cioè della nostra stessa esistenza, è straordinariamente vicino a quel valore di unità minimale dello spettacolo nella nostra civiltà tecnologica, che abbiamo detto corrispondere alla performance (1983:93).

Dall'inchiesta etimologica Barilli vede così confermate le due caratteristiche portanti del “termine-concetto” quale si è diffuso trasversalmente in tutte le arti negli anni Sessanta e inizio anni

Settanta: da un lato, «la smobilitazione quasi completa di un salto dimensionale tra lo spazio-tempo della vita e quello dello spettacolo», vale a dire una concezione di performance nel senso di “spettacolarità nuda e povera” in relazione di «avvicinamento asintotico» alla vita stessa (ivi); dall’altro, il coinvolgimento di tutta «la sensorialità corporale» attraverso lo smantellamento «delle singole aree artistiche tradizionalmente distinte sulla scorta di criteri sensoriali [...], o di attrezzi tecnici» (94). La contestualizzazione cade dunque in quei due decenni centrali del secondo Novecento, in cui si insiste con pari vigore su «comportamento, intendendo con tale vocabolo la medesima area di problemi e di intenti» (ivi). Il riferimento è ovviamente alla nota definizione schechneriana di performance come *restored behavior*, “comportamento recuperato”, e quindi a una delle matrici più feconde per la nascita dei performance studies, vale a dire il dialogo proficuo tra ricerca teatrale e discipline antropologiche che avrà come momento fondativo proprio i lavori seminali di Richard Schechner e Victor Turner (e tra i diversi saggi dei due studiosi, quelli del 1985 e del 1986 sono forse i più rappresentativi del loro intenso sodalizio).

Se l’origine della parola rivela che performance non è poi un termine così lontano e estraneo all’italiano e nasce da un innesto di radici e lingue diverse, è indubbio tuttavia che la sua straordinaria (e sospetta) amplificazione nella cultura odierna, tanto in linguaggi settoriali che nel lessico familiare, si sia caoticamente alimentata dei movimenti radicali di contestazione degli anni Sessanta e poi inestricabilmente intrecciata, se non invischiata, al più ampio dibattito sul postmodernismo, “riflettendo” e “resistendo” ambigualmente la vocazione “spettacolare”, l’urgenza “affettiva” e l’ansia “prestazionale” della società contemporanea nell’epoca ormai del “post-post” e delle connessioni virtuali<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Gli intrecci tra la svolta performativa e il dibattito sul postmoderno costituiscono una questione molto complessa, che ho già affrontato in piccola parte altrove (Laudando 2015). Essa ritorna significativamente sia in diversi scritti programmatici di figure seminali del calibro di Schechner (1981), Turner (1986) e Conquergood (1998) che in ricognizioni più recenti tra cui Auslander (2004), Caporale-Bizzini, Esposito e Ruggiero (2013). Mango nel suo contributo in apertura della prima sezione invita alla cautela e a un più rispettoso senso storico proponendo piuttosto una collocazione squisitamente liminale “sulla soglia estrema del moderno” in cui si intravede il postmoderno.



## 2. Soglie: storie di confini

Dovendo ripercorrere qui per cenni rapidi e parziali una storia fin troppo complessa di intrecci concettuali e disciplinari ancora ingarbugliati, mi preme sottolineare i due aspetti che ritornano con più insistenza. Innanzi tutto un carattere di contraddittorietà intrinseco (cfr. Carlson 1996; Deriu 2013) alla rete concettuale della performance quale emerge negli anni critici della costituzione fortemente inter- (se non anti-) disciplinare dei performance studies e poi del loro non meno controverso consolidamento istituzionale oltreoceano a cavallo tra gli anni Ottanta e Novanta. Legata indissolubilmente a questo carattere controverso, spicca la liminalità, il posizionamento provocatorio sul confine che non è mai riducibile alla linea fittizia delle mappature dicotomiche, ma lo spazio poroso e instabile del “tra”, uno spazio caotico e a lunghi tratti scomodo, quasi sempre conteso, nel vivo della materia spuria, delle relazioni conflittuali, dei traffici proibiti. Sulla liminalità insiste, tra gli altri, Jon McKenzie (2001) che individua due modelli liminali di “efficacia” per caratterizzare le istanze creative, alternative e “contro-culturali” delle performance artistiche del secondo Novecento – entrambi in forte tensione con l’efficienza e il rendimento funzionale delle performance manageriali e tecnologiche. Nel primo caso lo studioso pone l’enfasi sulla trasgressione esplosiva del corpo che si sprigiona dalla reciproca contaminazione di teatro e rito e innerva rapidamente ogni forma di interazione sociale:

