

Opera, testo, esecuzione nelle arti performative

Michela Garda

1. Memoria e flagranza

Parlare di opera oggi, alla luce del dibattito filosofico sviluppatosi dalla seconda metà del secolo scorso nell'ambito della cosiddetta tradizione continentale, comporta una triplice prospettiva: quella dell'opera, del testo e dell'esecuzione. L'ambito concettuale di questi tre termini si sovrappone soltanto in parte a quelli proposti dal titolo del convegno (atto, oggetto, opera); sul secondo in particolare vi sono i maggiori punti di discrepanza, soprattutto in ambito ermeneutico, tanto che si preferisce il termine di testo a quello di oggetto¹. Tuttavia dall'angolatura "continentale" si preferisce osservare gli altri due livelli (opera ed esecuzione), a partire dal loro rapporto con il tempo: l'opera sopravvive nel tempo, esiste per venir tramandata, è una funzione della memoria. L'atto esecutivo, leggendo o suonando, strappa l'opera alla latenza del passato e la colloca nella flagranza del presente. Il testo è il dispositivo attraverso cui l'autore costituisce le opere delle arti della parola e della musica e per mezzo del quale esse possono essere lette ed eseguite. Tuttavia il testo letterario gode di una particolare autorità che travalica questa funzione pragmatica e che si può considerare come un residuo secolare delle due forme primarie di sacralità del testo: quello della rivelazione e quello della legge.

L'equiparazione di partitura e testo, favorita dai ranghi filologici della musicologia, ha sigillato l'ultimo atto del processo di repressione della forza seduttiva e persuasiva del suono ancora operante nella musica, ma obliata nella civiltà della scrittura². D'altra parte ciò ha reso possibile l'accoglienza della musica nell'ambito della cultura istituzionalizzata come oggetto di un discorso, quello musicologico, passibile di un continuo control-

¹ A questo proposito cfr. Garda (2007): 115-121.

² Sulla civiltà della scrittura e sull'oblio del potere persuasivo del suono e della voce: Ong (1982) (Ong [1986]); Zumthor (1983) (Zumthor [1984]); Havelock (1986); Cavarero (2003).

lo, grazie al riferimento alla partitura. Inoltre vi è un secondo e ancora più importante aspetto di questo processo: attribuire alla partitura lo stesso valore di un testo letterario, oltre a riconoscerne lo statuto di notazionalità³, ha reso possibile considerare le opere musicali come testimonianze culturali degne di essere tramandate al di là dell'evento effimero della loro esecuzione. Se si considerano le partiture come testi, ai fini della tradizione storica e della comprensione del loro significato immanente, l'esecuzione è in fondo accessoria. Chi, come Hegel⁴ per esempio, pensava che le opere d'arte musicali abbiano bisogno di essere eseguite per essere tenute in vita, non riconosce uno statuto testuale alla partitura, ma soltanto quello di una prescrizione per l'esecuzione. Uno delle motivazioni che stanno alla base della cura per il canone musicale che caratterizza la cultura musicale occidentale è senz'altro il timore che le opere non eseguite e dimenticate muoiano in quanto opere.

Un compositore come Luciano Berio, che nella sua opera ha esplorato le zone irriducibili alla testualità della parola e della musica, ha dato una definizione del testo che sintetizza in maniera perfetta i valori irrinunciabili che esso rappresenta tanto per il poeta quanto per il musicista:

Un testo letterario è un genere oggetto di ripetuto scrutinio e attenzione. È custodito e protetto per mezzo dei canoni culturali e dei contesti, perché traduce in parole valori significativi per i membri di una comunità culturale. All'interno e intorno ad un testo vien data concreta realizzazione ad investimenti culturali di grande portata; tra gli individui e gli oggetti testuali hanno luogo contatti continui e ripetuti⁵.

Riconoscere alla musica il carattere di testo significa dunque, secondo Berio, individuarvi la dignità di Testo, cioè di un oggetto che riveste una rilevanza culturale e quindi rappresenta qualcosa di più che se stesso e dell'intenzione dell'autore, in quanto concretizzazione di una simbolizzazione sociale. Ritorrerò più avanti su questo punto.

La testualizzazione dell'opera d'arte musicale ha comportato un parziale indebolimento della dimensione performativa della musica, che viene intesa come concretizzazione di qualità presenti nel testo. Benché Gadamer⁶ abbia riconosciuto all'esecuzione una funzione interpretativa paragonabile a quella propria dell'ambito religioso, letterario o filosofico, tuttavia in tutte le declinazioni di questa tradizione estetica la correttezza

³ Goodmann (1968), trad. it: 157-167.

⁴ Hegel (1836-38), trad. it.: 1015. Lydia Goehr riporta a questo proposito l'esigenza manifestata da Liszt di istituire un museo delle opere d'arti musicali (cfr. Goehr [1992]: 205).

⁵ Berio (1998): 6.

⁶ Gadamer (1960), trad. it: 459-60.

za e la riuscita dell'esecuzione è misurata secondo il criterio dell'adeguatezza al testo, e non secondo criteri che ne valutino i valori performativi.

La riproducibilità tecnica ha ulteriormente consolidato il paradigma dell'opera-testo, in quanto la tecnologia è riuscita a catturare la dimensione effimera e volatile della *performance*, pur utilizzando supporto e codifiche diverse da quelle del testo scritto, ma a partire dalla registrazione digitale perfettamente riproducibili a loro volta. Ciò ha permesso la conservazione di un numero straordinariamente elevato e sempre crescente di eventi performativi, ma soprattutto ha reso possibile sottoporre l'esecuzione a quel continuo scrutinio, ovvero a quel lavoro di analisi e commento che era prerogativa del testo scritto. Lo studio della fonografia inoltre – come ampiamente illustrato da una letteratura in continuo aumento da Evan Eisenberg (2005) (Eisenberg [1997]) a Robert Philip (2004), per citare soltanto due nomi importanti – ha evidenziato una duplicazione delle funzioni dell'autore e del testo, mentre l'esecuzione viene a sua volta trattata come un testo vicario che si affianca alla partitura per i futuri interpreti.

