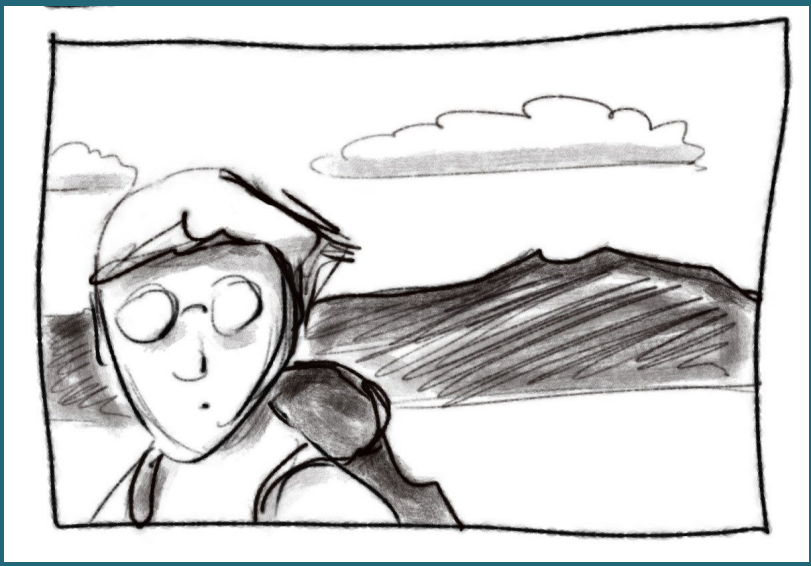
#publifarum

Rivista di linguistica, letteratura e cultura in contesto plurilingue | ISSN: 1827-7482

n.45|1
2026

Attraversare confini: rotte, geografie e migrazioni tra documentario, letteratura e performance

A cura di Ester Fuoco



GENOVA UNIVERSITY PRESS

Università di Genova

GENOVA UNIVERSITY PRESS

Publifarum

https://riviste.unige.it/index.php/publifarum

Attraversare confini: rotte, geografie e migrazioni tra documentario, letteratura e performance

A cura di Ester Fuoco

Sommario

p. 3 Ester Fuoco

Attraversare i confini: pratiche, linguaggi e immaginari tra teatro, media e cultura

p. 7 Ilaria Lepore

Saïgon, un laboratorio di creolizzazione scenica. Lingua, memoria e lacrime nel teatro di Caroline Guiela Nguyen

p. 30 Mila di Giulio

Nuove cartografie della frammentarietà: scambi drammaturgici fra il Royal Court Theatre e il Deutsches Theater

p. 47 Ester Fuoco

The Tables Project di Nasim Ahmadpour. Pratiche di migrazione simbolica

p. 66 Manuel Bertolini

Vaga consonanza: immaginazione e musica nell'Italia della prima età moderna

p. 86 Vincenzo Pernice

Dal Grande Nord al metaverso: viaggio ne La regina della neve del Teatro Colla. Peripezie diegetiche, adattamenti e migrazioni di uno spettacolo marionettistico (1982-2025)

p. 113 Arianna Frattali

Performative migrations: Odin Teatret's theatrical barter in the Seventies

p. 131 Dario Boemia

Cartoon Borders: Passports, Visas and Walls in Graphic Reportage

p. 150 Riccardo Notte

Spazio: ultima frontiera – La pulsione escapista del XXI secolo in alcune fonti letterarie del XX

p. 168 Di Lu

Neo-Oralità e algoritmo: Transiti tecnologici verso nuove forme di retorica

Publifarum
https://riviste.unige.it/index.php/publifarum

Attraversare confini: rotte, geografie e migrazioni tra documentario, letteratura e performance

A cura di Ester Fuoco

Attraversare i confini: pratiche, linguaggi e immaginari tra teatro, media e cultura

Ester Fuoco

Per citare l'articolo
Ester Fuoco, « Attraversare i confini: pratiche, linguaggi e immaginari tra teatro, media e cultura », *Publifarum*, 45, 2026, p. 3-6.

Questo numero di *Publifarum* si colloca nel solco di una riflessione sempre più urgente sulle nozioni di confine, attraversamento e migrazione, intese non soltanto in senso geografico, ma come categorie epistemologiche, estetiche e politiche. Il titolo del volume – *Attraversare confini: rotte, geografie e migrazioni tra documentario, letteratura e performance* – suggerisce fin da subito un orientamento interdisciplinare che mette in relazione linguaggi, pratiche artistiche e dispositivi mediali, interrogando i modi in cui il contemporaneo rielabora la relazione tra spazio, identità e rappresentazione.

I contributi raccolti mettono in luce come il confine non sia più pensabile come linea statica o mera delimitazione territoriale, bensì come spazio dinamico e liminale, in cui si articolano tensioni tra controllo e libertà, tra identità e alterità, tra memoria e trasformazione. In questa prospettiva, il confine si configura come un dispositivo generativo: un luogo di crisi e, al tempo stesso, di possibilità, in cui si ridefiniscono continuamente linguaggi, forme e pratiche culturali.

Ad aprire il volume, il saggio di Ilaria Lepore legge *Saïgon* di Caroline Guiela Nguyen come uno spazio scenico di attraversamento, in cui lingue, memorie e identità si intrecciano oltre i confini culturali e storici. La creolizzazione diventa qui principio drammaturgico, capace di trasformare il teatro in un luogo di relazione e di ridefinizione dell'esperienza postcoloniale.

Segue il contributo di Mila Di Giulio, *Nuove cartografie della frammentarietà: scambi drammaturgici fra il Royal Court Theatre e il Deutsches Theater*, che propone una riflessione sulle dinamiche di circolazione dei modelli drammaturgici contemporanei. Il confine emerge qui come ambito di confronto e negoziazione tra tradizioni teatrali differenti, capace di produrre nuove geografie della scrittura scenica, segnate da frammentarietà e ibridazione.

Il saggio di Ester Fuoco, *The Tables Project di Nasim Ahmadpour. Pratiche di migrazione simbolica*, affronta invece il tema del confine come limite sociopolitico interiorizzato. Attraverso l'analisi del progetto performativo *Tables*, la censura viene interpretata non come semplice interdizione, ma come struttura che orienta preventivamente le possibilità dell'azione scenica. In questo contesto, il teatro diventa uno spazio in cui il limite viene abitato e trasformato in materia drammaturgica, dando luogo a forme di migrazione simbolica.

Una prospettiva storica è offerta dal contributo di Manuel Bertolini, *Vaga consonanza: immaginazione e musica nell'Italia della prima età moderna*, che amplia il campo di indagine mostrando come il concetto di attraversamento possa essere declinato anche in termini estetici e percettivi. La musica, intesa come forza psicagogica, si configura come spazio di transito tra corpo e mente, tra immaginazione ed emozione, rendendo visibile una forma di migrazione immateriale che coinvolge soggetti e sensibilità.

Il tema della migrazione come passaggio tra forme e linguaggi ritorna nel contributo di Vincenzo Pernice, *Dal Grande Nord al metaverso: viaggio ne La regina della neve del Teatro Colla*. Attraverso la nozione di "testo migrante", l'autore evidenzia come lo spettacolo marionettistico si trasformi nel tempo mediante processi di adattamento diegetico, transmediale, estetico e tecnologico. Il confine si configura qui come soglia produttiva, capace di attivare nuove configurazioni tra tradizione e innovazione.

Nel saggio di Arianna Frattali, *Performative migrations: Odin Teatret's theatrical barter in the Seventies*, il confine è riletto come spazio liminale e generativo, in cui il teatro si configura come pratica di attraversamento. Attraverso l'esperienza del baratto teatrale, l'Odin Teatret non solo oltrepassa frontiere geografiche, ma mette in discussione le proprie forme e identità, attivando processi di trasformazione reciproca con le comunità incontrate, ridefinendo così le geografie culturali della scena**.**

Il contributo di Dario Boemia, *Cartoon Borders: Passports, Visas and Walls in Graphic Reportage*, sposta l'attenzione sul rapporto tra confine e rappresentazione nei media contemporanei. Il reportage a fumetti viene analizzato come dispositivo capace di rendere visibili le dinamiche di potere inscritte nei territori di frontiera. Il confine, inteso come cronotopo e come spazio costruito visivamente, si configura come luogo privilegiato di rivelazione narrativa e politica.

Una prospettiva ulteriore è offerta dal saggio di Riccardo Notte, *Spazio: ultima frontiera. La pulsione escapista del XXI secolo in alcune fonti letterarie del XX*, che proietta il tema del confine verso una dimensione cosmica. L'immaginario spaziale viene interpretato come espressione di una tensione escapista che riflette il desiderio contemporaneo di oltrepassare i limiti terrestri, configurando lo spazio come nuovo orizzonte simbolico e ideologico.

Chiude il volume il contributo di Di Lu, *Neo-oralità e algoritmo: transiti tecnologici verso nuove forme di retorica*, che analizza le trasformazioni della comunicazione

nell'era digitale. Il concetto di neo-oralità consente di interpretare le nuove forme di retorica mediale come esito di un attraversamento tra oralità, scrittura e tecnologia, evidenziando come gli ambienti digitali ridefiniscano profondamente le modalità di produzione e circolazione del discorso.

GENOVA UNIVERSITY PRESS

Publifarum

https://riviste.unige.it/index.php/publifarum

Attraversare confini: rotte, geografie e migrazioni tra documentario, letteratura e performance

A cura di Ester Fuoco

Saïgon, un laboratorio di creolizzazione scenica. Lingua, memoria e lacrime nel teatro di Caroline Guiela Nguyen

Ilaria Lepore

Per citare l'articolo

Ilaria Lepore, « Saïgon, un laboratorio di creolizzazione scenica. Lingua, memoria e lacrime nel teatro di Caroline Guiela Nguyen », *Publifarum*, 45, 2026, p. 7-29.

Riassunto

Il presente contributo prende in esame *Saïgon*, spettacolo di Caroline Guiela Nguyen e della compagnia Les Hommes Approximatifs, presentato al 71° Festival di Avignone nel 2017. Regista di origini vietnamite, Nguyen intreccia sulla scena memorie private e racconto della Storia, interrogando le traiettorie dell'esilio, le ferite del passato coloniale e, più in generale, i processi di costruzione dell'identità, della società e della cultura. L'articolo propone di leggere *Saïgon* come un laboratorio di creolizzazione scenica, in cui lingua, memoria ed emozione concorrono a riconfigurare l'esperienza postcoloniale. Il ristorante vietnamita, unico spazio dell'azione, è interpretato come un archivio affettivo in cui la storia coloniale, la separazione e il ritorno si riattivano attraverso narrazioni frammentarie e memorie incarnate. Il melodramma e le lacrime, lungi dall'essere semplici effetti emotivi, assumono la funzione di veri e propri dispositivi di trasmissione del trauma storico in forma sensibile, capace di eccedere il registro puramente discorsivo. L'analisi si sofferma inoltre sul metodo di creazione di Nguyen, fondato su un lungo lavoro di immersione, di ascolto testimoniale e di trasformazione dei materiali biografici in finzione condivisa. *Saïgon* emerge così come uno spazio di rischio e di relazione, in cui opacità, traduzione ed eccesso emotivo concorrono a generare nuove comunità teatrali e inedite forme di memoria collettiva.

Abstract

This article examines Saïgon, a performance by Caroline Guiela Nguyen and the company Les Hommes Approximatifs, which was presented at the 71st Avignon Festival in 2017. Of Vietnamese origin, director Caroline Guiela Nguyen intertwines private memories and historical narratives on stage to explore the themes of exile and the wounds of the colonial past. More broadly, she examines the processes through which identity, society and culture are constructed. The article suggests interpreting Saïgon as a laboratory of scenic creolisation, where language, memory and emotion interact to reconfigure the postcolonial experience. The Vietnamese restaurant, the sole setting of the performance, is interpreted as an affective archive in which colonial history, separation and return are reactivated through fragmented narratives and embodied memories. Melodrama and tears do not merely function as emotional effects; they emerge as genuine devices for transmitting historical trauma in a sensory form that goes beyond the purely discursive. The analysis also focuses on Nguyen's creative process, which is based on long-term immersion, active listening to testimonies, and transforming biographical materials into shared fiction. Thus, Saïgon emerges as a space of risk and connection, where opacity, translation and emotional excess contribute to the creation of new theatrical communities and unprecedented forms of collective memory.

Saïgon appartient à tous
Caroline Guiela Nguyen

Territoire, Visage, Récit

Quando nel 2008, appena diplomata alla scuola del Théâtre National de Strasbourg[1], Caroline Guiela Nguyen fonda la compagnia Les Hommes Approximatifs, l'urgenza è di portare sul palcoscenico volti e corpi che sono solitamente assenti[2], non degni di essere raccontati, come quelli degli espatriati vietnamiti di *Saïgon* (2017). Nata da padre Pied-Noir sefardita algerino e da madre di origini vietnamite, Caroline Guiela Nguyen avvia con la compagnia un progetto di teatro inclusivo e internazionalista (FINBURGH DELIJANI, NGUYEN 2022: 90), multilingue (LECH 2024), postcoloniale (PICHICHERO 2022), progetto che la regista e autrice francese prosegue dal 2023 alla direzione artistica del Théâtre National de Strasbourg (TNS), succedendo a Stanislas Nordey.

Saïgon, spettacolo creato per il Festival Ambivalence[s], Comédie de Valence, e che debutta al 71° Festival d'Avignone nel 2017[3], per ben oltre 170 repliche in tournée[4] internazionali fino al 2024, è per più di una ragione un evento spartiacque per la compagnia: *Saïgon* non è solo uno spettacolo, è insieme un progetto, un laboratorio, un metodo, una idea di teatro che veicola un certo esercizio dello sguardo sul mondo. Questa ricerca riguarda certamente, da una prospettiva critica e accademica, il rinnovamento delle pratiche e dei linguaggi della scena e l'apertura verso nuovi immaginari transculturali, volti a contestare quelle narrazioni universalistiche che cancellano storie coloniali, diaspora, migrazioni e le fratture linguistiche e culturali ad esse connesse – aspetti che collocano Caroline Guiela Nguyen accanto a Badea, Mouawad, Birgit Ensemble, per citarne alcuni – ma allo stesso tempo coinvolge e attua più radicalmente un rinnovamento del meccanismo della creazione teatrale.

Con *Saïgon* – ed è quanto questo contributo intende argomentare – Caroline Guiela Nguyen sperimenta un modello di creazione contemporanea innovativo, che definiremo di creolizzazione scenica (CHALAYE, DECHAUFOUR 2025): il teatro, coi suoi materiali originari (tempo, spazio e azione) è il luogo in cui è maggiormente visibile, verificabile, attuabile quel processo che genera, dalla relazione di due o più identità,

una identità nuova. Come si inventa questa nuova identità, che è contemporaneamente un nuovo modo di stare nel mondo, è frutto di un lavoro di scrittura della scena che intende « dégager de l'imaginaire directement du plateau » (COSSU, GUIELA NGUYEN 2017: 18) e che è parte integrante del metodo sviluppato da Caroline Guiela Nguyen e dalla compagnia Les Hommes Approximatifs: coinvolgere attori, professionisti e non, provenienti da contesti sociali, geografici, culturali e spirituali ogni volta diversi, immergersi[5] nei territori, a contatto con i visi che li abitano, riempirsi dei racconti reali e intimi e trasformarli in una finzione condivisa, un racconto comune.

> Nous avons décidé de regarder plus précisément nos territoires, plus précisément les visages et d'entendre les récits de cette France qui doit se raconter au-delà de ses propres frontières. Nous sommes faits d'autres histoires que la nôtre, nous sommes faits d'autres blessures que les nôtres. Pour cela, l'une des grandes nécessités que nous éprouvons aujourd'hui et qui motive de façon viscérale notre projet SAIGON, est cette volonté de mettre en présence des comédiens qui viennent d'horizons lointains, pour que nous ayons, ensemble, le projet de livrer un récit commun (NGUYEN, COSSU 2017: 3).

Saïgon – à l'origine

L'origine di *Saïgon* è una erranza programmata. Dichiara la regista: «Pour SAIGON, il nous fallait sortir de nos frontières, aller chercher des visages jusqu'au Vietnam» (COSSU, GUIELA NGUYEN 2017: 18). Insieme ad alcuni componenti della compagnia, Caroline Guiela Nguyen trascorre i due anni precedenti allo spettacolo tra il Vietnam (Hô Chi Minh-Ville) e il 13e arrondissement di Parigi. Lo scopo dell'indagine è la raccolta di racconti, testimonianze, immagini, storie. Per l'intera durata del viaggio, la compagnia crea un blog, una «restitution de[s] errances» (https://saigonhommesapproximatifs.wordpress.com/). Nel blog si tiene traccia della ricerca – appunti, suggestioni, ricordi, storie, fotografie, video, memorie – e si programma il metodo. Restituiamo integralmente il documento intitolato *Les Regles du Jeu*, un vademecum in 12 punti distribuito ai componenti della compagnia che hanno partecipato all'indagine sul campo:

> **LES REGLES DU JEU**
>
> 1/ Je vous propose donc de commencer l'errance. Peut-être même à l'aéroport.

> 2/ L'idée n'est pas de faire une fouille archéologique ni de rentrer précisément dans ce qu'on appelle l'Histoire. Mais de prendre l'Histoire ou la fouille archéologique comme autant d'éléments qui nous permettront de faire resurgir le présent. Nous allons vivre dans cette ville qui porte un double nom : Saïgon ou Ho Chi Minh.
>
> Une double sonorité, un double temps, un double paysage, un double espace.
>
> 3/ Il faut errer pour savoir ce que l'on cherche. Nous prendrons cette photo de réception et les autres éléments disposés dans la pochette pour stimuler notre errance et notre imaginaire. Nous ne sommes pas à la recherche d'un temps passé. Nous cherchons à contempler le présent.
>
> 4/ Vous pouvez utiliser tous les éléments de cette pochette pour rentrer en contact avec les gens. Vous pouvez au fur et à mesure compléter cette boîte.
>
> 5/ La liste des lieux n'est pas exhaustive. Mais il est important de trouver des lieux où il existerait la trace visible ou invisible de notre monde « blanc ». Si les lieux sont rajoutés, merci de les inscrire sur le panneau dans le lieu de restitution.
>
> 6/ Chaque errance doit être restituée un soir de la semaine à 18h à notre lieu de travail. Elle sera présentée comme un récit et non pas comme un exposé anthropologique ou historique. C'est l'imaginaire et le réel qui sont en jeu.
>
> 7/ Chaque errance doit être restituée avec du son, des photos, de la vidéo ou des dessins.
>
> 8/ Les errances sont possiblement accompagnées d'un traducteur.
>
> 9/ Vous avez le droit de changer d'identité pour les errances si cela n'entrave en rien l'intégrité de la personne rencontrée.
>
> 10/ Chaque Errance doit se faire à 2 ou 3 personnes grand maximum.
>
> 11/ Ces mêmes règles du jeu seront utilisées pour Logne.
>
> 12/ Merci de vous acheter *Mrs Dalloway* de Virginia Woolf avant de partir et de le prendre avec vous durant le voyage[6].

Il vademecum chiarisce le modalità, le intenzioni, i processi alla base di quelle strategie indiziarie (GINZBURG 1986) operanti nel metodo conoscitivo ideato e applicato dalla compagnia. Il risultato di questo lavoro di "immersione" è così esposto dalla regista:

> Les immersions à Hô Chi Minh-Ville et dans le treizième arrondissement de Paris nous ont permis d'entendre à nouveau des récits, des mots, des langues qui m'étaient devenues inaccessibles, comme par exemple le français limité tel que le parlait ma

> grand-mère ou celui différent de mon oncle, créolisé. Ces empreintes m'ont permis l'écriture d'un livre que j'ai remis aux comédiens le premier jour des répétitions (NGUYEN, COSSU 2017: 18).

Il libro in questione, *Saïgon – À l'origine** edito nel 2018 – "libro-archivio" dei frammenti testuali e visuali che entrano/escono dallo spettacolo – è una fonte chiave non tanto per leggere lo spettacolo, quanto per seguire il processo creativo della sua genesi[7]. Quelle del libro non sono le parole dello spettacolo; il libro è una specie di «paysage sensible», alla base del lavoro «d'écriture au plateau» con gli attori. È un «sous-texte de SAÏGON» (NGUYEN, COSSU 2017: 18).



Fig. 1. La réception du 12 MARS 1954
SAÏGON, *Dossier du spectacle*, Avignon. Consultabile online:
https://saigonhommesapproximatifs.wordpress.com/

> «Derrière la photo du bal, il y a quelques mots. Il y a écrit de la plume de quelqu'un : *Tragique réception avant la bataille de* Điện Biên Phủ. Nous ne savons pas ce qu'il s'est passé. Il faut y retourner. Il faut retourner sur le lieu qui maintenant n'existe plus. Retrouver les visages de ce bal et les histoires de chacun. Loin de la France. Loin du Vietnam».

A metà tra un *théâtre d'enquête documentaire* e una restituzione autobiografica, cui si aggiunge la dimensione storico-memoriale della testimonianza e presenza (anche corporea) dei soggetti marginalizzati, la scrittura di *Saïgon* è lunga e collettiva. Lo spettacolo e il cast prendono forma nel corso delle prove, con attori professionisti e dilettanti, vietnamiti, francesi o di origine vietnamita. Per *Saïgon* non esiste un testo; lo spettacolo nasce dall'improvvisazione, dal dialogo, dalla relazione tra gli attori. Che cosa sia questa improvvisazione e come questa costruisca il materiale drammaturgico, lo spiega la regista:

> Effectivement, je n'écris pas de dialogue avant de commencer les répétitions. Non pas parce que j'en suis incapable, mais parce que c'est un choix très décisif dans ma façon de travailler. Comme je vous l'ai déjà dit, il est très important pour moi de convoquer sur le plateau des personnes qui viennent d'horizons différents et qui viennent de langues différentes. Mais quand je parle de langues différentes, je ne veux pas dire uniquement que sur le plateau on doit voir un qui parlerait le russe, l'autre qui parlerait le français ou le perse. Je parle de comment deux personnes qui parlent le français parlent chacune un français chargé de leur propre histoire. Donc je passe énormément de temps à écouter, à écouter, à écouter les comédiens. À partir de ce que j'ai entendu de leur langue, de ce que j'ai pu capturer de leur langue, je vais dans un bureau et j'écris. C'est ma méthode (FINBURGH DELIJANI, NGUYEN 2022: 6)

In questo metodo, la grammatica elementare del teatro si rinnova: le prove non sono lo spazio della ripetizione, reiterazione più o meno meccanica dei gesti, memorizzazione delle parole o un esercizio di presenza dei corpi, sono, al contrario, uno spazio di invenzione, a metà strada tra un esperimento sociale e una creazione collettiva: «Les gens arrivent dans un lieu, avec leur langue. Voilà. Après, on collabore, on écrit, je pense avec eux, je réfléchis à comment chacun d'entre eux s'organise socialement autour d'autres personnes, dans le récit». (FINBURGH DELIJANI, NGUYEN 2022: 8).

Saïgon utilizza un dispositivo che ha elementi documentari, ma che non si esaurisce nell'esposizione cronachistica di fatti; ciò che è operativo non è il loro valore conoscitivo, ma esperienziale, affettivo. Particolarmente significativa ci sembra la definizione che la stessa Caroline Guiela Nguyen offre di quel libro-archivio come *paysage sensible*: siamo qui dentro quell'*affective turn* (NUSSBAUM 2004: 11) che richiama ad un nuovo modo di rapportarsi alla dimensione del tempo e dello spazio, all'idea che, come scrive Vittorio Lingiardi: «[…] il nostro rapporto con il paesaggio non

si esaurisce nello sguardo e nella contemplazione. Implica il corpo e la sua partecipazione sensoriale, si carica di affetti e memoria e diventa elemento di identità» (LINGIARDI 2017: 23). Territori, volti e racconti abitano quell'archivio-paesaggio. L'emozione — ciò che ci tocca e ci attraversa nell'immersione in quello spazio sensibile — non ostacola la comprensione, ma al contrario la mette in moto, attivando la riflessione.

Saïgon è il racconto delle storie di sofferenza e di esilio che attraversano Francia e Vietnam, dispiegandosi su due soglie temporali distanti quarant'anni. Da un lato il 1956, primo anno del Vietnam post-indipendenza; dall'altro il 1996, anno della morte di François Mitterrand, primo presidente francese a visitare il Vietnam nella sua storia contemporanea e momento simbolico che coincide con il riconoscimento, per gli esuli politici e gli immigrati economici vietnamiti, del diritto al ritorno. Ambientato in un ristorante vietnamita nel 13esimo arrondissement di Parigi, lo spettacolo[8] è strutturato in quattro capitoli — *I. Les départs; II. Les exilés; III. L'absent; IV. Le retour* — che scandiscono, come stazioni di un percorso emotivo e storico, le diverse forme della separazione, dell'assenza e del desiderio di ritorno.

Saïgon è un dramma corale, un *récit polyphonique* multilingue (francese/vietnamita/inglese), costruito attorno a linee narrative parallele e simultanee. A comporre questo mosaico di storie, di cui è lo spettatore a ricostruire la continuità, si alternano gli attori: professionisti francesi (Caroline Arrouas, Dan Artus, Adeline Guillot, Pierric Plathier) e francesi di origine vietnamita (My Chau Nguyen Thi); dilettanti, come la coppia di Viet Kieu* (Anh Tran Nghia et Hiep Tran Nghia); quattro giovani attori provenienti dal Vietnam e ingaggiati durante gli Atelier a Hô Chi Minh-Ville (Hoàng Son Lê, Thi Truc Ly Huynh, Thi Thanh Thu Tô et Phu Hau Nguyen). Gli attori danno voce e corpo a un folto *ensemble* di personaggi: Marie Antoinette (Anh Tran Nghia), donna vietnamita di mezza età e proprietaria del ristorante; la giovane cameriera, Lam (Huỳnh Thị Trúc Ly), nipote della proprietaria, voce off dello spettacolo, osservatrice e allo stesso tempo interprete degli altri personaggi. Poi c'è Lihn (Nguyễn Phú Hậu), giovane vietnamita che sposa un soldato francese, Edouard (Dan Artus). Dalla loro relazione, carica di menzogne, vergogna e false promesse, nasce Antoine (Pierric Plathier), architetto che fatica a comprendere la sua vecchia madre

(interpretata da Nguyễn Thị Mỹ Châu, sostituita dopo la morte avvenuta nel 2020, da Anne-Marie Ly-Cuong). Un'altra linea narrativa segue il giovane Hao (Lê Hoàng Sơn), cantante costretto a lasciare il Vietnam e la sua amata Mai (Thi Thanh Thu Tô) perché teme di essere perseguitato come collaborazionista. Quando arriva a Parigi, una donna francese di nome Cecile (Adeline Guillot) lo accoglie nella sua casa, aggrappandosi a lui per trovare sostegno mentre combatte contro la paura, la solitudine e la perdita della vista. Nel 1996, Hao ritorna a Saïgon – diventata Hô Chi Minh-Ville – come *Viet Kieu*[9], un emigrato diventato straniero nel proprio paese natale. Infine, l'altra donna francese, Madame Gauthier (Caroline Arrouas), moglie di un alto funzionario a Saïgon, che Marie Antoinette cerca insistentemente per avere notizie del figlio, scomparso durante la Seconda guerra mondiale dopo essere stato arruolato nell'esercito francese.

Allez/retour

Saïgon si svolge in un unico luogo, un ristorante. Questo luogo esiste simultaneamente in più orizzonti temporali e spaziali lontani, diversi: è a Saïgon nel 1956, pochi mesi dopo la fine della guerra d'Indocina e la partenza dei francesi; è a Parigi nel 1956, quando i primi espatriati arrivano in Francia; è a Parigi nel 1996**,** alla vigilia della riapertura dei viaggi verso il Vietnam, dei ritorni diasporici; è, infine, a Hô Chi Minh-Ville nel 1996, quando alcuni dei *viet kieu* fanno ritorno in patria.

La scena resta invariata, fissa. Sulla scenografia di Alice Duchange – con le sue pareti di piastrelle verdi, le sedie impilabili tipiche dei diner, una cucina e un bancone da un lato e un palcoscenico per karaoke dall'altro – solo pochissimi sono gli interventi degli attori che modificano, all'occorrenza, la disposizione di tavoli, sedie, accessori e ornamenti. Ciò che realmente si muove è il tempo, che salta avanti e indietro**.** Lo spazio funziona come eterotopia porosa: è uno spazio-soglia**,** un luogo di confine tra tempi, lingue, imperi, memorie. È uno spazio non fisico ma affettivo, memoriale.

È in questo spazio, in cui si assommano uomini, donne, oggetti, tempi che il discorso intorno ai confini (*frontières*) si materializza come nodo creativo: quello di *Saïgon* è uno spazio della relazione; mentre separa, unisce. È lo spazio in cui la memoria lavora. Il modo in cui è reso visibile questo lavoro – rendere presente ciò che è passato –

costituisce una delle novità del linguaggio scenico sperimentato da Caroline Guiela Nguyen e dalla compagnia: la scena iperrealistica e quasi cinematografica, esasperata dal kitsch decorativo e dal colore vivente e fluorescente delle luci al neon di Jérémie Papin – un controluce fucsia sul palco del karaoke e una luce calda che filtra da diverse finestre a seconda del momento della giornata – genera un conflitto paradossale con la struttura narrativa non-realista dei tempi sovrapposti e simultanei. La Storia entra nel quotidiano come fantasma, come assenza e persiste nell'identità dei personaggi come trauma. Questo esercizio di presentificazione è così raccontato dalla regista:

> Il y a eu plusieurs étapes de recherches. Nous avons fait un premier voyage à Hô Chi Minh-Ville, pour rencontrer des comédiens vietnamiens d'une part, mais aussi pour voir quelles sont les traces de la France encore présentes, comprendre un peu mieux ce qu'on peut observer dans nos restaurants vietnamiens en France − par exemple la présence de fleurs: artificielles en France, vraies fleurs au Vietnam, la présence des néons, de la musique. (MENTRÉ, NGUYEN 2018: 4)



Fig. 2. Il ristorante di Marie Antoinette
Foto © Jean-Louis Fernandez

Gli elementi formali insistono – sulla scia di Joël Pommerat di cui Caroline Guiela Nguyen è stata a lungo assistente alla regia – sull'idea di uno spazio poroso, liquido, tra reale e immaginario, verità e finzione, in cui il pubblico, mettendo insieme diverse

unità minime del racconto e *trigger* sensoriali (una canzone, un oggetto, un sapore, la pronuncia di un nome), restituisce al dramma frammentato una unità che non è narrativa, ma emotiva.

La porosità dello spazio è anche ciò che rende possibili gli *allez/retour* dei personaggi, dal 1956 al 1996, da Saigon a Parigi, da Parigi a Hô Chi Minh-Ville. Uno degli assi narrativi che gioca sulle possibilità offerte dalla simultaneità temporale, e che incarna l'intera condizione postcoloniale (vite interrotte dalla storia, asimmetrie di potere, incomprensioni culturali, traumi che attraversano generazioni), si realizza nello scarto tra il Vietnam immaginato e il Vietnam reale, tra la terra promessa e la patria perduta: figli della diaspora (viet kieu), alcuni personaggi rifiutano il ritorno alla terra d'origine (Marie Antoinette); altri scoprono di non avere più un luogo dove tornare (Hào); altri ancora si confrontano con la disillusione o la fine della speranza.

È il caso di Lihn e Edouard. Nel secondo capitolo di *Saïgon, Les exilés*, si celebra il loro matrimonio. Giunti a Parigi da appena sei mesi, Edouard e Linh vivono ancora immersi nel ricordo del Vietnam, che riaffiora in ogni gesto, cosa, parola. Edouard ha fatto allestire il ristorante come una «piccola Saïgon»: vi accoglie Cécile, l'amica francese chiamata a fare da testimone di nozze e le parla del Vietnam, dei Việt Minh [10], del phở. Ma Cecile non sa nulla, non può comprendere: «Il s'est passé quoi en Indochine?», ripete. Lihn li raggiunge in abito da sposa. Attende di conoscere la famiglia di Edouard, di essere accolta, riconosciuta, amata. Ma nessuno arriverà il giorno delle nozze. Convinto di finire i suoi giorni a Saïgon, Edouard si è inventato una vita immaginaria. Lihn crolla: «C'est ça ma vie?». A poco a poco, imparando «le subjonctif» e mandando a memoria Victor Hugo, aveva sradicato la propria identità vietnamita per un paese che, in fondo, «ne la connait pas». Non ancora francese, non più vietnamita.



Fig. 3. Il matrimonio di Lihn e Edouard (II. Les exilés)
Photo © Christophe Raynaud de Lage

Un "trajet de larmes"[11]

L'impianto narrativo di *Saïgon* si fonda su un dispositivo di *mise en intrigue* (RICŒUR 1983)[12]. Nguyen cura e monta la propria memoria familiare, insieme alle altre testimonianze, nella struttura corale di *Saïgon*. Ma invece di esporsi come performer – dispiegando il contenuto di "verità" del proprio io – il materiale (auto)biografico della regista e degli attori della compagnia si configura in un io plurale, diasporico, dando vita a una sorta di *autofiction* collettiva. Questo soggetto plurale o transpersonale[13] non garantisce solo la determinazione di una certa qualità della narrazione (un modo di raccontare e l'oggetto che si racconta), ma è investito in un atto poetico che coinvolge anche una certa postura rappresentativa che, contemporaneamente, assume un valore politico. Da ciò derivano alcune considerazioni che dovrebbero indurre a riconsiderare la collocazione del progetto *Saïgon* dentro quello che il discorso critico nomina "teatro documentario", "spettacolo autobiografico" o "postcoloniale". In più occasioni, la stessa regista appare critica nei riguardi di queste definizioni:

> J'ai beaucoup entendu dire que *Saïgon* a été fait à partir de témoignages. Il est important pour moi de signaler que *Saïgon* est une histoire, une fiction que j'ai imaginée d'un bout à l'autre, et que j'ai écrite. Pour moi, il est important de parler d'imaginaire parce que tout mon travail, même politiquement, est de ramener d'autres personnes, d'autres visages, d'autres récits dans l'imaginaire des gens. En France, dans le théâtre et peut-être aussi un peu dans le cinéma d'ailleurs, c'est comme s'il y avait certaines personnes qui avaient le droit d'être dans l'imaginaire et d'autres qui étaient collées au documentaire ou au reportage : au réel. Cela me dérange. Bref, dans la forme du spectacle, sa narration, ses costumes, ses lumières, dans tout, *Saïgon* indiquait qu'il s'agissait d'un grand récit épique. Notre théâtre est extrêmement documenté, mais il est aussi extrêmement fictionnalisé. Pas dans le sens où c'est du mensonge ou dans le sens où ce n'est pas vrai, mais dans le sens où c'est une histoire qu'on raconte. (FINBURGH DELIJANI, NGUYEN 2022: 91)

E ancora :

> La colonisation nous préoccupe, nous travaillons sur son histoire, ses événements petits et grands, le contexte de son développement, mais nous faisons cela parmi d'autres choses, car alors le Vietnam ne serait jamais autre chose qu'une ancienne colonie? Je suis fille de Viet kieu mais SAIGON n'est pas le spectacle par lequel je vais régler des comptes avec la France. Ce serait trop simple et général à la fois. Je dirais, à la limite, que la question coloniale, traitée comme un «sujet» sur lequel le spectacle serait tenu de se positionner, devient une question très inoffensive. Je ne veux pas de discours sur les gens, je veux les gens eux-mêmes, leur visage, leurs paysages, leur corps, leurs langues. (COSSU NGUYEN 2017: 18)

Al centro del progetto *Saïgon* non c'è un'unica narrazione. L'uso della voce off, che è voce narrante – affidata a Lam – si combina ad una focalizzazione multipla[14], una costellazione di microstorie che informa la Storia. Le memorie coloniali (guerra d'Indocina, esodi, diaspora) non vengono narrate in modo lineare, ma emergono come frammenti, confessioni, malinconie, canti, aneddoti. Nel capitolo III, *L'absent*, questo processo orchestra la relazione tra tre personaggi femminili: Marie Antoinette, Madame Gauthier, Lam. A Saïgon nel 1956, alla vigilia del suo ritorno in Francia, Madame Gauthier fa visita a Marie Antoinette. Indagando tra le carte dell'archivio del marito, funzionario del governo francese in Indocina, Madame Gauthier cerca di seguire le tracce del figlio scomparso di Marie Antoinette e portandone notizia alla madre, che ancora lo attende.