Performance here is between theater and ritual: its limen is the theatricalization of ritual and the ritualization of theater. Face-to-face encounters, site-specific events, the co-presencing of individual and social bodies – these instantiate the transformative power of performance in the first decades of performance studies, prior even to its appellation (49).

In gioco è appunto il “potere trasformativo”, il delirio orgiastico, l’energia viscerale, l’azione di smobilitazione di qualunque irreggimentazione formale e disciplinare del sapere e dell’arte, che inneggia all’ebbrezza dei sensi e della vita contro la mortifera fissità dei copioni scritti e gli sterili e miopi protocolli della cultura ufficiale. Il teatro che diventa anti-teatro, l’esaltazione

dello spreco e dell'effimero, la focalizzazione dell'evento nella sua imponderabile irripetibilità e contingenza, la presenza, anzi com-presenza, di un corpo collettivo, una "comunità" nuova da propiziarsi e reinventarsi nel rifiuto di ogni imposizione e velleità "rappresentativa". In questo paradigma confluiscono da un lato tutte le avanguardie dell'epoca che rompono gli argini settoriali tra le diverse arti e sconfinano nel "flusso" incessante della vita quotidiana (Fluxus, il Living Theatre, gli happenings, l'Open Theatre, il Laboratorio di Grotowski) e, dall'altro, le nuove illuminanti relazioni tra teatro e scienze sociali (soprattutto sociologia e antropologia) che sono in parte annunciate nell'approccio "drammaturgico" di Ervin Goffman allo studio dell'interazione sociale (e naturalmente qui il riferimento ineludibile è alla sua pubblicazione del 1959, *The Presentation of the Self in Everyday Life*).

A una fase segnatamente anarchica e trasgressiva del *limen* teatrale-rituale della performance segue la messa a punto di un modello liminale di "resistenza" che scaturisce sempre più consapevolmente da una reciproca compenetrazione di teoria-e-prassi:

The second model of efficacy, that of resistance, takes off from the discourses of critical theory and the experiments of performance art: its cutting edge is the theory of practice and the practice of theory. Mediated encounters, parodic appropriations, bodies constructed by and through discourse: increasingly (though not exclusively) these have come to make up the efficacy of performance in the last two decades. Passing between the two models, the challenge of efficacy turns itself outside in: from transgressing a totalitarian power from an outside site to resisting a hegemonic power from within that very power arrangement (ivi).

Nel passaggio da una fase all'altra, "tra" le due soglie – quella del teatro come rito e del rito come teatro e quella della teoria come prassi e della prassi come teoria – intorno agli anni Settanta e Ottanta si può con buona approssimazione collocare la costituzione stessa dei performance studies nel panorama nordamericano, con un programma militante ad "ampio spettro" che investe ogni azione riconducibile a una drammaturgia sociale (aspetti del quotidiano e cerimoniali pubblici, manifestazioni sportive e dibattiti politici). In altre parole, il rapporto "reciproco e riflessivo" tra spet-

tacolo teatrale e dramma sociale prepara il terreno per mettere a punto una nuova lente critica<sup>2</sup>, una prospettiva inter-disciplinare e inter-culturale, inclusiva e incline a esplorare soprattutto ciò che era stato relegato ai margini (le forme e i generi tradizionalmente considerati “bassi”, “popolari”), e foriera di decostruzioni che metteranno in crisi le stesse categorie di razza, etnia, e genere come “performative”, nel senso appunto di performance culturali.