La registrazione, infatti, rende necessari a sua volta nuovi mediatori (produttori, ingegneri e tecnici del suono) che intervengono e interagiscono con l'esecutore nella creazione dell'oggetto sonoro. Il processo di mediazione – per usare un'espressione di Antoine Hennion (2012), richiesto dalla riproduzione tecnica, anziché indebolire, conferma il paradigma dell'opera, raddoppiandolo come in un gioco di specchi. Al contempo esso provoca una "saturazione" delle concretizzazioni possibili dell'opera alla quale corrisponde anche una saturazione della memoria, facendo sorgere per la prima volta nella storia l'esigenza paradossale di dimenticare la musica, come suggerisce Berio⁷ in una delle sue lezioni americane. La stessa dimensione *live* dell'esecuzione in pubblico è intaccata dalla pre-esistenza di una registrazione in studio la cui *performance* è una conferma di ciò che è stato in precedenza messo in opera. Ciò è ancora più evidente nella regia dell'opera in musica, dove la messa in scena è una preparazione alla realizzazione del video e non viceversa, come ha illustrato Emanuele Senici (2009).

La pervasività del paradigma dell'opera ha suscitato nell'ultimo decennio alcuni tentativi di eversione. Penso qui alla rivendicazione di un'estetica della presenza e della fragranza del performativo, proposte rispettivamente da Hans Ulrich Gumbrecht (2004; 2005) e da Carolyn Abbate (2004), in quest'ultima studiosa accompagnata dalla critica nei confronti delle pratiche di accertamento, controllo e possesso del presunto significa-

⁷ Berio (2006), trad. it.: 51-62.

to da parte dei musicologi. Questi tentativi, tuttavia, non si sono radicati in alcuna forma di pratica discorsiva in cui la flagranza, ancorché rivendicata, possa essere socializzata culturalmente. Non è difficile comprenderne i motivi: questa contrapposizione dimentica la circolarità inevitabile di oralità e scrittura della nostra civiltà, per cui l'orale, il performativo e il flagrante sono sempre e soltanto secondari, subordinati o comunque contesti tra marginalità e coagulazione in codifica, scrittura, testo, opera, in un flusso inarrestabile. Nell'ambito proprio dello studio della musica jazz, tuttavia, Vincenzo Caporaletti ha dato sicuramente un contributo fondamentale per comprendere le pratiche musicali e le forme di trasmissione e interpretazione nell'orizzonte dell'oralità secondaria, con la definizione e l'applicazione il principio audiotattile (cfr. Caporaletti [2005]).

La radicale trasformazione della prassi artistica della musica colta nella seconda metà del secolo scorso, caratterizzato dalla sperimentazione nell'ambito della multimedialità (si pensi a John Cage, agli happenings di Fluxus, a Nam June Paik a Joseph Beuys, ma anche a Dieter Schnebel, La Monthe Young, Xenakis per esempio (cfr. Borio e Gennaro [2007]))⁸ ha presentato fenomeni artistici in gran parte irriducibili al paradigma dell'opera/testo. Ciò è dovuto a diversi fattori quali lo sfrangiamento dei confini tra le singole arti messo in luce da Adorno (1965) (Adorno [2004]) e le pratiche anti-artistiche.

I tentativi di evasione e di eversione dal ferreo paradigma dell'opera cui si è fatto cenno sopra, più o meno radicali e riusciti che siano, non hanno finora preso in considerazione alcune forme intermedie e miste di fenomeni che sono caratterizzati da aspetti ascrivibili vuoi alla dimensione dell'opera vuoi a quella della performatività. Questi casi possono offrire alcuni punti di riflessione sullo statuto delle arti performative⁹ che hanno

⁸ Sull'importanza dell'evento nella concezione dell'arte dagli anni Sessanta del secolo scorso in poi si veda anche Krausse (2001): 257 s.

⁹ È significativo che il termine che designa le arti che prevedono una realizzazione o esecuzione del testo sia molto diverso da un ambito linguistico ad un altro e che proprio in italiano via via una carenza nel designare questa categoria, spesso sbrigativamente sintetizzata con il termine ambiguo di "spettacolo". In Germania, prima dell'esplosione dell'interesse per la dimensione appunto "performativa" inaugurata dagli studi di Erika Fischer-Lichte (Fischer-Lichte [2004] (Fischer-Lichte [2010]), si parlava invece di *darstellende Künste*, che tradizionalmente comprendono il teatro di parola e quello musicale, la danza e il cabaret. Il verbo *darstellen* implica la presenza di una collettività, il pubblico, al quale si mostra, si rappresenta appunto, un testo. L'elemento discriminante qui è la dimensione visiva, ovvero il rappresentare nel senso di mostrare, far vedere; conseguentemente la musica non appartiene a questo gruppo se non in quanto componente fondamentale dei vari generi del teatro musicale. La differenza tra arti temporali e arti spaziali, che ha caratterizzato il moderno sistema delle arti, d'altra parte, coglie una differenza fondamentale tra la musica e le arti visive nella forma dell'opera (l'una

maggiormente resistito alla riduzione del performativo a esecuzione, cioè alla messa in opera del testo. Al contempo questi tipi di fenomeni artistici esemplificano in maniera efficace anche il continuo e inevitabile riferimento, in parte letterale e in parte metaforico, alla dimensione oggettuale dell'arte. Benché si tratti perlopiù di casi che si collocano ai margini e che sfidano i confini dell'arte "legittima", oppure che appartengono alla sfera ambigua dello spettacolo, la loro posizione isolata offre un punto di osservazione privilegiato, non privo di ripercussione per la comprensione della relazione tra oggetto e atto nelle arti non performative in senso stretto.