Nel 1939, il giovane si era arruolato volontario come traduttore nell'esercito francese che reclutava anche dalle colonie per lo scoppio imminente della guerra contro la Germania nazista. Sbarcato a Marsiglia, le sue tracce finiscono in una piccola cittadina

del Sud-Est francese, Bergerac, impiegato in una fabbrica di armamenti[15]. Alla fine della guerra tutti i soldati provenienti dalle colonie indocinesi vengono rimpatriati, ma il figlio di Marie Antoinette non fa ritorno. Riportiamo il dialogo tra le tre donne, in cui si svela il destino del figlio perduto[16] :

> Marie Antoinette: Et mon fils?
> Madame Gauthier: (*balbettando*) Vous vous souvenez, la dernière fois, je vous avais parlé de Bergerac…
> Marie Antoinette : Oui
> Madame Gauthier: Eh bien, en 1941, il y a eu l'occupation et les Allemands ont récusé sur l'usine de Bergerac, vous vous comprenez ce que je vous dis.
> Marie Antoinette: (*piangendo*) Non, Madame, non! (*In vietnamita*) Lam, viens voir, il faut que tu me traduises ce qu'elle dit…
> Madame Gauthier: Bonjour Mademoiselle.
> Lam: Bonjour Madame.
> Marie Antoinette: Elle parle bien français.
> Madame Gauthier: Je suis Madame Gauthier.
> Lam: Je sais bien qui vous êtes.
> Madame Gauthier: Oui, c'est sûr! Vous parlez bien français.
> Lam: Oui je parle français.
> Madame Gauthier: Vous êtes ravissante.
> Lam: Merci Madame.
> Madame Gauthier: J'expliquais à votre tante que l'usine de Bergerac dans laquelle travaillait les fils de madame était réquisitionnée par les Allemands et la coalition a dit.
> Lam: La coalition c'est quoi Madame?
> Madame Gauthier (*balbettando*) : C'est…c'est quand…quand plusieurs pays s'associent pour combattre un ennemi, un pays ennemi.
> Lam: Plusieurs pays, mais lesquels?
> Madame Gauthier: Eh bien, c'était les Etats-Unis, La Russie, La Grande-Bretagne et la France.
> Marie Antoinette (*in vietnamita*) : Qu'est-ce qu'elle dit?
> Lam: Attends, elle n'a pas fini. Continuez Madame.
> Madame Gauthier: Oui, il fallait battre l'Allemagne, il fallait battre les allemands, il fallait défaire Hitler. La coalition a décidé de bombarder l'usine de Bergerac…
> Lam: Pourriez-vous répéter?
> Madame Gauthier: Oui, bien sûr. L'usine dans laquelle travaillait le fils de Madame a été bombardée. Je crois, enfin, je suis sûre que son fils est décédé.
> *Lam si volta.*
> Marie Antoinette (*correndo avanti e indietro tra Lam e Madame Gauthier*, *in vietnamita*) : Pourquoi elle pleure?
> Madame Gauthier: (*rivolgendosi a Lam che resta muta di spalle*) Mademoiselle, vous devez traduire. Mademoiselle vous devez dire à cette femme que son fils est mort.
> Marie Antoinette (*ora da Lam sollecitando una risposta*): Qu'est-ce qu'elle dit? Elle pleure, elle pleure.

> Lam (*in vietnamita*) : Vient t'asseoir…Assieds-toi là. Calme-toi, sinon je ne te traduis pas. Il y a une chose très grave que je dois te dire. Mais il faut que tu te calmes. Elle a dit que l'usine où travaillait ton fils a été…
> Marie Antoinette (*spinge Lam a terra*): Ne dis plus rien!



Fig. 4. Marie Antoinette e Lam (III. *L'absent*)
https://www.hollandfestival.nl/en/saigon

Questo dialogo è interessante per più di un aspetto. La Storia, che intreccia realtà coloniale e Seconda Guerra Mondiale, diventa una cornice che inquadra il destino di un giovane ragazzo e di sua madre. L'evento storico si configura – viene cioè sistemato in racconto – in relazione ad un particolare tragitto di vita, si umanizza. Pertanto, la Storia non è più appresa, ma *sentita* e l'esperienza del tempo si interiorizza, è patica.
Il melodramma è un linguaggio centrale nella poetica di Caroline Guiela Nguyen e un dispositivo complesso. Esso è inteso come drammaturgia del trauma attraverso il corpo, una forma collettiva di elaborazione del dolore storico. Il trattamento melodrammatico cui è sottoposto il materiale drammaturgico, quell'eccesso affettivo unito alla presenza costante del tema musicale (karaoke, canzoni francesi e vietnamite), è la forma che permette di rendere visibile la violenza coloniale non come «discorso» ma come «volti, corpi, lingue, ferite»**:** «C'est ainsi qu'on raconte les histoires au Vietnam, avec beaucoup de larmes», dice Lam chiudendo lo spettacolo.
In *Saîgon*, le lacrime non sono semplicemente una reazione, un segno esteriore della frattura, storica e psicologica, che investe i personaggi, sono una forma di scrittura:

> À partir du moment où j'ai compris que les larmes de ma mère n'appartenaient pas seulement à moi et mon psychanalyste mais qu'elles appartenaient à l'Histoire et la Géographie, je me suis alors détachée du pur récit de soi. Mes blessures, si elles constituent mon intimité, constituent aussi mon entrée dans le monde. C'est à partir de là, en embrassant qui je suis, que je me présente aux autres. Ces larmes sont ma manière de me présenter au monde. (ADLER, RAMBERT 2019*:* 128)

La "langue c'est ma patrie"

Nella scena, precedentemente trascritta, tra Marie Antoinette e Madame Gauthier, Lam – che ricordiamo essere la voce off o narrante dello spettacolo – testimonia, in quanto traduttrice, da un lato la possibilità concreta di assumere la parola dell'Altro, creando una molteplicità dei punti di vista, dall'altro l'impossibilità di narrare la storia in modo continuo. La Storia passa attraverso il corpo e la voce di Lam. Corpo e voce che restituiscono alla madre la certezza della morte del figlio più dei documenti, delle mappe e delle carte d'archivio che Madame Gauthier mette tra le mani di Marie Antoinette, che non sa leggerli. Questa memoria, che non viene spiegata ma trasmessa per affetto e per contagio mimetico dalle lacrime, passa anche da un uso innovativo della lingua: il multilinguismo[17] consente di esprimere non solo il disagio dell'incomprensione che i migranti vietnamiti o i colonizzatori francesi sperimentano, ma anche quello della costruzione dell'identità diasporica.

È il caso, ad esempio, della storia di Mai e Hào. Nel capitolo I, *Les départs*, siamo a Saïgon nel 1956: dopo Điện Biên Phủ si concludevano le operazioni di ritirata dei francesi dal Vietnam indipendente. Al ristorante di Marie Antoinette, Hào un giovane vietnamita in abito da crooner si esibisce in una festa privata, l'ultima dei francesi prima del loro ritorno in patria. Nella sala, la distanza tra le due donne francesi (tra cui Madame Gauthier) e Hào è marcata linguisticamente: Hào è il Vietman, Madame Gauthier, la Francia, l'oppresso e l'oppressore. Questa relazione è resa ancora più drammatica dall'arrivo di Mai, la giovane innamorata di Hào che irrompe alla festa e, parlando la sua lingua, cerca di ottenere l'attenzione di Hào che finge di non conoscerla:

> Mai (*in vietnamita*): Tu ne me reconnais pas? C'est moi, Mai. Qu'est que tu as?
> Hào (*correndo verso di lei, l'abbraccia*): Pardonne-moi…
> *Mai lo scaccia.*
> Mai: Tu parles français, Hào? Dis-moi ce que tu fais ici. Qu'est-ce que tu fais ici?

Hào : Je chante.
Mai: Tu chantes en français, ou en vietnamien? En français ou en vietnamien?
Hào : En français.
Mai: Tu peux chanter en français pour moi?
Hào fa cenno di no, a testa bassa.
Mai: Chante en français pour moi! Tu ne veux pas? Je ne mérite pas que tu chantes en français devant moi?
Hào canta Je reviens te chercher. *Mai lo interrompe, rabbiosamente getta le stoviglie che sono sulla tavola a terra.*
Mai: Tu fais ça depuis quand?
Hào: Pas longtemps…
Mai: Combien de temps?
Hào: Deux ou trois ans…
Mai: Tu es fous, Hào? Les Français nous ont tout volé! Ils ont tout détruit de notre pays! Ils nous ont traités comme des esclaves! Ils ont construit plus de prisons que d'écoles, ils ont divisé notre pays, et toi, tu chantes pour eux?
Hào: C'est pour nous que je le fais Mai! Pour notre avenir! Les Français ont perdu, ils ne sont plus rien!
Mai: (*sospettosa, guardandosi intorno*) Hào, est-ce que quelqu'un t'as vu ici? Tu ne fais que chanter pour eux?
Hào: Tais-toi Mai!
Mai: Réponds-moi! Est-ce que quelqu'un t'a vu entrer ici?
Hào: Calme-toi! Tu es folle…Tu perds la tête? Viens, on va rentrer, et tout sera comme avant…
Mai (*allontanandosi*): Tu mens, tu n'es plus Hào! Tu n'es plus vietnamien! Pars! Va-t'en! Pars avec les Français. Va-t'en!
Hào esce dal ristorante.



FIg. 5. Mai e Hào (I. *Les départs*)
Photo © Courtesy of Festival d'Avignon

L'identità dell'esule è primariamente una identità linguistica, in assenza di luoghi cui appartenere. «Ma patrie, c'est la langue»[18], dichiarava l'esule Arendt:

> Pour mon oncle, pour ma mère qui parlent un vietnamien qui n'est plus le vietnamien d'aujourd'hui au Vietnam, qu'est-ce que la patrie ? Ne serait-elle pas justement cet endroit qui est à la fois le Vietnam et à la fois la France ; qui est à la fois le vrai et à la fois le fictionné ; à la fois ce qui a lieu et ce qui n'a plus lieu ; à la fois le passé et le présent : enfin, cette langue vietnamienne créolisée qu'ils parlent ? La langue devient l'exil dans lequel se loge la mémoire. Et la mémoire est faite de réel et de fiction, de ce qui existe et de ce qui n'existe plus. (FINBURGH DELIJANI, NGUYEN 2022: 93).

Il dialogo plurilingue è allo stesso tempo dispositivo artistico e metafora filosofica. Nel quarto e ultimo capitolo, *Le retour*, ritornato a Hô Chi Minh-Ville, nel 1996, Hào scopre che la frattura creata dalla sua partenza è impossibile da colmare. Il "suo" vietnamita è svanito e con esso il francese che la gente di Hô Chi Minh-Ville ignora.
Hao, che apparteneva a Saïgon, non appartiene più a Hô Chi Minh-Ville. Ritrova con difficoltà il luogo in cui c'era il vecchio ristorante di Marie Antoinette, ci incontra un gruppo di giovani vietnamiti con cui è costretto a parlare uno stentato inglese. Una

delle ragazze è identica a Mai. Questa scena cattura magnificamente il modo in cui la diaspora resta ossessionata dal proprio dolore e spossessata del proprio passato.

Un laboratorio di creolizzazione scenica

Se c'è in *Saïgon* la traccia di un pensiero dominante, di un orizzonte ideologico e critico – non astratto ma "intimo, sensibile, concreto" – questo sembra essere quello di Édouard Glissant. In *Quand les murs tombent*, Glissant definisce l'identità come un «être-dans-le-monde», un'esposizione rischiosa all'altro e al mondo, una forza che nasce dal rapporto e lo trasforma: «l'identité est d'abord un être-dans-le-monde […] un risque avant tout, qu'il faut courir» (CHAMOISEAU, GLISSANT 2007: 23). È precisamente questo rischio relazionale a strutturare in profondità il progetto di Caroline Guiela Nguyen.

Il metodo di creazione di *Saïgon* si fonda su questo principio che potremmo definire glissantiano: partire non da un linguaggio comune già dato, ma dal diverso come condizione originaria dell'invenzione**.** Nguyen costruisce i suoi spettacoli attraverso un lungo lavoro di immersione nei territori, di ascolto delle comunità, di raccolta di racconti biografici che non vengono trasposti come documento, ma attraversati dalla finzione. In più interviste la regista insiste sul fatto che la scrittura nasce *dopo* l'incontro con gli attori e con le persone coinvolte, nello spazio instabile delle prove, là dove le lingue si urtano, si fraintendono, si contaminano. Questo dispositivo espone il teatro a un duplice rischio: etico, perché implica il contatto con memorie ferite; estetico, perché rinuncia a ogni garanzia formale preesistente.

Il ristorante di *Saïgon* è così meno un luogo realistico che un mondo della relazione, uno spazio in cui coesistono temporalità, geografie e lingue inconciliabili secondo una logica lineare, ma tenute insieme da un principio di opacità, di *détour*. Nella copresenza di più lingue – il francese, il vietnamita e le loro forme ibride – l'intento della traduzione non è quello di «spiegare», ma piuttosto di permettere il «dispiegarsi del testo, il suo aprirsi, dando vita a nuove letture, e quindi a nuovi ascolti» (SOFO 1998: 127). Ma in *Saïgon* non tutto viene tradotto, non tutto è reso trasparente: allo spettatore è chiesto di abitare un regime di parziale incomprensione, di esporsi a ciò che gli resiste. Lo stesso vale per gli interpreti della compagnia — attori professionisti,

dilettanti, performer di origine vietnamita—le cui biografie non sono mai esibite come testimonianza pura, ma diventano materia di trasformazione drammaturgica. In questo senso, la creolizzazione non va intesa come semplice motivo tematico, ma come principio operativo della drammaturgia: un processo dinamico di messa in relazione che attraversa i corpi, le voci e le memorie degli interpreti, traducendosi in un dispositivo scenico fondato sulla trasformazione reciproca dei gesti, delle lingue e delle storie. È proprio all'interno di questo dispositivo relazionale che si innesta la scelta estetica del melodramma, inteso non come genere codificato, ma come forma sensibile capace di accogliere e trasmettere la persistenza affettiva della storia coloniale. Nguyen lo afferma con estrema chiarezza:

> Le mélodrame est omniprésent dans la vie quotidienne des Vietnamiens. Le karaoké et ses chansons populaires marquées par l'exil, l'amour, l'importance des fleurs… Il y a à Hô Chi Minh-Ville une permanence de la nostalgie et de la douleur, sans doute parce que c'est une ville blessée qui a son propre fantôme, Saïgon. Mais Saïgon est une ville morte, gonflée d'histoires et de mythes. Quand nous parlons de Saïgon, de quoi parlons-nous? De la France? Du Vietnam? De Martin Sheen au début d'*Apocalypse Now*? Des 235 restaurants répertoriés en France qui portent ce nom-là? D'ailleurs, elle ne concerne pas seulement les Vietnamiens ou les Français partis en Indochine, elle concerne notre mémoire collective. Saïgon appartient à tous (COSSU, NGUYEN 2017: 19).

È qui che *Saïgon* mostra forse con maggiore evidenza la sua natura di laboratorio di creolizzazione scenica: la città non è più un luogo geografico, ma un nome flottante, un fantasma collettivo, un nodo di memorie che eccede ogni appartenenza nazionale. In questa prospettiva, dire che *Saïgon appartient à tous* non significa neutralizzare il conflitto coloniale, ma riconoscere che esso continua ad abitare, sotto forme diverse, la memoria condivisa del presente.

Bibliografia

ADLER, L., RAMBERT, P., *Mon cœur mis à nu*, Les Solitaires Intempestifs, Paris 2019.

BANCEL, N., BLANCHARD, P., LEMAIRE, S. (a cura di), *Culture coloniale en France. De la Révolution française à nos jours*, CNRS Éditions, Paris 2003.

BOENISCH, P. M., «Acts of Spectating: The Dramaturgy of the Audience's Experience in Contemporary Theatre», in *New Dramaturgy: International Perspectives on Theory and Practice,* Bloomsbury Publishing plc. 2014, pp. 225-241.

CARLSON, M., *Speaking in Tongues: Language at Play in the Theatre*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2006.

CASTELLANA, R., *Finzioni biografiche. Teoria e storia di un genere ibrido*, Carocci, Roma 2019.

CHALAYE, S., DECHAUFOUR, P. (a cura di), *Créolisation des arts*. *Théâtre/Public*, 257, 2025/3.

CHAMOISEAU, P., GLISSANT, É., *Quand les murs tombent. L'identité nationale hors-la-loi*, Galaade, Paris 2007.

CHARON, A., NGUYEN, C. G., *Un théâtre cardiaque*, Actes Sud, Arles 2023.

COSSU, F., NGUYEN, C. G., « Interview de Caroline Guiela Nguyen, Propos recueillis par Francis Cossu pour le 71e Festival d'Avignon » in *Saïgon*. *Dossier spectacle,* Avignon 2017, pp. 18-20.

FINBURGH DELIJANI, C., NGUYEN, C. G., « C'est ici. C'est maintenant. C'est présent. C'est vivant », in *Théâtre/Public*, 246, 2022/4, pp. 90–97.

GINZBURG, C., «Spie. Radici di un paradigma indiziario», *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*, Einaudi, Torino 1986.

GLISSANT, É., *Poétique de la Relation*, Gallimard, Paris 1990.

MENTRÉ**,** F., NGUYEN, C. G., « 4 Questions à Caroline Guiela Nguyen, Propos recueillis par Fanny Mentré », in *Saïgon. Dossier de presse*, TNS, Saison 2018-2019, pp. 4-6. Disponibile on line: https://tns.fr/sites/tns/files/import_archives/dp_saigon-l.pdf

NGUYEN, C. G., Les Hommes Approximatifs, *Saïgon – À l'origine*, éd. Théâtre National de Bretagne / Les Hommes Approximatifs, Rennes 2018.

LECH, K., *Multilingual Dramaturgies: Towards New European Theatre*, Palgrave Macmillan, London 2024.

LINGIARDI, V., *Mindscapes. Psiche nel paesaggio*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2017.

NUSSBAUM, M. C., *L'intelligenza delle emozioni*, Il Mulino, Bologna 2004.

PICHICHERO, C., « Is God Still French? Racecraft, States of Exception, and the Creation of l'Exception Française » in *PMLA – Publications of the Modern Language Association of America*, 137/1, 2022, pp. 125–135.

RIGAIL, P., PLAZANET, J., «L'industrie des poudres et explosifs face aux grandes crises: la Poudrerie nationale de Bergerac, 1915–1960», in D. PESTRE (éd), *Deux siècles d'histoire de l'armement en France*, CNRS Éditions, Paris 2005, pp. 261–267.

Saïgon. *Dossier spectacle* (DS), Festival d'Avignon, *Caroline Guiela Nguyen / Les Hommes Approximatifs*, Avignon, 2017, consultabile online: https://www.leshommesapproximatifs.com/wp-content/uploads/2021/12/DP-SAIGON-2021-FR.pdf

SOFO, G., «Postfazione. Il dispiegarsi del tessuto della Diversità», in É. GLISSANT, *Introduzione a una poetica del Diverso*, trad. F. Neri, a cura di Giuseppe Sofo, Meltemi, Milano 2020.

VILAIN, P., «Le dialogue transpersonnel dans l'œuvre d'Annie Ernaux», in *Elseneur. L'Écriture de soi comme dialogue*, 14, juin 1998, Presses universitaires de Caen, pp. 201–207.

WEHLE, P., «Witnessing Loss, Displacement, and Tears: The 2017 Avignon Festival», *European Stages*, n. 13, 2017.

[1] Caroline Guiela Nguyen è autrice e regista teatrale. Alla scuola del TNS, frequenta la classe di regia. Del nucleo originario di Les Hommes Approximatifs, solo Antoine Richard si è formato fuori dall'École del TNS, presso l'Ensatt. Nel 2012, Claire Calvi si unisce alla compagnia come collaboratrice artistica per lo spettacolo *Le Bal d'Emma*. Dal 2013, per lo spettacolo *Elle brûle,* Manon Worms affianca Mariette Navarro come drammaturga. Si aggiungono alla compagnia anche Paola Secret (collaboratrice alla *mise en scène*) et Jérémie Scheidler (dramaturg e vidéo).

[2] In una intervista inserita nel Programma di Sala (Festival d'Avignon, 2017), la regista dichiara: «Je voulais faire entendre dans nos spectacles le bruit du monde et pour moi, des voix étaient absentes» (COSSU, NGUYEN 2017: 18)

[3]Per la distribuzione alla creazione (2017) rimandiamo a:
https://www.leshommesapproximatifs.com/spectacles/saigon/le-spectacle-saigon.

[4] In Italia due passaggi importanti al RomaEuropa Festival (2018) e al Piccolo Teatro-Teatro d'Europa di Milano per il Festival Presente indicativo-Milano Porta Europa (2024).

[5] Centrale è il concetto di « immersione » spesso richiamato all'attenzione dalla stessa regista. Come qui : « C'est toujours en immersion sur un territoire que je me remplis du réel que je mets ensuite en fiction, au contact des gens qui peuplent ce territoire, dans toute leur diversité, leur complexité, et leur façon d'appartenir à leur société. » (https://villa-albertine.org/va/fr/residents/caroline-guiela-nguyen/).

[6] Il documento è leggibile in:
https://saigonhommesapproximatifs.wordpress.com/2016/03/15/les-regles-du-jeu/

[7] Aurelie Charon specifica che per ogni creazione Caroline Guiela Nguyen scrive un libro che chiama «bible», in cui la regista «rassemble de la matière littéraire et esthétique. La bible constitue le socle du spectacle, le paysage imaginaire dans lequel chaque personne va puiser durant les répétitions. L'écriture de ces bibles peut lui prendre un à deux ans» (CHARON, NGUYEN 2023: 78)

[8] Ho potuto vedere la registrazione video realizzata presso Gémeaux-Scène Nationale-Sceaux, il 15 e 16 ottobre 2022, da Julien Bechera. Il video è prodotto da Ozango e Les Hommes Approssimatifs, con la partecipazione di francetélévision. Ringrazio Isabelle Nougier, responsabile di produzione della compagnia Les Hommes Approssimatifs e Delphine Pasquali, responsabile Bibliothèque et archives del Théâtre National de Strasbourg per avermi accordato l'accesso al materiale video.

[9] Nel programma di sala, più volte citato, il termine *Viet kieu* è così chiarito: «littéralement "Vietnamiens de l'étranger", terme sans définition juridique officielle mais utilisé par le régime communiste pour désigner les Vietnamiens résidant hors du Vietnam, les nationaux étrangers d'origine vietnamienne, les Vietnamiens réfugiés à l'étranger mais pas encore naturalisés citoyens dans leur pays d'accueil» (*Saïgon*. *Dossier du spectacle*, Festival d'Avignon, 2017 : 20).

[10] Il termine Việt Minh designa, in senso stretto, i militanti, i combattenti e i sostenitori del fronte politico-militare anticoloniale fondato da Hồ Chí Minh-Ville nel 1941. I Việt Minh furono i principali protagonisti della guerra di liberazione contro la Francia durante la Prima guerra d'Indocina (1946-1954), conclusa con la vittoria di Điện Biên Phủ.

[11] Prendo questa espressione da una dichiarazione della regista: «Paradoxalement, plus la mémoire que l'on a de l'autre est en péril, plus nous avons besoin de nous souvenir. C'est comme cela que nous créons du mensonge, du mythe. Il y a toujours quelqu'un à pleurer et tout l'enjeu de notre spectacle est de retrouver ce trajet des larmes» (COSSU, NGUYEN 2017: 18).

[12] Mi riferisco alla nozione di *mise en intrigue* teorizzata da Paul Ricoeur in *Temps et récit I* (1983: 116). La *mise en intrigue* è, in sostanza, l'atto attraverso cui il tempo vissuto viene configurato narrativamente. Il *récit de fiction* non ricostruisce il passato, ma crea un'esperienza temporale immaginaria, che il lettore abita. La finzione inoltre rende possibile una duplicità dell'esperienza temporale: il tempo vissuto (del lettore) e il tempo fittizio (del mondo narrativo configurato) si integrano. Questa argomentazione è centrale nelle teorie postmoderne della *biofiction* – da Brian McHale (*Posmodernist Fiction*, Routledge, London 1987) a Michael Lackey (*The American Biographical Novel*, Bloomsbury Academic 2016) – per cui tra il discorso della storia e quello della *fiction* non sarebbe possibile tracciare una netta distinzione, dal momento che la scrittura storiografica (di cui la biografia è un sottotipo) subisce un lavoro di finzionalizzazione, o più esattamente è *emplotted*, o per tornare a Ricoeur, è messa in intrigo, "intramata" (Cfr. CASTELLANA 2019: 216).

[13] Usiamo il termine come definito da Annie Ernaux: *je transpersonnel*, cioè universale o collettivo (ERNAUX 1993: 219-221). Commentando questa inedita modalità della scrittura, Philippe Vilain scrive che «Annie Ernaux se détourne de la psychologie individuelle en mettant en scène, non un je introspectif, mais un je traversé par des expériences ordinaires (la mort d'un parent, l'inégalité sociale, la passion), un je miroir d'une société, analysé sous un éclairage socio-historique» (VILAIN 1998: 201).

[14] Non è un caso che nel già citato Vademecum in 12 punti ci sia un riferimento alla Woolf di *Mrs Dalloway*, testo centrale del modernismo letterario nella direzione di una focalizzazione multipla.

[15] Si tratta della Poudrerie nationale di Bergerac, stabilimento che riapre nel 1939. Il personale proviene dai 3.700 uomini della 95ª compagnia di operai di rinforzo, dai 1.500 uomini delle compagnie di lavoratori militari, ai quali si aggiungono il personale con assegnazione speciale, i civili, i profughi alsaziani, la 2ª Legione indocinese e le donne, per un totale complessivo di 12.000 persone. Lo stabilimento viene bombardato il 18 marzo 1944 da 17 Lancaster del 617º Squadron della RAF (RIGAIL, PLAZANET 2005: 261-267).

[16] Questo dialogo e i seguenti sono stati da me trascritti dalla registrazione video. Le didascalie in corsivo sono una mia trasposizione dell'agire degli attori sulla scena.

[17] L'uso di lingue diverse all'interno di uno spettacolo è stata una pratica sfruttata da diversi registi negli ultimi decenni. Cfr. CARLSON 2006 e LECH 2024.

[18] Il riferimento ad Hanna Arendt viene direttamente da Caroline Guiela Nguyen (FINBURGH DELIJANI, NGUYEN 2022: 93).

GENOVA UNIVERSITY PRESS

Publifarum

https://riviste.unige.it/index.php/publifarum

Attraversare confini: rotte, geografie e migrazioni tra documentario, letteratura e performance

A cura di Ester Fuoco

Nuove cartografie della frammentarietà: scambi drammaturgici fra il *Royal Court Theatre* e il *Deutsches Theater*

Mila Di Giulio

Per citare l'articolo

Mila Di Giulio, « Nuove cartografie della frammentarietà: scambi drammaturgici fra il *Royal Court Theatre* e il *Deutsches Theater* », *Publifarum*, 45, 2026, p. 30-46.

Riassunto

Il saggio analizza gli scambi teatrali tra il Royal Court Theatre di Londra e il Deutsches Theater di Berlino negli anni Novanta, mettendo in luce come il confronto tra le due tradizioni abbia favorito la nascita del *New European Drama*. Questo nuovo paradigma, basato su frammentarietà, individualità e un legame più diretto con la realtà, ha ridefinito il ruolo del teatro europeo nella costruzione di identità plurali e post-nazionali.

Abstract

The essay examines the theatrical exchange between London's Royal Court Theatre and Berlin's Deutsches Theater in the 1990s, showing how the dialogue between the two traditions fostered the emergence of the *New European Drama*. This new paradigm—rooted in fragmentation, individuality, and a renewed engagement with reality—reshaped the role of European theatre in constructing plural and post-national identities.

Il territorio non precede più la carta, né le sopravvive.
Ormai è la carta che precede il territorio, che lo genera.
Venendo meno le narrazioni paradigmatiche,
c'è una necessità di creare nuovi sistemi di significazione.

Jean Baudrillard, *Simulacri e impostura: Bestie, Beaubourg, apparenze e altri oggetti*

Nuove cartografie della frammentarietà: scambi drammaturgici fra il *Royal Court Theatre* e il *Deutsches Theater*[1]

Alla fine del XX secolo si assiste a un profondo mutamento di postura nel rapporto tra pratiche artistiche e realtà. L'arte non rispecchia l'ordine post-'89, ma lo interroga materialmente, esponendone le insufficienze nella creazione di un vocabolario nuovo, allargando i confini del dicibile e i nuovi connotati del linguaggio.

Se infatti la nascita di discorsi escatologici sulla fine della storia, come sottolinea Derrida, risulta in ritardo e insufficiente, il discorso sulla fine si sposta sul piano semantico: non è la storia ad essere finita, ma la sua necessità di raccontare attraverso parametri universali e universalizzanti.

> Ma come possiamo essere in ritardo sulla fine della storia? Questione d'attualità. Questione seria, perché obbliga a riflettere ancora, come si fa da Hegel in poi, su ciò che accade, e merita il nome di evento, dopo la storia; e a chiedersi se la fine della storia non sia solo la fine di un certo concetto della storia. (DERRIDA 2025: 39)

La frantumazione della identità sostituisce i grandi racconti, generando una proliferazione centrifuga di piccole storie. In questa nuova cartografia la frammentazione diventa alimento per la potenza liberale e capitalistica. È dalla moltiplicazione di identità che nasce infatti il cosiddetto *New World Order*[2] e il capitalismo globale evocato da George H. W. Bush, in cui la dinamica del capitale ingloba e armonizza l'eterogeneità. La differenza viene trasformata in merce simbolica all'interno di un multiculturalismo funzionale alla produzione di capitale e in cui «si può consumare anche la differenza come sanno bene le mega aziende quali *Coca Cola (We are the world)* e *Benetton (United Colors)*» (FOSTER 2006: 217).

Il nuovo ordine mondiale risponde così alla diversificazione e alla frammentazione incorporandole nella propria costruzione del reale: armonizza e semplifica le differenze, riducendole sotto la categoria unificante dell'Altro, creando sistemi nuovi di subordinazione.

> "L'universale" della legge, che mette in armonia misure locali e puntuali, ha come funzione prima quella di costituire quest'altro. È, del resto, un uso abbastanza frequente della legge oggi: prendersi carico di ciò che non è pensabile, fare dell'ontologia selvaggia.[3] (RANCIÈRE, 1995: 178)

A queste nuove forme di assoggettamento la drammaturgia inglese reagisce mettendo al centro delle proprie scritture una realtà individuale e non paradigmatica, in cui la coerenza e l'uniformità cedono il passo alla frammentarietà e all'esperienza soggettiva.

> E così eccoci, negli anni '90, una nuova generazione che faceva teatro. Ma avevamo smesso di credere nelle parole "vero", 'universale' e "senza tempo", parole che erano state il pilastro della pratica teatrale britannica per un paio di secoli, o ne eravamo profondamente sospettosi. […] "Voglio solo raccontare storie su di me e la mia ragazza", dichiarò un giovane drammaturgo britannico negli anni '90. Non era l'unico a tentare di voltare le spalle alle risonanze più ampie. (RAVENHILL, 2009: 2)

La cassa di risonanza di questa esperienza diventa il Royal Court Theatre di Londra, sotto la direzione del regista teatrale Stephen Daldry, centro propulsore della nuova ondata drammaturgica: nascono qui le opere di Joe Penhall, Kevin Elyot, Mark

Ravenhill e Sarah Kane, figure chiave dell'In-Yer-Face[4] Theatre. Daldry coglie con lucidità il tratto distintivo di questa generazione: l'emergere di voci individuali, che sostituiscono la coralità ideologica delle generazioni precedenti.

> Questa nuova generazione sta procedendo con cautela verso una nuova progettualità per la drammaturgia. La scrittura politicamente orientata degli anni '70 e '80 è caduta in disuso, come era prevedibile. Al suo posto è cresciuto l'interesse per quella che potremmo definire la politica dell'individuo.[5] (DALDRY, 1994)

Daldry intercetta un cambiamento che passa per una moltitudine di voci e non un coro monodico: «La nozione di dissenso stava cambiando […]; l'opposizione sarebbe arrivata da una varietà di voci diverse, forse non coerenti. Sembrava la direzione giusta da seguire.»[6] (LITTLE e McLAUGHLIN, 2007: 282)

La nuova drammaturgia inglese diventa in questo modo portavoce delle individualità inedite che trovano spazio nel nuovo ordine europeo e mondiale, non solo in Inghilterra, ma anche nell'Europa continentale. Il primo reale contatto con l'Europa continentale è quello con la Germania, attraverso l'incontro con il Deutsches Theater e, più in particolare, con la Baracke am Deutsches Theater, nata nel 1992, dalla ristrutturazione di un piccolo spazio che verrà chiamato appunto Baracke: rimessa, capanna, per volontà di Michael Eberth, dramaturg del Deutsches Theater. La direzione viene affidata nel 1996 a Thomas Ostermeier, giovane regista diplomato alla Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch, storica accademia teatrale berlinese, Ostermeier trasforma la Baracke in un laboratorio di sperimentazione in cui l'In-Yer-Face Theatre assume un ruolo da protagonista:

> Durante le sue prime due stagioni, Baracke ha messo in scena esclusivamente opere teatrali degli anni '90, la maggior parte delle quali britanniche. Jens Hillje spiega questa infatuazione per i giovani scrittori d'oltremanica con il fatto che essi sono più bravi dei loro omologhi francesi o tedeschi nel trasporre sul palcoscenico il malessere sociale del nostro tempo. La potenza delle loro opere deriva da quella che lui, insieme a Thomas Ostermeier, definisce «estetica del negativo». Il gruppo della Baracke ama il teatro che pone domande rilevanti, coglie una realtà sociale sempre più brutalizzata dal capitalismo trionfante e, soprattutto, riflette sull'assenza di utopie chiaramente formulate. (MUHLEISEN 1996: 31)

La necessità di uno spazio di sviluppo per queste nuove voci drammaturgiche fa nascere il progetto di scambi fra il Royal Court Theatre di Londra e il Deutsches Theater di Berlino. Il progetto, nato nel 1993 e sviluppatosi fino al 1999 negli spazi del Deutsches Theater, sancisce l'emersione di uno stile e di una corrente, sia nei teatri di Berlino che di Londra, soprattutto in Germania dove gli allestimenti di drammaturgia inglese dell'In-Yer-Face Theatre si moltiplicano ancora oggi in maniera pervasiva. La volontà di costruire un progetto di scambio drammaturgico fra Germania e Inghilterra ha inizio grazie alla volontà del già citato Stephen Daldry e di Elyse Dodgson, responsabile a capo del dipartimento internazionale del teatro. Daldry inizia la sua direzione al Royal Court Theatre dopo tre anni al Gate Theatre, caratterizzato da una capillare attenzione alla drammaturgia internazionale: di quell'esperienza basta citare la scelta di lavorare ad un programma sulla Spanish Golden Age. Soprattutto però, Daldry concentra il suo interesse sul teatro tedesco: lui stesso infatti mette in scena nel 1990 *Figaro gets divorced* di Odon von Horvath e *Pioneers in Ingolstadt & Purgatory in Ingolstadt* della drammaturga bavarese Marieluise Fleißer.[7]

Nel 1992 Elyse Dodgson è educatrice e direttrice dello *Young's People Theatre*, percorso fondato nel 1956 che unisce formazione e sperimentazione (coinvolge soprattutto scrittori e attori emergenti) in laboratori, progetti e workshop con drammaturghi affermati. Fino a quel momento gli scambi internazionali si limitavano a dialoghi con le drammaturgie statunitensi, ma con la direzione Daldry la situazione cambia. Il nuovo direttore artistico coglie, infatti, il potenziale dell'occasione e decide di dare al progetto un'apertura più internazionale e sfaccettata. Inizia così il progetto *Royal Court International*: residenze che coinvolgono coproduzioni internazionali e la drammaturgia mondiale, instaurando collaborazioni con autori e teatri in Germania, Romania, Russia, Spagna, Messico, Uganda, Brasile, Iran, India, Cuba, Siria e Nigeria, e Palestina.

La prima incursione del Royal Court nella drammaturgia tedesca avviene nel 1993, grazie al supporto del Goethe-Institut di Londra: l'istituto seleziona sei testi in lingua tedesca che vengono tradotti e letti al Jerwood Theatre Upstairs, scelti dal Goethe-Institut come i rappresentanti della nuova scena drammaturgica germanofona.

I testi coinvolti sono *Rabenthal* di Jörg Graser, *Soliman* di Ludwig Fels, *In den Augen eines Fremden* di Wolfgang Maria Bauer, *Olga's Raum* di Dea Loher, *A Liebs Kind* di

Harald Kislinger e *Alpenglühen* di Peter Turrini[8]. I protagonisti di queste drammaturgie trattano storie individuali ma caratterizzate da argomenti e linguaggio che richiamano la tradizione favolistica o mitica: come quella di un uomo africano alla corte viennese *(Soliman);* l'isolamento di un uomo solitario in una baita di montagna *(Alpenglühen);* la noia borghese di un ricco collezionista d'arte *(Rabenthal);* o gli amori infantili in un ospizio periferico, come nel caso di Dea Loher, che con *Olga's Raum* racconta le vicende dell'ebrea tedesca comunista Olga Benario.

L'impressione prevalente che Elyse Dodgson descrive a seguito di questo primo scambio è che in realtà i testi non fossero stati scelti dal Royal Court, ma che la selezione fosse piuttosto un'imposizione dall'alto voluta da un mecenate esterno e che questa selezione non avesse intercettato la parte più viva del panorama teatrale tedesco: «Stephen Daldry si recò al Goethe Institut e riuscì a trovare cinque opere teatrali tradotte, che furono selezionate. Era il 1992 una di queste era la prima opera teatrale di Dea Loher, Olga's Raum. Ma queste opere non erano state realmente scelte dal Royal Court.» (WOODALL, 2018).

La situazione cambia nel momento in cui Dodgson inizia a investigare autonomamente alla ricerca di un teatro berlinese disposto ad ospitare il progetto di scambi. Dopo diversi rifiuti, l'incontro con Michael Eberth riesce a dare un nuovo impulso al progetto. Eberth, in quegli anni dramaturg del Deutsches Theater — teatro storico della Berlino Est e sede del Berliner Ensemble dal 1949 al 1954, descrive l'arrivo di Elyse Dodgson, avvenuto il 23 febbraio 1994, come provvidenziale.