È in questo snodo cruciale che si prepara il terreno di innesto con quella che McKenzie chiama “critical theory” e la rete concettuale della performance si complica per l’entrata in scena di un altro concetto di “performativo” che, elaborato già negli anni Cinquanta all’interno della teoria degli atti linguistici di Austin (pubblicata postuma, come è noto, nel 1962), si impone prepotentemente all’attenzione di larga parte degli studi umanistici per l’acceso dibattito che innesca a distanza di circa vent’anni dalle conferenze di Austin tra «customarily-divorced Anglo-American philosophies of language and of pragmatism», come John R. Searle, Noam Chomsky, Richard Rorty, e le filosofie “continentali” della decostruzione, della post-fenomenologia e del post-Marxismo, tra cui spiccano i nomi di Jacques Derrida, Michel Foucault, Gilles Deleuze and Slavoj Žižek (cfr. Reinelt 2002:203)<sup>3</sup>. La studiosa che funge da tramite tra le diverse prospettive critiche è Judith Butler che nei lavori iniziali prende le mosse direttamente dalla controversa rilettura derridiana di Austin per decostruire, a sua volta, la “naturale” concezione essenzialista dell’identità sessuale a favore di una radicalmente “performativa” (1988, 1990 e 1993) che avrà poi larga fortuna negli studi di genere e culturali. Senza entrare qui nello specifico della *vexata quaestio*, vale la pena però notare che la studiosa riconosce esplicitamente anche l’influenza della concezione turneriana di performance sociale per la «sua rilettura del genere sessuale in termini di “azione pubblica e atto performativo”» (de Giovanni 2015:14,

<sup>2</sup> Come sottolinea Flora de Giovanni (2015:14), nell’elaborazione di Turner la reciprocità e riflessività tra i due ambiti è da intendere in senso dinamico e critico, come puntualizza lo stesso antropologo scozzese: «nel senso che la performance è spesso una critica, diretta o velata, della vita sociale da cui nasce» (1986, trad. it. 1993:76).

<sup>3</sup> Una prima fase della polemica coinvolge Derrida e Searle nel 1977 sulle pagine dei primi due numeri della rivista *Glyph* e fu poi ripresa nel 1988 con la pubblicazione dei due saggi “incriminati” di Derrida nel volumetto *Limited Inc* destinato a diventare un classico della decostruzione.

cfr. Butler 1988:526). L'identità sessuale si iscrive sul corpo del soggetto attraverso la continua re-citazione, re-iterazione di comportamenti socio- e etero-normativi che non solo finiscono per determinarlo come maschile o femminile, ma dissimulano il processo di iscrizione stessa facendolo apparire come "naturale". Il punto centrale in questa sedimentazione di ripetizioni-e-dissimulazioni è che la forza normativa non può considerarsi mai assoluta perché non può sottrarsi alla contingenza dell'errore (i casi "infelici" già contemplati da Austin, ma come fenomeni eccezionali) e quindi si lascia aperta la possibilità della devianza e della variazione. La messa in evidenza di un potenziale sovversivo per così dire latente in ogni atto performativo solleva la questione altrettanto spinosa della *agency* che avrà poi larga risonanza, oltre che nella teoria culturale e negli studi di genere e postcoloniali, nell'ambito della ricezione estetica e degli studi mediologici (basti pensare al dibattito odierno sull'arte relazionale e sull'emancipazione spettatoriale).