Il teatro di parola e la poesia sonora sono due esempi paradigmatici, perché sono caratterizzati da un rapporto con il testo scritto che, alla stessa stregua della partitura musicale, va eseguito. Nell'interpretazione tanto di un testo teatrale, quando di una poesia sonora, il gesto travalica la funzione di attualizzare, concretizzare il testo (con tutta la libertà e creatività che si riconosce all'interpretazione riprodotiva (cfr. Gadamer [1960], trad.it.: 361 s.). Il gesto inserisce un altro medium artistico e, implicitamente o esplicitamente, s'inscrive nel testo o nel copione. La rappresentazione risulta effimera, perché non è possibile ripetere esattamente quanto accade estemporaneamente in una data serata; tuttavia questo costrutto sopravvive all'attimo della presenza che è come sappiamo irripetibile, non soltanto nella ricostituzione della memoria individuale, ma anche nella sua sostanziale riproducibilità: le recite possono essere al limite infinite, quando la tradizione non si interrompe. Dal momento che, come si è già ricordato, si può realizzare un video per documentare l'evento, tenendolo come obiettivo della rappresentazione, lo si può considerare a sua volta un particolare oggetto d'arte. In questo caso si considera la ripresa video alla stregua di un film che ha per oggetto una rappresentazione dell'opera, dunque come una rappresentazione della rappresentazione¹⁰. Indipendentemente dalla circostanza che un determinato allestimento teatrale sia documentato da un video o meno, esso finisce di acquisire lo status di opera. Il nome del regista si sosti-

caratterizzata da una dimensione temporale, l'altra da una dimensione spaziale), ma oblia la dinamica tra testo e sua concretizzazione, tra evento effimero e forme di conservazione durevole della memoria e delle condizioni della sua ripetizione. L'espressione "arti performative" che ho usato nel testo è un calco consapevole dell'uso anglosassone, e quindi anche un implicito riferimento al campo concettuale sviluppato in quest'ambito culturale (cfr. Alperson [1998]: 465-466).

¹⁰ Per citare un esempio significativo fra gli innumerevoli casi di questa pratica, si veda il DVD relativo alla produzione del rossiniano *Viaggio a Reims*, nel 2009, alla scala di Milano con la regia di Luca Ronconi, scene di Gae Aulenti, direzione di Ottavio Dantone, pubblicato nella collana Voximago da Mondadori Electa nel 2009.

tuisce a quello dell'autore del testo teatrale o perlomeno lo accompagna. Si parla, per esempio, del *Woyzeck* di Robert Wilson o della tetralogia di Boulez e Chereau, oppure del *Parsifal* di Heimer-Jordan (nella produzione del 2012). Non si tratta soltanto di modi di dire. Il regista, oppure il binomio regista-compositore nel caso dell'opera, firmano un allestimento che per di più è il risultato di un *team* complesso che include il drammaturgo, lo scenografo, il costumista, il regista delle luci. Le rappresentazioni teatrali, sia del teatro di parola sia di quello musicale, mettono in questione il rapporto tra testo ed esecuzione. Alcuni critici e spettatori identificano le opere teatrali nella forma in cui sono rappresentate di volta in volta sul palcoscenico e come risultano nelle rispettive documentazioni. Altri considerano gli interventi meno strettamente riconducibili al testo originale, e che travalicano dunque la sua "esecuzione", come superfetazioni, inevitabili aggiunte e usurpazioni, addirittura sfregi dell'opera originale garantita dal testo.

La realizzazione delle dimensioni visive, sonore, corporee implicite nel testo teatrale, ossia la sua valenza intermediale, mette dunque in questione tanto il paradigma dell'opera quanto quello della performatività, in quanto tra esse ve ne sono alcune che tendono alla concretizzazione e quindi alla durata, mentre altre sfidano tempo e oggettivazione e al limite sono preservate solo nella memoria.

La poesia sonora¹¹ si presenta a prima vista come un caso di riconquista della dimensione performativa, perduta nel corso della storia occidentale e sembra riequilibrare l'asimmetria tra le pratiche esecutive musicali e quelle della lettura di un testo, sia in forma privata e silenziosa, sia in quella dell'interpretazione di un testo teatrale di fronte ad un pubblico. La poesia, infatti, di pari passo con l'affermazione della capacità della lettura silenziosa, si è ritirata nel corso dei secoli (nell'ambiente colto occidentale) sempre più nella dimensione dello scritto. Il dramma, prima della riscoperta avvenuta all'inizio del Novecento della dimensione rituale della scena e prima della progressiva scoperta dell'importanza della performatività negli studi teatrali, faceva parte della letteratura ancor prima del palcoscenico e partecipava di un doppio statuto: un'opera scritta che si poteva leggere e un'opera che si poteva rappresentare – fedelmente – in teatro. Nella musica questa duplicità è assai più debole: il numero di persone che possono leggere la partitura "sdraiate sul divano" come diceva Brahms è esiguo al confronto dei lettori di parole; inoltre anche chi ne è capace non lo fa, se non per studiarla e comunque quella lettura non sostituisce il piacere e la rivelazione dell'ascolto. In poche parole

¹¹ Sulla poesia sonora anglosassone cfr. Bernstein (1998); Wheeler (2008); Perloff-Dworlin (2009).

non esiste a tutt'oggi una pratica diffusa di lettura silenziosa della musica, come si augurava Rudolf Kolisch e nulla fa pensare che, nell'epoca della codificazione elettronica del suono, questa pratica possa avere un futuro. Questa piccola differenza, che credo comunque importante, segna il diverso rapporto tra testo e realizzazione nel caso della musica e della parola e illustra una delle ragioni dell'assoluto allineamento della musica colta al paradigma dell'opera.