> Elyse Dodgson, del Royal Court Theatre di Londra, è arrivata al Deutsches Theater come una dea della fortuna e mi ha proposto un'idea: uno scambio di drammaturgie in prova per le nuove produzioni dei nostri teatri, e, in seguito di organizzare settimane di lettura a Berlino e a Londra, ogni anno, per presentarli in traduzione. [...] Qualcosa si muove in Europa. Forse è davvero questo il modo per liberarci un po' della nostra ossessione per ciò che è solo nostro.[9] (EBERTH 2015: 181)

Eberth intercetta la potenzialità di rinnovamento di un'istituzione tradizionale nella proposta di Dodgson e accetta subito, vedendo nel progetto un'occasione per contaminare lo scenario drammaturgico tedesco stagnante. L'intuizione sarà vincente e Il rapporto e l'incontro fra queste due realtà darà origine a un capitolo importante della storia del teatro tedesco e inglese, quello degli adattamenti dei nuovi drammi

inglesi, etichettati dalla stampa tedesca «Blut und sperma Theater» (STAMMEN, 2003: 68).

La storia di questo rapporto è anche la storia di una ricezione critica e di un dibattito sul ruolo di questa nuova drammaturgia, un incontro-scontro con un teatro inglese congenitamente testo-centrico, molto diverso rispetto alla tradizione tedesca del *Regietheater,* in cui l'autorialità del regista è il centro propulsivo degli adattamenti teatrali.

Nell'ottobre del 1994 cinque drammaturghi inglesi vengono ospitati nello spazio della Baracke am Deutsches Theater: i loro testi sono tradotti e discussi nel corso di quella che verrà da questo momento chiamata *British Playwrights Week*: *The Treatment* di Martin Crimp, *Europe* di David Greig, *My Night with Reg* di Kevin Elyot, *Space* di David Spencer e *The Neighbour* di Meredith Oakes.[10]

Europe di David Greig, è il testo che maggiormente incarna la frammentazione e la paura della nuova Europa unificata. Il primo allestimento in Germania è a cura di Armin Petras nel 1996 allo Städtisches Theater di Chemnitz. *Europe* è la storia di una stazione ferroviaria di confine che diventa casa di un gruppo di rifugiati che riflettono sul loro destino.

Armin Petras, che, come Ostermeier, studia alla Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch, decide di inserire nel suo adattamento di *Europa* una carota gigante, aggiungendo così alla storia originale un sostrato semiotico, costruito attraverso un linguaggio immediatamente riconoscibile per il pubblico berlinese:

> Quando l'autore vide la rappresentazione, si stupì nel trovare sul palcoscenico una coltivazione di barbabietole e una gigantesca carota come oggetto di scena, che nel suo testo non comparivano. Alla sua domanda, Petras gli rispose lapidariamente: «La carota è naturalmente il comunismo» — espressione che, nel frattempo, è diventata un modo di dire tra i drammaturghi britannici per indicare il teatro di regia tedesco. L'idea di Petras si rifaceva in realtà a una fiaba russa, che nella DDR era lettura obbligatoria per i bambini: per riuscire a raccogliere una barbabietola gigante, tutti devono collaborare, e solo quando anche il topolino si unisce allo sforzo, l'impresa riesce.[11] (RAAB, 2003: 58)

La scelta di Petras produce un'ibridazione straniante, che convince la critica più tradizionale. Un esempio è dato da ciò che scrive il critico del *Die Tageszeitung*:

> Il suo dramma "Europa", rappresentato per la prima volta nel 1994 e messo in scena lo scorso anno a Chemnitz per la prima volta in tedesco, segue il tipico realismo sociale inglese. Una trasposizione poetica della situazione attuale del continente in subbuglio

> è data solo dal luogo dell'azione e dal punto di partenza della storia.[12] (HARTMANN, 1996)

Al tempo stesso permette di cogliere ed evidenziare lo scarto di intenzioni rispetto al testo originale e la persistenza del ruolo preponderante della regia. Lo fa notare una riflessione sullo spettacolo di Oliver Krantz su *Theater Der Zeit*:

> Il dramma è stato rappresentato per la prima volta nell'ottobre del 1994 al Traverse Theatre di Edimburgo, e poco dopo presentato al Deutsches Theater di Berlino in forma di lettura. All'epoca l'autore David Greig dichiarò che preferiva una lettura del suo testo piuttosto che una messa in scena che potesse nascondere le metafore contenute nell'opera. Per lui, la ferrovia è un simbolo di ordine e connessione con il mondo, mentre la stazione chiusa della città rappresenta arretratezza e isolamento. A Greig interessa descrivere estraneità, confini e identità. La messa in scena della prima tedesca a Chemnitz probabilmente lo avrà sorpreso. Il regista Armin Petras non si limita alle metafore già presenti nel testo, ma ne aggiunge di nuove. (KRANTZ 1996: 58)

L'episodio di *Europa* mette in evidenza la consapevolezza, condivisa tanto dalla critica quanto dagli addetti ai lavori, che la novità del teatro inglese risiedeva in una drammaturgia connotata da un linguaggio documentaristico. Il centro semantico dei testi è legato al campo della vista, in cui dunque le aggiunte registiche rischiano di rendere la resa ridondante e di difficile comprensione. I registi che gravitano intorno alla Baracke comprendono questa necessità di cambiamento e iniziano a riflettere su una forma che elimina strati di costruzione.

> La forza del loro lavoro nasce da quella che lui, insieme a Thomas Ostermeier, definisce un'"estetica del negativo". Alla Baracke prediligono un teatro che sappia porre domande urgenti, che colga una realtà sociale sempre più segnata dalla brutalizzazione del capitalismo trionfante e che, soprattutto, rifletta sulla mancanza di utopie chiaramente formulate.[13] (MUHLEISEN, 1999: 31).

Nel 1995 il Royal Court pubblica *German plays From a changing country*: i testi tedeschi tradotti in inglese vengono per la prima volta raccolti in una pubblicazione. Se prima di questa fase la scelta delle drammaturgie viene circoscritta alla semplice ricerca di testi recenti e di nuovi drammaturghi, in questa occasione i quattro testi scelti dal Royal Court sono legati da un filo rosso comune: tutti i testi sono scritti nei cinque anni successivi alla caduta del muro:

> Ognuna di queste opere è stata scritta a metà degli anni Novanta, in un periodo in cui la nazione stessa era ancora un cantiere aperto. L'intera questione dell'identità nazionale

> – di chi è e chi non è tedesco, e di che cosa significhi davvero essere tedeschi – ha acquisito una nuova urgenza nel contesto di un matrimonio improvviso e inatteso tra la Repubblica Democratica e quella Federale, tra la Germania dell'Est e quella dell'Ovest. È proprio questa urgenza a dare energia e vitalità a questi quattro testi. La tenacia con cui le questioni di identità culturale continuano a imporsi in primo piano è la risposta degli autori a una situazione in cui nessuno – neppure gli scrittori – si sentiva a proprio agio di fronte all'idea di chi fossimo noi.[14] (TUSHINGHAM 1997: xiii)

Le opere tradotte sono *Wartesaal Deutschland Stimmenreich* di Klaus Pohl, *Fremdes Haus* di Dea Loher, *Der gedeckte Tische* di Anna Langhoff, e *Jennifer Klemm* di D. Rust.
A seguito di questa seconda serie di letture, due testi furono prodotti come spettacoli all'interno del Royal Court Theatre: *Waiting Room Germany (Wartesaal Deutschland Stimmenreich)* di Klaus Pohl nel novembre 1995 e *Stranger's house (Fremdes Haus)* di Dea Loher va in scena nel 1997 all'interno della stagione *NEWS* del Royal Court.
Il testo di Dea Loher affronta i temi del rapporto tra memoria collettiva e individuale, intrecciando la vicenda familiare e le scelte forzate imposte dalla dittatura di Tito alla resistenza macedone. Le recensioni inglesi pongono l'attenzione su cosa non aspettarsi: «Non un altro testo irriverente e audace, nello stile crudo e teatrale di Mark Ravenhill, l'autore di *Shopping and Fucking*".» (FOSS 1997: 1508).
L'adattamento inglese *Fremdes Haus*, avvenuto nel contesto in cui la novità prorompente e accelerata dell'In-Yer-Face Theatre aveva avuto luogo, riceve un'accoglienza tiepida dal pubblico inglese, che si concentra sul piano metaforico e allusivo del testo. Il linguaggio della drammaturgia, che attinge ad un registro mitologico e fuori dal tempo, confonde e spinge alla ricerca di appigli individuali e intimi, ma il piano di realtà di *Fremdes Haus* si pone in questo senso in opposizione rispetto a questa tendenza:

> Il punto non è raccontare la "vera" storia macedone. "Perché mai dovrebbe interessare a qualcuno conoscere i veri retroscena del testo?" E aggiunge: "È vero, nel dramma quasi nulla è completamente inventato. Ma, in fondo, questo non ha importanza: non si tratta di raccontare storie vere.[15] (LOHER, 1998: 114)

Fremdes Haus aveva raccontato una Macedonia post-indipendenza attingendo al patrimonio mitico del paese e costruendo personaggi paradigmatici, tipi e non individui; una differenza ingombrante rispetto a *Blasted* di Sarah Kane, andato in scena per la prima volta nella stessa sala del Royal Court, nel gennaio dello stesso anno, in

cui le guerre jugoslave al contrario irrompono con un linguaggio immediato e fortemente connotato da stilemi telegiornalistici.

Sarà proprio Sarah Kane ad arrivare a Berlino nel 1997 con Mark Ravenhill, Phyllis Nagy e Jim Cartwright. È questo l'anno cruciale per il progetto di scambi, che segnerà la consacrazione vera e propria del teatro In-Yer-Face a Berlino.

Scrive Eberth nel suo diario: «Non è ancora chiaro nemmeno che fine farà la *Playwrights Week*. Sotto la mia scrivania c'è uno scatolone con venticinque testi teatrali inglesi nuovissimi, uno dei quali ha il bel titolo S*hopping and Fucking*.» (EBERTH 2015: 421)

Sarà questo l'incontro decisivo per la regia e la missione del regista. Fra i venticinque testi che Eberth tiene sotto la sua scrivania ci sono i sei che vengono selezionati per la *British Playwright Week* del 1997: *Shopping and Fucking* di Mark Ravenhill, *Cleansed* e *Blasted* di Sarah Kane, I *Licked a Slag's Deodorant* di Jim Cartwright e *The Strip* di Phyllis Nagy.

Gli allestimenti di *Zerbombt (Blasted)* nel 1996 al Deutsches Schauspielhaus Hamburg, con la regia di Anselm Weber, di *Gesäubert (Cleansed)* il 12 dicembre 1998 agli Hamburger Kammerspiele, con la regia di Peter Zadek, e di *Shoppen und Ficken (Shopping and Fucking)* nel 1997 alla Baracke am Deutsches Theater per la regia di Thomas Ostermeier, rappresentano tre eventi spartiacque nella storia del teatro tedesco alla fine del XX secolo. La violenza estrema dei tre testi rappresenta un grado zero di riflessione intorno ai dispositivi di rappresentazione della violenza. In un'intervista con Dan Rebellato, Kane testimonia:

> Sono andato ad Amburgo per vedere Blasted, e a un certo punto è salito sul palco quest'uomo e ho pensato: "Chi è quello?". Questo tipo con una giacca di pelle super alla moda, i capelli tirati all'indietro con il gel, gli occhiali da sole avvolgenti... "Chi diavolo dovrebbe essere questo tizio?". Quel trentenne? E poi ho pensato: "Oddio, quello dovrebbe essere Ian". Dovrebbe essere un uomo di quarantacinque anni, ma no, no… Però poi mi sono detto: "Aspetta, io questo personaggio lo conosco… dove l'ho già visto". E ho pensato: "È Tarantino". E in quel momento mi si è spezzato il cuore. Ho sentito proprio un crepitio nel petto. E in effetti, in un certo senso, è stato piuttosto offensivo. Il lavoro viene visto come parte di una corrente a cui, in realtà, io aborrisco. E viene inserito in quella categoria, reinterpretato in quel modo. Ed è davvero molto offensivo. (KANE 1998: 4).

Un'attribuzione che Kane percepisce come arbitraria e puramente associativa al cinema di Quentin Tarantino ma che riemerge anche nelle recensioni di *Gesäubert* del 1997. La scelta registica di Peter Zadek di rappresentare la violenza attraverso immagini esplicite viene criticata e accusata di ridursi a una spettacolarizzazione gratuita. Quella che per Zadek era una restituzione scenica documentaria delle immagini di violenza della guerra in Jugoslavia, viene interpretata dalla critica come un dispositivo poco efficace, concepito unicamente per provocare shock e suscitare una reazione immediata nel pubblico.

> Gli unici che sabato sera al Hamburger Kammerspiele non erano smarriti erano i giovani sotto i sedici anni. Loro, infatti, non avevano accesso alla prima tedesca di Gesäubert (Purificati) di Sarah Kane, perché — come annunciava un cartello alla cassa — lo spettacolo era "inadatto ai minorenni". Eppure, sarebbero stati probabilmente gli unici a non dover disperatamente cercare di distinguere tra realtà e metafora in ciò che vedevano. I rappresentanti della loro fascia d'età, al momento, uccidono poliziotti nei supermercati con coltelli da macellaio: un mezzo litro di sangue teatrale non li avrebbe certo turbati. Tutti gli altri, invece, dovevano discutere se, dopo Tarantino, sia ancora possibile tentare seriamente di scioccare con gambe di plastica mozzate.[16] (KÜHL 1998)

La discussione intorno all'utilizzo di immagini violente ed esplicite permea questa stagione, ritornando anche nel 1997 in occasione della prima di *Shoppen und Ficken (Shopping and Fucking)* diretto da Thomas Ostermeier che, traduce la violenza verbale del testo in immagini anatomicamente realistiche:

> La prima messa in scena tedesca, alla Baracke di Berlino diretta da Thomas Ostermeier mostrava il modo in cui differiscono le tradizioni teatrali. «Il pubblico tedesco è abituato a non avere rapporti di empatia con i personaggi» dichiara Ravenhill. Nel testo, è il fatto che sia Gary a dire di voler essere penetrato nell'ano con un coltello a essere inquietante, ma un personaggio, su un palcoscenico tedesco, può affermarlo e non essere affatto commovente. Allora ciò che fecero fu una penetrazione anale con il coltello che durava circa sette minuti e con molto sangue – quel momento doveva essere recitato in modo esplicito e in tempo reale. Nel teatro tedesco il naturalismo è biasimato perché non giustificabile intellettualmente; quindi, la scenografia – una stanza e un divano – era di per sé scandalosa. (SIERZ 2006: 173)

Quando Sierz parla di un «naturalismo biasimato perché non giustificabile intellettualmente» fa riferimento ad un dibattito radicato nella letteratura tedesca del Novecento, espresso soprattutto da György Lukács nel saggio «Caduta e grandezza dell'espressionismo» che vede nella scrittura naturalista una tendenza a rimanere sulla

superficie, senza permettere una riflessione intorno all'argomento dello spettacolo. La scelta di Ostermeier si oppone a questo punto di vista in nome di un'attenzione al cambio di fruizione che il tempo coevo necessita:

> L'esplosione di molte realtà diverse, di visioni del mondo e di forme di vita, che deriva dal crollo delle grandi ideologie e dei vecchi blocchi politici, può essere rispecchiata solo attraverso differenti modi di vedere e immaginare il mondo. Il realismo è qualcosa di più della semplice imitazione del mondo così come appare. È uno sguardo sul mondo accompagnato da un'attitudine che richiede cambiamento. […] L'attitudine del realismo tenta di rappresentare il mondo com'è, e non com'è in superficie. Cerca di comprendere le realtà e di riconfigurarle, di dar loro una forma.[17] (OSTERMEIER, 1999)

Il realismo figurato di Ostermeier, dunque, non deve essere inteso come una copia sterile del mondo esterno, ma come un modo di documentare ciò che è sbagliato e aprire uno spazio di cambiamento. L'obiettivo diventa quello di utilizzare elementi riconoscibili per generare nuova consapevolezza: sorprendere, far vedere il noto come se fosse nuovo. L'incontro fra la drammaturgia inglese dell'*In-Yer-Face Theatre* e Thomas Ostermeier segna l'inizio di un decisivo capitolo della storia del teatro di regia in Germania, una riflessione intorno alla «missione di riunire il cordone ombelicale fra teatro e realtà.» (OSTERMEIER, 1999). Ciò che si può constatare nel 1999 non è la nascita di un teatro anglo-tedesco, ma un dialogo fertile fra un modello drammaturgico eletto a *New European Drama*, veicolato da una regia che diventa paradigmatica.

Con la nomina di Thomas Ostermeier a direttore artistico della Schaubühne am Lehniner Platz nel 1999, lo scambio drammaturgico con il Royal Court Theatre non si interrompe, ma prosegue fino al 2007. In questa seconda fase, tuttavia, si assiste a una progressiva canonizzazione dei due modelli teatrali sotto l'etichetta di *New European Drama*, di cui Ostermeier diventa il principale punto di riferimento registico — quasi un modello operativo per la messa in scena della nuova drammaturgia inglese. Il progetto che si era costituito alla fine del XX secolo viene così storicizzato e assunto come prototipo per lo sviluppo della drammaturgia europea contemporanea. Ricostruire la storia di questo scambio, mettendo al centro le fonti canonicamente secondarie — l'apparato critico, i commenti ai testi e i diari — permette un giudizio critico più approfondito di questa esperienza e consente di cogliere l'importanza che questa esperienza ha avuto nella realizzazione di quello che si potrebbe dire un cambiamento prospettico: il passaggio dell'opera d'arte da

«finestra sul mondo a piano di lavoro, archivio, palinsesto» (STEINBERG 1972: 84) che non modifica soltanto la postura dell'autore, ma anche il posizionamento e il ruolo dello spettatore.

Lo spettacolo, in questo modo non è più una riproduzione del contemporaneo da osservare e analizzare in prospettiva, ma un piano di lavoro su cui il mondo si deposita e in cui per lo spettatore viene meno la protezione di una distanza contemplativa.

Quando Edward Bond vede *Blasted* al Royal Court Theatre nel 1995, scrive: «Non ci mostra le immagini con cui dovremo convivere se non ritorniamo sulla nostra visione morale. Viviamo già quelle immagini.» (BOND, 1995). Se la seconda metà dell'ultimo decennio del Novecento è caratterizzata da un parametro spaziale che, attraverso la caduta delle barriere, segna la fine delle grandi narrazioni, i parametri di analisi del passato nei confronti di questa frammentazione si rivelano insufficienti.

La ricezione critica degli spettacoli fin qui analizzati mette in luce la necessità di ripensare il rapporto tra critica e pratiche artistiche, così come è avvenuto per quello tra arte e realtà. Il nuovo assetto frammentario delineato dalla drammaturgia contemporanea rifiuta ogni intento pedagogico e teleologico. Di conseguenza una critica che continua a procedere attraverso definizioni dicotomiche rischia di ricadere in schemi valutativi rigidi, sentendosi legittimata a emettere giudizi di valore e impositivi non più adeguati al panorama coevo. Un mutamento di questo tipo spoglia la critica tradizionale dei suoi privilegi gerarchici, riaprendo la discussione intorno a quello che Friedrich Nietzsche definiva il nodo irrisolto del giudizio critico.

> È stato piuttosto vero che furono gli stessi "buoni", cioè i nobili, i potenti, gli uomini di ceto superiore e di sentimenti elevati, a sentire e definire sé stessi e le loro azioni come buoni, in opposizione a tutto ciò che è volgare, comune e plebeo. […] Il pathos dell'aristocrazia e della distanza […] è l'origine dell'opposizione tra "buono" e "cattivo" (NIETZSCHE 1887: 12).

Un'ontologia che reitera il *pathos della distanza,* in un mondo in cui le cose premono troppo da vicino sulla società umana e in cui prospettive e orizzonti crollano, come dice Walter Benjamin, non si presenta più come possibile.[18] L'impulso dominatorio dei potenti che crea definizioni dall'alto, in cui la giusta distanza è necessaria per un giudizio critico valido si rivela come anacronistico, mettendo in evidenza la necessità di un cambio di paradigma.

Al centro dello scambio fra il Royal Court Theatre e il Deutsches Theater, oltre al discorso più evidente sulla violenza prodotta dalle nuove disuguaglianze che attraversa la drammaturgia di fine secolo, si può ricostruire un piano di lavoro comune, in cui le tradizioni cristallizzate di entrambi i paesi entrano in contatto senza collidere. In questo spazio di attraversamento, la ricezione critica funziona come liquido di contrasto, documentando la difficoltà e le resistenze che l'emersione di questo nuovo paradigma drammaturgico porta con sé.

Bibliografia

ASTON E., O'THOMAS M., *Royal Court: International*, Palgrave Macmillan, Londra 2015.

BAUDRILLARD J., *Simulacri e impostura: Bestie, Beaubourg, apparenze e altri oggetti*, a cura di M. G. Brega, PGreco, Milano 2024.

BENJAMIN W., *Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*, a cura di P. Demetz, trad. di E. Jephcott, Harcourt Brace Jovanovich, New York 1978.

BOND E., «A blast at our smug theatre: Edward Bond on Sarah Kane's Blasted», *The Guardian*, Londra 28.01.1995, disponibile on line: https://www.theguardian.com/stage/2015/jan/12/edward-bond-sarah-kane-blasted, consultato il 10.10.2025.

BUSH G. H. W., «Address to the Nation, 6 agosto 1990», disponibile on line: https://bush41library.tamu.edu/archives/public-papers/2217, consultato il 10.10.2025.

CARTWRIGHT J., *I Licked a Slag's Deodorant*, Bloomsbury Methuen Drama, Londra 1997.

CRIMP M*., Martin Crimp: Plays 1*, Faber and Faber, Londra 2000.

DALDRY S., «Writing the future», *The Guardian*, Londra 07.09.1994.

DERRIDA J., *Spettri di Marx. Stato del debito, lavoro del lutto e nuova Internazionale*, trad. it. di G. Chiurazzi, Raffaello Cortina Editore, Milano 1994.

DODGSON E. (a cura di), *German Plays: Plays from a Changing Country*, Nick Hern Books, Londra 1997.

DROMGOOLE D., «Stephen Daldry: After the Oscars, it is time for a change of direction», *The Independent*, Londra 17.03.2002, disponibile on line: https://www.independent.co.uk/news/people/profiles/stephen-daldry-after-the-oscars-it-is-time-for-a-change-of-direction-111831, consultato il 10.10.2025.

EBERTH M., *Einheit. Berliner Tagebücher 1991-96*, Alexander Verlag, Berlino 2015.

ELYOT K., *My Night with Reg*, Nick Hern Books, Londra 1994.

FOSTER H., *Il ritorno del reale. L'avanguardia alla fine del Novecento*, trad. di B. Carneglia, Postmedia Books, Milano 2006.

FOSS R., «Review, "New European Writers' Season"», *What's On*, Londra 10.12.1997.

GREIG D., *Europe & The Architect*, Bloomsbury Methuen Drama, Londra 1996.

HARTMANN G., «Wo kein Zug mehr hält», *taz – die tageszeitung*, Berlino 02.03.1996, disponibile on line: https://taz.de/Wo-kein-Zug-mehr-haelt/!1468701&s=europa%2Bdavid%2Bgreig/, consultato il 10.10.2025.

HAAS B., *Das Theater von Dea Loher: Brecht und (k)ein Ende*, Aisthesis Verlag, Bielefeld 2006.

KANE S., *Kane Complete Plays*, Bloomsbury Academic, Londra 2007.

KANE S., «Interview with Dan Rebellato», Royal Holloway, University of London, 03.11.1998, disponibile online: https://intranet.royalholloway.ac.uk/dramaandtheatre/documents/pdf/skane1998.pdf, consultato il 05.10.25.

KRANTZ O., «Bahnhof Europa», *Theater der Zeit*, Berlino 01.03.1996.

KÜHL J., «Kein Gutes siegt nirgends», *taz – die tageszeitung*, Berlino 09.12.1998, disponibile on line: https://taz.de/Kein-Gutes-siegt-nirgends/!1311338&s=sarah%2Bkane%2Bkammerspiele/, consultato il 10.10.25.

LITTLE R., McLAUGHLIN E., *The Royal Court Theatre: Inside Out*, Oberon Books, Londra 2007.

LOHER D., *Fremdes Haus*, Verlag der Autoren, Francoforte sul Meno 1996.

MUHLEISEN L., «The Baracke: Rising Star of the Berlin Theatre Scene», *Ubu – Scènes d'Europe – Revue de théâtre,* 12 – marzo/maggio 1999, p. 32.

NIETZSCHE F., *Genealogia della morale. Uno scritto polemico*, trad. it. di V. Perretta, Newton Compton Editori, Roma 2011.

OSTERMEIER T., «Das Theater im Zeitalter seiner Beschleunigung», disponibile on line: https://www.schaubuehne.de/file.php?file=uploads/divers/Theater-im-Zeitalter-seiner-Beschleunigung.pdf (2002), consultato il 03.10.25.

RAAB M., «Neues Theater am Traverse», *Die Deutsche Bühne*, 1, 2003, pp. 56-60.

RANCIÈRE J., «L'inadmissible», *Le genre humain. Revue trimestrielle*, n. 29, Parigi 1995, pp. 173-187.

RAVENHILL M., «Foreword», in REBELLATO D., *Theatre and Globalization*, Red Globe Press, Londra 2009.

RAVENHILL M., *Shopping and Fucking*, Bloomsbury Methuen Drama, Londra 1996.

SIERZ A., *In-Yer-Face Theatre. Il teatro britannico oggi*, trad. di A. Peghinelli, Editoria & Spettacolo, Roma 2006

STAMMEN S., «Vom verlorenen Posten auf den roten Teppich», *Theater Heute*, vol. 44, nn. 8-9, Berlino 2003, pp. 68-71.

STEINBERG L., *Other Criteria: Confrontations with Twentieth-Century Art*, Oxford University Press, New York 1972.

WETZEL J. (a cura di), *Berlin in Geschichte und Gegenwart, Jahrbuch des Landesarchivs Berlin 1994*, Siedler Verlag, Belino 1995.

WOODALL J., «theartsdesk Q&A: Theatre Producer Elyse Dodgson», disponibile on line: https://theartsdesk.com/theatre/theartsdesk-qa-theatre-producer-elyse-dodgson (26 ottobre 2018), consultato il 10.10.25.

[1] I testi di cui non è disponibile la traduzione italiana son tutte traduzioni mie.

[2] È in questo discorso che George H. W. Bush introduce per la prima volta l'espressione *new world order*, delineando una visione geopolitica post-guerra fredda (G. H. W. Bush, *Address to the Nation*, 6 agosto 1990, in *Public Papers of the Presidents of the United States*, consultabile online: https://bush41library.tamu.edu/archives/public-papers/2217).

[3] «L'universel» de la loi mettant en harmonie les mesures locales et ponctuelles a pour fonction première de constituer cet Autre. C'est d'ailleurs un usage assez fréquent de la loi aujourd'hui: prendre en charge ce qui n'est pas pensable, faire de l'ontologie sau vage.» (RANCIÈRE, 1995: 178).

[4] «Da cosa si può dire se un'opera è *In-Yer Face*? Davvero non è difficile, il linguaggio è sboccato, i personaggi trattano argomenti osceni […] se un'opera è riuscita, allora questo genere di teatro è così forte, così viscerale, da costringere il pubblico a reagire.» (SIERZ, 2006:17).

[5] «This new generation are feeling their way steadily towards a new agenda for playwriting. The politically-driven writing of the '70s and '80s has unsurprisingly fallen into abeyance (pace David Hare). In its place has grown an interest in what one might call the politics of the individual» (DALDRY, 1994)

[6] «a chorus of dissent rather than a single voice of dissent. Opposition was going to come from a variety of different voices that might not be coherent. It seemed the correct way to go.» (LITTLE e McLAUGHLIN, 2007: 282)

[7]Dromgoole, Dominic, «Stephen Daldry: After the Oscars, it is time for a change of direction», The Independent, 17 marzo 2002, disponibile all'indirizzo: https://www.independent.co.uk/news/people/profiles/stephen-daldry-after-the-oscars-it-is-time-for-a-change-of-direction-111831.html (consultato il 10 novembre 2025).

[8] I testi citati sono elencati in E. Aston, M. O'Thomas, Royal Court: International, coll. « Studies in International Performance », Palgrave Macmillan, Londra–New York 2017, p.187.

[9] «Elyse Dodgson vom Londoner Royal Court Theatre kam wie die Göttin Fortuna ins DT geschwebt und fragte, was ich von der Idee halte, die Stücke auszutauschen, die wir an unseren Häusern für Uraufführungen diskutieren, und im Jahresturnus in Berlin und London Lesewochen zu veranstalten, in denen wir sie in Übersetzungen vorstellen. […] Es kommt Bewegung in die europäischen Dinge.Vielleicht ist das ein Weg, auf dem wir von unsrer Fixierung aufs Eigene loskommen.» (EBERTH 2015: 181).

[10] I testi tradotti in quell'anno sono elencati in WETZEL J. (a cura di), Berlin in Geschichte und Gegenwart. Jahrbuch des Landesarchivs, Berlino, 1995.

[11] «Als der Autor die Aufführung sah, wunderte er sich über eine Rübenzucht auf der Bühne und eine Riesenkarotte als Requisit, die in seinemText nicht vorkommen. Auf Befragen gab ihm Petras die lapidare Antwort: „Die Karotte ist natürlich der Kommunismus", inzwischen in britischen Dramatikerkreisen ein

geflügeltes Wort zur Beschreibung des deutschen Regietheaters. […] Dabei bezog sich Petras' Einfall auf ein russisches Märchen, das in derDDR für Schulkinder Pflichtlektüre war. Um eine überdimensionale Rübe ernten zu können, müssen alle mitziehen, und erst als sich auch dasMäuschen beteiligt, gelingt das Unternehmen.» 58) (RAAB; 1996).

[12] «Das Stück wurde im Oktober 1994 am Traverse Theatre in Edinburgh uraufgeführt und kurze Zeit später am Deutschen Theater in Berlin durch eine Lesung vorgestellt. Damals erklärte Autor David Greig, eine Lesung seines Textes sei ihm lieber als eine Inszenie- rung, die die Metaphern verdeckt, die in dem Stück stecken. Die Eisenbahn ist für ihn ein Symbol der Ordnung und Weltverbunden- heit, der stillgelegte Bahnhof der Stadt steht für Zurückgebliebenheit und Isolation. David Greig geht es um die Beschreibung von Fremdheit, Grenzen und Identität. Der Zugriffder deutschen Erstaufführung in Chemnitz wird ihn wahrscheinlich überrascht haben. Regisseur Armin Petras greift nicht nur auf die Metaphern zurück, die im Text stehen, er fügt auch neue hinzu.» (KRANTZ 1996: 58).

[13] «The potency of their work derives from what he calls, along with Thomas Ostermeier, an "aesthetic of the negative". The team at the Baracke likes theatre that asks relevant questions, grasps a social reality that is more and more brutalised by triumphant capitalism and, above all, ponders the absence of clearly formulated utopias.» (MUHLEISEN, 1999: 31).

[14] «Each one was written during the mid 1990s, a time when the nation itself was very much a work-in-progress. […] The whole question of national identity - of who is and who isn't German and what being German actually means - acquired a new urgency in the context of a sudden and unexpected marriage between the Democratic and Federal Republics, East and West Germany. It's this urgency which gives these four plays their dynamism and their life. ThE sheer persistence with which issues of cultural identity keep thrusting themselves to the fore in these plays is a response on the part of their writers to a situation where no one - writers inclu- ded - could feel at ease with the notion of who 'we' are.» (TUSHINGHAM, 1997: xiii).

[15] «Der Akzent liegt nicht auf der „wahren" mazedonischen Geschichte Is Erkenntnisobjekt: Wieso sollte es jemand interessieren, was die wahren' Hintergründe des Stückes sind?" Ja, es gibt kaum etwas in dem Stück, was völlig iktiv wäre. Aber im Grunde ist das nicht wichtig. Es kommt nicht darauf an, wahre' Geschichten zu erzählen.» (LOHER, 1998: 114).

[16] «Die einzigen, die Samstag abend in den Hamburger Kammerspielen nicht ratlos waren, waren junge Menschen unter 16. Sie nämlich hatten zu der deutschen Erstaufführung von Sarah Kanes „Gesäubert" keinen Zutritt, weil, wie ein Schild an der Kasse ver- kündete, das Stück für Minderjährige „ungeeignet" sei. Dabei wären sie vermutlich die einzigen gewesen, die nicht verzweifelt den Realitäts- und Metapherngehalt des Gesehenen hätten auseinanderdividieren müssen. Vertreter ihrer Altersklasse erledigen mo- mentan in Supermärkten Polizisten mit Fleischermessern, da hätte ein halber Liter Theaterblut wohl kaum für Verwirrung gesorgt. Alle anderen aber mußten diskutieren, ob man nach Tarantino noch ernsthaft versuchen darf, mit abgeschnittenen Plastikbeinen zu schocken.» (KÜHL 1998).

[17] «Die mit dem Kollaps der großen Ideologien und politischen Lager verbundene Explosion verschiedener Wirklichkeiten - Sichten auf Welt und Lebensformen - kann sich nur in den unterschiedlichsten Weltsichten und Weltentwürfen der unterschiedlichsten Autoren spiegeln. Realismus ist nicht die einfache Abbildung der Welt, wie sie aussieht. Er ist ein Blick auf die Welt mit einer Haltung, die nach Änderung verlangt, […] Die Haltung des Realismus versucht die Welt zu vermitteln, wie sie ist, nicht wie sie aussieht. Sie versucht, Wirklichkeiten zu begreifen.» (OSTERMEIER, 199).

[18] «Fools lament the decay of criticism. · For its day is long past. Criticism is a matter of correct distancing. It was at home in a world where perspectives and prospects counted and where it was still possible to take a standpoint. Now things press too closely on human society.» (BENJAMIN, 1969: 220).

GENOVA UNIVERSITY PRESS

Publifarum
https://riviste.unige.it/index.php/publifarum

Attraversare confini: rotte, geografie e migrazioni tra documentario, letteratura e performance

A cura di Ester Fuoco

The Tables Project di Nasim Ahmadpour. Pratiche di migrazione simbolica

Ester Fuoco

Per citare l'articolo
Ester Fuoco, « *The Tables Project* di Nasim Ahmadpour. Pratiche di migrazione simbolica », *Publifarum*, 45, 2026, p. 47-65.

Riassunto

Il saggio analizza il progetto performativo *Tables* della regista e attrice Nasim Ahmadpour come un dispositivo analitico capace di rendere visibili le dinamiche della censura nel teatro iraniano contemporaneo. Intesa non come semplice interdizione, ma come condizione strutturale che precede e orienta l'azione, la censura è indagata attraverso due lavori del progetto finora realizzati: *The Report on the Judgment Day* e *We Came to Dance*. L'analisi mette in luce il modo in cui il controllo si inscrive nei processi di giudizio, nella temporalità dell'azione e nella sospensione del gesto corporeo. Le due performance articolano pratiche sceniche fondate sull'immobilità, sulla performatività della parola e su una forma di migrazione simbolica che attraversa il teatro, in cui il confine non viene oltrepassato ma abitato come spazio operativo. In questa prospettiva, *Tables* emerge come una pratica che espone il limite sociopolitico come materia drammaturgica, affidando allo spettatore un ruolo attivo nella costruzione del senso.

Abstract

This article analyses the performance project *Tables* by Iranian director and performer Nasim Ahmadpour as an analytical device that renders visible the dynamics of censorship in contemporary Iranian theatre. Conceived not as mere interdiction, but as a structural condition that precedes and informs action, censorship is investigated through two works from the project produced to date: *The Report on the Judgment Day* and *We Came to Dance*. The analysis highlights how control becomes embedded in processes of judgment, in the temporality of action, and in the suspension of bodily gesture. The two performances articulate scenic practices grounded in immobility, in the performative force of language, and in a form of symbolic migration that traverses theatre, in which boundaries are not crossed but inhabited as operative spaces. From this perspective, *Tables* emerges as a practice that exposes the sociopolitical limit as dramaturgical material, assigning spectators an active role in the construction of meaning.

Censura, linguaggio e pratiche performative

La libertà di espressione rappresenta uno dei pilastri dei sistemi democratici contemporanei, ma la sua applicazione concreta è sempre il risultato di un equilibrio instabile tra diritti individuali, responsabilità collettive e forme di regolazione istituzionale.

Essa, infatti, non opera mai come un diritto illimitato, ma si definisce sempre attraverso una serie di vincoli giuridici, politici, sociali e morali che rispondono a specifiche esigenze collettive e di ordine pubblico (KATAMALI 2002: 57). Questi vincoli

sono spesso giustificati in nome della sicurezza nazionale, della tutela della salute pubblica o della protezione di altri diritti fondamentali; tuttavia, essi non si limitano a modellare l'esercizio individuale del linguaggio, ma incidono profondamente sulla sfera della produzione culturale e simbolica (KHOUZANI 2021). In altri termini, la censura non è soltanto un atto di interdizione puntuale nei confronti di singole opere o parole, ma costituisce un insieme di condizioni normative e sociali che orientano preventivamente le possibilità stesse di enunciazione artistica, influenzando ciò che può essere rappresentato, raccontato o reso visibile anche nella pratica teatrale e performativa.