In effetti, negli sviluppi più recenti, l'area già fortemente ibridata e liminale della performance si sovrappone sempre più spesso con questa declinazione poststrutturalista di performatività e nella deriva postmoderna rischia di essere a sua volta "decontestualizzata" e "recitata" nei campi più disparati come una sorta di mantra capace di assicurare di volta in volta le "svolte" più innovative. È in fondo su questi rischi di frettolosa assimilazione e auto-celebrazione che McKenzie invita a riflettere quando pone la questione della "normalizzazione" della carica trasgressiva degli studi sulla performance. Non bisogna dimenticare che nel passaggio da "trasgressione" a "resistenza" si consuma di fatto anche una lunga e tormentata vicenda di reciproci trinceramenti e sospetti e di nuovi sconfinamenti e fraintendimenti tra diverse "genealogie" disciplinari (cfr. Jackson 2004). Come ricorda Elin Diamond, perché l'analisi culturale sia "efficace" la performatività va sempre ricondotta al contesto contingente, materiale e "situato" di ogni singola performance e non può prescindere dalla sua specifica sedimentazione storica:

When performativity materializes as performance in that risky and dangerous negotiation between a doing (a reiteration of norms) and a thing done (discursive conventions that frame our interpretations), between someone's body and the conventions of embodiment, we have access to cultural meanings and critique.

Performativity, I would suggest, must be rooted in the materiality and historical density of performance (1996:5).

### 3. Parole e Azioni: errori fatali di traduzione

*We die. That may be the meaning of life.  
But we do language. That may be the measure of our lives.  
(Toni Morrison, Nobel Prize Lecture and Speech, 1993)*

Nei complicati intrecci interdisciplinari sin qui esposti, sia pur sinteticamente, gli studi letterari sembrano rimanere a lungo ai margini, se non esclusi, dall'orbita della performance, sia perché tradizionalmente sentiti estranei all'ambito delle *performing arts*<sup>4</sup>, ma soprattutto alla luce della critica radicale che gli studi sulla performance muovono al paradigma oculare e alla centralità del testo "scritto" nella cultura occidentale. Anzi i rapporti tra testo e performance sono a lungo segnati da reciproca diffidenza. L'opera letteraria è naturalmente ricompresa nell'"ampio" spettro di Schechner, ma in virtù di quella oscillazione *is/as* che consente di guardare a qualunque fenomeno come performance (nella fattispecie culturale) anche se performance propriamente non è. Le cose cambiano quando il concetto tradizionale di testo come qualcosa di finito e concluso viene incrinato, a partire almeno dai noti saggi di Barthes, e in maniera più evidente con la svolta performativa del postmoderno che, pur con tutti i limiti

<sup>4</sup> In realtà un'altra feconda matrice dei performance studies di area anglofona, che si può ricondurre per grandi linee all'«aesthetic communication approach» della Northwestern University (Kirshenblatt-Gimblett 2004:45), concerne il vasto campo degli studi sulla comunicazione e sull'oralità, che già annoverava un ambito propriamente performativo della letteratura, sia pure nella "nicchia" della *performed literature*. Figura di spicco qui è senza dubbio Dwight Conquergood che dall'ambito della *oral interpretation* diventa uno dei fondatori più impegnati della *performance ethnography*. Di queste feconde relazioni mi sono occupata altrove (Laudando 2015).

cui si è accennato, contribuisce, e in maniera decisiva, a spostare l'enfasi sugli aspetti processuali e differibili del testo letterario.