Oltre ad aver riattivato la dimensione performativa riscoprendo la profonda affinità con la dimensione sonora che l'accomuna alla musica, la poesia sonora ha esplorato nel corso del Novecento il terreno dell'intermedialità, caratteristico del teatro, in una forma complessa e politestuale.

Che cosa si intende dunque per "opera" nel caso degli allestimenti teatrali e della poesia sonora e qual è il loro rapporto con il testo? Il paradigma ermeneutico, che funziona ancora per la musica scritta della tradizione occidentale non riesce a rendere conto di questi fenomeni, se non nel senso della ricezione attualizzante (cfr. Jauß [1982] (Jauß [1987])). Questo concetto, tuttavia, nato per interpretare un genere letterario affermatosi negli anni Settanta – i rifacimenti attualizzati di grandi romanzi classici, quali *I nuovi dolori del giovane Werter* (cfr. per es. Plenzdorf (1973) o in Italia la riscrittura di *Lolita* (Pera [1995])) –, affronta la possibilità di una forma di ricezione produttiva che può essere felicemente applicato anche ad alcune pratiche musicali novecentesche. La ricezione produttiva, tuttavia, pur mantenendo riferimenti tematici e stilistici con l'originale, costituisce un nuovo testo. L'allestimento teatrale e la poesia sonora presentano un rapporto con il testo molto più complesso e ambiguo di quello descritto per mezzo del concetto di ricezione produttiva, che si cercherà di osservare e interpretare nei due paragrafi seguenti servendosi di due esempi.

2. *Da un Woyzeck all'altro, ovvero: un Woyzeck tira l'altro*

Uno degli esempi più impressionanti per illustrare il rapporto tra testo e allestimento teatrale nel suo rapporto con le altre arti (musica e arti visive) è il *Woyzeck* di Georg Büchner. Lo è, in quanto alla base della straordinaria fortuna editoriale e teatrale di quest'opera (utilizzo questo termine in senso molto impreciso, per le ragioni che dirò fra poco) non esiste un testo compiuto, ma soltanto una serie di abbozzi. Il testo è stato tramandato postumo attraverso quattro manoscritti di difficile decifrazione. Attraverso la collazione dei manoscritti, la critica testuale non ha raggiunto una definizione completa dell'intreccio (rimangono dubbi, per esempio, sul destino di Woyzeck dopo la morte di Marie). La stessa edizione del testo presenta difficoltà e problemi tali che dagli anni

Sessanta a oggi, (senza contare i tentativi storici successivi alla prima edizione del 1879 curata da Karl Emil Franzos), sono state licenziate cinque edizioni, fra cui due facsimili commentati. L'ultima grande impresa, la cosiddetta Marburger Ausgabe, curata da un team coordinato da Burghard Dedner (Dedner, Mayer [2000-2013]) propone nel settimo volume ancora una volta il facsimile del manoscritto e l'edizione del testo sostenuta da 580 pagine di commento¹².

Questo enorme accanimento filologico su un'opera mai nata è sintomatico tanto della pervasività della cultura dell'opera, quanto di quelli che ho chiamato più sopra "tentativi di evasione", in una direzione, però, che va compresa senza rinchiuderla nel concetto riduttivo della flagranza e dell'effimero. Da una parte gli schizzi geniali di un giovane visionario sono trattati come un Testo eminente e la ricerca dell'intenzione dell'autore perseguita con acribia notarile; dall'altra il *Woyzeck*, che in realtà non è il testo di un'opera compiuta, è un'occasione imperdibile per i registi teatrali che possono avvalersi di un'opera riconosciuta e glorificata dal canone letterario, godendo di una libertà creativa impensabile negli altri casi senza procedere ad una vera e propria riscrittura. Questa fortuna teatrale, di converso, ha alimentato la preoccupazione di stabilire un testo autorevole che faccia da fondamento al *Bühnentext*, al copione che sta alla base della rappresentazione teatrale. Senza la sicurezza di un testo filologicamente stabilito, quel dramma non sarebbe un'opera, ma un semplice canovaccio per rappresentazioni teatrali; tuttalpiù sarebbe il *Woyzeck* di questo o quel regista.

Di fatto questo dramma ha cambiato volto parecchie volte. Per fare un esempio, il *Woyzeck* nell'edizione di Franzos (1879) o quello nell'edizione di Bergemann (1922), per importanti differenze testuali che incidono sul *plot* e sull'interpretazione, non corrispondono a quello curato da Lehmann nel 1967, che alcuni di noi hanno conosciuto per la regia di Giorgio Pressburger (e la traduzione di Claudio Magris), in quanto recitato e pensato per essere trasmesso alla televisione del 1985. Per un paradosso della storia questo dramma è entrato nel canone in una versione profondamente manipolata (da Franzos nel 1879) e la filologia successiva ha fatto il suo meglio con gli strumenti metodologici e tecnologici sempre più moderni che aveva di volta in volta a disposizione per trasformare una serie di frammenti nell'opera della quale in un certo senso non si poteva più fare a meno. Da una parte il canone della letteratura tedesca sarebbe rimasto mutilato, se ne fosse riconosciuta la natura frammentaria e aperta. Dall'altra avrebbe giganteggiato

¹² Un resoconto complessivo ed accurato delle vicende editoriali e della storia della critica del *Woyzeck* si legge in Richards (2001).

da solo il *Wozzeck* di Alban Berg, quello sì saldamente riconosciuto come “opera”. Il testo dell’opera bergiana del resto si basa su un’edizione edita da Paul Landau per l’Insel Verlag nel 1913 e al di là della relazione di questa edizione con i frammenti manoscritti, esso costituisce la base per lo strato testuale di un’opera autonoma, la cui storia si emancipa completamente dalle vicende del testo büchneriano.