La riflessione teorica sulla censura ha progressivamente abbandonato una concezione esclusivamente repressiva del fenomeno, per interrogarsi sulle condizioni che rendono possibile, o al contrario inammissibile, l'enunciazione di determinati contenuti. Gli approcci post-strutturalisti hanno avuto un ruolo centrale in questo spostamento di prospettiva, poiché hanno messo in discussione una concezione della censura intesa unicamente come interdizione esterna del discorso, per comprenderla invece come una componente strutturale di ogni sistema sociale, indipendentemente dalla sua forma di governo (JANSEN 1988: 221). In questa cornice, la censura appare come una componente dei regimi di verità che organizzano la produzione dei saperi e dei significati, operando attraverso soglie di enunciabilità che definiscono non ciò che è formalmente consentito o proibito, ma ciò che può essere riconosciuto come dicibile e legittimo nello spazio pubblico.

Come osserva Moore (2013), questi meccanismi di esclusione simbolica non agiscono soltanto sul piano normativo, ma strutturano preventivamente il campo del discorso, definendo le condizioni storiche e culturali entro cui determinati contenuti possono emergere, mentre altri vengono relegati all'invisibilità, al silenzio o alla marginalità. La censura è una pratica multiforme, che può manifestarsi come atto normativo, come processo continuo, come obiettivo politico o come effetto culturale. L'approccio finora delineato consente di analizzare la censura su diversi livelli: dalle motivazioni ideologiche che ne giustificano l'applicazione, al ruolo degli agenti censori, fino ai meccanismi attraverso cui le restrizioni vengono interiorizzate dai soggetti, producendo forme di autoregolazione e autocontrollo. Alla luce di questo quadro

teorico, le legislazioni e le pratiche censorie appaiono profondamente eterogenee e strettamente dipendenti dai contesti culturali, politici e geografici in cui si sviluppano. La censura emerge così non come un'eccezione alla libertà di espressione, ma come uno spazio di negoziazione permanente tra potere, linguaggio e soggettività.

Lungi dal voler assumere una posizione astratta a favore o contro tali restrizioni, il presente contributo intende piuttosto attirare l'attenzione sulla tensione tra testo e contesto, una prospettiva che consente di comprendere la censura come un processo dinamico, storicamente e culturalmente situato. In questa cornice, la censura non viene né normalizzata né giustificata, ma analizzata nei suoi effetti concreti sul campo artistico, inclusa la produzione di strategie di adattamento, resilienza e creazione alternativa che ridefiniscono linguaggi, forme e dispositivi della scena contemporanea (HOLQUIST 1998: 13-22). È all'interno di questo spazio analitico che si collocano le pratiche teatrali contemporanee prese in esame. Nel discorso pubblico iraniano, la censura è infatti frequentemente descritta come una condizione pervasiva e reiterata, che attraversa l'intero tessuto sociale e culturale: dalla politica al giornalismo, dall'uso di internet al cinema, dalle arti visive alla letteratura, fino ai codici di abbigliamento e alla voce delle donne. Essa non opera esclusivamente attraverso apparati istituzionali formalizzati, ma genera un clima diffuso di sorveglianza e di autocontrollo che incide in modo sostanziale sulle pratiche espressive (KHOUZANI 2021: 34).

Ufficialmente, il sistema iraniano non prevede sempre una censura preventiva obbligatoria per film, romanzi, spettacoli teatrali o mostre d'arte. Tuttavia, il controllo opera spesso *ex post*, in una forma strutturalmente ambigua: opere già realizzate possono essere bandite o ritirate dopo ingenti investimenti economici e simbolici. Questa precarietà permanente dell'atto creativo incide direttamente sulla forma delle opere, favorendo l'emergere di linguaggi indiretti, ellittici e stratificati (FUOCO 2024: 22-31).

Nel contesto iraniano contemporaneo, la censura nelle arti performative si configura come un dispositivo strutturale che attraversa l'intero sistema teatrale, incidendo non soltanto sui contenuti rappresentabili, ma anche sulle modalità di produzione, sulle forme linguistiche e sulla relazione con il pubblico. Il teatro opera all'interno di un assetto istituzionale fortemente centralizzato, in cui l'accesso alla scena è subordinato a procedure di autorizzazione preventiva che coinvolgono testi, regia, uso del corpo e

dispositivi scenici (DABASHI 2001). Questo sistema, consolidatosi dopo la Rivoluzione islamica del 1979, ha trasformato la censura in una condizione ordinaria del fare teatro (SABAHI 2020: 173). La gestione del settore teatrale è affidata a organismi governativi che esercitano un controllo capillare su finanziamenti, programmazione e circuiti di visibilità. Ne deriva una strutturale dipendenza economica che ostacola lo sviluppo di un teatro realmente autonomo, mentre il settore privato fatica a sostenere in modo continuativo iniziative indipendenti. Questa organizzazione ha prodotto una duplice dinamica: da un lato, il progressivo ritiro di una parte della generazione artisticamente legata al sistema statale; dall'altro, l'emergere di nuovi soggetti creativi capaci di adattarsi a condizioni materiali e normative instabili, sviluppando strategie produttive e linguistiche flessibili (UNGARO 2017). In tale contesto, temi centrali della vita sociale iraniana risultano difficilmente trattabili in forma diretta, determinando una riorganizzazione profonda del linguaggio scenico. Questa condizione ha favorito l'emergere di un'estetica della sottrazione, in cui il conflitto non viene esposto frontalmente, ma dislocato negli interstizi del discorso, affidando allo spettatore un ruolo attivo nella costruzione del senso (FUOCO 2024).

La rielaborazione del linguaggio scenico prodotta da questo assetto istituzionale non avviene tuttavia in un vuoto culturale, né può essere letta esclusivamente come una risposta contingente alle restrizioni contemporanee. Il teatro iraniano affonda infatti le proprie radici in una lunga tradizione performativa e rituale, in particolare nel *taʿzié*[1], che ha lasciato un'eredità duratura nella concezione della scena come spazio comunitario e nella centralità dell'esperienza emotiva condivisa (BEYZAÌ 2008).

Nel teatro contemporaneo, tale patrimonio viene riattivato e rielaborato in dialogo con influenze moderne e postmoderne — pratiche brechtiane, dispositivi di straniamento, frammentazione narrativa — che vengono a loro volta adattate alle condizioni di controllo e sorveglianza esistenti (VALENTINI 2020: 61-88). In questo quadro, la relazione con il pubblico assume una funzione strutturale all'interno del dispositivo performativo. In un contesto segnato da una censura diffusa e interiorizzata, la fruizione teatrale si fonda su una competenza interpretativa condivisa, maturata attraverso l'esperienza collettiva dei limiti del dicibile. Il significato non viene quindi trasmesso attraverso l'affermazione diretta, ma emerge dall'interazione tra scena e platea, attivando un processo di decodifica che fa della

partecipazione dello spettatore una componente essenziale della costruzione del senso.

The Report on the Judgment Day

The Report on the Judgment Day[2] si colloca al centro del più ampio progetto performativo *Tables*, ideato e concepito dall'artista iraniana Nasim Ahmadpour[3] come una sequenza di quattro performance ('quattro tavoli') ciascuna delle quali esplora un diverso modo di configurare la relazione tra disciplina artistica, forma scenica e condizione politica operativa del teatro contemporaneo iraniano. Il primo *tavolo* della serie nasce da una situazione concreta di cancellazione di un evento istituzionale, la riunione della giuria della sezione *Alternative Performances* del Festival Fajr di Teheran nel 2020[4], da cui prende avvio l'intero impianto drammaturgico. Il testo è stato originariamente rappresentato in una sala sotterranea privata a Teheran, fuori dai circuiti istituzionali ufficiali, e successivamente presentato alla Performa Biennale di New York nel 2023[5] come lettura performativa, mettendo in risalto la dimensione documentaria e la potenzialità performativa del non-avvenuto nel teatro sottoposto a censura. Questa logica si traduce, sul piano dei fatti, nella vicenda che coinvolge la giuria del festival nel 2020 e nella sospensione del suo mandato valutativo. Ali Asghar Dashti[6], allora direttore della sezione *Alternative Performances*, invita Nasim Ahmadpour, Narges Hashempour e Hamid Pourazari a far parte della giuria incaricata di valutare i progetti selezionati. Tuttavia, prima dell'inizio del festival, in concomitanza con l'abbattimento di un aereo ucraino a seguito di un presunto attacco missilistico a Teheran[7], diciotto dei ventuno gruppi partecipanti si ritirano dalla manifestazione in segno di protesta contro la situazione politica del Paese. Di conseguenza, le opere selezionate non vengono mai presentate e la riunione della giuria non ha luogo, lasciando incompiuto l'intero processo di valutazione. Tre anni più tardi, Ahmadpour riattiva quella procedura interrotta sotto forma di performance, mettendo in scena una sessione di giudizio relativa a spettacoli mai rappresentati. Il dispositivo drammaturgico assume così una funzione insieme documentaria e memoriale, ricostruendo il processo selettivo, il ritiro dei gruppi e le conseguenze di tale sospensione. Tra i progetti evocati nella drammaturgia figura *We Burned, You Burned,*

They Burned[8], rimasto inedito a seguito del ritiro dal festival e della prematura scomparsa dell'autrice Anja. La sua presenza all'interno della performance non assume un valore commemorativo, ma un valore al tempo stesso paradigmatico e pragmatico all'interno del dispositivo drammaturgico, poiché rende visibile una forma di interruzione definitiva, in cui l'impossibilità dell'atto non è più reversibile.

In *The Report on the Judgment Day*, a un anno dalla morte dell'artista, la giuria assegna retroattivamente il premio per la miglior performance del festival a un progetto mai realizzato. Il riconoscimento non si configura come gesto riparativo, bensì come atto istituente che assume l'assenza e la trasforma in oggetto di legittimazione, facendo del premio il luogo in cui l'impossibilità dell'evento viene formalmente sancita. L'evento mancato non viene dunque colmato, ma reinscritto come traccia attiva, capace di ridefinire il rapporto tra memoria, giudizio e istituzione.



Figura 1 – The Report on the Judgment Day
(Amir Esbati, Rakhshan Banietemad, Younes Tarakameh, Narges Hashempour)

È a partire da questo assetto, in cui la censura opera come dispositivo strutturale, anticipatorio e interiorizzato, che si rende necessario soffermarsi su questa prima tappa drammaturgica del progetto *Tables,* non semplicemente come oggetto di analisi estetica, ma come dispositivo teorico-performativo capace di rendere visibile il funzionamento concreto della censura nel contesto iraniano contemporaneo. Il passaggio a questo primo caso di studio non segna dunque uno spostamento tematico, bensì una continuità analitica: se i paragrafi precedenti hanno descritto le condizioni materiali, istituzionali e simboliche della produzione teatrale, questa performance ne mette in scena gli effetti, trasformando la censura da contesto implicito a struttura drammaturgica esplicita. Il testo, come detto, prende avvio da un evento mancato; la drammaturgia, tuttavia, non si limita a registrare l'annullamento, ma riorganizza l'evento non avvenuto come materiale scenico, configurandolo esplicitamente come «a re-enactment of a performance that was never performed»[9]. Tale formulazione non configura un paradosso narrativo, ma enuncia il principio operativo dell'opera: la censura non produce un'assenza pura, bensì attiva condizioni di sospensione e interruzione che persistono nell'ambito dei processi teatrali e istituzionali.

Il *re-enactment*[10] non ricostruisce un fatto passato, ma rende osservabile una procedura bloccata, spostando l'attenzione dall'evento alla struttura che ne ha impedito la realizzazione (CARONIA 2014: 16-22).

In questo senso, il lavoro di Ahmadpour si colloca in continuità con quelle pratiche teatrali che operano come forme di critica interna ai sistemi di potere, non attraverso la rappresentazione di un conflitto, ma mediante l'esposizione dei dispositivi che lo producono (ECKERSALL, GREHAN 2014). La drammaturgia assume inoltre una postura affine a quella che Foster ha definito dell'"artista come etnografo" (FOSTER 2006): una pratica che non parla dall'esterno, ma lavora dall'interno dei processi istituzionali, osservandoli, ricostruendoli e rendendone visibili le logiche operative. Il *reenactment* di una seduta mai avvenuta funziona così come strumento analitico, capace di trasformare una procedura amministrativa sospesa in un oggetto critico e performativo.

In questa prospettiva, lo spettacolo può essere letto come una drammaturgia della 'potenzialità non attualizzata' (AGAMBEN 2005: 287), intesa come organizzazione

formale di eventi trattenuti, che consente di pensare la censura non come negazione dell'azione, ma come sua sospensione strutturale.

Le opere selezionate, discusse e successivamente ritirate non scompaiono dal dispositivo drammaturgico, ma vi permangono come elementi attivi, trattenuti in una condizione di sospensione che la drammaturgia restituisce attraverso l'immagine dei «frozen embryos […] on the verge of realisation but stuck at point zero». Questa immagine introduce una diversa modalità di presenza in cui il progetto continua a operare all'interno del dispositivo teatrale. In tal modo, la censura non si limita a interrompere l'atto artistico, ma ne ridefinisce lo statuto, spostando l'attenzione dall'opera alla gestione della sua possibilità e facendo della potenzialità stessa materia drammaturgica. È in questo punto che la riflessione sulla censura si intreccia in modo decisivo con quella sul giudizio. Il dispositivo centrale dello spettacolo non è la performance artistica in senso stretto, ma l'atto del giudicare: chi giudica, quando, a quali condizioni e con quali conseguenze. Il testo insiste sull'idea che il giudizio sia un atto temporalmente circoscritto, che non può essere esteso senza deformarsi. Come recita esplicitamente una delle enunciazioni del copione: «A judgment is only valid at the moment of judgment […] It is unfair, if not impossible, to extend the moment of judgment to before or after it, which would in fact turn it to its opposite». Questa affermazione assume un valore teorico preciso: la censura, proprio perché opera anticipando o differendo il giudizio, trasforma l'atto stesso del valutare in una condizione permanente, producendo una responsabilità senza fine tanto per gli artisti quanto per le istituzioni (ARENDT 2009).

Dal punto di vista delle teorie della performance, lo spettacolo si configura come una forma di *documentary theatre* (GROOT NIBBELINK 2023: 374-380) rovesciato: non mira a garantire trasparenza o accesso diretto ai fatti, ma espone la distanza tra documento e azione, tra procedura e realizzazione. Il report non certifica ciò che è accaduto; rende visibile ciò che non ha potuto accadere. In questo senso, il testo non funziona come prova, ma come traccia, mostrando come la censura agisca attraverso protocolli apparentemente neutri, riunioni, verbali, comunicati stampa, che tuttavia producono effetti politici sul campo artistico.

Il teatro diventa uno spazio di testimonianza indiretta, in cui l'atto del raccontare sostituisce quello del mostrare. Come afferma uno dei giurati al tavolo «a performance

must be seen […] but it is still possible to talk about the ideas behind a performance», una formulazione che condensa l'intero dispositivo dell'opera e che anticipa, sul piano concettuale, la logica del secondo tavolo, *We Came to Dance*[11].

In *The Report on the Judgment Day* la censura emerge come un sistema che non elimina l'arte, ma la costringe a migrare: dall'azione al racconto, dall'evento al documento, dal corpo alla parola. È questa migrazione — più che l'atto censorio in sé — a costituire il terreno su cui si innestano le pratiche di denuncia e testimonianza dell'intero progetto performativo work in progress, preparando il passaggio alla seconda tappa performativa, in cui la censura si iscrive direttamente nel corpo e nel gesto.

We Came to Dance

Se nel primo tavolo del progetto la censura si manifesta attraverso la forma del tribunale e della deliberazione, nel secondo essa si inscrive direttamente nel corpo, o più precisamente nella sua immobilizzazione. La danza, pratica proibita e criminalizzata nel contesto iraniano, diventa il fulcro di un dispositivo performativo fondato sulla sottrazione del gesto e sulla sua persistente evocazione (MOQUADAM 2025). Fin dall'inizio, i performer dichiarano: «We came to dance, but isn't dancing here a violation of intent?», rendendo esplicita la frattura tra desiderio di movimento e interdizione normativa. La performance, così, non attraversa un confine territoriale: attraversa un limite di forma. Sposta la danza dal regime dell'atto al regime della possibilità e trasforma tale slittamento in una geografia percettiva per lo spettatore, dove ciò che conta non è vedere ma ricostruire, non è assistere ma proiettare. In questo senso, la danza non è definita come movimento visibile, ma come tensione latente, come «potential movement within the dancer's stillness».

È significativo che questa definizione non venga formulata in astratto, ma trovi nel copione una genealogia esplicita, ricostruita attraverso la memoria di uno spettacolo di Amir Reza Koohestani, *Dance on Glasses*[12].

Nel racconto di Ali Asghar Dashti, l'incontro con quello spettacolo è rievocato come un momento fondativo, in cui la danza diventa pensabile proprio nella sua sottrazione: «Twenty years ago, in February 2001, it was the Fajr Festival (…) the only theater that fit my schedule was *Dance on Glasses* by Amir Reza Koohestani[13]. Dance was beyond

our reach, so even the word 'dance' attracted our attention». Il ricordo insiste sulla figura della danzatrice come corpo attraversato da una tensione irresolubile: «My mind couldn't get rid of the dancing girl from the show. A girl who was agile but tired, passionate but restrained, dancing on the glasses on the table». In questa descrizione, la danza non si configura come esecuzione compiuta, ma come gesto trattenuto, esposto a un rischio costante, già definito da una condizione di impossibilità strutturale. *We Came to Dance* radicalizza questa intuizione: la danza non è più affidata al corpo esposto al pericolo, ma completamente sottratta alla visibilità e trasferita nel linguaggio, nella memoria e nell'immaginazione dello spettatore. Il passaggio da Koohestani ad Ahmadpour e Dashti non va dunque inteso come semplice continuità tematica, ma come esplicitazione progressiva del carattere politico della potenzialità[14]. Il potere agisce non solo colpendo i corpi, ma organizzando ciò che essi possono o non possono fare: in questo senso, non è l'azione compiuta, ma l'azione resa impossibile a costituire il luogo critico dell'esperienza teatrale.

La censura della danza non può essere compresa infatti solo come interdizione di una pratica corporea, ma va letta come intervento su una dimensione simbolica più profonda, che precede e spesso eccede il linguaggio discorsivo. Intesa nella sua accezione rituale originaria, la danza non produce significato attraverso un sistema di segni stabilizzati, ma attraverso una dinamica simbolica in cui ogni gesto genera una figura di senso destinata a essere immediatamente superata dal gesto successivo (ANDREELLA 2012: 13). In questa logica, il simbolo non si fissa mai come segno univoco, ma opera come movimento di ricomposizione di una frattura originaria: ciò che Platone descrive come il tentativo di "unire ciò che si respinge", alleviando il dolore di una lacerazione costitutiva (PLATONE, *Simposio*, 191d–193a). La danza agisce dunque come pratica di *syn-ballein*, mettendo insieme ciò che è separato senza mai ridurlo a una forma definitivamente leggibile (ANDREELLA 2012: 14). Questa dimensione simbolica si intreccia con la natura ludica e sacrale del gesto danzato. Come il gioco, nel senso delineato da Huizinga, la danza istituisce uno spazio separato, regolato da una logica propria e sottratto ai criteri dell'utilità, dell'efficienza e della razionalizzazione strumentale (HUIZINGA 1938). Essa opera su strutture profonde dell'esperienza, il corpo, l'espressione, il rito, che non possono essere riformate per decreto né pienamente governate attraverso imposizioni normative. È forse proprio

questa opacità strutturale a rendere la danza particolarmente vulnerabile ai dispositivi di censura: un gesto che non "dice" nulla in modo esplicito, ma che produce un immaginario potente e condiviso, sfugge ai meccanismi di interpretazione e controllo pur restando carico di una densità simbolica difficilmente neutralizzabile. In questo senso, la danza negata in *We Came to Dance* assume una valenza identitaria e politica che eccede la dimensione estetica. Come osserva Mary Douglas, le forme rituali possono essere lette al pari di forme linguistiche: trasmettono cultura, emergono dai rapporti sociali e, selezionando ciò che viene reso visibile o marginale, esercitano una funzione di regolazione del comportamento collettivo (DOUGLAS 1970: 39). La censura della danza non colpisce quindi soltanto un gesto individuale, ma una modalità di produzione simbolica attraverso cui una comunità riconosce e rielabora sé stessa (HABIB 2024). In questa prospettiva, l'immobilità messa in scena non coincide con una rinuncia, ma diventa il luogo in cui il gesto sopravvive come potenzialità condivisa, come immagine mentale che continua a operare proprio perché sottratta alla visibilità.



Figura 2 – We came to dance

(Hamid Pourazari, Nasim Ahmadpour,Ilnaz Shabani, Aliasghar Dashti)

Un frammento poetico, ispirato a una scena del film indiano *Sholay*[15], in cui una donna danza sul vetro per salvare il proprio amato, viene affidato alla voce, mentre il suo danzare non appare mai, ma si deposita nel ritmo del racconto e nella tensione evocativa della parola. Il testo esplicita il paradosso che struttura questa scena: «If she stopped moving, her love would die, and if she continued, she would die herself. A moment when you can neither stay nor leave». Il gesto coreutico viene così "sottratto al corpo" e reinscritto nell'ascolto: il teatro qui non funziona per evidenza, ma per immaginazione guidata. Tale strategia si riflette anche nell'uso dei materiali visivi. Sul telo che copre la parte frontale del tavolo sono stampati i manifesti di *We Came to Dance* e, al centro, due immagini identiche di una grande piazza popolata esclusivamente da uomini. Tutti guardano con espressione di allarme verso una figura avvolta da una nube di fumo. L'ambiguità dell'immagine, autoimmolazione, occultamento del corpo, possibile danza, resta irrisolta. A ogni passaggio di scena, sullo schermo compare la stessa frase: «To dance so amid the arena is my desire». L'effetto non è illustrativo, ma liminale: l'immagine non spiega la censura, la mette in vibrazione come enigma pubblico, come spettacolo impossibile che resiste pur restando "sottratto". Questa logica viene esplicitata nel testo quando Nasim Ahmadpour descrive l'epoca della restrizione come «an accumulation of fake events injected into history instead of censored authentic facts». A questo regime di sostituzione simbolica i performer rispondono definendo il proprio gesto come reazionario, per poi affermare che, su quel palco, «instead of dancing we fight against oblivion».

Tale dinamica trova una formulazione paradigmatica nel riferimento alla micro-coreografia clandestina elaborata da Hamid Samandarian[16] nel Ristorante 141. Il gesto, oscillazione della testa e il battere tre volte della punta del piede è descritto come una sequenza minimale che - nella ripetizione - «becomes something beyond itself», trasformandosi in una forma di danza inscritta nel quotidiano e sottratta allo sguardo pubblico. Pur richiamando, per economia e raffinatezza, alcune dinamiche della danza persiana classica (Qajar/Safavide), in cui la reiterazione calibrata di testa e piedi veicola grazia e intensità emotiva, la sequenza non si configura come citazione codificata, ma come riattivazione minimale di un principio coreutico.

Non si tratta di aggirare il divieto, ma di attraversarlo per compressione, riducendo il gesto a una particella di memoria. Lo spettatore è chiamato a immaginare il

movimento nello stesso modo in cui sono costretti a farlo i danzatori a cui è stato sottratto il diritto di danzare: «the imagination of dancing is the daily practice of a dancer who is forbidden from dancing». Ne emergono interrogativi che la performance mantiene volutamente aperti: è possibile censurare un gesto che esiste come potenzialità inscritta nel corpo? Dove si colloca il confine tra l'atto proibito e il desiderio che lo genera?

Un episodio rende questa dinamica ancora più evidente: il riferimento al video virale che documentò la danza spontanea di un reparto di polizia durante la vittoria dell'Iran contro il Galles ai Mondiali del 2022. In uno spazio rigidamente sorvegliato, ciò che appare non è la gioia collettiva dei cittadini, ma l'esibizione degli agenti: non è la popolazione a danzare, ma le forze dell'ordine. All'interno di questa scena, una giovane ragazza, con il foulard scivolato sulle spalle, attraversa il reparto compiendo il gesto minimo del Ristorante 141. Il movimento, quasi impercettibile, non si configura come atto di sfida esplicita, ma come segnale critico che rende visibile l'asimmetria del potere: ciò che è tollerato e persino celebrato dagli agenti è interdetto ai corpi civili, e in modo particolare a quelli femminili. Il gesto ridotto, sottratto all'evidenza spettacolare, funziona così come una micro-inscrizione politica, capace di condensare in pochi movimenti la distribuzione diseguale del diritto all'azione nello spazio pubblico.

In *We Came to Dance* il "tavolo" diventa dispositivo e metafora, superficie di incontro e di giudizio, ma anche barriera e confine: «what is not performed desperately tries to become a performance».

Conclusioni

Nel suo impianto complessivo, il progetto performativo *Tables* può essere definito come un dispositivo metodologico fondato sull'attraversamento (crossing) di apparati politici, istituzionali e discorsivi che regolano la produzione, la legittimazione e la visibilità dell'azione artistica (JOHNSON, PRATT 2019). L'opera non assume l'evento performativo come unità primaria, ma interviene sulle soglie che ne determinano la possibilità, organizzando l'azione come processo spostato, differito o delegato. In questa prospettiva, la performance non coincide con il gesto scenico immediato, ma si

articola attraverso una serie di passaggi; giudizio, verbalizzazione, traduzione, archiviazione che producono una sistematica non coincidenza tra corpo, luogo e atto. L'attraversamento stesso diventa principio formale e critico: ciò che viene messo in scena non è l'evento, ma il sistema di condizioni che ne rende l'emergenza possibile o impossibile. Riletti in sequenza, *The Report on the Judgment Day* e *We Came to Dance* mostrano come, in un teatro attraversato da vincoli strutturali, la censura non agisca come semplice "taglio" esterno, ma come condizione produttiva che interviene a monte, organizzando tempi, forme e posture, e definendo ciò che può apparire e ciò che può soltanto essere narrato.

In questo quadro, la resilienza teatrale non coincide con un eroismo dell'opposizione frontale, ma con la capacità di riconfigurare il dispositivo stesso dell'azione. L'atto viene spostato nel racconto, il corpo convertito in archivio, la procedura (giuria, rapporto, dichiarazione, traduzione) trasformata in scena. Si tratta di un movimento che può essere inteso come una forma di migrazione simbolica: non tanto "parlare di" repressione quanto farla agire come grammatica dell'opera, rendendo percepibile il modo in cui il potere produce discontinuità, arresti e scarti di realtà.

Le scritture che compongono *Tables* si collocano esplicitamente in relazione alle condizioni storiche e sociopolitiche che ne determinano la possibilità stessa di esistenza. La scena non è concepita come luogo neutro di rappresentazione, ma come spazio conteso, inseparabile dal corpo del performer e dai limiti che lo attraversano. I testi, costruiti a partire da esperienze reali, finzioni dichiarate e materiali d'archivio, generano forme di teatralità in cui la soglia del dicibile viene costantemente messa alla prova, dilatata o contratta, fino a produrre nuove modalità di presenza scenica (VALENTINI 2020: 65-88).

Nonostante, o forse proprio 'grazie a', il rigore formale e la precisione della scrittura, durante la performance si instaura una sensazione persistente di scarto e sospensione, come se ciò che accade sulla scena non riuscisse mai a coincidere pienamente con la realtà che evoca. Questa discontinuità percettiva genera un senso di arretramento costante, una distanza che non si colma. È in questa frizione che si manifesta l'esperienza della censura: non soltanto come interdizione esplicita, ma come condizione che disarticola il rapporto tra gesto, significato e presenza.

La restrizione, infatti, non si limita a impedire l'azione, ma produce una percezione instabile del reale, in cui il movimento sopravvive solo come eco, come traccia mentale, come possibilità continuamente rimandata. Nel loro rigore formale e nella loro apparente immobilità, le due fasi di *Tables* mostrano come il confine non sia soltanto un limite da superare, ma uno spazio da abitare criticamente. Gli artisti non fuggono necessariamente dal proprio Paese, ma sono chiamati a migrare da un linguaggio all'altro, da una forma all'altra: tra lessico giuridico e poesia, tra resa documentaria e costruzione scenica, tra il "rapporto" e la performance.

La scena diventa così una geografia instabile, una rotta mobile in cui il senso si produce per sottrazione, per slittamento e per differimento. In questo quadro, l'immobilità non equivale a un'adesione passiva alla norma, ma costruisce una soglia interpretativa e ciò che non viene fatto resta presente come possibilità, come immagine mentale condivisa. Il significato non è annullato, ma dislocato e affidato a un patto tacito tra scena e spettatore, fondato sulla capacità di riconoscere ciò che viene deliberatamente trattenuto.

In questo senso, la traiettoria che va da una seduta annullata (*The Report on the Judgment Day*) a una danza proibita (*We Came to Dance*) disegna una cartografia coerente tra documento, letteratura e performance. Il documento si teatralizza, la letteratura assume valore di prova e, al tempo stesso, rivendica il diritto a restare incompiuta; la performance, a sua volta, si configura come una pratica di esposizione del limite. La danza rimane potenziale, ma questa potenzialità coincide con una condizione politica in cui si è sempre "potenzialmente colpevoli". È per questo che la performance rifiuta l'alibi consolatorio della sostituzione e insiste affermando: «It is only sentimental when you dance on behalf of those who can't».

La decisione di arrestare la danza nel linguaggio produce così un cortocircuito teorico: da un lato richiama l'idea moderna di coreografia come codice astratto; dall'altro la rovescia, poiché qui il codice non conduce all'esecuzione, ma all'impossibilità. Ed è proprio questa impossibilità, resa visibile e condivisa, a farsi pienamente eloquente

Bibliografia

AGAMBEN G., *La potenza del pensiero. Saggi e conferenze*, Neri Pozza, Vicenza 2005, p. 287.

ARENDT H., *La vita della mente*, Il Mulino, Bologna 2009.

BEYZAÌ B., *Namāyesh dar Iran (Storia del teatro in Iran)*, Rowshangarān va Motāleʿāt-e Zanān, Teheran 2008 (ed. orig. 1965).

BUTLER J., *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*, Harvard UP, Cambridge (MA) 2015.

CURRY JANSEN S., *Censorship: The Knot that Binds Power and Knowledge*, Oxford University Press, Oxford 1988.

DABASHI H., *Close Up: Iranian Cinema, Past, Present and Future*, Verso, London–New York 2001.

DOUGLAS M., *Natural Symbols: Explorations in Cosmology*, Barrie & Rockliff, London 1970.

ECKERSALL P., GREHAN H., *Performance, Politics and Activism*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2014.

FOSTER H., *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, MIT Press, Cambridge (MA) 2006.

FUOCO E., *Esplorazioni intermediali nel teatro di Amir Reza Koohestani*, Mimesis, Milano 2024.

GROOT NIBBELINK L., «Documentary Theatre», in *The Routledge Companion to Contemporary European Theatre and Performance*, a cura di M. Delgado, D. Rebellato, Routledge, London–New York 2023, pp. 374-380.

HABIB T., «This Nowruz, Iran Is Dancing Between Tradition and Modernity», *LCRS Politica*, Beirut 2024, https://www.lcrs-politica.com/research/this-nowruz-iran-is-dancing-between-tradition-and-modernity.

HOLQUIST M., *Censorship and Silencing: Practices of Cultural Regulation*, Getty Research Institute, Los Angeles 1998.

HUIZINGA J., *Homo ludens*, Routledge & Kegan Paul, London 1949 (ed. orig. 1938).

JANSEN S.C., *Censorship: The Knot That Binds Power and Knowledge*, Oxford University Press, New York 1988.

JOHNSON C., PRATT G., *Migration in Performance: Crossing the Colonial Present*, Routledge, London–New York 2019.

KAMATALI J. M., «Freedom of Expression and Its Limitations: the Case of the Rwandan Genocide», *Stanford Journal of International Law*, 38, 2002, pp. 57–86.

KHOUZANI, N.G., *Contemporary Iranian Artists and Censorship*, University of Wollongong, Thesis https://hdl.handle.net/10779/uow.27669624.v1, 2021.

MOORE A., *Censorship and the Limits of the Literary*, Bloomsbury, London 2013.

MOQADAM A. T., «"I'm the Common Pain; Dance with Me": Fractality, Affect, and Embodiment in Circulation of Resistance», *Critical Sociology*, 2025, pp. 1–16.

PLATONE, *Simposio*, a cura di G. Colli, Adelphi, Milano 1979.

SABAHI F., *Storia dell'Iran 1890-2020*, Il Saggiatore, Milano 2020, p. 173.

UNGARO F., «Il teatro in prima linea nell'Iran che vuole cambiare», *Quotidiano di Puglia*, 14 marzo 2017.

VALENTINI V., *Teatro contemporaneo*, Carocci, Roma 2020.

Sitografia

https://beursschouwburg.be/en/events/ali-asghar-dashti-nasim-ahmadpour/ (consultato il 20.01.2026).

https://www.festival-automne.com (consultato il 20.01.2026).

https://www.fondationcartier.com/en/programme/events/performance/we-came-to-dance (consultato il 20.01.2026).

https://sceneweb.fr/we-came-to-dance-de-nasim-ahmadpour-et-ali-asghar-dashti/ (consultato il 20.01.2026).

https://teatrodellatosse.it/eventi/we-come-to-dance/ (consultato il 20.01.2026).

[1] Questo genere teatrale religioso comincia a diffondersi intorno al XIV secolo e raggiunge il suo apice durante il regno dei Safavidi nel XVII secolo. Il ta'zié, letteralmente "consolazione" o "condoglianza", non è soltanto un'opera di rappresentazione scenica, ma una vera e propria liturgia teatrale, che mette in scena il martirio dell'Imam Hussein, una delle figure più venerate della tradizione sciita, insieme ai suoi seguaci. Questa forma di teatro unica, altamente ritualizzata, che si distingue nel panorama islamico e mondiale per il suo carattere partecipativo e l'intensa interazione con il pubblico crea un'atmosfera catartica e carica di pathos. Per un approfondimento esaustivo della storia teatrale iraniana si rimanda alla traduzione italiana della *Storia del Teatro in Iran* di B. Beyzaì, curata da Mani Naimi, edita da Amazon Independently Publisher, 2020.

[2] Casting Table 1/1: Text and direction: Nasim Ahmadpour, Ali Asghar Dashti, Narges Hashempour, Nasim Ahmadpour, Hamid Pourazari, debutto il 20 luglio 2023 in uno spazio privato a Tehran. Table1/2: Laura Raicovich in vece di Narges Hashempour, Omar Berrada in vece di Ali Asghar Dashti, Mirene Arsanios in vece di Nasim Ahmadpour, Nasim Ahmadpour in vece di Hamid Pourazari, 10 novembre 2023 Performa Biennial New York.Table1/3: Amir Esbati in vece di Ali Asghar Dashti, Rakhshan Banietemad in vece di Narges Hashempour, Younes Tarakame in vece di Nasim Ahmadpour, Narges Hashempour in vece di Hamid Pourazari, replica del 1 febbraio 2024 in uno spazio privato a Tehran. Vd. https://donquixotescene.com/report-of-judgment-day/, consultato il 10 dicembre 2025.

[3] Nasim Ahmadpour è una regista teatrale, drammaturga e sceneggiatrice attiva in Iran e a livello internazionale. Cofondatrice nel 2003 del gruppo teatrale Don Quixote a Teheran, ha scritto e/o diretto numerosi spettacoli, ottenendo riconoscimenti in importanti festival artistici. Parallelamente all'attività teatrale, ha collaborato come sceneggiatrice con il regista Shahram Mokri per cortometraggi e lungometraggi presentati, tra gli altri, ai Festival di Venezia e Berlino; Careless Crime ha vinto il Bisato d'Oro per la miglior sceneggiatura originale a Venezia nel 2020. Tra i suoi lavori più recenti figurano *The Report on the Judgment Day*, presentato alla Performa Biennale di New York nel 2023, *We Came to Dance*, presentato a Bruxelles nel 2024, e la regia di England di Tim Crouch, andato in scena in Macedonia del Nord.

[4] Il Fajr International Film Festival, con sede a Teheran, è una rassegna dedicata al cinema nazionale e internazionale, con particolare attenzione allo scambio culturale e alla valorizzazione di opere di autori affermati ed emergenti. Il festival promuove film provenienti in particolare dal Medio Oriente, dall'Asia

Centrale, dal Caucaso e dall'Anatolia, privilegiando lavori orientati a valori umani, morali e di giustizia, nonché a temi di pace e dialogo interculturale, https://www.fajriff.com/.

[5] https://performa2023.org

[6] https://donquixotescene.com/members/, consultato il 10 dicembre 2025.

[7]ttps://www.repubblica.it/esteri/2020/07/12/news/iran_il_boeing_ucraino_e_stato_abbattuto_per_un_errore_umano-261718810/.

[8] Per approfondimenti https://thetheatretimes.com/report-from-the-underground-a-new-iranian-theatre/.

[9] Da questo punto in avanti, tutte le citazioni in lingua inglese sono tratte dal testo di *The Report on the Judgment Day* e *We Came to Dance*, gentilmente concesso dall'autrice Nasim Ahmadpour.

