

Dario Tomasello - Paolo Pizzimento

## Una premessa teorica e due casi di studio per l'utilizzo del paradigma dei *Performance Studies* in ambito letterario

I Performance Studies costituiscono un paradigma aperto e interdisciplinare che trae profitto dal dialogo con le Scienze Cognitive, delineando un oggetto di studio che, secondo il fondatore Richard Schechner, si articola secondo una doppia direttrice: “*is*” performance; “*as*” performance. In particolare, la nozione di “*as*” performance chiama in causa tutti i processi di composizione, conservazione (dell’opera, ma anche le istanze inerenti all’agency dell’opera stessa). Da questo punto di vista, la questione di una rilettura storiografica di alcuni casi eclatanti della letteratura italiana contemporanea, consente di sfatare il tabù di un utilizzo meramente sincronico dei PS per aprire la ricerca ad una diacronia di lungo corso, in cui le azioni e il comportamento come oggetto epistemologico privilegiato assumano un rilievo inedito.

Gli esempi che, in particolar modo, costituiscono il caso di studio trascritto sono le Avanguardie e il graphic novel italiano.

*Performance Studies constitute an open and interdisciplinary paradigm that takes advantage of the dialogue with Cognitive Sciences. They outline an object of study which, according to their founder Richard Schechner, is articulated along a double line: “is” performance; “as” performance. The notion of “as” performance calls into question all the processes of composition, conservation as well as instances inherent to the agency of the work itself. From this point of view, the issue of a historiographical rereading of some striking cases of contemporary Italian literature allows us to dispel the taboo of a purely synchronic use of Performance Studies to open research to a long-term diachrony in which actions and behavior as privileged epistemological object take on an unprecedented importance. In particular, this paper will analyse the Avant-gardes and the Italian graphic novel as case studies.*

### 1. Premessa

A partire dal lavoro di Richard Schechner – a sua volta ispirato da Victor Turner e da Erving Goffman –<sup>1</sup> l’ultimo trentennio ha conosciuto la diffusione fortunata del paradigma epistemologico interdisciplinare dei *Performance Studies*, capaci di leggere in maniera privilegiata i paradigmi culturali del nostro tempo. Secondo Jon McKenzie, la performance pare destinata a costituire per il tempo presente ciò che la disciplina è stata per il XVIII e il XIX secolo: *una formazione onto-storica del potere*

---

<sup>1</sup> Richard Schechner, *La teoria della performance (1970-1983)*, trad. di Valentina Valentini, Roma, Bulzoni, 1984; *Magnitudini della performance*, trad. di Fabrizio Deriu, Roma, Bulzoni, 1999; *Introduzione ai Performance Studies*, ed. it. a cura di D. Tomasello, Imola, Cue Press, 2018; Victor Turner, *Antropologia della performance*, trad. di Stefano De Matteis, Bologna, Il Mulino, 1993; Id. *Dal rito al teatro*, trad. di Stefano De Matteis, Bologna, Il Mulino, 2014; Erving Goffman, *La vita quotidiana come rappresentazione*, trad. di Margherita Ciacci, Bologna, Il Mulino, 1997.

e della conoscenza.<sup>2</sup> Proprio in tal senso abbiamo recentemente avuto occasione di proporre la nozione di *Playtelling* –<sup>3</sup> al posto del più vieto *Storytelling* – guardando a una possibilità di comunicazione narrativa specificamente legata all'azione, alla performance.

Un'analisi seria del dettato performativo, d'altro canto, non può prescindere oggi dalle prospettive offerte dalle scienze cognitive, che hanno inscritto l'indagine narratologica entro una campitura che annovera nozioni ormai acquisite – come quelle legate all'*embodied cognition* e al *conceptual blending* – e rigioca in maniera avvincente l'esausta proposta di marca strutturalista, soffermandosi sul dato processuale ed immanente della performance a dispetto dell'evidenza rassicurante del prodotto che ne consegue.

Un problema fondamentale, e inaggirabile, è che nozioni come 'performance' e 'performatività' non sono sovrapponibili: dunque, ciò che un autore per molti versi profetico come Jean-François Lyotard (che ha parlato indistintamente dell'una o dell'altra) non poteva ancora decifrare con chiarezza, è diventato oggetto di chiarimento e, talvolta, persino di controversia e di apocalittico vaticinio.<sup>4</sup>

Schechner, tuttavia, ha chiarito come la performatività, di matrice linguistica e austriaca, rappresenti una dimensione amplificata dell'analisi dell'oggetto primigenio dei *Performance Studies*, ovvero le azioni. Essa realizza, dunque, ciò che può riassumersi nella formula "*as*" performance:

Certi eventi sono una performance, mentre altri lo sono meno. Ci sono limiti a ciò che può definirsi performance ("*is*" performance). Ma praticamente quasi tutto può essere studiato come se fosse una performance ("*as*" performance).<sup>5</sup>

Ciò che è presente, esperibile, irripetibile nella manifestazione effimera, immanente, bruciante della *liveness* diventa riproducibile, pulviscolare, virale nella dimensione del *mediatized*. Tra "*is*" performance e "*as*" performance si gioca la battaglia inclusiva del teorico americano, affinché la sua invenzione metodologica articoli un'epistemologia a tutto campo che non escluda i media, ma anzi ne faccia un

<sup>2</sup> John McKenzie, *Perform or Else. From Discipline to Performance*, New York, Routledge, 2001, p. 18. Cfr. Dario Tomasello, *Tra performance e performatività*, in Dario Tomasello-Piermario Vescovo, *La performance controversa. Tra vocazione rituale e vocazione teatrale*, Imola, Cue Press, 2018, p. 57: «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 assunta 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».