Il testo frammentario di *Woyzeck* ha conosciuto nel corso di un secolo e mezzo una grandissima fortuna ed è stato trasposto in moltissimi mezzi multimediali, fra i quali il film e il fumetto¹³. Per la maggior parte si tratta di trasposizioni, variazioni, elaborazioni che poco ci dicono sulla natura della performatività. In teatro tuttavia, dove il rapporto con il testo è cruciale, è oggi una delle opere della drammaturgia tedesca più presenti in cartellone.

Si potrebbe trattare questo testo come un caso di opera aperta ante-litteram, ma questa sarebbe tanto una deformazione storica quanto concettuale. Quest’apertura, intanto, non fa parte dell’intenzione dell’autore, né tantomeno è rilevabile dalle intenzioni del testo (per quanto esse possano essere soltanto parzialmente ricostruite).

Nel caso di questo dramma, inoltre, la messa in scena comporta la realizzazione concreta di frammenti implicitamente intermediali. La presenza di *Volkslieder* nel testo büchneriano e di riferimenti alle visioni allucinate del protagonista ne fanno un dramma che il lettore contemporaneo (che sappiamo però non essere esistito, perché la pubblicazione avvenne quarant’anni dopo la stesura) avrebbe potuto facilmente realizzare nella sua mente. Avrebbe udito nella mente le melodie di canti che conosceva e avrebbe immaginato, tramite l’iconografia biblica implicata nelle descrizioni, le allucinazioni. La *performance* di questo dramma necessita dunque della realizzazione di una dimensione sonora e visiva, cioè di un’esplicitazione di un’intermedialità implicita. Questo processo comporta anche un’attualizzazione tutt’altro che arbitraria, bensì inscritta nel testo stesso, in quanto esso contiene un riferimento ai contenuti della memoria dei contemporanei e che per avere lo stesso tono familiare richiedono di essere sostituiti.

Dal punto di vista della teoria della ricezione si potrebbe affrontare il fenomeno *Woyzeck* come una “ricezione produttiva”, che attualizza le componenti testuali, visive e sonore. Questo tipo di lettura rileva un progressivo distanziarsi tra l’opera e le sue “attualizzazioni” i cui legami risultano progressivamente attenuati, ma pone il problema di come individuare la linea di demarcazione che separa queste rappresentazioni dal *Woy-*

¹³ A questo proposito si vedano gli atti del convegno *Büchner-Rezeptionen. Interkulturell und intermedial*, Università degli studi di Milano, 23-24 settembre 2013, in corso di pubblicazione.

zeck originario. Tenendo ferma invece la prospettiva classica della rappresentazione come realizzazione di un testo sulla scena, si sarebbe tenuti a distinguere tra rappresentazioni, adattamenti e rielaborazioni, individuando più o meno la stessa differenza che si ammette, per esempio, tra le esecuzioni delle *Variazioni Goldberg* da parte di Glenn Gould e l'elaborazione da parte di Uri Caine¹⁴.

Tornando al *Woyzeck* credo che il concetto di "esecuzione" e "rappresentazione" non renda ragione di un elemento costitutivo nella relazione tra le diverse produzioni teatrali e il testo originario. Questo esempio dimostra che la relazione è fortissima, addirittura potenziata quando il testo di partenza è sotto-determinato. È ovvio che quest'aspetto apre lo spazio per una nuova attività produttiva originale, quindi anche per una duplicazione della funzione *autore*. Si può ipotizzare che in casi come quello del testo büchneriano, esso funzioni come *pre-testo*, come testo *retrostante* secondo un modello che presenta qualche analogia con il repertorio della cultura orale. In questo contesto culturale all'origine di quanto viene poetato o cantato da un narratore o cantore non vi è un autore, bensì un'anonimità che è stata giustamente definita come pensiero retrostante (*arrière-pensée*). Quanto nella cultura orale è mediato dalla memoria, nella modernità avviene attraverso l'intertestualità e l'intermedialità. Si potrebbe obiettare che il pre-testo sia in realtà soltanto un pretesto, un'occasione come un'altra per dire quello che interessa a una nuova figura, un autore rivale che si serve surrettiziamente dell'autorità del canone per aver diritto di parola¹⁵.

Tuttavia questo modello tiene conto soltanto della relazione tra produzione e autore e non consente di descrivere e comprendere il fenomeno ibrido prodotto dalla rappresentazione di testo intermediale, senza liquidarlo nella categoria generica ed equivoca dello "spettacolo". Inoltre questo tipo di descrizione non rileva l'investimento culturale e simbolico nella relazione con l'oggetto di partenza che, come si è visto, risulta molto forte, anche in casi limiti e quasi paradossali come quello del *Woyzeck*. Proprio da questo tipo di relazione è invece necessario partire, giacché questo esempio porta a ipotizzare che sia l'investimento simbolico a dare valore all'oggetto (sia esso di natura testuale o meno) anche quando questo è in parte inadeguato o incompiuto, seppure altamente suggestivo.