[10] Brevemente: il fenomeno del reenactment vede le sue radici nel pensiero del filosofo Robin George Colling una specifica strategia di appropriazione che implica una nuova interpretazione e ricontestualizzazione, e costituisce una pratica molto in uso nell'arte e nella performance contemporanee. Si rimanda nella vasta bibliografica sul tema al numero monografico dedicato al tema CARONIA A., JANŠA J., QUARANTA D. (a cura di), *RE:akt! Reconstruction, Re-enactment, Re-reporting*, LINK Editions, Brescia 2014.

[11] https://donquixotescene.com/we-came-to-dance/

[12] Vd. Fuoco E., *Esplorazioni intermediali nel teatro di Amir Reza Koohestani. La ricerca della libertà tra iperrealtà e tradizione*, Mimesis, Milano, 2024, pp. 38-43.

[13] https://www.mehrtheatregroup.com/dance-on-glasses/

[14] *Dance on Glasses* e *We Came to Dance* si collocano lungo una stessa linea di tensione, pur articolandola in modalità differenti. Nel primo, l'azione resta ancorata alla presenza del corpo, mentre nel secondo essa viene progressivamente dislocata verso altre forme di mediazione.

[15]https://web.archive.org/web/20171202162050/http://www.bfi.org.uk/films-tv-people/4ce2b6b5c1aff, consultato il 16 dicembre 2025.

16 Uno dei più importanti registi teatrali del periodo pre-rivoluzionario, Hamid Samandarian, fu interdetto dall'attività artistica e, in segno di protesta, aprì un ristorante insieme ad alcuni colleghi, vd. https://grokipedia.com/page/hamid_samandarian consultato il 16 dicembre 2025.

Publifarum
https://riviste.unige.it/index.php/publifarum

Attraversare confini: rotte, geografie e migrazioni tra documentario, letteratura e performance.

A cura di Ester Fuoco

Vaga consonanza: immaginazione e musica nell'Italia della prima età moderna

Manuel Bertolini

Per citare l'articolo
Manuel Bertolini, « Vaga consonanza: immaginazione e musica nell'Italia della prima età moderna », *Publifarum*, 45, 2026, p. 66-85.

Riassunto

Nella prima età moderna la musica è il crocevia di saperi filosofici, scientifici e magici, e costituisce pertanto un terreno fruttuoso di dialogo interdisciplinare fra musicologia e storia delle idee. L'articolo vuole riflettere sulla relazione tra la peculiare dimensione semantica della melodia e le dinamiche emotive da essa indotte alla luce della recente storiografia. La prima parte dell'articolo si concentra sulle più significative elaborazioni teoriche rinascimentali sul potere psicagogico della musica; la seconda parte mostra con quali modalità i compositori e gli esecutori impiegavano questo potere per dipingere emozioni.

Abstract

In the early modern period music constitutes a point of intersection for philosophical, scientific, and magical traditions. As such, it represents a particularly rich field for interdisciplinary dialogue between musicology and the history of ideas. This article investigates the relationship between the peculiar semantic dimension of melody and affective dynamics in light of recent historiography. The first part of the article focuses on the Renaissance theoretical elaborations of the psychagogic power of music; the second part examines how composers and performers employed this power to depict emotions.

Cantus et tibie et fidium dulcedo, quibus extra
me ipsum rapi soleo, ubi sunt?
F. Petrarca, *Rerum familiarum libri*, XIII, 8, 7

Premessa*

In un suggestivo passo della *Teologia platonica*, pubblicata nel 1482, l'umanista Marsilio Ficino spiega in quali modi «nelle pitture e nelle architetture» si rivela la «forma dell'animo» dell'artista. Essa può estrinsecarsi «come il volto di un uomo che <… guardando> in uno specchio crea la propria immagine nello specchio». È soprattutto attraverso «il linguaggio, il canto e la musica», aggiunge l'autore, che la *forma mentis* dell'artista ha la possibilità di apparire. Nel canto e nella melodia «tutta la disposizione e la volontà della mente si manifesta nel modo più chiaro e le emozioni dell'artefice sono di solito le stesse che in noi suscitano le sue opere» (FICINO 2011: 854-855)[1]. A una lettura attenta, le parole di Ficino rappresentano il sigillo di una concezione di arte che, come magistralmente dimostrato da Robert Klein, pone al centro

la individualità, la forza dell'affetto manifestata dall'opera, il ruolo della immaginazione nell'esprimere il dualismo psichico dell'artista (KLEIN 2024: 213-214; ZAGOURY 2024: 114).

Secondo un assunto largamente diffuso nel pensiero rinascimentale, infatti, attivando una sorta di procedimento di metempsicosi, la forma musicale concepita nella mente del compositore si incarna tramite la fantasia nel canto dell'artista, e da questo migra nell'ascoltatore condizionandone l'emotività. Sotteso a questa concezione c'è il repertorio della *laus musicae* e dell'*harmonia mundi*, risalente all'età ellenistica, che con il tramite di Severino Boezio raggiunge il Medioevo, e che l'Umanesimo rielabora dall'esegesi dei testi greci e latini (SPITZER 1967). Nell'Italia della prima modernità, il potere psicagogico della musica è discusso nei contesti più diversi: i manuali per la confessione dei peccati, che indagano i piaceri uditivi; le descrizioni delle soggioganti esecuzioni cosiddette *di cuore* (improvvisate) nelle corti; le musiche di voci e strumenti della devozionalità filippina, che danno l'impressione agli spettatori di «essere stati in paradiso»; i trattati di medicina che pongono in risalto i benefici del canto per tonificare gli spiriti (BERTOLINI 2019a: *passim*)[2].

Sarebbe arbitrario classificare – o, peggio, liquidare – l'antica tradizione della *laus musicae* come un erudito compendio di aristotelismo, neo-platonismo e *prisca theologia*, recepito dai filosofi e dai teologi, ma ignorato dai compositori. Di fatto, la musicografia coeva non dispone di trattati consacrati alla espressione degli affetti[3] e i compositori devono attingere a un *corpus* stratificato di fonti, che comprende, tra l'altro, le dissertazioni sulle facoltà dell'anima, i compendi sulla teoria umorale, i prontuari sull'*ars retorica* ciceroniana e quintilianea (BOCCADORO 2024: 13-14). Questa dimensione marcatamente interconnessa fra i saperi impone un metodo di ricerca interdisciplinare fra musicologia, filosofia e storia delle idee – talora ancora disatteso, specie in ambito italiano[4] –, che risulta indispensabile per collocare e interpretare appieno i nessi tra l'ambito apparentemente a-semantico della melodia (il *nudo* suono) e la sua capacità di esercitare un effetto tanto soave quanto straniante sulla psiche. In questa sede richiamerò dapprima il rapporto fra musica e immaginazione attraverso alcuni scritti di Ficino; in secondo luogo, tenterò di riscontrare tali concezioni sul terreno performativo, con specifico riguardo al

contrappunto in ambito secolare, ricorrendo ai principali trattati musicali cinquecenteschi.

Spiritus e melodia

Nel *Convivio* Dante annovera lo «spirito visivo», che uscendo dagli occhi soggioga la facoltà «imaginativa»[5] (DANTE 1995: II, ix, 4-5), e rimarca il coinvolgimento di tutti gli spiriti umani, esterni e interni, nella fascinazione musicale: «Ancora la Musica trae a sé li spiriti umani, che quasi sono principalmente vapori del cuore, sì che quasi cessano da operazione; sì è l'anima intera, quando l'ode, e la virtù di tutti quasi corre a lo spirito sensibile che riceve il suono» (ivi: II, xiii, 24). La complessa nozione di *spiritus* risale al pensiero antico. Secondo la tradizione galenica, esso è un vapore sottile prodotto dal sangue, composto dalla materia eterea di cui sono fatti i cieli, presente sia nel corpo del mondo che in quello dell'uomo. Ciò rende lo *spiritus* un ponte fra cielo e terra, che sul versante filosofico viene qualificato come il «carro dell'anima». Tali caratteristiche, congiunte alla visione platonica dell'*Anima Mundi* proposta nel *Timeo* (34c-36d)[6], rendono lo *spiritus* affine alla natura aerea della musica. Come lo *spiritus* è mediano fra anima e corpo, la *imaginatio* (o la *phantasia*) è una facoltà mediana fra i sensi e l'intelletto, la musica è mediana fra un'anima numerica e un corpo sonoro (BERTOLINI 2026).

Su questi presupposti, operando una dotta quanto efficace esegesi tra teoria armonica, fisica presocratica, medicina galenica e saperi ermetici, nel *De Vita*, edito la prima volta nel 1489, Ficino spiega come ottenere influenze planetarie benefiche mediante diversi elementi naturali, che comprendono «canti e suoni» opportunamente realizzati in base ai peculiari aspetti delle stelle. Poiché il canto incarna il legame tra lo *spiritus* celeste e lo *spiritus phantasticus* dell'uomo, ne consegue che «il canto è il modo imitativo più efficace di tutti», infatti, riproduce intenzioni e affetti «con tale forza trascinatrice, che stimola immediatamente a imitare e riprodurle sia lo stesso cantante sia i suoi ascoltatori» (FICINO 1560: 285)[7]. Tralasciando gli aspetti specifici della ritualità astrologica, qui preme sottolineare i presupposti della mimesi musicale. Per Ficino la materia del canto «è un'aria, calda o tiepida, <…> in qualche modo vivente» e dotata di passioni. Ne consegue che una

armonia piena «di spirito e di senso», in sintonia con l'inclinazione della fantasia umana, risponde a un certo astro e trasfonde nel cantante una energia psicofisica di grande intensità, il quale la trasmette all'ascoltatore mediante l'azione congiunta della vista e dell'udito:

> Se infatti un qualche vapore o spirito, emesso talvolta attraverso *i raggi degli occhi*, o in altro modo, può affascinare, ammorbare e influenzare in modi diversi chi sta vicino, può farlo molto di più uno spirito che erompe più abbondante *dall'immaginazione e dal cuore*, e nello stesso tempo è *più caldo e forte nel movimento*. Cosicché non desta affatto meraviglia che alcune malattie dell'animo e del corpo possano talvolta essere allontanate, o arrecate, soprattutto per il fatto che uno *spirito musicale* di questo tipo tocca propriamente, e agisce sullo spirito che è elemento medio fra il corpo e l'anima (ivi: 285-287; corsivo mio)[8].

La natura antropomorfa del canto si riflette nella corrispondenza tra i quattro elementi, i quattro umori e i quattro registri vocali (a soprano, alto, tenore, basso corrispondono rispettivamente fuoco, aria, acqua, terra; e bile gialla, sangue, flemma, bile nera): «attribuiamo a Saturno le voci lente, gravi, rauche e lamentevoli; a Marte, invece, quelle opposte, veloci, acute, aspre e minacciose; mentre le voci medie le assegniamo alla Luna» (ivi: 288)[9].

Come ascissa e ordinata dell'ideale piano musicale ficiniano si possono eleggere, da un lato, il concetto di armonia pitagorica e platonica, intesa come conciliazione di elementi antagonisti, dall'altro, la teoria peripatetica delle passioni. Per necessità di sintesi prescindo dalle pur fondamentali considerazioni di Ficino sulla valenza simbolica dei numeri, sulle nozioni di Monade e Diade che riflettono rispettivamente l'unità pura dell'orecchio interiore e la molteplicità opaca di quello esteriore, sulla opposizione tra idea e materia che formano gli estremi di una consonanza, conciliandosi (ALLEN 1994; BOCCADORO 1998). Risulta più utile ricordare che uno dei *Problemi* pseudo-aristotelici (XIX, 38, 920b, 29-921a, 6) definisce «le malattie» come «movimenti contro natura dell'ordine del nostro corpo». La consonanza musicale è un moto piacevole ordinato per natura, in quanto rapporto che tempera qualità contrarie: «Tutto ciò che è mescolato è più piacevole di ciò che non lo è, soprattutto se, essendo un oggetto dei sensi, il rapporto mantiene in egual misura, nella consonanza, il potere di entrambi gli estremi» (ARISTOTELE 2024: 49).

Nella musica, come in medicina, l'armonia è la media risultante dalla mescolanza di due forze opposte e di senso contrario, come il piacere e il dolore nell'ambito delle

passioni o il caldo e il freddo nel cuore sul piano della fisiologia. Nel citato passo del *De Vita*, Ficino sottolinea la centralità dello spirito che erompe abbondante «dalla immaginazione e dal cuore, <…> più caldo e forte nel movimento». Impegnato a rivalutare positivamente l'apporto della atrabile per l'ingegno, Ficino sa che un altro dei *Problemi* (XXX, 1) associa a chi possiede in eccesso tale umore una condizione psichica instabile, caratterizzata da «malattie di follia o di entusiasmo» (ARISTOTE 2019: 93-95). È la natura polimorfa del temperamento melanconico che incide sulla immaginazione e conduce al *furor* platonico o alla alienazione creativa evocata nella *Poetica* (1455a, 30) aristotelica: «la poetica è propria di un carattere versatile o di un folle, perché gli uni sono malleabili e gli altri inclini a uscire di sé» (ARISTOTELE 1998: 37).

Questi riferimenti, necessariamente schematici, aiutano a comprendere la logica con cui Ficino traduce le passioni modulando la sintassi armonica nel corpo (*melos*)[10] del contrappunto; agendo sullo *spiritus*, la varia tipologia di intervalli produce una altrettanto varia gamma di immagini mentali, che risultano piacevoli o spiacevoli, armoniche o deformi, equilibrate o stranianti. Nel suo *Compendium in Timaeum* (1484), Ficino si sofferma sulla specifica valenza dei rapporti incommensurabili, ossia di due grandezze che non ammettono un sottomultiplo comune e la cui relazione è espressa, appunto, da un numero irrazionale. Per fare un solo esempio, egli traspone la dinamica psico-fisica deformante dell'eccesso di bile alterando la *medietas* dei rapporti di consonanza semplici in rapporti irrazionali e dissonanti, ma ricchi di suono. La catatonia si ottiene eliminando simbolicamente la flemma e opponendo otto parti di sangue a due di bile gialla e due di bile nera in una proporzione disarmonica (8:2+2=8:4): non conciliando pitagoricamente le forze antagoniste, essa illustra la conflittualità del temperamento melanconico (BOCCADORO 2004: 45-47). Sulla base di tali criteri, Ficino costruisce contrappunti che pongono in contatto tonalità di carattere (*ethos*) opposto, grazie alla tensione crescente o decrescente dei movimenti della voce nel flusso melodico: il registro acuto e «incitato» del soprano, esito della eccitazione calorifica degli spiriti vitali sulla immaginazione e sul cuore, è espressa con intervalli dissonanti aumentati, movimenti melodici ascendenti, modi autentici; il registro grave e «rilasciato» del basso, invece, immagine della fredda placidità degli

spiriti vitali, viene reso con intervalli diminuiti, dissonanze minori, modi plagali e così via (ivi: 46)[11].

Dare anima alle parole

Come ho sottolineato in altra sede (BERTOLINI 2026), sarebbe arbitrario etichettare l'antica tradizione della *laus musicae* e interpretazioni come quella di Ficino nei termini di teorie speculative, menzionate dai compositori più per consuetudine retorica che per effettivo convincimento e presupposto operativo. Nelle rinomate *Istitutioni harmoniche* (1558), che integrano coerentemente la musica teorica, intesa come scienza speculativa («mondana e animastica»), e la musica pratica («artificiata»), rivolta alla esecuzione, Gioseffo Zarlino si sofferma sulla concezione di armonia celeste:

> Platone accomodò a ciascuna sphera <…> una delle nove Muse, che manda fuori (come dice) la sua voce o suono, dal quale nasce l'armonia del Cielo. E benché non ponga l'ordine loro, nondimeno il dottissimo Marsilio Ficino sopra quello del *furor poetico di Platone*, lo pone; e applica alla prima sphera lunare la musa detta Thalia, Euterpre a Mercurio, Erato a Venere, al Sole Melpomene <…> Attribuisce Calliope a ciascuna sphera per dinotarci il concento, che nasce dalle voci di ciascuna (ZARLINO 1558: 103; corsivo mio)[12].

Scendendo sul terreno delle regole per costruire un contrappunto efficace, Zarlino si rifà alle corrispondenze della cosmologia aristotelica e della teoria umorale per determinare la qualità e il carattere dell'andamento melodico. Nella cadenza plagale, per esempio, il canto, scorrendo nel «luogo inferiore della cantilena», produce un effetto «rilasciato» e di allentamento della tensione, «per movimenti tardi e rari», espresso dai suoni gravi del basso, che «ha grande convenienza con la Terra» e dipinge la tristezza profonda. Sul versante opposto ci sono i suoni acuti del soprano, «che nascono dai movimenti veloci e spessi, <… > i quali vengono a ritenere in loro quasi la natura del Fuoco», energica e vitale (ivi: 238-242). Il riferimento al *pathos* (affetti «concitati») dei moti veloci va ricondotto al principio, mutuato dall'*ars retorica*, secondo cui la *varietas* persuade maggiormente l'affettività dell'uditorio. Zarlino spiega che l'udito si appaga maggiormente con consonanze formate dalle proporzioni più complesse e «vaghe» del registro acuto, invece di quelle semplici e «piene» del

grave. Le consonanze di proporzioni minori, ossia con rapporti più lontani dalla ottava (2:1) e dai suoi composti,

> vengono ad esser men piene e più vaghe delle altre, <… cosicché> stando nell'acuto, per la <maggiore> velocità dei movimenti penetrano più velocemente l'udito e con maggior diletto si fanno udire. E tanto più sono vaghe quanto più si partono dalla semplicità, <… poiché i nostri sentimenti> amano maggiormente le cose composte <…> Come il bianco e il nero li porgono minor diletto di quello che fanno alcuni altri colori mezani e misti, così porgono minor diletto le consonanze principali di quello che fanno le altre, che sono meno perfette (ivi: 155).

Volendo fare un esempio, la consonanza 3:2 (= 1 ½) è maggiore di 5:4 (= 1 ¼): la prima è più piena e propria del registro del basso, mentre la seconda è più *vaga* – termine su cui tornerò – e adatta al soprano.

Restando nell'ambito musicale profano, per persuadere efficacemente, il compositore deve scegliere «il moto» melodico più appropriato al lessico poetico – prevalentemente incentrato su moti dell'animo contrastanti – su cui far fiorire l'ornamentazione. Nella *Antica musica ridotta alla moderna prattica* (1555), Nicola Vicentino raccomanda di esprimere «allegria» usando un «moto veloce e velocissimo, con i gradi incitati», le consonanze di «terza maggiore e <…> decima maggiore»; al contrario, per comunicare «melanconia» servono «il moto tardo, i gradi molli e <…> le consonanze minori»: non come fanno erroneamente alcuni ponendo «sopra una parola mesta <…> i gradi incitati e le consonanze maggiori» (VICENTINO 1555: 81*v*-82*r*). Per «dar l'anima» alle parole il compositore può introdurre trattamenti anomali della sintassi armonica, «varie commistioni di quarte e di quinte d'altri modi», proprio come gli architetti accompagnano «il modo dorico <…> con l'attico, e il corintio con il ionico, e sono talmente bene colligati e uniti <… nonostante> le maniere siano diverse». Le variazioni modali vanno introdotte quando il dipanarsi della peripezia amorosa lo richiede: nelle «canzoni che nel principio intraranno con allegrezza nel dire le sue passioni e poi nel fine saranno piene di mestitia, <… si> potrà uscire fuore dell'ordine del modo <…> per dar l'anima a quelle parole» (ivi: 47*v*-48*r*).

Con una significativa testimonianza di Claudio Monteverdi si giunge, per così dire, al termine *ad quem* dell'arco temporale del presente articolo. Presentando ai lettori i suoi *Madrigali guerrieri e amorosi* (1638), l'autore esordisce ricordando che le passioni principali sono «ira, temperanza e umiltà o supplicatione, come bene gli migliori filosofi

affermano». Esse si ritrovano in natura nella voce, distinta in «alta, bassa e mezzana», e in musica negli stili detti «concitato, molle e temperato». Non riuscendo però a rintracciare nei componimenti dei suoi predecessori e contemporanei esempi convincenti del genere concitato, Monteverdi sperimenta soluzioni per ritrovarlo:

> Cominciai dunque la semibreve a cogitare, la qual percossa una volta dal sono proposi che fosse un tocco di spondeo, la qual poscia ridotta in sedici semicrome, e ripercosse ad una per una, con agiontione di oratione contenente ira e sdegno, udii in questo poco esempio la similitudine dell'affetto che ricercavo, *benché l'oratione non seguitasse co' piedi la velocità del istromento*. E per venire a maggior prova, diedi di piglio al divin Tasso, come poeta che esprime, con ogni proprietà e naturalezza con la sua oratione, quelle passioni che tende a voler descrivere, e ritrovai la descrittione che fa del combattimento di Tancredi con Clorinda <*Gerusalemme liberata*, canto XII>, per aver io le due passioni contrarie da mettere in canto, guerra cioè, preghiera e morte. E l'anno 1624 fattolo poscia udire <… ai migliori uomini di Venezia> fu con molto applauso ascoltato e lodato (MONTEVERDI 1638: n.n.; corsivo mio).

Merita di essere notato il richiamo a Torquato Tasso, il quale esalta la *varietas* della ornamentazione poetica elaborata e insolita: «l'ineguale s'accomoda alla grandezza del dolore e dell'affanno», mentre l'uguale, «come sono i versi tutti endecasillabi, è meno acconcio al pianto» (TASSO 1736: 493). Sapendo che i «contrari sono quelli che movono grandemente l'animo nostro», Monteverdi mette in contatto un «tocco di spondeo», un calmo metro di sillabe lunghe, con le semicrome, le figure più brevi e veloci della notazione, per esprimere la irruzione concitata dell'ira; il fatto che il ritmo del testo non tenga il passo con la rapidità dello strumento non desta una particolare preoccupazione, pare essere anzi la chiave del *pathos* e del conflitto.

Vicentino, Monteverdi, Girolamo Mei, Vincenzo Galilei e Jacopo Peri, fra gli altri, esplorano nuovi percorsi nel trattamento degli intervalli, nell'uso delle dissonanze, dei cromatismi e di «false proporzioni», nella mescolanza di modi musicali, allo scopo di conquistare gli animi con la medesima efficacia degli antichi, dando vita ai primi esempi di monodia accompagnata[13]. Al netto del continuo ideale raffronto con il potere psicagogico dei prodigiosi citaristi greci – forse rievocato in parte come formula di circostanza, ma comunque mai contestato nei suoi principi di fondo – traspare nelle fonti una ricerca espressiva che gravita intorno a un principio centrale, finemente delineato da Ficino. Seguendo il fenomeno fisico secondo cui una mescolanza incolore diviene «altro in seguito all'eccesso di una delle sue componenti», la melodia «muta il

proprio carattere quando la modulazione *altera* le misure adibite alla mescolanza delle sue membra, la parte in eccesso mantenendosi ostinatamente confinata entro i limiti della propria dissidenza» (BOCCADORO 1998: 45).

L'imponderabile

Come insegna Ficino, lo *spiritus*, punto di convergenza tra la forza psichica e le pulsioni umorali, è una sorta di ponte fra intelligibile e sensibile, fra ragione e sensazione, nonché il fulcro della fascinazione musicale. La facoltà «immaginativa» condivide con la melodia il medesimo statuto espressivo non verbale: essa *parla* mediante le impressioni ricevute, elaborate e riassemblate dalla *phantasia*, che l'esecutore comunica all'ascoltatore, il quale le assimila e le rielabora a sua volta. Nel trattato di carattere enciclopedico *Anatomia ingeniorum et scientiarum* (1615), Antonio Zara puntualizza come

> l'inflessione modulata della voce provenga dalla medesima fonte da cui ha origine la immaginativa. Ne consegue che la immaginativa produce <… una> armonia teorica, sebbene quest'ultima non emetta alcun suono; e tuttavia quel suono <della mente> deve essere immaginato dentro di sé e <…> venire a essere pronunciato con la parola[14] (ZARA 1615: 136; LORENZETTI 2023: 334).

In uno studio di notevole rilievo metodologico, Stefano Lorenzetti supera «la logica secondo cui la musica fissata nella notazione sia un'opera completa, con un significato indipendente dalle esperienze di esecuzione e di ascolto», e si focalizza opportunamente sulla «soggettività dell'azione umana, che produce proliferazione e molteplicità di significato» nell'alterità della esecuzione (LORENZETTI 2023: 76, 98). Ciò consente a Lorenzetti di mettere in luce, in una organica cornice di storia culturale, i vari nessi tra l'*actio* retorica del musico, l'*ars memorandi* e il «contrappunto di fantasia». La *persuasio* si realizza mediante l'*ornatus* musicale più «soave», che, facendosi «*transitus* del senso esterno dell'udito al senso interiore dello spirito», è capace di produrre una «dolcezza» estrema e straniante (ivi: 48-49). Lo scarto fra il comporre e il performare è attestato dalla *Prattica di musica* (1596) di Lodovico Zacconi, il quale distingue gli «effetti intrinseci, muti e occulti, dentro le cose da

cantare», concepiti dalla mente del compositore, dagli «effetti estrinseci, scoperti e manifestati» dai cantori, quando «empiono di suono» le note.

> Questi intrinseci effetti sempre sono nella mente de' compositori, perché rivolgendosi nel pensiero queste consonanze e quelle, *giudicano gl'effetti che possano produrre*, e gli accompagnano in diverse foggie, per averne copia e abbondanza, e per possederne *una quantità infinita* <…>; e allora sono posti in esecutione che da loro ne sono formate le cantilene, che poi ne fanno sentire *quali effetti ebbero per la mente* (ZACCONI 1596: 8*v*; corsivo mio).

Questi richiami sugli «effetti intrinseci e estrinseci» evidenziano il ruolo del subconscio creativo che l'*ut pictura musica* richiede all'ingegno; un aspetto, quello dell'ingegno musicale, rimasto ai margini – se non del tutto escluso – del coevo dibattito sul concetto di *paragone* e nella relativa storiografia, come pure della definizione di *artificio*, che ridiscute il dualismo della figura dell'artista, inteso come artigiano e Sapiente nella sua relazione con Dio e la Natura. Il compositore deve concepire «nella mente» le consonanze e giudicarne i possibili effetti, in modo da predisporre una serie di soluzioni «in quantità infinita» per l'esecutore. È quest'ultimo a dare corpo alla musica, «muta» e in potenza nella notazione, «riempiendola di suono» e traducendo in atto una energia psichica vitale ricorrendo a scelte ornamentali soggettive, dettate dallo specifico contesto del concerto, accuratamente definito, e dalla propria interiorità. Nella *Poetica* (1455a, 39) Aristotele spiega che sulla scena risultano «più credibili <…> quelli che per loro natura si trovano ad avere certe emozioni; sconvolge nel modo più autentico chi è sconvolto, spinge all'ira chi è adirato» (ARISTOTELE 1998: 37) – un precetto che la retorica musicale della prima età moderna tiene ben presente. Il compositore può fissare nella partitura le idee musicali essenziali («pure e semplici inventioni») e accompagnarle con esempi di «passaggi» per aiutare il cantore meno esperto. Spetta in ogni caso a quest'ultimo scegliere e rielaborare a proprio «giudizio e gusto»[15] le ornamentazioni più adatte per accrescere l'effetto retorico. È lui a decidere dove applicare i vari abbellimenti e gesti melodici («grazie»), le fughe, le colorature floride, le diminuzioni, «col spezzar e rompere delle figure» nei passaggi prendendo la nota superiore con grazia, che così «velocemente pronunziate», dice Zacconi, rendono «tanto piacere e diletto» negli astanti[16] (ZACCONI 1596: 58*v*; LORENZETTI 2023: 203-204, 348). La partitura non può registrare queste varianti pressoché infinite: come rileva Vicentino, talvolta «si usa un certo ordine di procedere

nelle composizioni, che non si può scrivere, come sono il dir piano e forte, e il dir presto e tardo, e secondo le parole muovere la misura per dimostrare gli effetti delle passioni delle parole e dell'armonia» (VICENTINO 1555: 94*r*). Il «far contraponto» improvvisato richiede comunque al cantore discernimento nel rispettare il dettato poetico. Zarlino raccomanda di modulare la voce attenendosi alle indicazioni «che sono scritte secondo la *mente* del compositore», senza introdurre «diminuzioni selvatiche», evitando di fare «con molte discordanze due o più unisoni, o due ottave <… o usare> la voce più acuta o più grave di quello che è il dovere, <… di> mutar le lettere vocali nel proferir le parole» (ZARLINO 1558: 172, 204; corsivo mio)[17].

Sarebbe miope ricondurre questo genere di moniti, piuttosto ricorrenti, solamente a ragioni di decoro durante le esecuzioni o di rispetto per la *volontà* del compositore; un concetto, quest'ultimo, peraltro fuorviante per l'epoca. Sottesa a tali prescrizioni sussiste, invece, la consapevolezza della *virtus* efficace della musica sulla psiche dell'ascoltatore. Espressioni quali «vaga consonanza», impiegata da Zarlino, «ornamenti e vaghezze» del «canto di gorgia» (ZACCONI 1596: 64v), corrispondono al piacere emotivo suscitato dal canto. «Artificioso e vago» è l'abito della giovane adulatrice descritta nell'*Iconologia* di Cesare Ripa, pubblicata per la prima volta nel 1593. Posta vicino al gustoso miele dell'alveare, la fanciulla seduce l'istinto naturale di un cervo mediante la sinergia della «dolcezza delle parole con la melodia del suono» del flauto: «scrivono alcuni che il cervo, di sua natura allettato dal suono del flauto, quasi *si dimentica di se stesso* e si lascia pigliare» (RIPA 1645: 12; corsivo mio).



ADVLATIONE.

VNa donna veſtita d'habito artificioſo, & vago, che ſoni la tibia, ouero il flauto, con vn Ceruo, che li ſtia dormendo vicino à piedi: coſi la depinge Oro Apolline, e Pierio Valeriano nel 7. lib. de ſuoi Gieroglifici, e ſcriuono alcuni, che il ceruo di ſua natura alletta to dal ſuono del flauto, quaſi ſi dimentica di ſe ſteſſo, e ſi laſcia pigliare. In conformatione di ciò è la preſente immagine, nella quale ſi dichiara la dolcezza delle parole con la melodia del ſuono, e la natura di chi volentieri ſi ſente adulare con l'infelice naturale inſtinto del Ceruo il quale moſtra ancora, che è timido, e d'animo debole, chi volontieri porge gli orecchi à gl'adulatori.

Adulatione.

DOnna con due faccie l'vna di giouane bella, e l'altra di vecchia macilente: dalle mani gl'eſcono molte Api, che volino in diuerſe parti, & à canto vi ſia vn cane.

La faccia bella è indritio della prima apparenza delle parole adulatrici; & l'altra faccia bruttra moſtra i difetti diſſimulati e mandati dietro alle ſpalle.

L'Api ſecondo Eucherio, ſono proprie ſimulacro dell'adulatore, perche nella bocca portano il mele, è nell'occulto tengano il pungente aculeo, col qual ferìſcono molte volte l'huomo che non ſe ne auuede.

Il cane con lufinghe accatezza chi gli dà il pane, ſenza alcuna diſtintione di meriti, & alcune volte ancora morde chi non lo merita, e quello ſteſſo che li daua il pane, s'auuiene, che trah-

***Adulatione*, in C. Ripa, *Iconologia*, Cristoforo Tomasini, Venezia 1645, 12**

Il prodigioso potere psicagogico della musica antica, costantemente discusso dai musicografi cinquecenteschi (MEI 1960: *passim*), è ritenuto capace di alterare il corpo e la mente con una energia calorifica equiparabile a quella del vino, che può anestetizzare la volontà dell'uomo, rendendolo schiavo degli istinti naturali che lo accomunano al cervo. Come avverte Zarlino:

> essendo l'ufficio proprio della musica il dilettare, non disonestamente ma onestamente quella dovemo usare; accioché non c'intravenga quello che suole intravenir a coloro che smisuratamente bevono il vino, i quali poi riscaldati nuoceno a se stessi <… Tutte le cose> quando sono intemperatamente usate, e non secondo il debito fine, nuoceno e sono pernitiose (ZARLINO 1558: 9).

L'adulatore è colui che usa consapevolmente la *virtus flexanima* della melodia per instillare negli animi, compromessi dalla cecità dei sensi, curiosità, ebbrezza e piacere straniante. «Fractio vocis signum est fracti animi»: il monito del predicatore

duecentesco Guillaume Peyraut contro il canto fratto e il cromatismo è un assunto ricorrente nelle opere di casuistica e nei repertori di prediche, che dal Medioevo giunge sostanzialmente intatto alle soglie del Seicento (BERTOLINI 2012: 216). Uno sguardo a questa letteratura mostra che le varie cromie della melodia sono associate a una altrettanto varia gamma di colori affettivi. Condividendo il medesimo statuto non verbale della fantasia, la melodia priva di una esatta *ratio* armonica altera con la stessa energia del vino l'orientamento dell'anima; un'anima composta di qualità contrarie, come esemplifica la metafora del carro nel *Fedro* (246a-b) platonico: «in noi l'auriga guida un carro a due cavalli, uno è bello e buono e derivante da belli e buoni; l'altro, invece, deriva da opposti ed è opposto. Difficile e disagevole, di necessità, per quel che ci riguarda, è la guida del carro» (PLATONE 2001: 555).

Conclusione

Ciò ci riconduce ad anello a Ficino, il quale descrive le facoltà psichiche disposte in un triangolo disegnato con proporzioni musicali, come insegnano i pitagorici. Esso è trasparente e unitario nel vertice della *ratio*, ma di molteplici sfumature e opacità scendendo attraverso le facoltà – *memoria*, *phantasia*, *imaginatio* (*sensus communis*) – che conducono alla base della fisicità corporea e dei suoi umori (FICINO 2011: 1710-1713; KLEIN 2024: 86)[18]. Nulla giunge, quindi, alla memoria e all'intelletto senza essere transitato per la «fantasia», la quale come insegna Aristotele (*Dell'anima*, 3) è una sorta di moto che ricompone le immagini ricevute dalla intensità delle impressioni sensoriali (*phantasmata*) simili a un calco nella cera. Ecco che la fantasia, portavoce dell'inconscio del cantore, può riconfigurare a piacere nella soggettività del contrappunto estemporaneo le immagini assimilate dalla partitura, con esiti tanto vari quanto imprevedibili sulla emotività dell'ascoltatore.

Come osservato da Michel Imberty, «la musique ne signifie pas», ma può suggerire emozioni, poiché genera «des forces imaginatives qui provoquent et orientent les associations verbales, lesquelles, sous forme d'impressions indéfinies, se manifestent à la conscience du sujet, qui les cristallise en paroles dotées de significations précises (IMBERTY 1979: 41)[19]. Come si è visto, nell'Italia della prima età moderna, l'espressività della musica viene ricondotta a fattori oggettivi, definibili attraverso la

peculiare sintassi del corpo del contrappunto; una concezione che l'Umanesimo riscopre dalla esegesi dei testi greci e latini. Ciò non deve tuttavia portarci a trascurare i fattori soggettivi della fascinazione musicale, poiché la fantasia dell'ascoltatore vaga lungo sentieri di attesa, che possono essere soddisfatti o delusi. Egli può essere turbato da soluzioni inattese, come in un contrappunto a due voci, in cui la successione di intervalli della cadenza, invece di concludersi con la sensazione pacificante di un unisono o di una ottava, introduce un accordo sommamente dissonante, ma capace di rapire.

Bibliografia

ALLEN M.J.B (ed.), *Nuptial arithmetic. Marsilio Ficino's* Commentary *on the fatal number in book VIII of Plato's* Republic, University of California Press, Berkeley 1994.

ARISTOTELE, *Poetica*, traduzione e introduzione di G. Paduano, Laterza, Roma-Bari 1998.

[ARISTOTELE], *L'homme de génie et la mélancolie. Problème XXX, 1*, traduction, préface et notes de J. Pigeaud, Payot & Rivages, Paris 2019[2].

[ARISTOTELE], *Questioni di armonia. Problemi, Libro XIX*, a cura di M. Raffa, Bompiani, Milano 2024.

BERTINETTO A., «*So far tranquillo ogni turbato core*. L'attuale dibattito filosofico sulle emozioni», *Bruniana & Campanelliana*, 25/1, 2019, pp. 217-234.

BERTOLINI M., «*Se sei tu stato a udire canzoni vane, o soni*. Riflessioni sull'etica musicale nella prima età moderna», *Bruniana & Campanelliana*, 17/1, 2012, pp. 211-220.

—— *Un ambiguo sodalizio. Percorsi di musica e storia religiosa nella prima età moderna*, Unicopli, Milano 2019a.

—— (a cura di), «Musica e storia culturale nella prima età moderna: idee, pratiche, emozioni», *Bruniana & Campanelliana*, 25/1, 2019b, pp. 103-234.

—— «*Ut pictura musica*. Retorica, affetti e mimesi musicale nel Rinascimento», *Research Trends in Humanities*, 13, 2026, pp. 1-11.

BOCCADORO B., «Marsilio Ficino: l'anima e il corpo del contrappunto», *Nuova civiltà delle Macchine. Rivista trimestrale di analisi e critica*, 16/1-2, 1998, pp. 36-56, disponibile on line: https://www.nuovaciviltadellemacchine.it/riviste/NCDM1998-01/#38, consultato il 22.12.2025.

—— «Éléments de grammaire mélancolique», *Acta Musicologica*, 76/1, 2004, pp. 25-64.

—— «Sommeil et humeur noire en musique au XVIIe siècle», *Études de Lettres*, 325, 2024, pp. 13-40, disponibile on line: https://journals.openedition.org/edl/7964, consultato il 22.12.2025.