<sup>3</sup> Dario Tomasello, *Playtelling. Performance narrative nell'Italia contemporanea*, Venezia, Marsilio, 2021.

<sup>4</sup> Cfr. Philip Auslander, *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*, 2nd ed., London-New York, Routledge, 2008, p. 44: «As the mediatized replaces the live within cultural economy, the live itself incorporates the mediatized, both technologically and epistemologically. The result of this implosion is that a seemingly secure opposition is now a site of anxiety, the anxiety that underlies many performance theorists' desire to reassert the integrity of the live and the corrupt, co-opted nature of the mediatized».

<sup>5</sup> Richard Schechner, *Introduzione ai Performance Studies*, a cura di D. Tomasello, Imola, Cue Press, 2018, p. 85 ss.

riferimento privilegiato.<sup>6</sup> La nozione di “*as*” *performance*, in particolare, chiama in causa tutti i processi di composizione e conservazione (nel senso di *archivio* sviluppato da Diana Taylor)<sup>7</sup> dell’opera, ma anche le istanze inerenti all’*agency* dell’opera stessa, che qui ci interessano particolarmente.

È chiaro come il retaggio delle scienze del linguaggio e del *milieu* post-strutturalista ci invita a collocare gli studi in questione sul terreno affascinante e impervio della performatività. D’altro canto, la scoperta dei *mirror neurons*, ad opera del team parmense di Giacomo Rizzolatti, ha enfatizzato la vocazione performativa che, prima ancora che nelle azioni e nel linguaggio (come illocuzione), è evidenziata da un’attivazione di molteplici aree cerebrali significativamente improntata all’*actio*. L’impulso alla performance, pertanto, non è ascrivibile solo all’ambito degli *speech acts* di austiniana memoria<sup>8</sup>, ma si iscrive nella stessa neurobiologia umana. Da questo punto di vista, l’entusiasmo della *Cognitive poetics*, per la vocazione genetica al narrare, può rappresentare una straordinaria opportunità, da cogliere beninteso con ogni cautela. Sebbene ci sia chi ha sollevato ragionevoli dubbi sull’appartenenza della letteratura e degli studi letterari all’area della performance,<sup>9</sup> la performatività si riferisce in realtà ad un *milieu* più complesso e riguarda – più ancora della possibilità meramente “spettacolare” di un testo scritto (sia consuntivamente che preventivamente) –<sup>10</sup> l’aspirazione performativa sottesa ad ogni *euritopicità* dell’individuo, ovvero ad ogni comportamento destinato a passare al vaglio della nostra capacità, nonché necessità, di sperimentare un’abilità, un’attitudine. Nella fattispecie letteraria, di carattere eminentemente performativo sono d’altronde i due ambiti essenziali della questione poetico-cognitiva: l’ispirazione e la ricezione

<sup>6</sup> Si rileva, nondimeno, l’opposizione dichiarata di alcuni dei più brillanti allievi dello stesso Schechner. Cfr. Peggy Phelan, *The Ontology of Performance: Representation without Reproduction*, London-New York, Routledge, 1993, p.146: «Performance’s only life is in the present. Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations: once it does so, it becomes something other than performance».

<sup>7</sup> Diana Taylor, *The Archive and the Repertoire, Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham, Duke University Press, 2003.

<sup>8</sup> John Langshaw Austin, *How to do Things with Words*, Oxford, Clarendon Press, 1962. Concetto ripreso in una formulazione più articolata da John Rogers Searle, *Speech Acts. An Essay in the Philosophy of Language*, Cambridge, Cambridge University Press, 1969, p. 17: «A theory of language is part of a theory of action, simply because speaking is a rule-governed form of behaviour. Now, being rule-governed, it has formal features, which admit of independent study. But a study purely of those formal features, without a study of their role in speech acts, would be [...] as if baseball were studied only as formal system of rules and not as a game». John Rogers Searle, *Expression and Meaning: Studies in the Theory of Speech Acts*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979.

<sup>9</sup> Cfr. Fabrizio Deriu, *Performático. Teoria delle arti dinamiche*, Roma, Bulzoni, 2012, p. 99: «è possibile asserire che letteratura e cinema non sono arti propriamente performative. Esse possiedono certamente, come altre espressioni artistiche, una dimensione di “performatività” nel senso di un “potenziale d’azione” iscritto nei loro testi». Cfr. Id., *Mediologia della performance. Arti performátiche nell’epoca della riproducibilità digitale*, Firenze, Le Lettere, 2013.

<sup>10</sup> F. Deriu, *Performático*, cit., p. 99: «Con questa espressione si può validamente indicare sia la disponibilità di un qualunque testo scritto di tipo narrativo e/o poetico ad essere trans-materializzata in azioni e comportamenti (dunque una “performatività” per così dire anteriore e progettuale: si pensi al caso particolare dei copioni teatrali, delle partiture delle sceneggiature cinematografiche, ecc.), sia la qualità di certe opere e prodotti di scrittura divenuti “depositi”, sebbene incompleti e solo parzialmente fedeli, di performance storicamente avvenute (dunque una “performatività” posteriore e documentale: si pensi ad esempio alle descrizioni di spettacoli, alle registrazioni audio-visive, alla drammaturgia cosiddetta “consuntiva”».