Si può azzardare che una concezione per così dire performativa del letterario (che era sempre stata presente nella nicchia della *literature performed*) si incrocia con gli studi sulla ricezione, guadagna una posizione provocatoriamente centrale con la filosofia della decostruzione (non estende forse Derrida a tutti gli atti linguistici lo statuto "parassitico" di quelli teatrali-e-letterari?), e emerge poi in tutta la sua sconcertante "efficacia" soprattutto nell'era delle nuove tecnologie digitali (su tutte la nascita del Web 2.0). Dagli studi seminali di George P. Landow sui primi ipertesti (1994) alla sinergia "radiante" di Jerome McGann (2001), dalle ricerche orientate in prospettiva "mediologica" di Marie-Laure Ryan (2000 e 2014) fino ai *mediascapes* "postumani" di Katherine Hayles (2005 e 2008), anche lo studio della letteratura, come già la critica d'arte e quella teatrale, è diventato sempre più consapevole dei processi di interfaccia e di ri-mediazione, per dirla nei termini di Bolter e Grusin (2000), che sono specifici della testualità in ambiente digitale (cfr. Esposito, Piga e De Ruggiero 2014). Di qui scaturisce un rinnovato interesse per le intersezioni tra parole-e-immagini e parole-come-immagini che costituiscono un tratto distintivo della narrativa digitale, così come si merita un'attenzione crescente l'investimento affettivo nella dimensione di evento della stessa letteratura (Eagleton 2012), nelle parole-come-azioni, che le nuove pratiche sempre più diffuse di fruizione *embodied* (incarnata), o meglio ancora di "replica" multimodale, multi-sensoriale e interattiva hanno messo in bella evidenza (si pensi, ad esempio, al fenomeno della *fan fiction*).

Nel solco di queste premesse, i saggi raccolti nel presente volume, ciascuno sui confini dei rispettivi ambiti di ricerca – dalla filosofia del linguaggio alla storia dell'arte contemporanea, dagli studi letterari e culturali alle discipline dello spettacolo – esplorano faglie e slittamenti che il paradigma performativo innesca, trasversalmente e non senza contraddizioni, tra teoria e prassi, forma e materia, progettualità e azione. Il volume, articolato in tre sezioni tra loro strettamente dialoganti, si propone pertanto come spazio di riflessione interdisciplinare sul carattere performativo e reticolare dell'opera letteraria in stretta connessione con le estetiche visuali, teatrali e medialità dell'era digitale. La

prima sezione, “Orizzonti delle teorie”, individua problemi di metodo e traccia una mappatura concettuale della performance sviscerandone i rischi di saturazione e le potenzialità rigenerative. La seconda, intitolata “Il gioco delle parti”, affronta i rovesciamenti di ruolo e la questione relazionale sul confine incerto tra estetica e politica, pubblico e privato, umano e tecnologico. La terza, “Intrecci e dissolvenze”, privilegia gli aspetti di genere, processuali e recitativi, della narrazione identitaria – individuale e collettiva – in un gioco complicato di dissimulazioni e resistenze.

Chiude il volume la conversazione tra Maria De Vivo e gli artisti Bianco-Valente che riprende molti dei nodi affettivi e relazionali che si richiamano tra le diverse sezioni.

La scelta del titolo di questo volume, dopo molti ripensamenti, è caduta sulla parola “reti” non solo perché immediatamente richiama gli aspetti relazionali e interdisciplinari della performance, ma anche perché permette di tenere insieme le intersezioni tra la dimensione fortemente incarnata, legata alle biopolitiche del corpo, e quella di astrazione computazionale che è distintiva della performatività digitale. L’elaborazione grafica della copertina di Domenico Antonio Mancini si ispira proprio alle reti neurali e informatiche che sottendono il dibattito contemporaneo sui complessi rapporti tra creatività umana e dispositivi tecnologici.

A chiusura di questo discorso vorrei ricordare un breve video che l’artista sudafricano William Kentridge presentò in occasione della sua conferenza all’Università di Napoli “L’Orientale”, *A Walking Tour of the Studio*, il 5 maggio 2014<sup>5</sup>. L’opera, provocatoriamente intitolata *Second Hand Reading*, utilizza la tecnica elementare del *flip book*, per animare e attualizzare in modo sorprendente le pagine ingiallite di una vecchia copia dell’*Oxford Dictionary* in un inquietante palcoscenico in cui si smonta e si mette in rete il denso palinsesto semantico e culturale delle parole, le parole come blocchi di pietra, i macigni del discorso coloniale, e le parole-come-immagini della “replica” insieme ricreativa e