BUTLER K., «Divine harmony, demonic afflictions, and bodily humour: two tales of musical healing in early modern England», in WILDE C., KELLER W.R. (eds.), *Perfect harmony and melting strains: transformations of music in early modern culture between sensibility and abstraction*, De Gruyter, Berlin 2021, pp. 81-100.

CASAGRANDE C., VECCHIO S., *Passioni dell'anima. Teorie e usi degli affetti nella cultura medievale*, SISMEL Edizioni del Galluzzo, Firenze 2015.

DAL MASO V., *Teoria e pratica nella musica italiana del Rinascimento*, LIM, Lucca 2017.

DANTE, *Convivio*, a cura di F. Brambilla Ageno (1995), disponibile on line: https://www.danteonline.it/opere/index.php?opera=Convivio%20-%20ed.%20Brambilla%20Ageno, consultato il 22.12.2025.

FICINO M., *De Vita libri tres*, Guglielmo Rovilio, Parigi 1560, disponibile on line: https://archive.org/details/bub_gb_buTQ-hAMvw0C/page/n3/mode/2up, consultato il 22.12.2025.

—— *De Vita*, a cura di A. Biondi, G. Pisani, Biblioteca dell'Immagine, Pordenone 1991.

—— *Teologia platonica*, testo latino a fronte, saggio introduttivo, traduzione, note e apparati di E. Vitale, Bompiani, Milano 2011.

KLEIN R., *L'Esthétique de la technè. L'art selon Aristote et les théories des arts visuels au XVI^e siècle*, édition scientifique, transcription du texte et présentation par J. Koering, Institut national d'histoire de l'art, Paris 2017.

—— *La forma e l'intelligibile. Scritti sul Rinascimento e l'arte moderna*, nuova edizione ampliata, Neri Pozza, Vicenza 2024 (I^a ed. francese 1970).

IMBERTY M., *Entendre la musique. Sémantique psychologique de la musique*, Dunoud, Paris 1979.

LORENZETTI S., *Nata per morire. Memoria della musica e musica della memoria in età moderna*, LIM, Lucca 2023.

MEI G., *Letters on ancient and modern music to Vincenzo Galilei and Giovanni Bardi*, a study with annotated texts by C.V. Palisca, American Institute of Musicology, s.l. 1960.

MONTEVERDI C., *Madrigali guerrieri e amorosi… Libro VIII*, Alessandro Vincenti, Venezia 1638.

MOUTSOPOULOS E., *La musique dans l'œuvre de Platon*, PUF, Paris 1959.

PLATONE, *Tutti gli scritti*, a cura di G. Reale, Bompiani, Milano 2001[3].

PLUTARCO, *La musica*, testo greco a fronte, saggio introduttivo di G. Comotti, traduzione e note di R. Ballerio, Bompiani, Milano 2020[6].

RIPA C., *Iconologia*, Cristoforo Tomasini, Venezia 1645, disponibile on line: https://archive.org/details/iconologia00ripa/page/n5/mode/2up, visto il 22.12.2025.

SPITZER L., *L'armonia del mondo. Storia semantica di un'idea*, il Mulino, Bologna 1967 (Iª ed. inglese 1944-1945).

STAROBINSKI J., *L'inchiostro della malinconia*, Einaudi, Torino 2014 (Iª ed. francese 2012).

TASSO T., «La cavalletta, overo De la poesia toscana», in *Delle opere di Torquato Tasso*, vol. 6, Stefano Monti, Venezia 1736, disponibile on line https://doi.org/10.3931/e-rara-26281, visto il 22.12.2025.

VICENTINO N., *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, Antonio Barrè, Roma 1555, disponibile on line: https://archive.org/details/c-42-vicentino-antica-musica-images/page/n1/mode/2up, consultato il 22.12.2025.

WALKER D.P., *Spiritual and demonic magic from Ficino to Campanella*, The Warburg Institute, London 1958.

ZACCONI L., *Prattica di musica…*, Bartolomeo Carampello, Venezia 1596, disponibile on line: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10074283m.r=ludovico%20zacconi?rk=42918;4#, consultato il 22.12.2025.

ZAGOURY D., «Journeys of the migrant soul: Robert Klein and the imagination», in KOERING J., NOVA A., PAYNE A. (eds.), *Robert Klein: a meteor in art history and philosophy*, I Tatti-Officina Libraria, Florence-Rome 2024, pp. 261-276.

ZARA A., *Anatomia ingeniorum et scientiarum*, Ambrogio Dei e fratelli, Venezia 1615, disponibile on line: https://archive.org/details/bub_gb_heMJpPLYbYoC/page/n145/mode/2up, consultato il 22.12.2025.

ZARLINO G., *Le istitutioni harmoniche*, [Pietro da Fino], Venezia 1558, disponibile on line: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58227h?rk=21459;2, consultato il 22.12.2025.

* L'articolo prosegue il percorso di ricerca avviato nell'ambito del progetto *Altération, altérité et aliénation dans la pensée musicale de la Renaissance*, diretto da Brenno Boccadoro e sostenuto dal Fonds national suisse de la recherche scientifique, che mi è gradito ricordare. Se non diversamente indicato, le trascrizioni delle fonti antiche sono da intendersi a mia cura, secondo i seguenti criteri volti a facilitarne la lettura: si sono distinti i segni *u*/*v*; abbreviazioni, sigle e legature sono sciolte senza contrassegni; maiuscole e minuscole e la punteggiatura sono normalizzate secondo l'uso corrente. La congiunzione *e*, ove indicata come *et* o *&*, è trascritta come *e*; accenti, apostrofi sono adeguati alle norme attuali. Eventuali interpolazioni all'interno della trascrizione sono poste fra parentesi acute; i refusi vengono tacitamente emendati.

[1] «In picturis autem aedificiisque consilium et prudentia lucet artificis. Dispositio praeterea et quasi figura quaedam animi ipsius inspicitur. Ita enim seipsum animum in operibus istis exprimit et figurat, ut vultus hominis intuentis in speculum seipsum figurat in speculo. Maxime vero in sermonibus, cantibus atque sonis artificiosus animus se depromit in lucem. In his enim tota mentis dispositio et voluntas planissime

designatur, et qualis est affectus artificis, talem nobis affectum opera eius solent excitare, flebilis vox flere».

[2] Cui vanno aggiunti gli stati di alienazione mentale accompagnati da fenomeni estatici e altre forme di invasamento, che rendono controversa, almeno fino alle soglie del XIX secolo, la distinzione tra fenomeni di possessione demoniaca e disturbi naturali connessi a stati depressivi (BUTLER 2021; STAROBINSKI 2014).

[3] Diverso è il caso delle arti visive, che dispongono di trattati come l'*Idea del tempio della pittura* (1590) di Giovanni Paolo Lomazzo, in cui l'autore riprende a fini iconografici la descrizione delle sette divinità planetarie di Cornelio Agrippa, e si serve di «una fisiognomica astrologica» per elaborare una teoria della espressione affettiva sua propria (KLEIN 2024: 219-220).

[4] La questione della interdisciplinarità richiederebbe un articolo a sé. Prevengo subito una facile obiezione, precisando che non mi riferisco ovviamente a un disinteresse della musicologia verso i contesti religiosi, filosofici, politici ecc., in cui interpretare le dinamiche di produzione e ricezione musicali nella prima modernità, benché talvolta appaiano ancora appiattite sul binomio autore-opera. Intendo, invece, una tendenza (o resistenza) di certa musicologia, soprattutto italiana, ad analizzare tali dinamiche nella cerchia dei soli musicologi, senza un forte coinvolgimento di specialisti di altre discipline. Inoltre, resta ancora piuttosto limitato il coinvolgimento della prospettiva filosofica in filoni di ricerca ormai consolidati come il *soundscape* o *paysage sonore*. Dal canto suo, la filosofia si mostra spesso refrattaria a coinvolgere la musica nell'indagare problemi e esperienze peculiari della modernità. Mi permetto di rinviare a BERTOLINI (2019b).

[5] «<4> E qui si vuol sapere che, avegna che più cose nell'occhio a un'ora possano venire, veramente quella che viene per retta linea nella punta della pupilla, quella veramente si vede e nella imaginativa si suggella solamente. <5> E questo è però che 'l nervo per lo quale corre lo spirito visivo, è diritto a quella parte, e però veramente l'occhio l'altro occhio non può guardare, sì che esso non sia veduto da lui; ché, sì come quello che mira riceve la forma nella pupilla per retta linea, così per quella medesima linea la sua forma se ne va in quello ch'ello mira; e molte volte, nel dirizzare di questa linea, discocca l'arco di colui al quale ogni arme è leggiere».

[6] Secondo cui il Demiurgo crea il cosmo utilizzando intervalli doppi, tripli e altre proporzioni musicali, come spiega diffusamente MOUTSOPOULOS 1959.

[7] «Memento vero cantum esse imitatorem omnium potentissimum. Hic enim intentiones affectionesque animi imitatur et verba refert; quoque gestus motusque corporis et actus hominum atque mores: tamque vehementer omnia imitatur et agit, ut ad eadem imitanda vel agenda tum cantantem tum audientes subito provocet».

[8] **«**Est enim aër etiam hic quidem calens sive repens, spirans adhuc et quodammodo vivens, suis quibusdam articulis artibusque compositus, sicut animal; nec solum motus ferens affectumque praeferens, verum etiam significatum afferens quasi mentem, ut animal quoddam aërium et rationale quodammodo dici possit. Si enim vapor et spiritus quidam aliquando per radios oculorum vel aliter foras emissi fascinare, inficere aliterque afficere proximum possunt, multo magis id valet spiritus ab imaginatione cordeque simul uberior profluens et ferventior, motuque valentior, ut non omnino mirum sit morbos quosdam animi atque corporis sic auferri posse aliquando vel inferri praesertim, quoniam spiritus eiusmodi musicus proprie tangit agitque spiritum inter corpus animamque medium, et utrumque affectione sua prorsus afficit» (trad. mia). Per una ed. moderna, con trad. italiana, testo latino a fronte e commento, cfr. BIONDI, PISANI (1991).

[9] «Iam vero voces tardas, graves, raucas, querulas Saturno tribuimus. Marti vero contrarias, veloces, acutasque et asperas et minaces, medias vero Lunae» (trad. mia)**.** I parallelismi fra i modi musicali, gli umori e i pianeti, che risalgono alla tradizione medievale, figurano negli scritti di due contemporanei di Ficino, Franchino Gaffurio e Bartolomé Ramos de Pareja, presumibilmente da lui letti, ma non citati espressamente. Tali analogie non tolgono alcunché alla originale elaborazione ficiniana (WALKER 1958: 25-29).

[10] La radice del termine *melos* (membro, parte di frase musicale, canto) sollecita gli antichi a considerare la melodia come un insieme organico di parti articolati in suoni, note, intervalli ecc. Aristotele la equipara a un «corpo <…> di parti dissimili, in accordo fra loro», in cui tra le due medie, aritmetica e armonica, «si realizza una consonanza secondo rapporti». Il corpo, ossia l'ottava pitagorica (2:1), è il suono, cui i rapporti numerici danno «forma», mentre le parti corrispondono alle quattro note fondamentali dell'armonia dorica (12:9:8:6 = *mi*:*la*:*si*:*mi*), grave e solenne (PLUTARCO 2020: 75).

[11] Boccadoro ha posto in relazione i principi armonici desunti dagli scritti di Ficino con precise tecniche compositive (l'impiego di dissonanze e cromatismi, falsobordone, *commixtio modi* ecc.) adottate, fra gli altri, da Luca Marenzio, che ricorre a un andamento cromatico ascendente e discendente nell'*incipit* di *Solo e pensoso i più diserti campi vo' misurando a passi tardi e lenti*; e Cipriano de Rore, il quale affida ai cromatismi di quattro voci di basso la melanconia dell'ode *Calami sonum ferentes* (BOCCADORO 2004: 57-58, 62).

[12] Zarlino si rifà alla tripartizione proposta da Boezio nel *De institutione musica*: la *musica mundana* e inudibile prodotta dai corpi celesti; la *musica humana*, pure inudibile, prodotta dalla unione armoniosa di anima e corpo; la *musica instrumentalis*, che si realizza tangibilmente con la voce umana e gli strumenti musicali. Descrivendo la visione di Er sull'aldilà, nella *Repubblica* (X, 616b-617d) Platone ricorre alla musica delle sfere. Dopo essere rimaste per una settimana nel luogo in cui si tiene il loro giudizio, le anime camminano per altri quattro giorni fino a una specie di arcobaleno. A un capo pende il fuso, simbolo del destino, posato sulle ginocchia della dea Ananke (Necessità). Il fuso ha un contrappeso formato da otto vasi concentrici rotanti disposti uno dentro l'altro. Su ogni cerchio c'è una Sirena, la quale emette il suono di una sola nota che unendosi alle altre genera un'armonia: «tre donne sedevano in cerchio a eguali distanze, ciascuna su un trono: erano le figlie di Ananke, le Moire, in abiti bianchi e con serti sul capo, Lachesi, Cloto, Atropo. E cantavano in armonia con le Sirene: Lachesi il passato, Cloto il presente, e Atropo il futuro. Cloto a intervalli toccava con la destra il fuso e ne accompagnava il giro esterno, così come faceva Atropo con la sinistra per i giri interni; e Lachesi con l'una e con l'altra mano toccava ora i giri interni ora quello esterno» (PLATONE 2001: 1324-1325). Cfr. anche ZARLINO (1558: 60), ove l'autore ridiscute i rapporti di consonanza proposti da Ficino nel *Compendium in Timaeum*.

[13] Le «false proporzioni» sono alterazioni dissonanti nel trattamento degli intervalli, per creare effetti di tensione, in opposizione alle «proporzioni vere», ossia alle consonanze ideali, codificate dalla tradizione antica e medievale; queste ultime vengono messe in discussione per la loro inadeguatezza espressiva dai musicisti cinquecenteschi.

[14] «Licet enim vox sonora, atque grata, potius ex gutturis, pectorisque temperamento, quam ex phantasia nascatur; certum tamen est linguae illam vocumque modulatam inflexionem ex eodem fonte, quo imaginativa oritur, proficisci. Quo fit, ut imaginatrix hanc harmoniam theoricam commenta sit, quae, etsi nullum sonum edat, tacite tamen illum sibi, ut esse deberet, imaginatur, illumque verbo mentis pronunciat» (trad. mia).

[15] Riprendo volutamente le espressioni di «giudizio e gusto», utilizzate da Klein per illustrare gli snodi della teoria artistica del XVI secolo, nella convinzione che anche in musica prevalga l'espressione individuale, irriducibile a criteri valutativi razionali, in cui il come prevale sul cosa, la condotta sulla norma, il processo sull'idea, secondo, appunto, la lettura *modale* kleiniana (KLEIN 2024: 455-470; ID. 2017).

[16] La diminuzione (o gorgia) è una figura melodica che rimpiazza una nota lunga con un certo numero di valori più piccoli, da eseguire nel medesimo tempo occupato dalla singola nota lunga. Il tremolo, il groppo, l'accento e la clamazione sono i più diffusi tipi di abbellimenti (o grazie), applicati a una singola nota, sia in ambito vocale sia strumentale (DAL MASO 2017: 354-376).

[17] Consapevole della sinergia retorica di voce e gesto corporeo, anche Zacconi rimprovera gli abusi dei cantori, specie contro coloro «che per accomodar la voce e pronunziar le figure musicali con il tremolo, movano con tremolo il capo, come se quel tremolo dal capo venisse; e nondimeno esso col capo nulla ha <a> che fare» (ZACCONI 1596: 54*v*).

[18] Quello ficiniano è un modello della scala dei sensi interni piuttosto simile a quelli di Avicenna e Alberto Magno, entrambi di riferimento tra Medioevo e Rinascimento (CASAGRANDE, VECCHIO 2015).

[19] A mia conoscenza, manca ancora uno studio esaustivo che connetta la musica rinascimentale alle più recenti teorie filosofiche ed estetiche sulle emozioni, tema su cui rinvio al nitido saggio di BERTINETTO (2019).

GENOVA UNIVERSITY PRESS

Publifarum

https://riviste.unige.it/index.php/publifarum

Attraversare confini: rotte, geografie e migrazioni tra documentario, letteratura e performance

A cura di Ester Fuoco

Dal Grande Nord al metaverso: viaggio ne *La regina della neve* del Teatro Colla. Peripezie diegetiche, adattamenti e migrazioni di uno spettacolo marionettistico (1982-2025)

Vincenzo Pernice

Per citare l'articolo

Vincenzo Pernice, « Dal Grande Nord al metaverso: viaggio ne *La regina della neve* del Teatro Colla. Peripezie diegetiche, adattamenti e migrazioni di uno spettacolo marionettistico (1982-2025) », *Publifarum*, 45, 2026, p. 86-112.

Riassunto

Il contributo analizza le strategie di adattamento dello spettacolo marionettistico *La regina della neve* del Teatro Colla (1982-2025), da Hans Christian Andersen. Attraverso la metafora del testo migrante, l'articolo interseca cinque assi analitici relativi all'attraversamento dei confini: migrazione diegetica (il viaggio della protagonista Gerda); migrazione transmediale (l'adattamento dalla fiaba alla scena marionettistica); migrazione estetica (sconfinamento dell'avanguardia storica); migrazione storico-diacronica (le variazioni subite dallo spettacolo nel repertorio Colla); e, infine, migrazione tecnologica (progetto Marionette 3.0 dell'Università degli Studi di Milano). Si dimostra come la vitalità dell'opera risieda nella sua continua rinegoziazione attraverso il tempo, i media e i nuovi spazi performativi.

Abstract

This paper analyzes the adaptation strategies of Teatro Colla's marionette show *The Snow Queen* (1982-2025), based on Hans Christian Andersen's tale. Adopting the metaphor of the "migrant text", the article intersects five analytical axes related to boundary crossing: diegetic migration (the journey of the protagonist Gerda); transmedial migration (the adaptation from fairy tale to the puppet stage); aesthetic migration (the breakthrough of the historical avant-garde); historical-diachronic migration (the variations the show underwent within the Colla repertoire); and, finally, technological migration (the Marionette 3.0 project by the University of Milan). The paper aims to demonstrate how the work's relevance resides in its continuous renegotiation across time, media, and new performative spaces.

La scelta di dedicare un numero monografico all'attraversamento dei confini, alle rotte e alle migrazioni trova nella riflessione sull'opera di Hans Christian Andersen (1805-1875) un punto di partenza emblematico. L'autore danese, la cui biografia è caratterizzata da un incessante nomadismo, ha visto la sua opera tradotta nella maggior parte delle lingue del mondo, superando ogni barriera geografica e culturale. In un contesto editoriale il cui sottotitolo – *Rotte, geografie e migrazioni tra documentario, letteratura e performance* – invita a un approccio interdisciplinare, la proposta di questo contributo è quella di ragionare su come la fiaba de *La regina della neve* abbia dato origine a un particolarissimo adattamento per attori e marionette realizzato dal Teatro di Gianni e Cosetta Colla nel 1982 e come, a sua volta, questo

spettacolo sia mutato nel tempo, ispirando infine diramazioni di ricerca applicata concernenti teatro e nuove tecnologie.

Il Teatro di Gianni e Cosetta Colla affonda le sue radici in una delle più importanti famiglie della tradizione marionettistica italiana ottocentesca (COLLA-BONORA 1982)[1]. La compagnia – la cui traiettoria va tenuta distinta da quella della Compagnia Marionettistica Carlo Colla & Figli, in virtù di una separazione tra i due rami familiari risalente già al XIX secolo[2] – si distingue per un carattere spiccatamente avanguardistico. Tale identità ha introdotto una fondamentale rottura nei codici espressivi e nei pubblici di riferimento, segnando una discontinuità netta rispetto alla tradizione più classica. La nascita dell'attuale indirizzo artistico risale al 1946, quando Gianni Colla (1906-1998) fonda la Primaria Compagnia del Teatro Italiano delle Marionette Fratelli Colla, avviando una vera e propria riforma del teatro di figura, basata su tre principi cardine:

1. Rifocalizzazione del pubblico: Inversione di rotta rispetto a una tradizione prevalentemente rivolta a un pubblico adulto, specializzandosi invece nell'infanzia e la gioventù.
2. Qualità dei testi: Abbandono delle trame seriali della commedia dell'arte e degli episodi di cronaca, in favore di adattamenti di alta letteratura.
3. Rottura antinaturalistica: Rinuncia al verismo e alle vecchie convenzioni, culminata a partire dagli anni Sessanta con l'introduzione in scena degli attori in congiunzione con le marionette.

Dopo l'esordio con *Le avventure di Pinocchio* nel 1946, il Teatro Colla, stabile a Milano dal 1949, ha continuato a evolvere. Nel 1952, Cosetta, figlia di Gianni, entra a far parte della compagnia. Ne sarà la direttrice dagli anni Novanta al 2018, anno in cui il timone passa a Stefania Mannacio Colla, sesta generazione.

Nel corso dei decenni, la compagnia ha cambiato più volte sede, pur rimanendo fortemente radicata alla città di Milano, e ha collaborato con enti e personalità di prestigio (Accademia di belle arti di Brera, Piccolo Teatro, Rossini Opera Festival, Teatro alla Scala, Gae Aulenti, Dino Buzzati, Benito Jacovitti, Gianni Rodari, Luca Ronconi, Giorgio Strehler). L'interpretazione congiunta di attori e marionette, unita all'indirizzo verso il pubblico giovanile, rimane tutt'oggi la sua cifra stilistica. A questi elementi si aggiunge la collaborazione con artisti che hanno contribuito a un

programma di svecchiamento del teatro di figura italiano, indirizzando scenografie e marionette verso un design meno naturalistico. Si predilige, piuttosto, una stilizzazione che talvolta attinge alla deformazione espressionista, talaltra si armonizza con l'indirizzo astratto-geometrizzante di certe avanguardie storiche. È il caso specifico de *La regina della neve*, debuttato nel dicembre del 1982 al Teatro dell'Arte di viale Alemagna (oggi teatro della Triennale), le cui scene e marionette, realizzate a partire dai bozzetti di Luigi Veronesi (1908-1998), costituiscono un materiale di particolare interesse.

Nel presente contributo, l'analisi dello spettacolo sarà condotta in relazione al tema dell'attraversamento dei confini, concentrandosi su diverse accezioni del concetto di migrazione:

1. Migrazione diegetica: Il viaggio della protagonista Gerda nella fiaba di Andersen, dalle geografie domestiche al Grande Nord.
2. Migrazione transmediale: Il viaggio del testo come adattamento (dalla fiaba alla scena) nell'allestimento del Teatro Colla del 1982.
3. Migrazione estetica: Sconfinamento dell'avanguardia storica verso un pubblico di massa, traghettando i linguaggi artistici novecenteschi nel terzo millennio.
4. Migrazione storico-diacronica: Il viaggio dello spettacolo nel tempo (1982-2025), con particolare attenzione ai cambiamenti subiti dal testo e dall'allestimento.
5. Migrazione tecnologica: Le prospettive future, analizzate attraverso il progetto Marionette 3.0 del Dipartimento di Beni culturali e ambientali dell'Università degli Studi di Milano e le sperimentazioni di digital storytelling e tecnologie immersive.

Intersecando questi cinque assi analitici – diegetico, transmediale, estetico, storico-diacronico e tecnologico – e adottando un approccio comparatistico e interdisciplinare, il contributo si prefigge di dimostrare come *La regina della neve* del Teatro Colla costituisca un vero e proprio testo migrante, la cui vitalità è comprovata dalla sua continua rinegoziazione attraverso il tempo, i media e i nuovi spazi performativi.

Il viaggio di Gerda: rotte e geografie nel testo di Andersen

Per comprendere la stratificazione dello spettacolo del Teatro Colla, occorre necessariamente partire dal testo originario (1844) di Andersen. La fiaba narra la storia di Kay e Gerda, due bambini vicini di casa accomunati dalla passione per il giardinaggio. L'elemento scatenante della vicenda è un frammento di vetro, proveniente dallo specchio del Diavolo, che colpisce l'occhio di Kay. Il frammento distorce la sua percezione del mondo, rendendolo freddo e insensibile. Con l'arrivo dell'inverno, la Regina della neve porta con sé il bambino nel suo castello ghiacciato. Gerda intraprende un lungo e avventuroso viaggio per salvarlo, e con l'aiuto di diversi personaggi, riesce a raggiungere la Finlandia, sciogliere il ghiaccio che imprigiona il cuore di Kay e, infine, tornare a casa con lui.

Già da questa sintesi diegetica, il viaggio emerge come elemento strutturale essenziale. È utile, a tal proposito, effettuare un'analisi dei cronotopi del racconto. Sottotitolata «Fiaba in sette storie», l'opera è articolata in sezioni con una precisa scansione cronologica e geografica:

- Storia prima: L'antefatto, incentrato sull'oggetto magico (lo specchio del Diavolo) che innesca la vicenda.
- Storia seconda: Ambientata in un'anonima «grande città» (ANDERSEN 1954: 200), copre l'arco di un anno (da inverno a inverno). L'azione si svolge tra ambienti interni (le case) ed esterni innevati, dove Kay viene rapito dalla Regina sulla sua slitta.
- Storia terza: Segna l'inizio del viaggio di Gerda. La bambina, attraversando un fiume in barca, giunge in un giardino incantato, dove rimane prigioniera di una maga per tutta la primavera e l'estate, riuscendo a liberarsi solo in autunno per tornare nel «vasto mondo» (ANDERSEN 1954: 210).
- Storie quarta e quinta: Con il ritorno dell'inverno, Gerda prosegue il viaggio, prima giungendo a un castello dove riceve in dono una carrozza da un principe e una principessa, per poi attraversare un bosco dove è assalita dai briganti. Nel loro covo, grazie all'amicizia con la piccola brigantessa, ottiene una renna con cui riprende il cammino. È in questo momento che Andersen localizza geograficamente la meta: «Là [in Lapponia], la regina della neve pianta le sue

tende d'estate, ma la sua vera dimora è un castello vicino al polo nord, su quell'isola che si chiama Spitzberg!» (ANDERSEN 1954: 218).

- Storia sesta e settima: Il viaggio prosegue, interamente in inverno, attraverso la Lapponia e la Finlandia, dove la bimba incontra due vecchine nelle rispettive casette. La storia finale è ambientata nel castello della Regina: qui Gerda approfitta dell'allontanamento dell'antagonista – diretta verso i «paesi caldi» (l'Etna e il Vesuvio) (ANDERSEN 1954: 223)[3] – per raggiungere Kay e sciogliere il ghiaccio che imprigiona i suoi sentimenti. Il ritorno dei due amici a casa, a ritroso lungo le tappe del viaggio di Gerda, coincide con il risveglio della primavera e dell'estate.

Come molte fiabe che esplorano i temi formativi, la struttura de *La regina della neve* sfrutta i topoi dell'attraversamento dei confini per simboleggiare le fasi della vita e il processo di maturazione: si migra dall'ambiente domestico (innocenza e protezione) al mondo esterno (esperienza e pericolo), e infine al regno di ghiaccio (simbolo di una morte apparente e necessaria per la rinascita). Il motivo della separazione e del ricongiungimento tra i due protagonisti, inoltre, costituisce uno schema archetipico ricorrente nelle narrazioni di migrazione.

Oltre a un'evidente matrice cristiana[4], ulteriori elementi esegetici emergono dalle associazioni archetipico-simboliche del ghiaccio e del ciclo stagionale. Sebbene la vicenda si estenda nell'arco di circa due anni e mezzo, la narrazione si concentra in maniera preponderante (dalla quarta alla settima storia) su un'unica stagione invernale, operando una vera e propria cristallizzazione temporale. Il tempo del racconto rallenta nei mesi in cui la natura si arresta e le ore sembrano scorrere più lentamente nella percezione collettiva: soltanto in coincidenza del viaggio di ritorno si registra una brusca accelerazione. È inoltre bene notare che, al contrario di quanto avviene in molti adattamenti e riduzioni, nel testo originale i bambini non sconfiggono la Regina, ma semplicemente approfittano del suo allontanamento per fuggire. Questo suggerisce la ciclicità ineluttabile degli eventi, dove la forza del male si ritrae solo temporaneamente.

La fiaba di Andersen deve dunque la sua fortuna non solo alla qualità poetica e avventurosa, ma anche alla ricchezza di suggestioni archetipiche, a cui vanno aggiunte

la figura della fata della neve come spirito femminile seducente che sottrae la linfa vitale del maschio (riconducibile all'archetipo junghiano di *anima*) (JUNG 1983) e il ghiaccio come espressione della perfezione formale e della fredda ragione (ARAS 2010: 78). Quest'ultimo aspetto, in particolare, legato alla geometria e alla stilizzazione, ha certamente rappresentato un punto di interesse cruciale per il Teatro Colla e per Luigi Veronesi, influenzando in particolare la resa delle scenografie e delle marionette.

Il confine del medium: dalla fiaba al copione

L'adattamento de *La regina della neve* del 1982 non fu un evento isolato, ma si inserisce in un'ammirazione di lunga data di Gianni Colla per Andersen. Sebbene la produzione in questione costituisca il primo adattamento anderseniano a entrare nel repertorio moderno/riformato della compagnia, già negli anni Cinquanta, presso il Teatro della Fiaba di Palazzo Litta a Milano (la sede stabile dei Colla dal 1949 al 1959), erano stati rappresentati con sole marionette testi classici tratti dal corpus fiabesco, inclusi *L'acciarino* e *L'usignolo* (COLLA-BONORA 1982: 51).

Un secondo antecedente è poi rappresentato dal progetto metateatrale *La Ballata di un popolo di legno* (1975), soggetto originale di Gianni, probabilmente il suo lavoro più sperimentale. La trama vede un anziano marionettista, desolato per la mancanza di pubblico, decidere di interrompere l'attività. Appare allora un visitatore misterioso: si tratta di Andersen in persona che, attraverso un intervento magico, fa sì che le marionette prendano vita autonomamente, diventando protagoniste di una ballata che include un breve adattamento de *La piccola fiammiferaia* e una successione di quadri acrobatici e musicali. In questo contesto, l'anziano marionettista si trasforma in spettatore della propria arte. La *Ballata* è un manifesto poetico che riconosce ad Andersen il ruolo di maestro di narrazione e di ispiratore per il teatro di figura, elevandolo quasi a patrono dell'arte marionettistica.

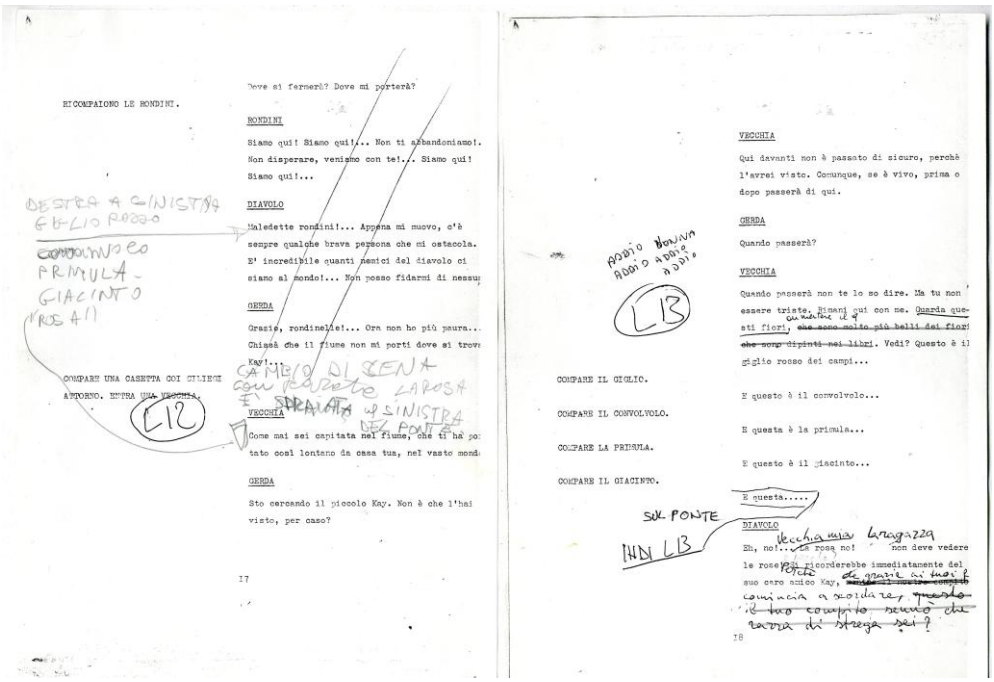
Questi antecedenti spiegano una predilezione culminata nel debutto de *La regina della neve* nel dicembre del 1982. L'inclinazione anderseniana sarà poi ulteriormente riconfermata nel 1987 con l'adattamento de *La sirenetta*, in cui Gianni assume il doppio ruolo di sceneggiatore e interprete del personaggio di Hans Christian, in un testo che malinconicamente anticipa il suo addio alle scene. Viene così ribadito il ruolo

primario del favolista danese nel canone personale di Colla, andando curiosamente a colmare il fallimento che lo stesso Andersen patì in vita come autore e interprete teatrale, nonostante il profondo interesse persino per le marionette e i burattini (LUGLI 1966: 154-155).

Per la stesura della sceneggiatura[5] della *Regina della neve*, Gianni Colla, coadiuvato dal commediografo Sandro Bajini, si basò sull'edizione italiana delle *Fiabe* di Andersen pubblicata nel 1954 per la collana I Millenni di Einaudi, con la traduzione di Alda Manghi e Marcella Rinaldi (ANDERSEN 1954). Questa edizione, includendo centosette delle oltre centocinquanta *Eventyr*, era all'epoca la più ricca e filologicamente accurata in Italia. In particolare, la versione de *La regina della neve* è di Marcella Rinaldi, e la compagnia ha sempre mantenuto nel titolo dello spettacolo la sua declinazione al singolare del complemento di specificazione («della neve»), rispetto all'attestazione più comune «delle nevi».

La sceneggiatura si presenta come «riduzione teatrale ed elaborazione», che ben si presta a essere letta attraverso la lente della teoria dell'adattamento di Linda Hutcheon (2011): la narrazione originale di Andersen conserva la fabula essenziale, conformandosi però alle logiche del teatro di figura, che impone scelte specifiche di condensazione e visualizzazione.

La filologia della sceneggiatura è parzialmente ricostruibile grazie alla documentazione conservata presso APICE (Archivi della Parola, dell'Immagine e della Comunicazione Editoriale) dell'Università degli Studi di Milano. L'archivio custodisce infatti diverse copie, incluse quelle personali degli interpreti degli anni Novanta-Duemila. L'esemplare più rilevante a livello documentario è una versione ricca di annotazioni e tagli, apposte da diverse persone sempre negli stessi anni, che testimoniano la progressiva riduzione della lunghezza dello spettacolo nel corso delle stagioni, senza tuttavia modificarne l'impianto complessivo (COLLA-BAJINI 1982)[6].



Dove si fermerà? Dove mi porterà?

RICOMPAIONO LE RONDINI.

RONDINI

Siamo qui! Siamo qui!... Non ti abbandoniamo!. Non disperare, veniamo con te!... Siamo qui! Siamo qui!...

DIAVOLO

Maledette rondini!... Appena mi muovo, c'è sempre qualche brava persona che mi ostacola. E' incredibile quanti nemici del diavolo ci siamo al mondo!... Non posso fidarmi di nessu

GERDA

Grazie, rondinelle!... Ora non ho più paura... Chissà che il fiume non mi porti dove si trov Kay!...

COMPARE UNA CASETTA COI CILIEGI ATTORNO. ENTRA UNA VECCHIA.

VECCHIA

Come mai sei capitata nel fiume, che ti ha po tato così lontano da casa tua, nel vasto mond

GERDA

Sto cercando il piccolo Kay. Non è che l'hai visto, per caso?

17

VECCHIA

Qui davanti non è passato di sicuro, perchè l'avrei visto. Comunque, se è vivo, prima o dopo passerà di qui.

GERDA

Quando passerà?

VECCHIA

Quando passerà non te lo so dire. Ma tu non essere triste. Rimani qui con me. Guarda que sti fiori, che sono molto più belli dei fior che sono dipinti nei libri. Vedi? Questo è il giglio rosso dei campi...

COMPARE IL GIGLIO.

E questo è il convolvolo...

COMPARE IL CONVOLVOLO.

E questa è la primula...

COMPARE LA PRIMULA.

E questo è il giacinto...

COMPARE IL GIACINTO.

E questa.....

DIAVOLO

Eh, no!... la rosa no! non deve vedere le rose! Perderebbe immediatamente del suo caro amico Kay,

18

Figura 1 - Gianni Colla, Sandro Bajini, *La regina della neve*, doppia pagina del copione originale con correzioni di più mani.

Fonte: APICE – Università degli Studi di Milano, Archivio Teatro Colla, 1. Copioni, 2. Copioni moderni, 6. *La regina della neve* di Hans Christian Andersen. Sceneggiatura di Sandro Bajini e Gianni Colla, 5. *La regina della neve* di Hans Christian Andersen. Riduzione teatrale ed elaborazione di Sandro Bajini e Gianni Colla.