collaborativa del lettore alla caratura di un testo.<sup>11</sup> La prima questione, relativa alla poesia (e dunque all'ispirazione creativa che la determina) come *linguaggio in azione*, si presenta particolarmente impervia ma inaggirabile. È plausibile, infatti, che il timbro da essa adoperato costituisca, non una trasfigurazione o una specificità del linguaggio comunicativo, bensì un'opzione altra,<sup>12</sup> determinata da una scaturigine rituale e da un'attenzione al significante più che al significato, al ritmo della scansione fonica, piuttosto che alla struttura sintattica. È evidente, ad esempio, che la ridondanza rimica in componimenti poetici brevi non mira a affinarne l'impatto comunicativo, bensì a iperbolizzare l'incantamento dell'azione linguistico-poetica, la capacità della parola poetica di influire sulla realtà.<sup>13</sup> Merita particolare attenzione, da questo punto di vista, il valore cognitivo della metafora, già oggetto d'attenzione in ambito linguistico.<sup>14</sup> Il carattere *embodied* della metafora, per l'appunto, evidenzia il portato ineludibile della naturalità o della "naturalizzazione" del narrare.<sup>15</sup> È stato Mark Turner, in particolare, a parlare di *mente letteraria*, chiarendo nel suo discorso come le attività umane della cognizione funzionino secondo schemi fondamentalmente narrativi:

Narrative imagining – story – is the fundamental instrument of thought. Rational capacities depend upon it. It is our chief means of looking into the future, of predicting, of planning, and of explaining. It is a literary capacity indispensable to human cognition generally. This is the first way in which the mind is essentially literary [...]. If we want to study the everyday mind, we can begin by turning to the literary mind exactly because the everyday mind is essentially literary.<sup>16</sup>

Ne traiamo una conclusione fondamentale: *se l'everyday mind è essenzialmente letteraria, i processi performativi dell'everyday life* – oggetto specifico dei Performance Studies – non possono che essere inquadrati nell'ottica letteraria ridisegnata dalle Scienze Cognitive.

Da questo punto di vista, l'egida dell'"as" performance diviene un solido riferimento teorico per i due seguenti casi di studio che, certo, potrebbero essere apparentemente inquadrati come 'al limite' rispetto al carattere di riferimenti più canonici.

Tuttavia, come si vedrà, sia l'avanguardia storica – per ragioni legate ad una dimensione eminentemente performativa della propria strategia –, sia il fumetto – per

<sup>11</sup> Filippo Pennacchio, *Eccessi d'autore. Retoriche della voce nel romanzo italiano di oggi*, Milano, Mimesis, 2020, p. 202: «Spostare il discorso dalla parte del lettore, come invitano a fare le narratologie cognitive, può forse aiutare a vedere la questione in modo più sfumato, a bilanciare quella che oggi si presenta come un'asimmetria comunicativa, e di conseguenza a recuperare, anche se soltanto a livello simbolico, una forma di *agency*, la facoltà di incidere su una realtà testuale, e probabilmente non solo, in apparenza immutabile».

<sup>12</sup> Reuven Tsur, *On the Shore of Nothingness: A Study in Cognitive Poetics*, Nuremberg, Imprint Academic, 2003.

<sup>13</sup> Vilayanur Subramanian Ramachandran, *The Emerging Mind*, London, Profile Books, 2003.

<sup>14</sup> George Lakoff, Mark Johnson, *Metaphors We Live By*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1980 [2003].

<sup>15</sup> Secondo Monika Fludernik, allieva di Stanzel, la narrazione "figurale" si offre, più che come un racconto lineare dei fatti, come una loro concettualizzazione cognitiva. Cfr. Monika Fludernik, *Towards a "Natural" Narratology*, London-New York, Routledge, 1996.

<sup>16</sup> Mark Turner, *The Literary Mind: the Origins of Thought and Language*, New York-Oxford, Oxford University Press, 1996, p. 112.

l'agentività di cui rivendica una funzione privilegiata –, sono tutto tranne che due eccezioni privilegiate. Rappresentano, al contrario, gli estremi polari di un *continuum* ad ampio spettro, quello della performatività; e chiariscono, grazie all'enfasi attribuita alla dimensione processuale che li governa, come proprio evidenziarne la pronuncia performativa chiami in causa le dinamiche della 'simulazione incarnata liberata', ovvero di quella esperienza di catarsi inscritta nell'empito neurobiologico del corpo all'*actio*.

## 2. Futurismo "is" performance!

Nel segno vistoso di un carattere transeunte dell'oggetto letterario, si colloca il caso eclatante dell'avanguardia storica. Si tratta di un caso eclatante perché il Futurismo nasce con un inestirpabile peccato originale. È un movimento, infatti, che guarda alla teatrabilità, più che alla teatralità, dell'esistenza, eppure paga molto salato il prezzo della letterarietà debordante del suo fondatore, nonché, principale esponente: Filippo Tommaso Marinetti.

Sin dal *Manifesto dei drammaturghi futuristi* del 1911, si era andata precisando la nozione prettamente letteraria che Marinetti attribuiva al teatro: «Fra tutte le forme letterarie, quella che può avere una portata futurista più immediata è certamente l'opera teatrale».<sup>17</sup>

Da una parte, Marinetti rivendica dunque al movimento un'istanza principalmente letteraria, dall'altra, l'interesse per il carattere performativo rappresentato non solo della dedizione specifica al teatro, sembra aprire questa istanza al destino inopinato e multiforme della sua strategia totalitaria.