<sup>5</sup> L’evento fu curato da Maria De Vivo con il sostegno del Dipartimento di Scienze Umani e Sociali e in collaborazione con la Galleria Rumma di Milano/Napoli che ringrazio per la consueta generosità a fornirmi sia una registrazione dell’evento che l’immagine inserita in questa introduzione.

critica di Kentridge. Nelle parole dell'artista, tutto ruota intorno al processo di «requisitioning of old forms for new uses», in cui i lemmi agiscono «as provocations towards meaning rather than clear syllogisms», i volumi enciclopedici diventano «supports for drawings» e le parole arrivano proprio come scosse, come pressioni a trovare un senso: «Words: the phrases in the drawings push us to make some sense» (Pechman 2013). E indubbiamente il video, scandito dalla potente musica elegiaca del giovane compositore sudafricano Neo Muyanga, offre un'esplorazione inusitata di uno spazio performativo e metamorfico che magicamente si apre tra vecchi e nuovi media, tra scrittura e disegno, tra «optical illusions» e «aural contraptions» (ivi), efficacemente al servizio di una prassi epistemologica sempre determinata a non smarrire le tracce altrimenti invisibili di scarti e cancellature, urti e dirottamenti, insomma tutti quei fatali errori di *traduzione* e *interpretazione* che sempre accompagnano il momento del processo, lo spazio della relazione.



William Kentridge, *A Man Walks over a Chair*, 2014 (dettaglio),  
© William Kentridge, Courtesy Galleria Lia Rumma Milano/Napoli.

Così sono venute in mente le prime idee sulle reti performative. Da quelle pagine ormai obsolete di un vecchio dizionario che improvvisamente traggono nuova linfa da ogni mano che le sfoglia e le attraversa. Perché si azzardasse un dialogo a più voci su quello spazio “animato” di “segni” e “disegni” che sempre sollecita la replica di chi guarda-e-legge.

\*\*\*

Nel licenziare questo volume, ringrazio naturalmente tutte le autrici e gli autori dei saggi qui raccolti, gli artisti Bianco-Valente



e Domenico Antonio Mancini, nonché il Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati per il suo sostegno economico. Un ringraziamento speciale va a Laura Di Michele per i suoi suggerimenti sempre preziosi e a Maria De Vivo e Giuseppe De Riso per la puntuale collaborazione nella fase progettuale e di editing.

## Riferimenti bibliografici

- Austin John L., 1962, *How to Do Things with Words*, Oxford, Clarendon Press.
- Auslander Philip, 2004, "Postmodernism and Performance", in Steven Connor, ed., *The Cambridge Companion to Postmodernism*, Cambridge, Cambridge U.P., pp. 97-115.
- Barilli Bruno, 1982, *Lo spettatore stralunato. Cronache cinematografiche*, edizione postuma a cura di Attilio Bertolucci, Parma, Pratiche.
- Barilli Renato, 1983, *Lo spettacolo nell'era tecnotronica*, in Claudio Vicentini, ed., *Il teatro nella società dello spettacolo*, Bologna, Il Mulino, pp. 85-98.
- Bolton Jay David, Richard Grusin, 2000 (1998), *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge MA, MIT Press.
- Butler Judith, 1988, "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory", *Theatre Journal*, 40:4, pp. 519-531.
- Butler Judith, 1990, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York and London, Routledge.
- Butler Judith, 1993, *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex*, New York and London, Routledge.
- Caporale-Bizzini Silvia, Lucia Esposito, Alessandra Ruggiero, eds., 2013, "Introduction: Identity, Culture, and the Performance Paradigm", in *Identity, Culture and Performance Studies* (monographic issue), *RAEI (Alicante Journal of English Studies)*, 26, pp. 5-11.
- Carlson Marvin, 1996, *Performance. A Critical Introduction*, London and New York, Routledge.
- Conquergood Dwight, 1998, "Beyond the Text: Toward a Performative Cultural Politics", in S. J. Dailey, ed., *The Future*