¹⁴ Glenn Gould registrò le variazioni bachiane BWV 988 in due fasi separate della sua carriera; gli album furono pubblicati da Columbia con il titolo *The Goldberg Variations* rispettivamente nel 1956 e nel 1982. Uri Caine Ensemble, *The Goldberg Variations*, WDR 2000.

¹⁵ Zumthor (1983), trad.it: 265.

L'importanza del polo del soggetto nella relazione estetica è stato messo in evidenza da Kant, e costituisce uno dei caposaldi dell'estetica moderna. Tuttavia vorrei partire da una teoria antropologica, invece che estetica, perché consente di mettere fra parentesi in una prima fase l'intreccio di oggetto, testo e opera e di dare rilievo al tipo di relazione che si instaura con l'oggetto, anche al di fuori del contesto tradizionalmente definito dall'estetica. La sociologa britannica Giorgina Born (cfr. Born [2005]) ha attirato l'attenzione sul concetto di "oggetto distribuito" mutuato dall'antropologia di Alfred Gell, riformulandolo in vista di una conciliazione degli orizzonti disciplinari di sociologia e musica. La teoria di Gell sviluppata in *Art and Agency* si limita all'arte visiva, quindi allo studio di oggetti fisici (cose uniche e identificabili), escludendo riproduzioni, rappresentazioni, letture (Gell [1998]: 13); non sarà impossibile, tuttavia, ricavare da qui suggerimenti validi per comprendere anche questi fenomeni. Gell tratta gli artefatti come *indici* (nel senso di Peirce) di un precedente evento o azione, alla stregua del fumo come indizio del fuoco o del sorriso come indizio di un atteggiamento amichevole. In particolare le opere d'arte sono indici di un'azione umana (che produce un artefatto, oppure lo sceglie tra gli oggetti naturali) e, a loro volta, possono diventare strumento di azione sociale. Alla base di questa teoria, che attribuisce un'effettualità metaforica agli artefatti, vi è il concetto di oggetto transizionale sviluppato da Winnicott (1988) (Winnicott [1989]). Come nella dimensione della fantasia e del gioco, la bambina attribuisce alla bambola il potere magico di compiere azioni nel mondo reale, ossia di essere un vero e proprio "agente", così alle opere d'arte viene attribuita una propria capacità di avere intenzioni e di provocare effetti. Questo passaggio consente a Gell di descrivere il mondo dell'arte come un caso particolare di una forma molto ampia e interculturale di relazione uomo/oggetto. Tuttavia questa teoria è soprattutto una straordinaria analisi del potenziale simbolico umano, cioè della capacità di trasformare ogni cosa in un simbolo ritenuto efficace. Per esemplificare concretamente questo tipo di relazione, Gell fa un esempio spassoso: quando si rompe un'automobile in una situazione difficile, finiamo con l'attribuire una volontà all'oggetto inanimato, arrabbiandoci e trattandolo come se ci avesse fatto un dispetto; lo trattiamo come un feticcio, per scaricare la nostra frustrazione.

Per quanto l'applicazione di questo modello al mondo dell'arte possa sembrare puerile, molti indizi indicano che esso funziona anche a un livello più sofisticato. Il concetto estetico d'intenzione dell'opera, che ha sostituito il riferimento all'intenzione dell'autore nel paradigma modernistico, è un uso metaforico e non letterale del termine intenzione che illustra come le opere d'arte vengano trattate come persone, o come feticci se lo

vediamo con gli occhi di Gell. Un passo straordinario e appassionato di Stanley Cavell testimonia la consapevolezza della funzione transizionale delle opere d'arte con una descrizione inequivocabile:

Gli oggetti d'arte non soltanto ci interessano e ci assorbono, ci commuovono; non soltanto ci coinvolgono, ci preoccupiamo di essi e ce ne prendiamo cura; li trattiamo in maniera speciale, li investiamo di un valore – e ce la prendiamo con essi con lo stesso tipo di sdegno e oltraggio che di solito si riserva soltanto alle persone. Essi significano qualcosa per noi, non nella stessa maniera di un enunciato, ma al modo in cui le persone ci parlano. (Cavell [1969]: 114)

Secondo Gell il trasferimento d'intenzionalità a un oggetto rende possibile una distribuzione nello spazio e nel tempo del raggio d'azione di un individuo. Lo scambio e la circolazione di oggetti-dono e feticci in svariate aree geografiche (dagli arcipelaghi del Pacifico al Centrafrica) testimonia dal punto di vista antropologico l'enorme diffusione di questo tipo di scambio simbolico di cui l'arte occidentale rappresenta un caso particolare. Un esempio paradigmatico offerto da Gell sono i feticci chiodati del Congo. Queste statuette, che raffigurano le sembianze umane, sono ricoperte di chiodi infissi di volta in volta da coloro che utilizzano il feticcio come tramite per azioni che non possono o non vogliono compiere direttamente. In essi rimane inscritta la trama delle relazioni sociali e dei luoghi e dei tempi in cui si estendono e si sviluppano. L'esempio più vicino alla nostra cultura addotto da Gell è quello della cosiddetta *Rokeby Venus* di Velasquez, dipinta tra il 1647-1651. Questo splendido nudo femminile, l'unico nel genere fra le opere di questo pittore, fu danneggiato con ampi tagli della tela nel 1914 dalla suffragetta Mary Richardson, in un atto dimostrativo. La tela danneggiata, in seguito restaurata ed esposta alla National Gallery a Londra, porta iscritti alcuni segni, sebbene ormai resi quasi invisibili grazie al restauro. Non diversamente da un feticcio africano, essa non è più la creazione unica di Velasquez, ma, nonostante il restauro, rimane la "*Slashed*" *Rokeby Venus*, ovvero un oggetto in cui sono condensate azioni e intenzioni ed effetti (differiti) di individui diversi (Velasquez e Mary Richardson).