Abbiamo, in premessa, enfatizzato la distinzione schechneriana tra "is" performance e "as" performance come chiave per un'attenzione più inclusiva dei Performance Studies all'universo variegato delle arti medialì, nell'ambito delle quali la letteratura ha naturalmente un peso specifico rilevante. Se è vero che praticamente qualsiasi cosa può essere studiata come se fosse una performance, questo vale eminentemente per la letteratura. Nella controversia che caratterizza, come si è visto, sul versante della contemporaneità la nozione di letteratura, una funzione essenziale sembrano giocarla proprio le avanguardie, con la carica destabilizzante riservata alle nomenclature più viete e ai contenuti che ne scandiscono la fortuna. In questo senso,

<sup>17</sup> F.M. Marinetti, in Luciano De Maria, *Per conoscere Marinetti e il futurismo*, Milano, Mondadori, 1973, p. 30. Si vedano, a tal riguardo, le opportune considerazioni di Tessari: «[...] risulta chiaro che – per lui – l'*opus* 'teatrale' consiste quasi esclusivamente in mera 'forma letteraria': ovvero in pagina di drammaturgia scritta che gli attori dovrebbero poi recitare al pubblico. Poco o nulla sembra importargli dell'intero complesso delle *tèchnai* sceniche, cioè di tutto quanto costituisce l'autentico linguaggio autonomo essenziale dello spettacolo [...] In realtà, le posizioni iniziali di Marinetti nei confronti del teatro – se paragonate con quelle degli autentici grandi innovatori della scena novecentesca – risultano ancora tutte prigioniere dell'*impasse* che le costringe a oscillare tra una percezione tanto nitida quanto strumentale della forza comunicativa immanente allo spettacolo, e una poetica del dramma ancora improntata a vetusti criteri di letterarietà», Roberto Tessari, *Teatro e avanguardie storiche. Traiettorie dell'eresia*, Roma-Bari, Laterza, 2005, pp. 60-61.

il Futurismo conferma la regola, mentre rappresenta, al contempo, una meravigliosa e problematica eccezione.

Tutti i proclami marinettiani e i principali manifesti esibiscono una vena iconoclasta che non fa sconti a nessun rango e a nessuna appartenenza, eppure il ribadimento ossessivo del blasone letterario contraddice la sostanza di questi propositi, ma non evade la sua forma che era e resta letteraria in ogni caso.

Che implicazioni ha questa contraddizione?

Innanzitutto, che la dicotomia “*is*” *performance* e “*as*” *performance* va, nel caso del Futurismo, rivista nella misura di una destrutturazione di ogni possibile *calembour*. È evidente, cioè, che per il Futurismo, che patriotticamente non utilizza mai il termine *performance* (sulle cui implicazioni etimologiche è d'uopo rimandare alle pagine decisive di Piermario Vescovo),<sup>18</sup> tutto “*is*” *performance* in un senso che non ammette *l'excusatio non petita* di una qualche attenuata similitudine (“*as*” *performance*) e tutto è, al contempo, letteratura.

Questo è vero sin dal primo Manifesto del 1909, in cui il passaggio dalla fissità meditabonda della posa consuetudinaria dell'autore letterario alla sua smania per una prassi dirompente e furibonda, non scalfisce per nulla la *condicio sine qua non* di un orizzonte letterario entro cui collocare le gesta futuriste:

La letteratura esaltò fino ad oggi l'immobilità pensosa, l'estasi e il sonno. Noi vogliamo esaltare il movimento aggressivo, l'insonnia febbrile, il passo di corsa, il salto mortale, lo schiaffo ed il pugno.<sup>19</sup>

D'altra parte, questa rivendicazione trova un'ulteriore sponda sul terreno di un'interpellazione insistita del pubblico che, mimando la scena di una “serata futurista”, ovvero del momento maggiormente esplosivo della verve performativa marinettiana,<sup>20</sup> rintraccia nella pagina scritta la sua scaturigine più consueta:

Questo v'indigna? Mi fischiate? ... Alzate la voce! ... Non ho udita l'ingiuria! Più forte! Che cosa? Ambiziosi? ... Certamente! Siamo degli ambiziosi, noi, perché non vogliamo strofinarci ai vostri fetidi velli, o gregge puzzolente, color di fango, canalizzato nelle strade antiche della Terra!<sup>21</sup>

Marinetti rivendica spazi inediti all'azione dell'artista letterario, ma è cosciente del primato della parola e della forza della sua agentività. È una parola performativa proprio perché non deve creare necessariamente una scena materiale, una drammaturgia. Nonostante ciò, la ricorsività al teatro, alla relazione tra scena e platea, come metafora crea più di un disorientamento. Da qui, è giusto ribadirlo, l'equivoco

<sup>18</sup> Piermario Vescovo, *Par-fournir, per-formare*, in Dario Tomasello - Piermario Vescovo, *La performance controversa. Tra vocazione rituale e vocazione teatrale*, Imola, Cue Press, 2021, pp. 31 e ss.

<sup>19</sup> Guido Davico Bonino (a cura di), *Manifesti futuristi*, Milano, Rizzoli, 2009, p. 40.

<sup>20</sup> Cfr. Mario Musella, *Serate futuriste. Gli «strepitosi vagiti» dello spettacolo d'avanguardia italiano*, Milano, Diana, 2019, p. 15: «La grande sala divenne presto un campo di battaglia. Pugni e colpi di bastone: risse e lotte innumerevoli in platea e in galleria. Intervento di polizia, arresti, signore svenute tra la confusione e l'indescrivibile trambusto della folla. All'uscita, una processione di diverse migliaia di persone si è formata dietro i futuristi e li ha accompagnati a lungo attraverso la città. La battaglia continuò per le strade, urlando: *Viva il futurismo! Lunga vita a Marinetti!*».