- of Performance Studies: Visions and Revisions*, Annandale VA, National Communication Association, pp. 25-36.
- Cresta Simona, ed., 2014, "Intorno alla performance", 14 marzo, <http://www.accademiadellacrusca.it/it/linguaitaliana/consulenza-linguistica/domande-risposte/intorno-performance> (ultimo accesso 11.01.2015).
- de Giovanni Flora, Lucia Perrone Capano, "Il performativo: alcune questioni preliminari", in *Dimensioni del Performativo* (numero monografico), *Testi e Linguaggi*, 9, pp. 13-20.
- Deriu Fabrizio, 2011, "Arti performative e performatività delle arti come concetti 'intrinsecamente controversi'", *Mantichora*, 1, pp. 178-192.
- Eagleton Terry, 2012, *The Event of Literature*, New Haven and London, Yale U.P.
- Esposito Lucia, Emanuela Piga, Ruggiero Alessandra, eds., 2014, *Tecnologie, immaginazione, forme del narrare* (numero monografico), *Between Journal*, 4:8.
- Hayles Catherine, 2005, *My Mother Was a Computer. Digital Subjects and Literary Texts*, Chicago, University of Chicago Press.
- Hayles Catherine, 2008, *Electronic Literature. New Horizons for the Literary*, Notre Dame IN, Notre Dame U.P.
- Jackson Shannon, 2004 (2001), "Professing Performances: Disciplinary Genealogies", *The Drama Review*, 45:1, pp. 84-95, reprinted in Henry Bial, ed., *The Performance Studies Reader*, London and New York, Routledge, pp. 32-42.
- Kentridge William, 2014, *2nd Hand Reading*, Johannesburg, Fourthwall Books.
- Kirshenblatt-Gimblett Barbara, 2004, "Performance Studies", in Henry Bial, ed., *The Performance Studies Reader*, London and New York, Routledge, pp. 43-55.
- Landow George P., ed., 1994, *Hyper/Text/Theory*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
- Laudando C. Maria, 2015, "Intrecci ricreativi tra testo e performance", *Testi e Linguaggi*, 9, pp. 67-81.
- McGann Jerome, 2001, *Radiant Textuality: Literary Studies after the World Wide Web*, New York and Houndmills, Palgrave.

- MacKenzie Jon, 2001, "The Liminal Norm", in *Perform or Else: From Discipline to Performance*, London, Routledge, pp. 49-53.
- Panzini Alfredo, 1942 (1905), *Dizionario moderno delle parole che non si trovano nei dizionari comuni*, 8ª edizione, Milano, Hoepli.
- Pechman Ali, 2013, "William Kentridge's Optical Illusions and Aural Contraptions at Marian Goodman", *Artspace*, 24 September, [http://www.artspace.com/magazine/news\\_events/william\\_kentridge\\_at\\_marian\\_goodman](http://www.artspace.com/magazine/news_events/william_kentridge_at_marian_goodman) (ultimo accesso 12.01.2015).
- Ryan Marie-Laure, 2000, *Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, Baltimore, Johns Hopkins U.P.
- Ryan Marie-Laure, Jan-Noël Thon, eds., 2014, *Storyworlds across Media: Toward a Media-Conscious Narratology*, Lincoln, Nebraska U.P.
- Reinelt Janelle, 2002, "The Politics of Discourse: Performativity Meets Theatricality", *Substance*, 31:2/3, pp. 211-215.
- Richard Schechner, 1985, *Between Theatre and Anthropology*, with a Preface by Victor Turner, Philadelphia, Pennsylvania U.P.
- Victor Turner, 1986, *The Anthropology of Performance*, with a Preface by Richard Schechner, New York, PAJ Publications (trad. it. 1993, Bologna, il Mulino).