Se si accetta di considerare l'oggetto distribuito nel tempo e nello spazio non soltanto in senso letterale, ma anche metaforico, la teoria di Gell offre un potente modello per descrivere la relazione tra oggetto e atto nelle arti performative quali il teatro di parola e quello musicale.

Nell'esecuzione musicale e nella declamazione della poesia otto-novecentesca il rapporto tra il testo e l'esecutore si articola secondo il modello della sacralità del testo, che va attualizzato secondo uno spirito di servizio. La *performance* teatrale, invece, intervie-

ne nel corpo del testo con inserzione di strati musicali, gestuali e visivi che lo incidono e lo segnano. Esso non è un pre-testo, ma un oggetto scelto. L'atto performativo, d'altra parte, apparentemente effimero, lascia molteplici tracce durevoli (copioni, fondali, macchine di scena, immagini, documenti filmati), che sono "precipitati" di azioni e intenzioni, e dà origine a una rete di investimenti culturali e sociali mediati attraverso di esso.

La teoria di Gell invita a pensare al dramma di parola o musicale nei termini di oggetto distribuito con componenti testuali, costituito da formanti che si concretizzano in punti del tempo e dello spazio diversi; come risultato non soltanto di una funzione temporale (le interpretazioni che storicamente concretizzano di volta in volta l'opera), ma anche di una dislocazione spaziale e di un processo di mediazione nell'ambito della fase creativa che rifunzionalizza le funzioni di autore e interprete in ruoli sempre più complessi e a loro volta distribuiti.

3. *Immagine, testo, corpo*

Anche la poesia sonora offre un ulteriore orizzonte per osservare le pratiche performative nella loro relazione con dimensioni oggettuali e testuali. Il testo di una poesia sonora è perlopiù caratterizzato da una valenza grafica e visuale la cui intermedialità dispone il testo per la *performance*, ma al contempo mantiene separati e distinti i valori grafici e linguistici.

Tuttavia spesso il rapporto tra testo e performance è più complicato di quanto può sembrare a prima vista. Un caso limite, ma proprio per questo interessante, è la produzione del poeta Luigi Pasotelli (1926-1993). Sebbene conosciuto soltanto da un pubblico di nicchia, ha collaborato a varie riviste sperimentali, tra le quali "Tam tam", la rivista di poesia fondata da due importanti poeti sonori e visivi italiani, Adriano Spatola e Giulia Niccolai. *Serraglio*, pubblicato nel 1994 a tiratura numerata e limitata, con acclusa una cassetta video, è una raccolta di poesie sonore che si presenta come un prezioso oggetto politestuale. Ogni componimento è introdotto da un testo esplicativo, stampato sulla pagina sinistra, che lo collega con il contesto discorsivo e narrativo a cui fa riferimento. Sulla pagina destra un'incisione che allude ai bassorilievi degli scudi e delle medaglie antiche impiega i segni del linguaggio come elementi grafici. Nelle pagine seguenti il testo poetico è presentato in forma lineare con una grafica che si richiama esplicitamente alla poesia sonora futurista. In questo caso, l'elemento visuale funge contemporaneamente da partitura visiva, da prescrizione esecutiva, naturalmente in forma analogica e non notazionale. La cassetta video acclusa al volume conserva e restituisce la *presenza* (questa volta sì nel senso di Gumbrecht) del corpo dell'attore/poeta e della sua parola. La pecu-

liare grana della sua voce, scolpita dalla padronanza di più dialetti e malleabile agli accenti delle lingue più diverse (dal tedesco al russo) scompone prismaticamente il declamato in un teatro della parola e del gesto vocale. La cassetta riattualizza l'evento, resuscitando ogni volta la potenza arcaica della poesia orale sugli ascoltatori. Il possente corpo dell'attore/autore con la sua voce non mette in opera alcun testo, perché è esso stesso testo che sfonda e oltrepassa nel gesto la linearità delle prescrizioni esecutive, così come le incisioni contraddicono con la loro circolarità la linearità del verso e del racconto. Questo oggetto polimorfo e distribuito in se stesso satura ogni possibilità di intervento sulla linea del tempo e dello spazio, del visivo e del sonoro, dell'effimero e del durevole, presentandosi come feticcio di un gesto di onnipotenza creativa.

Bibliografia

- Abbate, C., 2004: *Music: Drastic or Gnostic?*, "Critical Inquiry", 30, pp. 506-536.
- Adorno, Th. W., 1965: *Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei*, in *Pour Daniel-Henry Kahnweiler*, Hatje, Stuttgart. Trad. it *Su alcune relazioni tra musica e pittura*, in *Immagini dialettiche. Scritti musicali 1955-65*, Einaudi, Torino 2004, pp. 301-314.
- Alperson, Ph., 1998: *Art. Performance*, in Kelly (1998), vol. 3, pp. 464-466.
- Barck, K., Fontius, M., Schlenstedt, D., Steinwachs, B., Wolfzettel, Fr. (a cura di), 2000-2005: *Ästhetische Grundbegriffe (ÄGB)* Metzler, Stuttgart, Weimar, 7 voll.
- Bergemann, F. (a cura di), 1922: *Georg Büchners Sämtliche Werke und Briefe*, Insel, Leipzig.
- Berio, L., 1998: *Text of Texts*, in Danuser, H., T. Plebuch (a cura di), *Musik als Text*, Barenreiter, Kassel, Basel, London, New York, Praag, pp. 6-7.
- Bergemann, F. (cura di), 1922: *Georg Büchners Sämtliche Werke und Briefe*, Insel Verlag, Leipzig.
- Berio, L., 2006: *Un ricordo al futuro*, Einaudi, Torino.
- Bernstein, C., 1998: *Close Listening: Poetry and the Performed Word*, Oxford University Press, Oxford.
- Borio, G., Gennaro, S., 2007: *Multimedialità e metamorfosi del concetto di opera*, in *Storia dei concetti musicali. Espressione, forma, opera*, a cura di G. Borio e C. Gentili, Carocci, Roma, pp. 335-353.
- Born, G., 2005: *On Musical Mediation: Ontology, Technology and Creativity*, "Twentieth-Century Music", 2, pp. 7-36.
- Caporaletti, V., 2005: *I processi improvvisativi nella musica: un approccio globale*, LIM, Lucca.