<sup>21</sup> Uccidiamo il chiaro di luna!, in *Manifesti Futuristi*, cit., p. 46.

di una supremazia del teatro nella congerie dell'avanguardia italiana. Un equivoco, tra gli altri, diffuso appunto dallo stesso Marinetti, proprio a partire dall'officina inesauribile dei suoi Manifesti sino a quando, nella stagione ormai matura dell'impegno teatrale marinettiano, nel *Teatro futurista sintetico* (1915), l'inclinazione per il palcoscenico sembra senz'altro prevalere:

La maggior parte dei nostri lavori sono stati scritti in teatro. L'ambiente teatrale è per noi un serbatoio inesauribile di ispirazioni [...].<sup>22</sup>

Eppure, nello stesso contesto, il leader futurista trova l'opportunità di ribadire, dinanzi al contraltare passatista di turno, entro quale panorama si configuri il proprio impegno: «Il teatro passatista è la forma letteraria che più costringe la genialità dell'autore a deformarsi e a diminuirsi [...]».<sup>23</sup>

È ancora la «forma letteraria» a dettare legge, estendendo il suo dominio in via definitiva anche alla militanza teatrale.

Persino in ambito drammaturgico, dunque, non c'è alcun elemento che induca a supporre il superamento di una conclamata centralità del testo, per quanto ridimensionato, se è vero che nel programma del nuovo teatro si reputa «[...] stupido scrivere cento pagine dove ne basterebbe una»,<sup>24</sup> e, infatti, nella misura dei cosiddetti attimi, le sintesi futuriste non intendono sfuggire, se non in qualche sporadico caso, alla ferrea logica dei più collaudati intrecci e di una scrittura perfettamente calibrata. È dunque vero che, ancora una volta, in uno schema di contraddittorietà piuttosto trita, a dispetto quasi dei reiterati proclami di Marinetti, la scrittura teatrale futurista, sembra impegnata a esorcizzare i convenzionalismi della drammaturgia corrente, più che a rompere di fatto i legami con la congerie confusa di nozioni teatrologiche che abitano la cultura scenica del primo Novecento in Italia.<sup>25</sup>

<sup>22</sup> Filippo Tommaso Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, a cura di Luciano De Maria, Milano, Mondadori, 1968, p. 103.

<sup>23</sup> Ivi, p. 101.

<sup>24</sup> Ivi, p. 102.

<sup>25</sup> Rimane in attesa di un'ulteriore verifica la tesi, pur fortunata, secondo cui «la teatralità futurista avviata negli spettacoli fra il 1910 e il 1915 nasce naturalmente da una concezione 'non scritturale' del testo scenico, che stava rompendo di fatto tutti i ponti con le consuetudine e le nonne del 'dramma' soprattutto 'borghese'», Anna Barsotti, *Futurismo e avanguardie italiane fra le due guerre*, Roma, Bulzoni, 1990, p. 18. Né sembra plausibile definire «antiletteraria» (Umberto Artioli, *La scena e la dynamis. Immaginario e struttura nelle sintesi futuriste*, Padova, Pàtron, 1975), nello scorcio '15-'17, la scrittura teatrale dell'avanguardia italiana. In questo quadro, si è tentati piuttosto di convenire con la posizione di Tessari secondo il quale «le sintesi futuriste [...] non sono certo in grado di realizzare una alternativa estetica radicale (né tantomeno di risultare concorrenziali sul piano pratico) alla coerenza linguistica che comunque distingue i diversi esiti della sceneggiatura cinematografica e del dramma di normale consumo. Non a caso l'unico fattore di novità destinato a imporsi nel teatro nazionale tra il 1910 e il 1920, scaturisce non dall'esterno, ma dall'interno del sistema di normalizzazione che era andato perfezionandosi in quegli anni [...] Del resto, anche Marinetti e Cangiullo, nel 1921, cercheranno – un po' pateticamente – di accreditarsi in qualità di precursori di spinte innovative tanto meno clamorose quanto più fortunate di quelle che il primo Futurismo si gloriava di perseguire: “Se oggi esiste un giovane teatro italiano con miscele serio-comico-grottesche, personaggi irreali in ambienti reali, simultaneità e compenetrazioni di tempo e di spazio, lo si deve al nostro Teatro Sintetico”», R. Tessari, *Teatro e avanguardie storiche*, cit., p. 70.

Non è un caso che a siglare con una diffidenza molto sapiente i propositi marinettiani, ci pensi uno dei più importanti uomini di teatro del tempo, Gordon Craig, che su «The Mask» coniuga scetticismo e ironia:

[...] la nostra speranza è quella che i futuristi ci dicono di sperare. Ma essi fanno a meno di sperare: si limitano a fare dichiarazioni.<sup>26</sup>

L'intuizione fulminante di Craig centra il punto. Tutto il Futurismo sta, o potrebbe stare, in un empito insopprimibile alla dichiarazione di intenti. Questo, però lungi dall'essere un limite, è la virtù specifica del movimento. Anzi, si può affermare che il Futurismo stesso è stato progettato sulla possibilità di questo limite, sulle risorse performative di una parola proiettata in modo ottativo verso il sogno dell'azione. Un'azione assoluta perché sciolta da ogni legame con la realtà, affidata a quel processo indicato come "simulazione incarnata liberata" da Hanna Wojciehowski e Vittorio Gallese:

Forse perché nell'esperienza estetica possiamo temporaneamente sospendere la nostra presa sul mondo delle nostre occupazioni quotidiane. Liberiamo nuove energie e le mettiamo al servizio di una nuova dimensione che, paradossalmente, può essere più vivida della realtà prosaica. L'esperienza estetica delle opere d'arte, più che come una sospensione dell'incredulità, può essere infatti interpretata come una sorta di 'simulazione incarnata liberata' (*liberated embodied simulation*). Quando leggiamo un romanzo, guardiamo un'opera figurativa o assistiamo a un'opera teatrale o cinematografica, la nostra simulazione incarnata viene liberata, cioè viene esonerata (*freed*) dal peso (*burden*) dal modellare la nostra presenza reale nella vita quotidiana. Guardiamo all'arte da una distanza di sicurezza, dalla quale la nostra apertura al mondo ne esce ampliata. In un certo senso apprezzare l'arte significa lasciarsi il mondo alle spalle per afferrarlo più pienamente.<sup>27</sup>

Cos'è il Futurismo, come aveva intuito Palazzeschi,<sup>28</sup> se non una macchina performativa totalmente consacrata, in nome del futuro, ad un esonero dalla realtà autentica della società italiana del tempo?

E cosa sono i Manifesti futuristi, se non il tentativo di collocare per intero nel lirismo magniloquente del proclama, la celebrazione di una visione palingenetica di Marinetti?

Il leader del movimento crede, letterariamente, nella potenza della parola, la reputa più desiderabile e affidabile di ogni concreta attuazione, di ogni pratica, di ogni ideologia (tanto è vero che, alla prova dei fatti, l'avventura politica del Futurismo si scioglierà poco convintamente, con riluttanza e talora con aperta ostilità, nel fascismo). Tuttavia, per quanto paradossale possa sembrare, cosa c'è di più performativo di tutto questo?

<sup>26</sup> Gordon Craig, in Gianni Isola e Gianfranco Pedullà, *Gordon Craig in Italia*, Roma, Bulzoni, 1993, p. 129.

<sup>27</sup> Hanna Wojciehowski-Vittorio Gallese, *How Stories Make Us Feel: Toward an Embodied Narratology*, in «California Italian Studies», 2 (1), 2011, p. 17.

<sup>28</sup> «Il futurismo non poteva nascere che in Italia / paese volto al passato / nel modo più assoluto ed esclusivo / e dove è d'attualità solo il passato. / Ecco perché è attuale oggi il futurismo / perché anche il futurismo è passato», Aldo Palazzeschi, *Il futurismo*, in *Via delle cento stelle*, Milano, Mondadori, 1972; ora in Id., *Tutte le poesie*, a cura di Adele Dei, Milano, Mondadori, 2002, p. 836.



Ovvero di una parola che vede dilatati progressivamente i propri confini in nome di una energia che solo non necessita di un interprete che la verifichi, ma, quasi precorrendo l'assunto di Austin,<sup>29</sup> lo rifiuta come una vieta maniera.

Questa escalation vertiginosa, in cui la letteratura è la forma definitiva di ogni invenzione marinettiana, culmina nel *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (1912), in cui la parola si fa icona, puro veicolo performativo, «immagine» e dunque manifesto:

In una poesia come quella parolibera, tutto è manifesto. Il concetto programmaticamente futurista di “Manifesto” che costituisce la chiave, immediatamente esplicitante ed estroflessa, della teoresi marinettiana, diviene il solo connotato aggettivale di una letteratura priva di aggettivi e di motivi connotanti. Si dovrà dunque ammettere che dalla cultura generazionale dell'avanguardia, la cultura dei manifesti, scaturisce una letteratura manifesta. Non si tratta, si badi bene, di un gioco di parole, ma dell'evidenza di un modulo espressivo che fa della cura della superficie, del carattere formale della tavola, il proprio contenuto e il proprio credo. Tuttavia, questa spinta è destinata presto ad esaurirsi, a consumarsi, a bruciarsi nella vampa dello stesso incendio che ha contribuito ad appiccare.<sup>30</sup>

### 3. Il fumetto “as” performance

Che il fumetto appartenga alla letteratura non può ormai esser negato: da un lato, vanno considerate opere di sicura caratura letteraria come *L'Eternauta* (Oesterheld-López), *Corto Maltese* (Pratt), *Contratto con Dio* (Eisner), *Pompeo* (Pazienza), etc., dall'altro, va annoverata una serie di studi che ha ragionato criticamente sul “funzionamento” di questo *medium*.<sup>31</sup>

La nozione schechneriana di “as” performance offre ancora notevoli spunti, specie se coniugata con la riflessione che – da Warburg alle neuroscienze cognitive, passando per l'antropologia, l'archeologia e la paleontologia – ha dimostrato come il “fare immagine” faccia parte della biologia e dei comportamenti essenziali dell'*Homo sapiens* allo stesso modo del “narrare”.<sup>32</sup> Le “paleoperformance”<sup>33</sup> fissate

<sup>29</sup> «Un'espressione performativa sarà sempre, in un modo peculiare, vuota e priva di valore, qualora sia pronunciata da un attore sul palcoscenico, o se presentata nell'ambito di un poema o pronunciata durante un soliloquio [...]. La lingua in talune circostanze può essere usata senza serietà, in modo parassitario rispetto al suo uso normale, ricadendo sotto l'egida di un linguaggio snervato. È proprio questo che noi intendiamo ignorare», John Langshaw Austin, *Il teatro, ovvero il parassita*, in R. Schechner, *Introduzione ai Performance Studies*, cit., p. 221.