Analizzando la struttura drammaturgica, lo spettacolo si presenta suddiviso in due atti, una scelta pratica frequente nel teatro per l'infanzia per garantire una pausa consona agli spettatori. L'elenco dei personaggi in scena riflette un sostanziale rispetto del materiale di partenza. Questi sono, in ordine di apparizione: Diavolo, Regina della neve, Gerda, Kay, Nonna, Rondini, Vecchia del fiume, Rosa, Giglio, Convolvolo, Primula, Giacinto, Cornacchia, Cornacchia Anselmo, Principe, Principessa, Brigante, Brigantessa, Figlia del Brigante, Renna, Piccioni, Donna di Finlandia. Si nota, in relazione al testo anderseniano, la rimozione della donna della Lapponia, evitando così una sosta aggiuntiva nel viaggio di Gerda che, dal punto di vista drammaturgico, non compromette lo sviluppo degli eventi.

Anche i cambi di scena seguono fedelmente la successione dei cronotopi originali, alternando interni ed esterni. Nel dettaglio, i luoghi introdotti nei rispettivi atti sono:

- Atto I: Casa di Kay e Gerda, Giardino con rose, Fiume, Giardino della Vecchina dei fiori, Bosco delle Cornacchie (Copre le prime tre storie di Andersen).
- Atto II: Castello dei Principi, Bosco dei Briganti, Camera della Figlia del Brigante, Casa della Donna di Finlandia, Castello della Regina della neve (esterno), Castello (interno), Casa di Kay e Gerda (Finale) (Dalla quarta alla settima storia di Andersen).

Considerando l'omissione già segnalata della Lapponia, va inoltre rilevata l'assenza di un ripercorrimento a ritroso di tutte le tappe del viaggio di Gerda (come invece avveniva in Andersen dopo il ritrovo dei due amici), insieme a una compressione del tempo del racconto, interamente imputabile alla sintesi delle prime due storie. Gli eventi dello spettacolo teatrale si snodano infatti dall'inverno della prima scena all'inverno successivo dell'avventura di Gerda, per poi concludersi con il ritorno della bella stagione. In questo modo, lo spettacolo mantiene, come nella fonte, una cristallizzazione dell'azione sui mesi freddi, coprendo l'arco diegetico di circa un anno e mezzo, in una rapida successione di quadri che preserva il ritmo dell'originale, mantenendo viva l'attenzione dei giovani spettatori.

Pur lavorando nel rispetto sostanziale del materiale, l'adattamento del Teatro Colla si caratterizza tuttavia per una fondamentale innovazione drammaturgica: il protagonismo degli antagonisti. Se in Andersen la Regina, benché dia il titolo alla fiaba, ha uno spazio limitatissimo e il Diavolo compare solo nell'antefatto, qui entrambi assumono un ruolo di coprotagonisti attivi.

Nello spettacolo del 1982, l'incipit è affidato proprio alla Regina, che agisce quasi da narratrice e raccordo tra gli eventi. Il Diavolo viene trasformato in un servitore di lei, eseguendo l'ordine di rompere lo specchio incantato per infondere frammenti di inverno nel cuore degli umani. Questa scelta ha implicazioni cruciali nel medium performativo. La Regina della neve e il Diavolo sono infatti gli unici due personaggi interpretati da attori in carne e ossa, mentre Gerda, Kay e tutti gli altri sono resi da marionette. Tale indicazione registica ha una diretta conseguenza sulle figure: le marionette de *La regina della neve* misurano circa 130 cm, dimensioni

considerevolmente superiori rispetto ai canoni tradizionali, necessarie per mantenere una proporzione visivamente accettabile con gli attori in scena.
La decisione di affidare il ruolo della Regina a un'attrice, nonostante fosse inizialmente prevista una marionetta anche per lei, si rivela coerente con la volontà di rappresentare tramite interpreti umani le due incarnazioni del male e dell'indifferenza, le cui responsabilità ricadono metaforicamente nel mondo adulto, in netta contrapposizione all'innocenza interpretata dalle marionette. L'ampliamento del ruolo della Regina e del Diavolo rafforza poi l'impianto drammatico dal punto di vista della varietà stilistica, consentendo l'aggiunta di battute colorite (soprattutto nel caso del Diavolo), ma anche suggestive e poetizzanti (per la Regina).
Completano il copione, composto perlopiù da dialoghi e privo di didascalie descrittive, annotazioni tecniche su luci, musiche e oggetti di scena. Su questi elementi andranno a lavorare Gianni Colla per la regia, Ugo Nastrucci per le musiche originali e Luigi Veronesi per la progettazione di scenografie e marionette col suo stile inconfondibile.

Geometrie di ghiaccio: Luigi Veronesi e lo sconfinamento dell'avanguardia

La regina della neve è la seconda collaborazione del Teatro Colla con l'astrattista Luigi Veronesi. È attraverso la partnership con artisti legati all'avanguardia figurativa che il Teatro Colla, pur mantenendo una produzione destinata al pubblico infantile, ha costruito la sua identità di compagnia sperimentale. Mentre agli artisti, incluso Veronesi, veniva commissionata la realizzazione di bozzetti per marionette e scenografie, la realizzazione fisica era poi affidata alla compagnia stessa o alle maestranze.

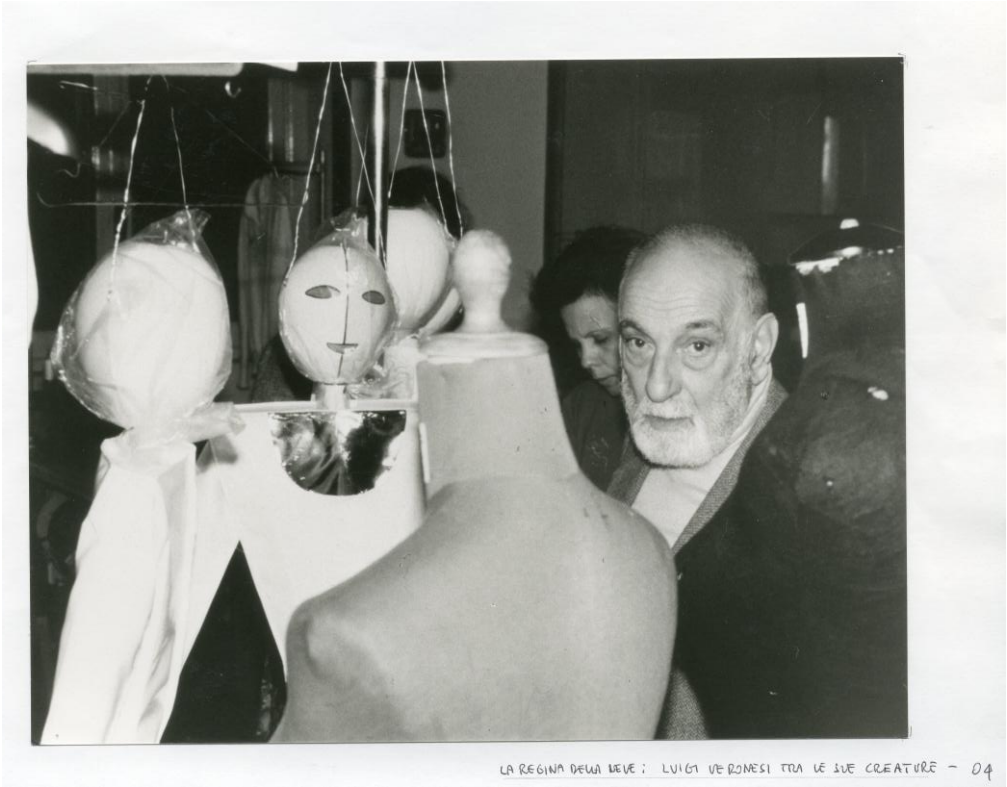


Figura 2 - Gianni Renna, *La regina della neve*: *Luigi Veronesi tra le sue creature,* fotografia, 1982.

Fonte: APICE – Università degli Studi di Milano, Archivio Teatro Colla, 4. Fotografie e diapositive, 17. *La regina della neve*, Diapositive, negativi e stampe dell'allestimento 1982, 5. *La regina della neve: Luigi Veronesi tra le sue creature* - 04.

La prima collaborazione con Veronesi era stata su un testo caposaldo dell'avanguardia storica, *L'Histoire du soldat* di Igor Stravinskij, andata in scena nel 1981 alla Piccola Scala di Milano con una traduzione di Giorgio Strehler. Quest'opera, con il suo impianto modernista, era congeniale per dispiegare uno stile geometrizzante nel disegno delle scene e delle marionette. *La regina della neve*, dell'anno immediatamente successivo, fu quindi realizzata sull'onda dell'entusiasmo di quella storica collaborazione. Il successo di pubblico e critica fu tale da spingere a replicare il sodalizio con l'adattamento de *Il Drago* di Evgenij Švarc nel 1984, seguito poi da

un'altra fiaba anderseniana, *La Sirenetta* nel 1987, e infine con il *Sogno di una notte di mezza estate* nel 1991 (PERNICE 2025).

Tra tutte le collaborazioni Colla-Veronesi, quella de *La regina della neve* è forse la più motivata da elementi diretti e metaforici del testo. Non è infatti da escludere che Gianni Colla e Veronesi avessero intravisto la possibilità di valorizzare l'elemento ghiaccio e la perfezione formale del fiocco di neve attraverso un allestimento tendente all'astrazione geometrica. Le sagome (specialmente nei bozzetti originali) tendono perlopiù al cerchio, al quadrato e al triangolo, forme fondamentali del Bauhaus. A dominare l'incarnato e i costumi dei personaggi, così come le scenografie, è poi un bianco latte, occasionalmente contrastato da blu, rosso e giallo, i colori primari del movimento De Stijl.

Si tratta di riferimenti ben noti a Veronesi, legato a personalità e organizzazioni dell'avanguardia novecentesca: grazie all'amicizia con Fernand Léger, conosciuto a Parigi, nel 1934 aderì al gruppo Abstraction-Création, mentre nel 1948 fu tra i fondatori del MAC (Movimento Arte Concreta) di Milano. Il progetto, tipico di queste correnti, di integrazione della pittura astratta con l'architettura, la scenografia, la scultura (le marionette sono elementi tridimensionali e scultorei a tutti gli effetti!) (BRADBURNE 2023[7]; DORFLES 2015: 78-80) trova dunque piena realizzazione nelle collaborazioni con i Colla, meritevoli di perseguire l'ideale dell'opera d'arte totale dell'avanguardia novecentesca, in un momento in cui tali aspirazioni erano sul declinare del secolo.

Sebbene non vi siano state relazioni dirette, la collaborazione Colla-Veronesi si riaggancia poi idealmente all'esperienza dei *Balli plastici* di Gilbert Clavel e Fortunato Depero, il cui debutto al Teatro dei Piccoli di Roma risale al 1918 (BRADBURNE 2023: 184-201; LEYDI-MANTEGAZZA-MONTI 1980: 253-254; VERGINE-FERMANI-LAMBIASE 2018: 209-226). L'episodio rappresentava un esempio di teatro astratto e antinaturalistico per celebrare, attraverso automi e marionette, il trionfo della pura forma geometrica. Nell'avviare la duratura collaborazione con Veronesi, il Teatro Colla riporta dunque in auge questo indirizzo dell'avanguardia italiana, innestandolo però su un testo dotato di una trama comprensibile e lineare. Il risultato è uno straordinario compromesso: uno spettacolo che, seppur godibile nel suo svolgimento diegetico, non cede a tentazioni illusionistiche grazie alla forte stilizzazione di scenografie e marionette.

Si potrebbe allora ipotizzare per la collaborazione Colla-Veronesi, e in particolare per *La regina della neve*, l'applicazione della categoria di avanguardia di massa, popolare o per tutti (CALVESI 1978; PERNICE 2024: 241-258): un'avanguardia che, senza rinunciare alle sue peculiarità formali, giunge a comunicare con fasce di utenti differenziate, oltre l'élite. Sebbene lo stesso Teatro Colla segnali l'allestimento astratto come «un tratto particolarmente interessante anche per il pubblico adulto» (TEATRO COLLA), va sottolineato infatti come le forme geometriche incoraggino il coinvolgimento e la fantasia degli spettatori più piccoli, i quali, anche non seguendo con attenzione la trama, sarebbero comunque rapiti dalla successione plastica dei quadri, come immersi in una galleria d'arte contemporanea. In questo lo spettacolo si ricollega agli esperimenti futuristi, stemperandone però gli aspetti oltranzisti.

Fortuna ed evoluzione dello spettacolo

La scelta di adattare *La regina della neve* si rivela particolarmente lungimirante per l'attualità del soggetto. Al centro della narrazione vi è infatti Gerda, una protagonista femminile che, a differenza delle figure fiabesche più passive (la principessa che attende di essere salvata), intraprende un viaggio autonomo e risolutivo per liberare il suo amico Kay. Questa rappresentazione di una bambina coraggiosa rafforza il carattere progressista del Teatro Colla, che privilegia testi con forti valori pedagogici.



Figura 3 - Gianni Renna, *La regina della neve: Gerda in Finlandia,* fotografia, 1982.

Fonte: APICE – Università degli Studi di Milano, Archivio Teatro Colla, 4. Fotografie e diapositive, 17. *La regina della neve*, Diapositive, negativi e stampe dell'allestimento 1982, 17. *La regina della neve: Gerda in Finlandia* -43-.

Grazie alle caratteristiche segnalate, garanti di una modernità sempre attuale, *La regina della neve* è rimasto in cartellone per molte stagioni, confermandone il successo e la persistenza nel repertorio ben oltre il debutto nel dicembre del 1982 al Teatro dell'Arte di viale Alemagna:

- Teatro delle Marionette, via degli Olivetani, Milano: 1982/1983, 1983/1984, 1984/1985, 1989/1990, 1992/1993, 1997/1998, 1999/2000, 2001/2002.
- Teatro della Quattordicesima, via Oglio, Milano: 2003/2004, 2005/2006, 2007/2008, 2009/2010.

Lo spettacolo è stato inoltre rappresentato a Mantova, il 9 e il 10 settembre 2000, in occasione della quarta edizione del Festivaletteratura (ARCHIVIO FESTIVALETTERATURA).

Per queste ultime riprese tra anni Novanta e Duemila, come specificato in precedenza, la documentazione archivistica testimonia i progressivi tagli volti a snellire la durata dello spettacolo, intervenendo principalmente sulla lunghezza delle battute (COLLA-BAJINI 1982).

Oltre alle variazioni di durata e regia, la rappresentazione ha subito anche un'evoluzione fondamentale nel medium sonoro, che contribuisce ulteriormente a rompere con la tradizione naturalistica. Originariamente, *La regina della neve*, come altri spettacoli, adottava una convenzione mista: mentre gli attori in carne e ossa recitavano dal vivo, le battute delle marionette erano registrate su nastro (playback). Sebbene già negli anni Settanta e Ottanta diversi lavori della compagnia vedessero i marionettisti esibirsi interamente dal vivo, la rimozione definitiva del playback è avvenuta soltanto all'inizio degli anni Novanta. Questa evoluzione, con l'introduzione della voce dal vivo per tutte le figure, enfatizza la presenza dell'esecutore e la natura fittizia dell'evento teatrale.

Un secondo importante cambiamento strutturale, che andrà a impattare anche sulle successive repliche della *Regina della neve*, si verifica poi ad aprile 2013. A quel tempo la compagnia si esibiva al Teatro della Quattordicesima, finché la sala viene dichiarata inagibile. Questo imprevisto costringe i Colla a spostarsi momentaneamente al Politeatro di viale Lucania, dove viene inaugurata la prima produzione a filo corto (*Cenerentola*): facendo di necessità virtù, la compagnia rinuncia al tradizionale ponte di manovra, la struttura sopraelevata utilizzata per permettere ai marionettisti di muovere le figure dall'alto[8]. Da quel momento, e ancora oggi, i marionettisti Colla animano invece le figure direttamente sul palco accanto agli attori, indossando abiti di colori neutri (solitamente nero). Questa prassi, in linea con le più moderne tendenze del teatro di marionette, spezza definitivamente le ultime vestigia dell'illusione veristica, invitando lo spettatore a riconoscere la presenza dell'animatore.

Negli anni successivi, l'età del pubblico di riferimento del Teatro Colla si abbassa notevolmente, passando da bambini di età scolare (elementari e medie) a una fascia prescolare o dei primi anni di elementari. Questo, unito alla concorrenza dei nuovi media (social, YouTube) e dei tradizionali competitor (cinema, televisione), ha

costretto la compagnia a ripensare la durata degli spettacoli e il loro linguaggio per un pubblico meno maturo e con soglie di attenzione più basse.

Nella stagione 2016/2017 debutta al Teatro Silvestrianum e al Teatro la Creta un nuovo allestimento de *La regina della neve* con sceneggiatura rivista da Stefania Mannacio Colla e la scenografia di Ugo Brancato che rielabora pittoricamente gli elementi scenici dello spettacolo precedente. Le marionette sono quelle storiche su disegno di Veronesi, le musiche quelle originali di Ugo Nastrucci del 1982, eseguite dal vivo dalla violista Marta Pistocchi e integrate da nuovi brani della stessa musicista.

Ancora più significativa è un'ulteriore messinscena della stagione 2018/2019, ripresa anche nel 2022/2023 e 2024/2025 al Teatro Silvestrianum. In questa versione, le musiche sono tratte dal repertorio pop degli anni Settanta, in particolare le canzoni degli ABBA. Questa formula, che alleggerisce ulteriormente il tono dello spettacolo, riscuote grande successo tra i più piccoli ed è utilizzata anche in altri titoli in cartellone. La Regina danza sulle note di *Dancing queen,* Gerda cavalca la Renna sul ritmo incalzante di *Gimme! Gimme! Gimme! (A man after midnight)*, infine i due protagonisti si scambiano un tenero bacio finale su *I do, I do, I do, I do, I do*.

Il rinnovato tono dello spettacolo incoraggia il registro comico degli antagonisti. La Regina non è più algida e seducente nel suo abito bianco metallizzato: veste capi moderni e nel finale viene scacciata ridicolmente da una Rosa tanguera. Non mancano, tuttavia, dettagli per un pubblico adulto, come l'apparizione del Diavolo sulle note di una cover hard rock di *I'm a marionette* (esplicito riferimento metateatrale) e la scenografia polare che si dispiega su *Frosti* di Björk.

Nonostante le revisioni dovute a fattori logistici e al cambiamento del gusto e dell'età del pubblico di riferimento, le marionette su disegno di Veronesi realizzate nel 1982 rimangono le protagoniste indiscusse della rappresentazione, così come il suo stile concretista continua a influenzare le scenografie succedutesi negli anni. A spettacoli come *La regina della neve* va dunque il merito di aver coltivato, a fine Novecento e traghettandoli nel terzo millennio, i linguaggi dell'avanguardia storica, rendendola alla portata di tutti. Con lo spirito di proseguire questo percorso popolare e sperimentale insieme, il Teatro Colla ha sostenuto e collaborato al progetto Marionette 3.0.

L'archivio fuori dall'archivio

La crisi innescata da fattori pandemici e i conseguenti mutamenti nelle abitudini di fruizione culturale hanno reso centrale il tema della migrazione tecnologica per il rilancio sostenibile dell'industria dello spettacolo. In questo contesto si inserisce il progetto CHANGES (Cultural Heritage Active Innovation for Sustainable Society), un partenariato finanziato dal PNRR (Piano Nazionale di Ripresa e Resilienza). L'Università degli Studi di Milano è capofila dello Spoke 2, dedicato allo sviluppo di nuove pratiche e produzioni creative sostenibili per i beni culturali intangibili. Il Work Package 4 (*Creative Incubator in performing arts, music, audiovisual media, design and fashion, craftmanship and linguistics*), in particolare, mira a intercettare le ultime frontiere offerte dal web3 (VR, AR, AI, Blockchain, NFT e metaverso) per attrarre le nuove generazioni. L'obiettivo è duplice: creare un modello digitale 3D multiuso, scalabile e replicabile per i teatri partner e valorizzarne gli archivi storici attraverso l'immersività (FONDAZIONE CHANGES a).

Realizzato dal Dipartimento di Beni culturali e ambientali dell'ateneo milanese, *Marionette 3.0. Valorizzazione dell'Archivio Teatro Colla attraverso prodotti e strumenti del web3*, è uno degli esiti del WP4 dello Spoke 2 di CHANGES (FONDAZIONE CHANGES b). Il progetto ambisce a una vera e propria migrazione dell'archivio storico conservato ad APICE, rendendo fruibile in maniera immersiva il suo straordinario patrimonio di trenta marionette d'artista e migliaia di documenti tra bozzetti, copioni, locandine, fotografie. La strategia di valorizzazione di Marionette 3.0 si pone sotto il cappello teorico della cultura della convergenza (JENKINS 2014). L'obiettivo non è semplicemente digitalizzare, ma promuovere le storie delle marionette e del Teatro Colla attraverso piattaforme complementari che si muovono su media diversi, creando un ecosistema narrativo integrato. L'utente non si limita a consumare passivamente, ma è invitato a interagire su molteplici livelli e dispositivi.

Le trenta marionette protagoniste del fondo includono una figura particolarmente significativa: la Regina della neve disegnata da Veronesi ma mai andata in scena, la cui valorizzazione digitale ne costituisce di per sé un'inedita forma di debutto.

La prima fase del progetto ha portato alla realizzazione di prodotti editoriali multimediali propedeutici al successivo sbarco nel metaverso:

- Visual storytelling: Narrazioni multimediali (realizzate tramite il software Shorthand) che utilizzano materiale archivistico inedito, testi informativi, bozzetti e immagini per raccontare la storia dello spettacolo, ottimizzate per la fruizione da mobile (MARIONETTE 3.0).
- E-book interattivi e illustrazione: L'illustratrice Camilla Ippolita Donato ha avviato la progettazione di un e-book dedicato alla fiaba di Andersen, rivisitata secondo l'estetica dei Colla e di Veronesi. In questa fase di sviluppo, che ha già visto la definizione dello storyboard e dell'architettura narrativa, l'illustratrice ha operato una rimediazione visiva volta ad ammorbidire le geometrie originali in favore di uno stile più fantasy. Sebbene l'e-book rappresenti una delle tappe future della migrazione digitale, le illustrazioni prodotte sono già state diffuse sul web e stampate in forma di cartoline promozionali. Le prospettive a lungo termine includono inoltre lo sviluppo di un teatro animato in forma di fumetto digitale interattivo.



Figura 4 - Camilla Ippolita Donato, *La regina della neve,* illustrazione, 2025.

- Arte generativa: La AI artist Alessandra Bergamaschi ha utilizzato l'intelligenza artificiale text-to-image (Midjourney) per reinterpretare personaggi e scenografie della fiaba, partendo dai prompt ispirati a documenti d'archivio. I risultati hanno confermato l'inimitabilità dello stile astratto di Veronesi da

parte dell'AI, offrendo al contempo nuove prospettive estetiche come fonte di ispirazione per futuri allestimenti.



Figura 5 - Alessandra Bergamaschi, *La regina della neve,* immagine generata artificialmente, 2024.

- Visualizzazione dati: Rappresentazione grafica, interattiva e user-friendly della struttura del fondo archivistico (RADAELLI 2025a).

L'aspetto più avanguardistico di Marionette 3.0 risiede tuttavia nella migrazione ontologica della marionetta da oggetto scenico fisico a digitale. Questo processo avviene in due direzioni:

- Modellazione 3D e realtà aumentata (AR): Il modello 3D della marionetta della Regina della neve, realizzato da Alessia Musa (Mdvsa) tramite Blender, non è una fotogrammetria o un gemello digitale, bensì una creazione dotata di autonomia estetica, trasformando la marionetta in un'opera derivata e interoperabile (IMMERSINSCENA). Francesco Laezza ha poi integrato questo modello in un ambiente di realtà aumentata, permettendone la visualizzazione su smartphone in un teatro tridimensionale interattivo, simulacro espositivo arricchito da elementi narrativi e archivistici.

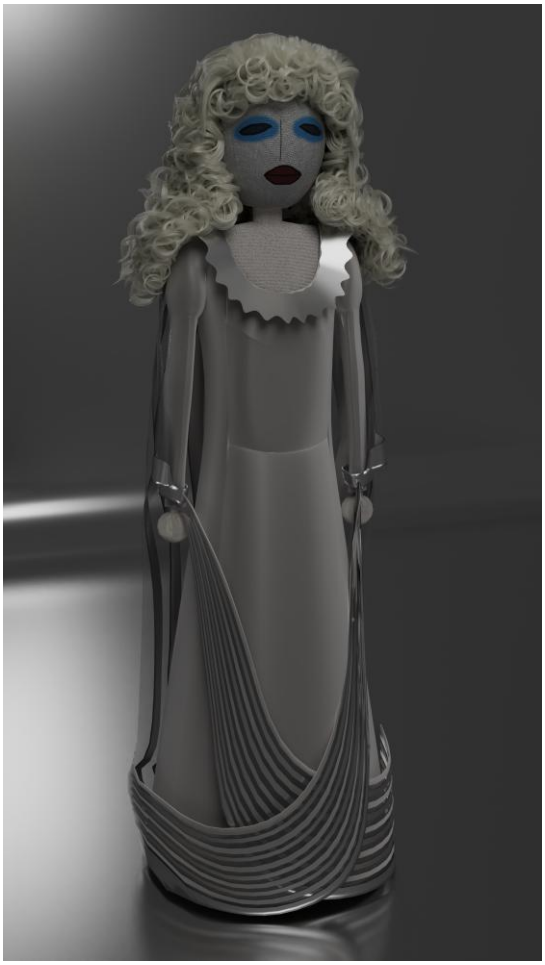


Figura 6 - Alessia Musa (Mdvsa), *La regina della neve*, modello 3D, 2024.

- Realtà virtuale (VR): Il progetto include lo sviluppo di un'applicazione in realtà virtuale realizzata su Unity sempre da Laezza, ottimizzata per visori Meta Quest 3. L'app consente agli utenti di apprendere l'arte del marionettista manovrando modelli 3D di figure d'archivio, con attenzione all'accessibilità per persone disabili. Validata dai marionettisti Colla, l'applicazione trasporta la pratica performativa in uno spazio virtuale e democratizzato.

L'efficacia del connubio tra tradizione e tecnologia ha trovato la sua sintesi in un evento laboratoriale tenutosi il 24 gennaio 2025 al Teatro Silvestrianum di Milano, in occasione delle repliche de *La regina della neve* (RADAELLI 2025b). L'appuntamento ha offerto a un gruppo di bambini dai 5 ai 10 anni una visita esclusiva dietro le quinte per osservare e muovere le marionette storiche di Veronesi. Successivamente, i piccoli spettatori hanno preso parte a un laboratorio creativo in cui, supportati dall'AI generativa di Midjourney, hanno progettato la loro personale versione della Regina. Il culmine dell'esperienza è stata l'interazione diretta con il medium digitale: i bambini hanno potuto visualizzare in AR la marionetta originale (quella mai andata in scena) direttamente sul palco, inquadrando un QR code con lo smartphone.

L'evento ha confermato come l'integrazione di tecniche tradizionali con il digital storytelling e le tecnologie immersive non solo arricchisca l'esperienza teatrale per il pubblico di ogni età, ma garantisca anche nuova vita e una forma di migrazione per il patrimonio storico delle compagnie, traghettando l'archivio verso l'apprendimento ludico.

Marionette 3.0 è il progetto pilota di Immersinscena, una metodologia integrata di valorizzazione di archivi teatrali attraverso le tecnologie immersive, premiata in occasione dei CHANGES Awards 2025. Il riconoscimento ha previsto un percorso di accelerazione per la creazione di una startup innovativa, assicurando continuità alla trasformazione digitale dell'Archivio Teatro Colla oltre la scadenza del PNRR.

Crediti

Questo contributo è stato reso possibile grazie al Progetto PE 0000020 CHANGES (CUP G53C22000430006), finanziato dall'Unione europea - NextGenerationEU, nell'ambito

della Missione 4, Componente 2, Investimento 1.3 del Piano Nazionale di Ripresa e Resilienza (PNRR).

Bibliografia

Monografie

ANDERSEN H.C., *Fiabe*, trad. it. di Manghi A., Rinaldi M., Einaudi, Torino 1954.

CALVESI M., *Avanguardia di massa*, Feltrinelli, Milano 1978.

CIPOLLA A., *Storia delle marionette e dei burattini in Italia*, Titivillus, San Miniato 2011.

COLLA G., BONORA G., *Il popolo di legno di Gianni e Cosetta Colla*, Imago, Milano 1982.

DORFLES G., *Ultime tendenze nell'arte d'oggi. Dall'informale al neo-oggettuale*, Feltrinelli, Milano 2015.

HUTCHEON L., *Teoria degli adattamenti. I percorsi delle storie fra letteratura, cinema, nuovi media*, Armando, Roma 2011.

JENKINS H., *Cultura convergente*, Apogeo Education, Milano 2014.

LUGLI A., *Storia della letteratura per la gioventù*, Sansoni, Firenze 1966.

PERNICE V., *I romanzi del futurismo. L'avanguardia per tutti*, Mimesis, Milano-Udine 2024.

PLASSARD D., *Puppetry and Dramaturgy. Western European Plays for Puppet Theatre, 1582-2020*, Palgrave Macmillan, Londra 2025.

Curatele e articoli in volumi collettivi

ALLEGRI L., BAMBOZZI M. (a cura di), *Il mondo delle figure. Burattini, marionette, pupi, ombre*, Carocci, Roma 2012.

ARAS (ARCHIVE FOR RESEARCH IN ARCHETYPAL SYMBOLISM) (a cura di), *Il libro dei simboli. Riflessioni sulle immagini archetipiche*, Taschen, Köln 2010.

BRADBURNE J.M. (a cura di), *Marionette e avanguardia. Picasso, Depero, Klee, Sarzi,* catalogo della mostra, Corraini, Mantova 2023.

JUNG C.G. (a cura di), *L'uomo e i suoi simboli*, Raffaello Cortina, Milano 1983.

LEYDI R., MANTEGAZZA T., MONTI E. (progetto di), *Burattini, marionette, pupi*, catalogo della mostra, Silvana, Milano 1980.

LEYDI R., MEZZANOTTE LEYDI R. (a cura di), *Marionette e burattini. Testi dal repertorio classico italiano del teatro delle marionette e dei burattini*, Avanti, Milano 1958.

PALAZZI R., «Marionette e burattini oggi», in LEYDI-MANTEGAZZA-MONTI 1980: 263-270.

RADAELLI E., «Dal palcoscenico al digitale: modelli di data visualization per la valorizzazione dell'Archivio Teatro delle Marionette di Gianni e Cosetta Colla», in *AIUCD 2025* (Università degli Studi di Verona), paper n. 48, 2025. Disponibile on line: https://aiucd2025.dlls.univr.it/assets/pdf/papers/48.pdf, consultato il 25.10.2025.

VERGINE L., FERMANI E., LAMBIASE S., *Capri 1905-1940. Frammenti postumi*, Il Saggiatore, Milano 2018.

Materiale Archivistico

COLLA G., BAJINI S., *La regina della neve*, 1982. APICE – Università degli Studi di Milano, Archivio Teatro Colla, 1. Copioni, 2. Copioni moderni, 6. *La regina della neve* di Hans Christian Andersen. Sceneggiatura di Sandro Bajini e Gianni Colla, 5. *La regina della neve* di Hans Christian Andersen. Riduzione teatrale ed elaborazione di Sandro Bajini e Gianni Colla.

Risorse Online

ARCHIVI UNIMI, *Teatro Colla*, disponibile on line: https://archivi.unimi.it/oggetti/IT-UNIMI-ST0025-000001_teatro-colla, consultato il 25.10.2025.

ARCHIVIO FESTIVALETTERATURA, *Teatro di Gianni e Cosetta Colla*, disponibile on line: https://archivio.festivaletteratura.it/entita/3971-teatro-di-gianni-e-cosetta-colla, consultato il 25.10.2025.

FONDAZIONE CHANGES, «L'incubatore creativo del WP4: una poltrona nel metaverso», disponibile on line: https://www.fondazionechanges.org/progetti/lincubatore-creativo-del-wp4-una-poltrona-nel-metaverso, consultato il 25.10.2025.

FONDAZIONE CHANGES, «Marionette 3.0. Valorizzazione dell'Archivio Teatro Colla attraverso prodotti e strumenti del web3», disponibile on line: https://www.fondazionechanges.org/progetti/marionette-3-0-valorizzazione-dellarchivio-teatro-colla-attraverso-prodotti-e-strumenti-del-web3, consultato il 25.10.2025.

IMMERSINSCENA (@immersinscena), *Regina della neve - Teatro Colla*, modello 3D, Sketchfab, disponibile on line: https://sketchfab.com/3d-models/regina-della-neve-teatro-colla-4cc932ed20144cf2b37eef7c04dbac33, consultato il 25.10.2025.

MARIONETTE 3.0, *La regina della neve*, *Shorthandstories*, disponibile on line: https://teatrocolla.shorthandstories.com/regina-della-neve, consultato il 25.10.2025.

PUPPETPLAYS, *Puppet and Marionette Theatre Repertoires in Western Europe from 1600 till Now*, disponibile on line: https://puppetplays.eu/en, consultato il 25.10.2025.

RADAELLI E., «Alla scoperta della *Regina della neve*: un evento esclusivo al Teatro Colla» (7 febbraio 2025), disponibile on line: https://www.immersinscena.org/regina-della-neve-evento-unimi-al-teatro-colla, consultato il 25.10.2025.

TEATRO COLLA, *La regina della neve*, in *Repertorio*, disponibile on line: https://www.teatrocolla.org/repertorio/la-regina-della-neve, consultato il 25.10.2025.

Articolo su Rivista

PERNICE V., «Fairies, marionettes, and Shakespeare: The making of Colla's *A Midsummer Night's Dream*: An interview with Cosetta Colla and Stefania Mannacio Colla», *Cahiers Élisabéthains*, vol. 117, 1, July 2025. DOI: 10.1177/01847678251339161, disponibile on line: https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/01847678251339161, consultato il 25.10.2025.

[1] Pubblicato in forma di intervista, il volume del 1982 è l'unica monografia dedicata alla Compagnia di Gianni e Cosetta Colla. Ove non diversamente indicato, le informazioni utilizzate per la stesura di questo saggio sono state tratte dall'Archivio Teatro Colla conservato ad APICE – Università degli Studi di Milano (ARCHIVI UNIMI), dal sito ufficiale del Teatro Colla (www.teatrocolla.org) e dalle conversazioni con Cosetta Colla e Stefania Mannacio Colla, che l'autore desidera ringraziare sentitamente.

[2] La storiografia del teatro di figura ha documentato come le due realtà costituiscano rami autonomi e divergenti sin dall'Ottocento. Mentre il ramo di Carlo Colla ha preservato e perfezionato il repertorio e la prassi del teatro marionettistico tradizionale, la formazione di Gianni e Cosetta ha perseguito una direzione ostinatamente sperimentale (LEYDI-MANTEGAZZA-MONTI 1980: 105-109, 258-262, 291; PALAZZI 1980).

[3] Andersen compose il suo primo romanzo, *L'improvvisatore*, durante un viaggio in Italia nel 1833, rimanendo profondamente colpito dalla solarità del paesaggio mediterraneo, elemento ricorrente nelle sue opere (LUGLI 1966: 156).

[4] Oltre al personaggio del Diavolo, la fiaba presenta riferimenti a Gesù Bambino e agli angeli che proteggono la protagonista. L'intera storia può essere interpretata come un'allegoria della lotta tra il peccato e la redenzione.

[5] Si è scelto di mantenere il termine «sceneggiatura», preferendolo a quello di «drammaturgia», in quanto lezione attestata direttamente nei documenti d'archivio e tuttora in uso presso la compagnia. Per un approfondimento teorico sulle dinamiche della scrittura e sulla drammaturgia specifica per il teatro di figura, si rimanda a LEYDI-MEZZANOTTE 1958; PLASSARD 2025; PUPPETPLAYS.

[6] Il documento citato per esteso in bibliografia presenta note e tagli di Stefania Mannacio Colla e altri, risalenti probabilmente alla fine degli anni Novanta e ai primi anni Duemila, oltre alle annotazioni di un tecnico delle luci. La medesima unità archivistica (6. *La regina della neve* di Hans Christian Andersen. Sceneggiatura di Sandro Bajini e Gianni Colla) contiene inoltre: una copia neutra (1. Copia neutra), copie personali di Rosa Sgorbani (scenografa e marionettista) (2. Rosa), Elena Galvani (attrice) (3. Elena), Alessandro Testa (attore) (4. Ale). Ulteriori varianti del copione sono attestate nelle successive unità archivistiche: 7. *La regina della neve*; 8. *La regina della neve*. Stefania per montaggio musica; 50. Stefania dic. 2005. *La regina della neve*.

[7] Il catalogo della pur pregevole mostra di Reggio Emilia (2023), che offre un ricco panorama sui rapporti tra avanguardia storica e teatro di figura, omette tuttavia la significativa collaborazione tra il Teatro Colla e Veronesi. I lavori dell'artista per *L'Histoire du soldat* erano invece ampiamente rappresentati nella storica mostra del 1980 a Palazzo Reale di Milano (cfr. LEYDI-MANTEGAZZA-MONTI 1980).

[8] Per un'analisi dettagliata della tecnica marionettistica tradizionale (ponti di manovra, bilancini, manipolazione dall'alto tramite fili) e del confronto con le innovazioni introdotte da Gianni e Cosetta Colla – in particolare l'abbandono del parlatore dal vivo in favore della colonna sonora registrata e la sperimentazione sulla manipolazione laterale – si rimanda a ALLEGRI-BAMBOZZI 2012, CIPOLLA 2011, quale base tecnica necessaria per comprendere le dinamiche di raffronto tra la tradizione e le innovazioni apportate dalla compagnia.