- Cavarero, A., 2003: *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Feltrinelli, Milano.
- Cavell, S., 1969: *Must We Mean What We Say?*, Scribner, New York.
- Dedner, B., Mayer, T.M, (a cura di): *Büchners Sämtliche Werke und Schriften*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 2000-2013.
- Eisenberg, E., 2005: *The Recording Angel. Music, Records and Culture from Aristotle to Zappa*, Yale University Press. Trad. it. della prima edizione MacGrawes-Hill, New York, 1987, *L'angelo con il fonografo. Musica, dischi, cultura da Aristotele a Zappa*, Instar libri, Torino, 1997.
- Franzos, K.E., 1879 (a cura di): *Georg Büchners Sämtliche Werke und handschriftlicher Nachlaß*, Sauerländer, Frankfurt a. M.
- Fischer-Lichte, E., 2004: *Ästhetik des Performativen*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. Trad. it. *Estetica della performance. Origine e sviluppo della scena contemporanea*, Carocci, Roma, 2010.
- Gadamer, H.G., 1960: *Wahrheit und Methode*, Mohr, Tübingen. Trad. it. *Verità e metodo*, Bompiani, Milano, 1983.
- Garda, M., 2007: *L'estetica musicale del Novecento. Tendenze e problemi*, Carocci, Roma.
- Gell, A., 1998: *Art and Agency: An Anthropological Theory*, Oxford, Clarendon Press.
- Goehr, L., 1992: *The Imaginary Museum of Musical Works*, Oxford University Press, Oxford, New York ecc.
- Goodman, N., 1968: *Languages of Art: A Contribution to the Studies of Symbols*, Bobbs-Merril, Indianapolis-New York. Trad. it. *I linguaggi dell'arte*, Il Saggiatore, Milano, 1998.
- Gumbrecht, H.G., 2004: *The Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*, Stanford University Press, Stanford.
- Gumbrecht, H.U., 2005: *Production of Presence, Interspersed with Absence: a Modernist View on Music, Libretti, and Staging*, in *Music and the Aesthetic of Modernity. Essays*, a cura di Berger, K., Newcomb, A., Harvard, Harvard University Press.
- Havelock, E.A., 1986: *The Muse Learns to Write: Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to the Present*, Yale University Press, New Haven and London. Trad. it. *La musa impara a scrivere. Riflessioni sull'oralità e l'alfabetismo*, Laterza, Roma, 2005.
- Hegel, G.W.Fr., 1836-38: *Vorlesungen über die Ästhetik*, Duncker-Humblot, Berlin. Trad. it. *Estetica*, Einaudi, Torino, 1972.
- Hennion, A., 2012: *Music and Mediation. Toward a New Sociology of Music*, in *The Cultural Study of music. A Critical Introduction*, a cura di Clayton, M., Herbert, T. e Middleton, R., Routledge, London, pp. 249-261.

- Jauß, H.R., 1982: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. Trad. it. *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria*, Il Mulino, Bologna, 1987, 2 voll.
- Kelly, M. (a cura di), 1998: *Encyclopedia of Aesthetics*, Oxford University Press, Oxford, New York, 4 voll.
- Lehmann, W.R. (a cura di), 1967: *Georg Büchner: Sämtliche Werke und Briefe*, Wegner, Hamburg.
- Krausse, J., 2001: *Ephemer*, in Barck et alii (2000-2005), vol. 2, pp. 240-260.
- Ong, W., 1982: *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, Methuen, London and New York. Trad. it. *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Il Mulino, Bologna, 1986.
- Pasotelli, L., 1994: *Serraglio*, a cura di Alberto Mari, Scenario, Castelvetro Piacentino.
- Pera, P., 1995: *Diario di Lo*, Marsilio, Venezia.
- Perloff, M., Dworkin, C., 2009: *The Sound of Poetry, the Poetry of Sound*, University of Chicago Press.
- Philip, R., 2004: *Performing Music in the Age of Recording*, Yale University Press, New Haven.
- Plenzdorf, U., 1973: *Die neuen Leiden des jungen Werthers*, Suhrkamp, Frankfurt a.M.
- Richards, D. G., 2001: *Georg Büchner's Woyzeck. A History of Its Criticism*, Cadmen House, Rochester NY.
- Senici, E., 2009: *Il video d'opera dal vivo: testualizzazione e "liveness" nell'era digitale*, "Il Saggiatore Musicale", 16, pp. 273-312.
- Wheeler, L., 2008: *Voicing American Poetry: Sound and Performance from the 1920s to the Present*, Cornell University Press, Ithaca.
- Winnicott, D.W., 1988: *Human Nature*, Brunner-Mazel, New York. Trad. it. *Sulla natura umana*, Cortina, Milano, 1989.
- Zumthor, P., 1983: *Introduction à la poésie orale*, Seuil, Paris. Trad. it. *La presenza della voce*, Il Mulino, Bologna, 1984.