<sup>30</sup> Dario Tomasello, *Il futurismo letterario. Storia e geografia dell'avanguardia italiana*, Avellino, Sinestesie, 2015, p. 77.

<sup>31</sup> Solo per citarne alcuni: Carlo Della Corte, *I fumetti*, Milano, Mondadori, 1961; Umberto Eco, *Apocalittici e integrati*, Milano, Bompiani 1964; Román Gubern, *Il linguaggio dei comics*, trad. di G. Guadalupi, Milano, Milano libri, 1975; Pierre Fresnault-Deruelle, *Il linguaggio dei fumetti*, trad. di M. Giacomarra, Palermo, Sellerio, 1977; Ulrich Krafft, *Manuale di lettura dei fumetti*, trad. di S. Bernardini, Milano, ERI, 1982; Benoît Peeters, *Leggere il fumetto*, trad. di G. Vogliotti, Torino, Vittorio Pavesio Productions, 2000; Thierry Groensteen, *Il sistema fumetto*, trad. di D. Gigantelli, Genova, Prospettiva Globale, 2011; Andrea Tosti, *Graphic Novel. Storia e teoria del romanzo a fumetti e del rapporto fra parola e immagine*, Latina, Tunué, 2016; Daniele Barbieri, *Semiotica del fumetto*, Roma, Carocci, 2020<sup>2</sup>; Scott McCloud, *Capire, fare e reinventare il fumetto*, trad. di L. Favia, Milano, BAO Publishing, 2021<sup>2</sup>.

<sup>32</sup> Rimandiamo a tal proposito a Michele Cometa, *Cultura Visuale*, Milano, Raffaello Cortina, 2021.

<sup>33</sup> Cfr. Pierre Yann Montelle, *Palaeoperformance. The Emergence of Theatricality as social practice*, New York-London-Calcutta, Seagull Books, 2009.

nelle immagini delle caverne, di gran lunga precedenti alla parola scritta, assommano in sé tanto le dimensioni tanto dello *showing* quanto del *telling*: se da allora si è consumato un progressivo divorzio tra le due, il fumetto – buon ultimo dietro predecessori come l’arte rupestre e i geroglifici, la Colonna Traiana e l’Arazzo di Bayeux, fino ai “protofumetti” di Töpffer – in qualche modo recupera e rimedia l’istanza primigenia di un rapporto coesistente tra *showing* e *telling*.<sup>34</sup>

A ben vedere, la formula “arte sequenziale”, coniata da Eisner e approfondita da McCloud<sup>35</sup>, contiene *in nuce* gran parte delle questioni semiotiche e performative del *medium* in analisi. Certo: essa tradisce la chiara volontà di trovare un’alternativa a terminologie viete o troppo connotate ed affonda in «una certa “ideologia cinema-centrica” in voga nella prima semiotica non-letteraria (o almeno non solo) che si applicò al fumetto». <sup>36</sup> Nondimeno, il fatto che il *proprium* del fumetto sia individuato nella *sequenza delle vignette* apre alla considerazione che, proprio a partire da essa, complice il lettore, la narrazione avviene.

In termini performativi, dunque, la domanda da porsi non è tanto “*cos’è un fumetto?*” ma “*cosa fa un fumetto?*”.

La prima differenza macroscopica tra un’opera letteraria – in particolare un romanzo – e un fumetto è che, mentre nella prima la parola agisce da sé, nel secondo essa stabilisce una tensione continua con l’immagine, dando vita a un numero virtualmente illimitato di forme d’interazione.<sup>37</sup> Sul piano della sequenza, invece, il testo svolge la funzione di collegamento tra la vignetta (asse verticale della rappresentazione) e la narrazione (asse orizzontale della diegesi), favorendo la fluidità nello svolgimento dell’azione e della lettura.<sup>38</sup>

L’esperienza del fumetto convoglia le azioni del leggere e del guardare, sicché sarebbe più opportuno parlare di un lettore-spettatore. La dimensione visiva predominante, fa sì che la singola tavola, con la sua architettura, trasmetta autonomamente un senso, fornendo «un *mood*, un umore complessivo, all’interno del quale la lettura sarà poi compiuta; ma il *mood* è esterno, e precedente al racconto». <sup>39</sup> Questo *mood* influisce sul contesto dell’interpretazione. Prepara, cioè, il lettore-spettatore all’«atto produttivo»<sup>40</sup> della narrazione e del suo significato.

Se sul piano delle strutture narrative non si danno differenze cruciali tra il “narrare a parole” e il “fare immagine”, le cose cambiano notevolmente sul piano enunciazionale. Il racconto verbale, infatti, si costituisce inevitabilmente a partire da

<sup>34</sup> S. McCloud, *Capire, fare e reinventare il fumetto*, p. 18 ss., 149 ss.

<sup>35</sup> Will Eisner, *Fumetto & arte sequenziale*, trad. di D. Bonomo, Torino, Vittorio Pavesio Productions, 1997, p. 7; cfr. S. McCloud, *Capire, fare e reinventare il fumetto*, cit., p. 13.

<sup>36</sup> Contro l’arte sequenziale, in «Fumettologicamente», 29/09/2010,

<https://fumettologicamente.wordpress.com/2010/09/29/contro-larte-sequenziale-antidoti-online/> [ultimo accesso 30/09/2021].

<sup>37</sup> Sulle varie possibilità di combinazione tra parola e immagine, cfr. S. McCloud, *Capire, fare e reinventare il fumetto*, cit., p. 161 ss.

<sup>38</sup> Cfr. P. Fresnault-Deruelle, *Il linguaggio dei fumetti*, cit., p. 78 ss.

<sup>39</sup> D. Barbieri, *Semiotica del fumetto*, cit., p. 57, 85.

<sup>40</sup> Hans-Georg Gadamer, *Verità e metodo*, trad. di G. Vattimo, Milano, Bompiani, 2000, p. 613.

un narratore – poco importa che sia extra-, intra-, etero- o omodiegetico –, mentre nel fumetto, come nel cinema, questa funzione può benissimo mancare e lasciar emergere, in sua vece, elementi enunciazionali più sfumati come il punto di vista:

Là dove il punto di vista è rintracciabile, allora si sta descrivendo anche una posizione di visione, il cui soggetto, trovandosi lì dove può vedere la scena, è comunque intradiegetico. Tuttavia, poiché lo sguardo dello spettatore che vede la scena rappresentata coincide col suo, il soggetto del punto di vista si trova allo stesso tempo anche in posizione extradiegetica.<sup>41</sup>

La posizione *liminale* del lettore tra i domini *text-internal* e quelli *text-external* evidenziata dalla critica letteraria per il romanzo<sup>42</sup> appare ancor più complessa nel caso del fumetto. Il punto di vista varia continuamente all'interno della pagina a fumetti, dal momento che le vignette non presentano mai tutte il medesimo punto di vista; inoltre, esso non è mai e in nessun caso sovrapponibile a un soggetto narrante che organizza il racconto. Quelli del fumetto, dunque, sono in maniera apparentemente paradossale dei «racconti senza racconto, cioè concatenazioni significative di eventi senza un atto di narrazione alla base della loro trasmissione».<sup>43</sup> L'assenza (possibile) del narratore fa sì, perciò, che il lettore-spettatore debba farsi carico di riempire narrativamente la sequenza di immagini che ha davanti, che sia chiamato in causa quasi per narrare a se stesso i fatti rappresentati nelle vignette, che risalga direttamente all'*intentio* che ha originato e motivato la performance dell'autore.

Vogliamo adesso ragionare brevemente sui due elementi fondamentali del fumetto. Il primo è la vignetta, l'«unità base della narrazione in un fumetto».<sup>44</sup> Pur servendo alla narrazione, essa non è atta a *raccontare* bensì a *rappresentare una durata*: essa racchiude un'azione che «si sviluppa nel tempo, e cioè si esplicita in una durata»<sup>45</sup> e può variare da un tempo prossimo (ma mai coincidente) allo zero ad estensioni indefinite. Essa, dunque, agisce da «indicatore generale che divide lo spazio e il tempo».<sup>46</sup> Il secondo elemento fondamentale è lo spazio tra le vignette in tutte le sue numerose varianti, una dimensione liminale che rappresenta lo iato temporale – e talvolta spaziale – tra l'evento rappresentato da un'immagine e quello rappresentato dalla successiva. Poiché esso costituisce un vuoto di rappresentazione, starà al lettore-spettatore colmarlo attraverso quel processo psicologico chiamato *closure*. Sarebbe fuorviante paragonare questo processo all'illusione di movimento che si crea nel cinema o nella televisione. Mentre, infatti, in un *medium* elettronico la *closure* è continua, involontaria e impercettibile, nel fumetto essa è invece discontinua, attiva e

<sup>41</sup> D. Barbieri, *Semiotica del fumetto*, cit., p. 25.

<sup>42</sup> Ralf Schneider, s.v. *Reader Constucts*, in David Herman, Manfred Jahn, Marie-Laure Ryan (Eds.), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, London-New York, Routledge, 2005, pp. 482-483: 482.

<sup>43</sup> D. Barbieri, *Semiotica del fumetto*, cit., p. 19.

<sup>44</sup> *Formats and Definitions*, in «Free Comic Book Day», s.d., <https://www.freecomicbookday.com/Article/116249-Formats--Definitions> [ultimo accesso 15/09/2021].

<sup>45</sup> A. Tosti, *Graphic Novel*, cit., p. 79.

<sup>46</sup> S. McCloud, *Capire, fare e reinventare il fumetto*, cit., p. 107.

pienamente cosciente; sicché il lettore-spettatore, riconoscendo la successione temporale da una vignetta all'altra,<sup>47</sup> partecipa attivamente alla costruzione della narrazione e del senso. Attraverso lo spazio bianco, dunque, «il fumetto produce il racconto attraverso la rappresentazione».<sup>48</sup> Da questo punto di vista, il lettore-spettatore è «un attivo e cosciente collaboratore e la *closure* è l'agente di cambiamento di tempo e di movimento».<sup>49</sup>

Questi spunti pur sommari danno una prima idea dell'*agency* del fumetto e delle sue molteplici implicazioni in termini performativi. Le molte questioni aperte nel campo della fumettologia potranno senz'altro giovare del contributo consapevole e calibrato dei *Performance Studies*.

---

<sup>47</sup> Sulle diverse categorie di transizione, cfr. *ivi*, p. 78 ss.

<sup>48</sup> D. Barbieri, *Semiotica del fumetto*, cit., p. 49.

<sup>49</sup> S. McCloud, *Capire, fare e reinventare il fumetto*, cit., p. 73.