GENOVA UNIVERSITY PRESS

Publifarum

https://riviste.unige.it/index.php/publifarum

Attraversare confini: rotte, geografie e migrazioni tra documentario, letteratura e performance

A cura di Ester Fuoco

Performative migrations: Odin Teatret's theatrical barter in the Seventies

Arianna Frattali

Per citare l'articolo
Arianna Frattali, « Performative migrations: Odin Teatret's theatrical barter in the Seventies », *Publifarum*, 45, 2026, p. 113-130.

Abstract

The essay explores Odin Teatret's journeys through Southern Italy and Latin America in the 1970s as paradigmatic instances of *performative migration*. By retracing the group's experiences in Lecce, Sardinia, and Carpignano Salentino, it analyses how Eugenio Barba and his actors transformed the boundaries between art and life through the practice of *theatrical barter*—a symbolic exchange of performances, songs, and gestures with local communities. This practice, far from being mere cultural animation, became a means of redefining theatrical identity through encounters with difference. The article further examines how these ephemeral exchanges generated an enduring "living archive" of gestures, memories, and audiovisual traces, now preserved in the LAFLIS archive in Lecce. Finally, it situates barter within a broader genealogy of intercultural performance, reading it as a device of negotiation that redefined the geography, ethics, and epistemology of twentieth-century theatre.

Riassunto

Questo saggio esplora i viaggi dell'Odin Teatret attraverso il sud Italia e l'America Latina negli anni Settanta come casi paradigmatici di *migrazione performativa.* Ricostruendo infatti le esperienze del gruppo in Salento e in Sardegna, analizza come Eugenio Barba e i suoi attori abbiano trasformato i confini tra arte e vita attraverso la pratica del *baratto teatrale,* uno scambio simbolico di performance, canzoni e azioni con la comunità locale. Questa pratica, lontana da essere solamente una mera animazione culturale, diventò infatti un mezzo per ridefinire l'identità teatrale attraverso l'incontro fra differenze. Lo studio esamina quindi come gli scambi effimeri abbiano generato tuttavia un durevole "archivio vivente" di gesti, memorie e tracce audiovisive, ora preservate presso l'archivio LAFLIS di Lecce. Infine, questa analisi situa il baratto entro la genealogia più ampia della performance interculturale, leggendola come una strategia di negoziazione che ridefinisce la geografia, l'etica e l'epistemologia teatrale del Ventesimo secolo.

1. Borders and performative migrations

The theme of the border, as proposed by this thematic issue, prompts not just geographical and political reflections, but also aesthetic and anthropological insights. The fact is that the border can never be identified as a static line, but rather as a threshold that allows passage, crossing: a liminal space in which identities hybridise, languages affect each other and practices are reinvented. In the twentieth century, the theatrical scene was a privileged laboratory for observing this process: from European

research theatre to Latin American community theatre, the performing arts have continuously explored the boundaries between art and life, between actor and spectator, between local and global.

The experience of Odin Teatret in the Seventies, which appears paradigmatic, was a part of this trend. Founded in 1964 by Eugenio Barba, a former pupil and collaborator of Jerzy Grotowski, the theatre collective was born as a group of amateurs excluded from the official Norwegian academies, and moved two years later to Denmark as Nordisk Teaterlaboratorium. Hence that condition of 'marginality', which at first might have been perceived as a limit, soon became the driving force of radical research into the work of the actor and the role of the collective in the creative process.

In the Seventies, however, the group went through a decisive transformation: from the closed laboratory of Holstebro it moved towards extra-theatrical contexts, choosing to work in urban peripheries and countries without permanent theatres. This transition was made possible by developing the concept of theatrical barter, a practice involving the exchange of performative actions between actors and local communities (TAVIANI 1975; WATSON 2002). Instead of simply presenting a spectacle, Odin Teatret offered dances, and fragments of its repertoire, receiving in return songs, folk dances, stories and poems. Barter was therefore not configured as a simple strategy of cultural animation, but as a true act of performative migration; the theatre group not only traversed geographical borders, moving from Northern Europe to Southern Italy or Latin America, but migrated in identity, transforming its dramaturgy and training through its contacts with different cultures. In this respect, the border was manifested as both a critical and generative place: what questioned the actors' certainties was also what allowed them to reinvent themselves.

Analysing the experiences of the Danish group in Italy between 1973 and 1975, in particular in Salento and Sardinia (ACCA 2013; SANTORO 2017; FRATTALI 2024), therefore enables us to focus on the connections between borders, migration and performance, not limiting ourselves to the reconstruction of an episode in the history of contemporary theatre, but reflecting on the role of the performing arts as practices of traversal and as languages capable of creating new cultural geographies.

2. From the laboratory to the journey

To understand the significance of Odin's experiences in Italy, we need briefly to retrace the path that led the company to emerge from the «closed room» of the theatre laboratory (CHRISTOFFERSEN 1993, pp. 19-27). The collective was founded in Oslo by a group of actors not admitted to the National Theatre School, and this condition of exclusion prompted Barba – who had migrated from Salento to Poland for an apprenticeship with Jerzy Grotowski – to think of the theatre as a place of permanent training, rather than as a production machine.

In the early years, the group developed a practice of training based on physical and vocal exercises, disciplines of concentration and the search for an extra-quotidian presence. The transfer to Holstebro in 1966, thanks to support from the local institutions, finally placed stably within the institutional framework of the Nordisk Teaterlaboratorium. Spectacles such as *Kaspariana* (1967), *Ferai* (1969), *My Father's House / Min Fars Hus* (1972) were developed here, each notable for a growing attention to the work of the actors as the creative core of the stage action.

The success of *Ferai*, inspired by Euripides' *Alcestis* and written by Peter Seeberg, took the Odin on international tours, making it one of the most acclaimed research groups in Europe. However, as Franco Perrelli points out, this success also represented a threat: the repetition of the productions risked crystallizing a form of expression created to be experimental. Barba himself spoke of a crisis of success that risked transforming the «secret art of the actor» (BARBA, SAVARESE 2011) acquired in the laboratory into a mere artistic and commercial product.

The construction of *Min Fars Hus* in the early seventies was the beginning of a process of renewal for the company. The spectacle – stemming from a dramaturgy inspired by the life and works of Dostoevsky – in fact permanently introduced the use of musical instruments and stage props in the Danish group's repertoire. The montage of the dramatic actions did not follow a narrative logic, but an associative one, based on the rhythm and energy expressed by the actors. This method also arose from encounters with other cultures of performance. In 1971 and 1972 Balinese and Javanese groups were hosted in Holstebro, and their songs and dances deeply affected the theatrical imagination of Odin's actors. Iben Nagel Rasmussen – long an actress with the

company – recalls how photographs of kabuki actors and the Beijing Opera were used daily to study the control of energy and precision of gestures as a part of the training.
The premiere of *Min Fars Hus* at the Venice Biennale Teatro in 1972 consecrated Odin as one of the most innovative companies on the European scene, but despite the success (followed by the conferral of Danish citizenship) some doubts continued to plague Barba. In an era overshadowed by 1968 and the protest movements, there was a risk that the theatre of research would remain confined to the intellectual elites, remote from communities. This led to the idea of a journey to the South, to what the director would call «lands without theatre» (BARBA 1975, now 2023), where stage practice was not institutionalised and where contact with everyday life could call into question the very identity of the actor. So leaving Denmark became a necessity, to meet new people, see unknown places and purify old ideas. Starting from the journey to Italy, the closed room of the theatre group therefore began to open up to outdoor spaces, to engagement and participation with the spectators.

3. The Italian tour: Lecce 1973 and Sardinia 1974

The arrival of Odin Teatret in Lecce in September 1973 marked the group's first real contact with Southern Italy and was a decisive experience not only for the company, but also for the local theatrical and university context. The invitation came from the University, in particular from professors Alessandro D'Amico and Ferdinando Taviani, who in those years were the moving spirits in a lively theatrical debate, and in conducting theatrical research with the students. Alongside them was the Oistros group, made up of university students engaged in experimental theatre, which reflected the influence of the new italian research theatre.
Odin Teatret arrived in Lecce on 21 September, bringing with it *Min Fars Hus*. The performance of 24 September took place amid an atmosphere of great expectation, giving rise to an intense engagement with the audience. However, the stay in Lecce did not end with a repetition of the spectacle. Odin later conducted work demonstrations and training sessions, creating active exchanges with students and young local actors. In this way, Lecce was the first laboratory of encounter with a community that was not that of an audience understood in the traditional sense. Given the environmental and

social conditions that had been created, Barba sensed the need to move the company out of the theatres and into the piazzas, villages, and communities, so traversing, physically and thematically, the boundaries between art and everyday life.

After the experience in Salento, Odin Teatret continued its Italian journey with a tour of Sardinia in January 1974. Here the company established ties with Pierfranco Zappareddu's Alkestis group and with cultural bodies in rural and community settings. The villages visited, in particular San Sperate and Orgosolo, were notable for their complex social fabric: massive emigration, conflicts caused by modernisation, and a strong communitarian tradition.

The performances of *Min Fars Hus* were received with interest, but what was most striking was the dialogue established after the performances. Barba and his actors engaged with audiences, not so much to explain the spectacle as to gather impressions and stories and reply to questions. The inhabitants of Orgosolo, a town with a long history of resistance and a strong sense of identity, unexpectedly recognised in the staging certain features that evoked their experience as a community. Yet the initial dramatic core was inspired by the life of the great Russian writer who, as many of them said, was unknown to them before.

Sardinia therefore represented an intermediate step. While in Lecce the engagement had been mainly with the university milieu, here the encounter extended to the community as a whole. For the first time, Odin Teatret began to experiment with forms of exchange not based on spectacle alone, but on forms of shared life. Folk tales, traditional songs and village festivals thus became an integral part of their experience, anticipating what at Carpignano Salentino would be termed "theatrical barter". Their experience on the island had therefore revealed itself as a threshold: no longer the simple closed laboratory of Holstebro, not yet the fully defined barter of Carpignano, but a transitional ground where Odin learned to see the theatre as a border experience and as a migration between languages and cultures.

4. Carpignano Salentino: towards barter

From May to October 1974 Odin Teatret settled in Carpignano Salentino, a small town of the lower Salento with just over three thousand inhabitants, with strong levels of

emigration that had halved the resident population. The experience, which can be read as one of the founding moments of the notion of theatrical barter, was radical precisely because it tested the very idea of performance in a setting devoid of any spectacular infrastructure and far from the official cultural circuits.

Odin Teatret's actors did not arrive in Carpignano as visitors passing through. They resided there, rented rooms with local families, transformed the Palazzo Ducale into a place of daily work and used the fields around the town for physical and vocal training sessions. Hence their intention was not to "bring" the theatre to a marginal place, but to temporarily root themselves in it, accepting the challenge of building ties with a community that had not asked them to perform.

The first shared activities were not performances, but community initiatives: the creation of a "piazza for everyone", a play space open to children and young people. They organised outdoor screenings of films, which transformed summer evenings into moments of collective socialising; and the publication of a local newspaper that brought together news, stories and reflections by the inhabitants. Through these gestures, the group gained the trust of the population, showing they did not want to impose a top-down aesthetic model, but desired an authentic exchange of a horizontal nature.

It was only some months later that the public presentation of performative materials took place, conceived not as complete spectacles but collective events. On 14 September 1974, the group presented *The book of Dances*, a montage of physical actions, vocal fragments and musical improvisations that constituted an example of "open dramaturgy": not a closed narrative, but an interweaving of gestures that left room for active reception and participation by the audience. The spectacle did not claim to "represent" something, but offered an opportunity for actors and local society to meet.

Soon after this *Johann Sebastian Bach* was created, a performance with a clownish tone mingling elements of Commedia dell'Arte, circus techniques learned from the Colombaioni brothers and musical parades. With this creation, Odin engaged with a popular and comic repertoire, upending the image of an austere and intellectual company that still accompanied it. Play, laughter and surprise thus became tools of immediate communication with the community.

The principle that guided these experiences was that of symbolic exchange. The actors offered fragments of their work – performances, songs, dances – and received in exchange popular songs, stories of emigration, tales related to tarantism, and village festivals. In this process, the boundary between artist and spectator, between locals and outsiders, was continually traversed and renegotiated. In fact, it was not a question of culturally colonizing a community, but of allowing the community to transform the theatrical work and influencing it with their own communicative and expressive codes.

The experience in Carpignano thus developed a form of theatre that was no longer spectacle or animation, but a rite of reciprocity. The theatre did not end in performance, but expanded into daily life: in the square, in children's games, in film nights, in stories gathered from house to house. It was a crossing of borders in the full sense: geographical (from Northern Europe to Southern Italy), social (from elite theatre to the peasant village), cultural (from the avant-garde to the popular festival), and inward (from individual training to collective relationships). In this way, Carpignano became not only a place of work, but a symbolic stage in which Odin developed a method destined to influence its own practice and many other experiences of Third Theatre that grew up later.

5. Barter as performative migration

The term "theatrical barter" was adopted by Eugenio Barba to define a practice that was developed in Italy and immediately applied in different settings, becoming a staple of Odin Teatret's work. At Carpignano and in Sardinia, barter was shaped as a symbolic exchange with local communities. The actors offered sequences of their training or fragments of spectacles and received in exchange popular songs, traditional dances, life stories. Already in those early experiences it was clear that barter did not coincide with performance. It was not a matter of displaying an artistic product, but of establishing a relationship.

This practice soon became the core of a broader reflection on the actor's role and the social function of the theatre itself. For Barba, the value of barter did not lie in the aesthetic quality of the items traded, but in its potential for creating a tie, a reciprocal

bond. In this respect, the notion can be read in the light of Marcel Mauss's (1922-24) theory of the "gift". As in the gift, exchange is not free, because it obliges a return; but it is not economic either, because it is not measured with parameters of equivalence. It is a device of reciprocity that builds community, creates alliances and generates trust.

Barter, however, did not remain confined to the Italian experiences. Starting in the mid-Seventies, Odin Teatret took this practice to Latin America, visiting countries such as Venezuela, Peru, Brazil and Nicaragua, where the company came into contact with indigenous communities, peasants, students and militant theatre groups. Here barter took on an even more radical value: exchanging actions meant engaging with cultures with a colonial history and racked by strong political tensions.

In Venezuela, for instance, Odin Teatret organised barter in rural villages, where musical traditions and rituals coexisted with extreme poverty. In Peru, the company met with Quechua and Aymara communities, exchanging theatrical songs for indigenous music and collective dances. In Brazil and Nicaragua, the actors found themselves in politically fraught settings. Barter was not only an intercultural gesture, but an act that inevitably acquired political overtones, since it implied the decision to share spaces and times with marginalised communities, some of them engaged in political struggles.

These experiences outside Italy showed strongly that barter was above all a performative migration. It was not just a matter of geographical travel, but of identitarian journeys. The actors, in encountering other cultures, modified their training, incorporated new rhythms and revised their vocal techniques. Odin Teatret moved like a migrant body, pervaded by traces and influences transforming it from within.

Barter thus became a practice capable of crossing multiple borders: geographical, because it brought actors from Northern Europe to the countries of the global South; cultural, because it created a dialogue between Avant-Garde theatre with non-Western popular traditions and rituals; political, because it inscribed theatre in contexts of conflict, marginality and resistance; and inward because it forced each of the actors to continually renegotiate their artistic identity.

The migratory aspect was therefore not only an external movement, but an inner transformation that redefined the very concept of theatre. In this respect, the practice of barter shows how, through performative practice, the theatre can become a space of passage and fracture, a place of transit and hybridisation, an action that brings about far-reaching changes in the performers and the communities encountered.

6. Foreign tours and the transformation of performative maps

When barter passed beyond the borders of Italy, travelling along routes that traversed South America, Africa and Asia, it revealed in an exemplary way its nature as a migrating device: no longer a simple local practice adapted to different contexts, but a paradigm of cultural negotiation (WATSON 2002) that produced new maps – real and imaginary – of contemporary theatre. The tours of Venezuela, Peru, Brazil and Nicaragua, carried out in the mid and late Seventies, were therefore not only opportunities for international visibility. They were encounters in which the performative dimension was reshaped and renegotiated in partnership between actors and spectators, in which the company itself incorporated traces of those worlds into its bodily actions and vocal scores.

In Lima, in 1978, *The Book of Dances* and others of Odin's works by were presented in both institutional and non-institutional venues, from the Agricultural Cooperative to the Museum of Italian Art, and city and village squares. Here, as in the experiences of the Ayacucho Project, the barter took place in a public and plural form. The Danish group did not limit itself to performing before audiences with typically Western spectator habits, but found itself acting in the presence of groups that had their own ritual, musical and educational tradition. The rehearsals of dialogue with the Conjunto Nacional de Folklore, participation in group festivals and the possibility of performing before large audiences showed the double level of this encounter. While on the one hand the European scene led to an enrichment of the group's techniques, with stringent training and a codified aesthetic, on the other the Latin American communities brought it ritual and collective materials that questioned the assumption of the independence of the artistic act itself. In those conditions, barter ceased to be

mere ethnographic curiosity and became a practice of openness, transforming the scoring of Odin Teatret's performances, welcoming percussive rhythms, ritual gestures, and choral modes that could not simply be used and juxtaposed, but required sensitive translation, responsibility and empathic comprehension.

In Amazonian Venezuela and the rural areas visited in those years, contacts with indigenous music and gestures also raised ethical and political issues, since barter took place in regions riven by profound inequalities and power relations inherited from colonialism. Exchanging performative actions with ceremonial songs was not a neutral practice, but meant occupying a symbolic space that brought with it precise memories and social functions. For this reason, as shown by the reports and audiovisual documentation of the time, Odin Teatret developed a different sensibility. The delegation made use of local mediators, sought forms of exchange that did not trivialise the material forms of ritual and inserted their presentations in circuits of cultural reciprocity. The ministerial subsidy received from the Danish government for their tours also helped break down the physical and ideological barriers of access to theatres, enabling the spectacles to be presented in community contexts, shifting the engagement from the artistic and intellectual sphere to a broader collaboration with national and local cultural forces.

The most significant lesson of the tours was perhaps the transformation of the actor's body. In Andean villages, among the Quechua and Aymara, and in Afro-Brazilian communities, actors encountered ways of singing and movement rooted in practices of care, celebration and collective memory. Accepting those materials required a renunciation. The actors had to give up their exclusive dominance over the stage action and open out their performances to enable then to circulate. This renunciation was not passive, but a technical and moral receptiveness that profoundly reshaped Odin's training as it had been performed until then. Their vocal techniques, use of objects, breathing and group management took on new colours and modulations. Likewise the practices of warming up and listening were enriched with methods learned with their local partners. What was taken on tour then often returned to Europe in the form of trade-offs, notes, rhythms captured and accumulated, guidelines that helped change the Danish group's whole performative grammar.

Alongside the technical changes, the tours produced a series of interpretative and critical issues that the group and observers could not ignore. Cultural asymmetries – linguistic, economic and symbolic – made barter an often fragile act of negotiation. Here the insights of scholars such as Ian Watson acquire a 'practical value': barter is not in fact an illusion of equality, but an act of negotiation in which asymmetry has to be recognised and transformed into an opportunity for mutual learning. Seen in these terms, barter is a system that does not smooth over differences but relates them to each other, so that they produce new horizons of meaning. This implies precise methodological practice: preparation in the field, working with cultural mediators, care for restitution and the way the collected materials are placed into circulation again. The tours thus took the form of true laboratories of applied ethnography, in which the actor's work mingled with anthropological research and the practices of public responsibility, while always remaining within the framework of artistic creation. The circulation of the barter in both big cities – Montevideo, Paris, Bologna – and small towns – Monteiasi, Orgosolo, Arquà, Calci, Pontedera – then became a part of different circuits where the context was sometimes more institutional, but the practice retained its disruptive charge. Presentation at festivals or museums created a productive paradox: the actions that had been created to mix with popular practices were now observed as an object of international comparison. It was in these venues that the traces accumulated on tour could be clearly seen: sequences of movement that carried the echo of Andean songs, processions that recalled the objects found in Brazilian villages, vocal scores evoking Latin American rhythms. Odin Teatret's imaginative geography thus encompassed a plurality of territories. The group itself had become a living archive of contacts, memories and hybridisations.

Finally, the tours had a function as political experimentation, in the non-ideological sense of the term. The act of sharing training or offering a symbolic exchange with communities engaged in struggles, or in the phase of self-definition and self-determination, also took on the value of concrete solidarity. But the political dimension was not reduced to an external gesture. It transformed the way the theatre thought about community, cultural citizenship and the artist's responsibility. In this respect, the routes travelled by the theatre group not only traced the movements of bodies and performances, but also drew new maps of ethical concern and the political

practicability of doing theatre. The imaginary geographies that ensued were not conceptual idealisations, but stratified maps, marked by friction, renunciation, exchanges and responsibilities, and so capable of nurturing a scenic practice that still remains relevant for those who conceive theatre as an experience of traversal and relationship.

7. Archives of barter and living memory

One of the outstanding aspects of these experiences of barter is their ephemeral character. Arising as acts of relationship, they were designed to exist at the moment of encounter and not be fixed in a definitive form. Yet, it is precisely this unrepeatability that immediately generated the need to document them, preserve their traces and transform them into objects of critical reflection. Odin Teatret, like other groups of Third Theatre[1], has always cultivated a twofold vocation: on the one hand the living, community practice, on the other the need to accumulate materials that could preserve the memory of what had been achieved.

Film footage occupies a special place in the documentation of barter. In the early Seventies, Barba realised that the ephemeral nature of Odin's work required a gaze capable of fixing a trace of it, at least in part. In 1971, Odin Teatret Film was founded with artistic director Torgeir Wethal to support the aim of producing educational films documenting the actors' work during both their travels and the intensive Danish seminars. The decision to use the camera was not celebratory or promotional, but met the need to create a memory of gestures, rhythms and intonations that writing or photography were unable to record in their complexity. It is no coincidence that in Carpignano Salentino, *The Book of Dances* (1974) and, soon after, *Johann Sebastian Bach* were documented in films, as well as some moments of collective training in the camps and community festivals that accompanied the theatrical work. In the same way, the barters made in Sardinia and on the Latin American tours were the subject of video recordings that are an irreplaceable source today. In these images we observe the combinations of different languages and the tension of intercultural exchanges that characterised those experiences.

In many cases scholars and collaborators did the filming, as happened with Ferdinando Taviani and Gigi Santoro, who recorded some footage in Salento and helped circulate the material in university and critical spheres. But most of them were actual films shot by external directors, including the documentary *In cerca del teatro* produced by RAI in 1974 and directed by Ludovica Ripa di Meana. Today these documents are mainly preserved in the audiovisual fonds of the Odin Teatret Archives. Previously kept at the Nordisk Teaterlaboratorium in Holstebro and now transferred to the LAFLIS in Lecce, they are a precious record not only for the history of the theatre, but also for the social history of the regions involved. These film materials, far from being a simple substitute for the stagings, today constitute a resource for educational transmission. They enable us to observe details of the actors' score, to analyse the quality of the group's relationship with communities and to better understand the creative process in its making. In these ways film becomes an extension of the living archive, capable of renewing over time the memory of an experience that otherwise would have remained elusive due to its ephemeral nature.

The traces of barter can also be found in the actors' diaries and notes, in which the daily work was entwined with observations on encounters, impressions of exchanges, reflections on the risks and potential of practice. These personal materials, in some cases long unpublished, are a precious resource not only for reconstructing events, but also for grasping the way the actors themselves perceived their own process of human and professional development. Together with diaries, photographs and filmed footage – often the work of scholars or local collaborators – they recorded fragments of performances, aspects of the collective training and glimpses of community life.

A fundamental role in the preservation of the memory of barter has been played by theatre criticism and scholars. The accounts published in the *Quaderni del CUT* of Bari, as well as the writings of Ferdinando Taviani, Gigi Santoro and Nicola Savarese, immediately conveyed the significance of an experience that went beyond the boundaries of representation, being inscribed in a broader framework of reflection on the political and anthropological role of the theatre. Subsequently, works by scholars such as Marco De Marinis, Franco Perrelli and later Ian Watson and Eric Christoffersen helped systematise the notion of barter as a critical category, placing it within an international debate.

But barter does not live in written or visual documents alone. It has been handed down as a veritable living archive through the bodies and memories of the actors who practised it. The actions, songs and gestures incorporated during the experiences in Salento, Sardinia or Latin America have remained as traces inscribed in their daily training, reappearing in subsequent performances, being transmitted to the new generations of Odin's actors and shared in the sessions of ISTA (International School of Theatre Anthropology), founded in 1979. In these ways barter is presented as an archive that is not static but dynamic, being transmitted bodily and continuously reworked.

This tension between ephemerality and permanence, between event and archive, therefore raises the crucial question of how to preserve an act born as exchange and relationship, which takes place in the here and now. While on the one hand there is a risk of reducing barter to a static and hierarchical exhibition of museum documents, on the other hand its loss would erase a fundamental part of the twentieth century's theatrical memory. The solution has been to accept its twofold nature, as an unrepeatable event and a shareable record, a unique moment and a trace, which, as such, can be revived. In this way, barter proves to be not just an experience of the past, but a living heritage that questions the present. It is an archive in motion that preserves not so much objects as relationships, asking to be reactivated by those who, today, still conceive of the theatre as a practice of traversal and exchanges.

8. The legacy of barter

Odin Teatret's Italian and international experiences in the Seventies showed that barter was not just a practical expedient for engaging in relationships with communities without theatrical infrastructures, but a true epistemological device capable of redefining the coordinates of theatrical research. Its legacy is measured in the persistence of a model that, although never fixed in codified rules, has continued to influence theatre groups, scholars and intercultural practices to this day.

Ian Watson, in particular, has emphasised that it cannot be understood only in terms of a reciprocal gift, in keeping with Mauss's suggestion; rather it should be interpreted as a form of cultural negotiation. Barter is in fact never an equal exchange, because it

brings together asymmetrical symbolic universes. Odin's actors, with their technical training and aesthetic awareness, were faced with peasants, students and indigenous communities who did not share the same codes. The strength of this practice of exchange then lay in the ability to traverse this asymmetry, transforming it into an opportunity for encounter, not effacing it but recognising it. In this respect, it was configured as a liminal space in which identities were redefined starting from a degree of friction, a conflict between codes that was not resolved, but rather made productive in expressive and communicative terms precisely by this lack of resolution.

It is not surprising, then, that theatrical barter resonated in ways that went beyond the boundaries of the group. In the following years, other theatrical experiences also measured themselves against intercultural encounters. Among them Peter Brook occupies an emblematic place. After the experience of *Orghast at Persepolis* (1971), with the first journey of Centre International de Recherche Théâtrale – the result of a meeting with Iranian culture – Brook developed a practice based on encounters between actors and people in different context of their everyday lives, in which they exchange theatre improvisation with folk rituals, songs and dances from different cultures (BROOK 1999), culminating in his famous African tour of 1972-73, and subsequently developed in projects such as *Mahabharata* (1985). After his first exploratory travels in Nigeria in 1971, the British director experimented with forms of barter on his journey through the desert in West Africa, with a group of thirty actors and collaborators (RUFFINI 2020). Although differing in its first principles, Brook's work presented many points of contact with the Odin experience. In it, too, theatre involved a crossing of borders, a negotiation between languages, gestures and distant traditions, and the search for common ground without erasing differences, but rather enhancing their value.

The legacy of barter, therefore, is not exhausted in the memory of Carpignano or the Latin American tours, but was inscribed in a broader genealogy of intercultural practices that marked the theatre in the later twentieth century. While Brook favoured encounters between actors from different cultures, Barba chose the path of exchanges with communities. In both cases the border was no longer perceived as a limit, but a generative place, a space where fracture acquired a transformative potential.

Today, in a world marked by new migrations and borders often experienced as barriers, this practice seems to retain a surprising relevance, at least on the level of a symbolic space for the renegotiation of cultural contents. Not so much on a methodological level with a rigid modelling function, but on a paradigmatic level, thinking of theatre as an art that is ready to live in the tension between self and other, between identity and otherness. Odin Teatret, with its performative migrations, has shown that the art of performance can concretely become a political and social act, not conveying messages with an ideological imprint, but creating relationships and requiring actors and spectators to continuously redefine their communicative and perceptual boundaries. Perhaps its most lasting legacy consists precisely in conceiving theatre as a process of traversal and reinvention, stemming from the encounter with others and therefore capable of engaging with the great cultural challenges of the present.

Bibliography

ACCA F., «Alle origini del baratto: l'Odin in Sardegna 1974-75», *Antropologia e teatro*, 4, 2013

BARBA E., SAVARESE N., *L'arte segreta dell'attore.* Un dizionario di antropologia teatrale,Edizioni di Pagina, Bari, 2011 (1981[1]).

BARBA E., «Lettera dal sud Italia», in MASGRAU L. (ed. by), *Le mie vite nel Terzo Teatro. Differenza, mestiere, rivolta*, Edizione di Pagina, Bari, 2023, pp. 342-354.

BROOK P., *Threads of time. A memoir*, Bloomsbory Melthuen Drama, 1999.

CHRISTOFFERSEN E. E., *The actor's way*, english trad. Fowler R., Routledge, London-New York, 1993 (1989[1]).

FRATTALI A., «Le esperienze salentine dell'Odin Teatret (1973-1975)», in BRUNETTI S., CRISTINI M., ECKERSALL P. (eds. by), *Il Nuovo Teatro e l'Avanguardia teatrale. Incontri e influenze oltre i confini (1948-1981)*, Edizioni di Pagina, Bari, 2024, pp. 211-26.

MAUSS M., *The Gift. The form and reason for exchange in archaic societies*, trans. W. D. Halls, Routledge, London, 1990.

PERRELLI F., *Gli spettacoli di Odino. La storia di Eugenio Barba e dell'Odin Teatret*, Pagina, Bari, 2020 (2005[1]).

RASMUSSEN I. N., *Il cavallo cieco. Dialoghi con Eugenio Barba e altri scritti*, Bulzoni, Rome, 2006 (1998[1]).

RUFFINI R., *Le Afriche di Peter Brook*, Linea Edizioni, Padua, 2020.

SANTORO V., *Odino nelle terre del rimorso. Eugenio Barba e l'Odin Teatret in Salento e Sardegna (1973-1975)*, Squilibri, Roma, 2017.

TAVIANI F. (ed.), *Il libro dell'Odin. Il teatro-laboratorio di Eugenio Barba*, Feltrinelli, Milano, 1975.

WATSON I. and colleagues, *Negotiating Cultures: Eugenio Barba and the Intercultural Debate*, Manchester University Press, 2002.

[1] During the International Theater Research meeting held in Belgrade in 1976, Barba had already coined the term to refer to a "third" type of theater, distinct from both avant-garde and traditional theater, which worked continuously in a group over many years of research. It was within the context of Bitef/Theatre of Nations that Barba drafted the document Third Theatre, now published in E. Barba, *Teatro. Solitudine, mestiere e rivolta*, Ubulibri, Milano, 1985. See also R. Ferraresi, *Terzo Teatro: ieri, oggi, domani*, La casa Usher, Florence, 2018; E. Barba, F. Ruffini, N. Savarese and J. Varley, *Terzo Teatro. Un grido di battaglia*, edited by Claudio La Camera, La Bussola, 2021.

GENOVA UNIVERSITY PRESS

Publifarum

https://riviste.unige.it/index.php/publifarum

Attraversare confini: rotte, geografie e migrazioni tra documentario, letteratura e performance

A cura di Ester Fuoco

Cartoon Borders: Passports, Visas and Walls in Graphic Reportage

Dario Boemia

Per citare l'articolo

Dario Boemia, « Cartoon Borders: Passports, Visas and Walls in Graphic Reportage », *Publifarum*, 45, 2026, p. 131-149.

Abstract

This article examines the representation of borders in comics reportage, a narrative form that combines documentary practice and subjective testimony and that offers privileged access to places where photography encounters limitations: military zones, checkpoints, detention areas, and geopolitical frontiers. The border will be understood both as «comics-built space» (Aldama) and as a chronotope (Bakhtin), that is, as a point of access to the site of investigation and as a space of encounter between different worlds—the world of the reporter and that of the visited place.

The analysis will focus on two Italian comics, *Migrantes. Verso il sogno americano* by Flaviano Bianchini and Giovanni Ballati (2019) and *Tracciato Palestina. Racconto di viaggio in Cisgiordania* by Elena Mistrello (2023). The representation of the border in these works will be examined from both a historical perspective—through comparison with reportages such as *New York New York* by Sergio Staino (1984)—and an international one, including *How to Understand Israel in 60 Days or Less* by Sarah Glidden (2011). By focusing on the thematization of passports and visas and on the representation of the border as a physical place, this article aims to show how, in comics journalism, the crossing of borders emerges as a crucial moment of political revelation.

Riassunto

Questo articolo esamina la rappresentazione del confine nel reportage a fumetti, una forma narrativa che combina pratica documentaria e testimonianza soggettiva e che offre un accesso privilegiato a luoghi in cui la fotografia incontra limitazioni: zone militari, checkpoint, aree di detenzione e frontiere geopolitiche. Il confine verrà inteso allo stesso tempo come «comics-builtspace» (Aldama) e come cronotopo (Bachtin), vale a dire come punto di accesso al luogo dell'indagine e come spazio di incontro tra mondi diversi (quello del reporter e quello visitato).

L'analisi si concentrerà su due fumetti italiani, *Migrantes. Verso il sogno americano* di Flaviano Bianchini e Giovanni Ballati (2019) e *Tracciato Palestina. Racconto di viaggio in Cisgiordania* di Elena Mistrello (2023). La rappresentazione del confine in queste opere sarà esaminata sia da una prospettiva storica (attraverso il confronto con *New York New York* di Sergio Staino, pubblicato nel 1984) sia da una prospettiva internazionale (con uno sguardo a *How to Understand Israel in 60 Days or Less* di Sarah Glidden, apparso nel 2011). Prendendo in esame la tematizzazione dei passaporti e dei visti e la rappresentazione del confine in quanto luogo fisico, questo articolo intende mostrare come nel giornalismo a fumetti l'attraversamento dei confini si configuri come un momento cruciale di rivelazione politica.

1. Introduction

During her journey through the West Bank, Elena Mistrello crosses numerous checkpoints and control zones. In Hebron, after showing her documents, she was given permission to pass the checkpoint and to enter the deserted Shuhada Street, once a vibrant market route. A family of settlers walks past her with proud, almost defiant posture; having witnessed settler violence, the author feels a surge of indignation. Her caption reads:

> Non reagire, non guardare, non fissare, non dire niente… mi concentro, non posso fare foto… devo registrare informazioni… devo ricordare questa tensione, questa sensazione di orrore… non devo dimenticarla (MISTRELLO 2024: 47).[1]

There are still places where cameras cannot enter, and in such contexts hand-drawn journalism continues to play an essential role. As Hillary Chute notes in her discussion of Joe Sacco—one of the leading figures in contemporary graphic journalism—«Sacco's work materializes histories from places where photography cannot travel» (CHUTE 2016: 210). This persistence of drawing as a documentary tool is particularly significant when viewed against the long rivalry between photography and drawing in the visual representation of reality.

Within this long-standing competition between photography and drawing over the visual representation of reality, graphic hand-drawn journalism has experienced alternating fortunes. Until the early twentieth century – before photography became cheap and printing processes advanced (GIPPONI, LOCATI, BOEMIA 2024: 25-38) – drawn reportage enjoyed a golden age (ROOB 2023). From the 1920s onward, however, photography dominated the graphic representation of events, relegating drawn reportage to the margins until the 1980s, when the referential status of photography was destabilized and «synthetic images» (SORLIN 1997) regained space. Since its revival, graphic journalism – «a type of journalism that uses comics to depict the news and other noteworthy nonfiction events» (PEDRI 2022: 43) – has adopted the reportage genre with enthusiasm. The border is one of the places on which this genre of documentary comics has focused most.

A reportage generally narrates two intertwined stories: the story of the reporter, who departs from the place where they live – and which they typically share with their

readers – in order to travel to the site they intend to investigate, and the story of the visited place and its inhabitants (BOEMIA 2024: 12). In the most representative genre of contemporary comics journalism, in short, travel is a fundamental part of the narrative, and in this sense, the border is both a place and a narrative device.

As Maxim Samson has written, a border is simply «a *dividing line*, which is necessarily spatial and as such can be mapped» (SAMSON 2024). It is therefore no coincidence that comics journalism—and reportage in particular—frequently relies on maps of various scales and kinds (PEDRI 2014 and 2024). In comics journalism, the border takes on a far broader and more complex dimension: it is not only a geopolitical marker but a lived, narrated, and visually materialized threshold. The aim of this essay is to examine how comics enable us to reflect on borders by situating them within a narrative framework and graphic representation.

Many reportages suggest that the act of crossing a border in comics journalism can be interpreted through Bakhtin's notion of the *chronotope of the threshold*, which is essentially «connected with the breaking point in life, the moment of crisis, the decision that changes a life» (BAKHTIN 1981: 248). It links the narrow, the confined, the private with the extensive, the public, the city. Linked with the notion of *limen* in Latin, a threshold is a liminal space that refers to a transitory, in-between state or space, characterized by indeterminacy, ambiguity, hybridity, and the potential for subversion and change. The chronotope of the threshold is generally associated with the motif of encounter, and this aligns with the idea of reportage as a form of crossover: the meeting between the reporter's world and the world being visited, worlds that would never intersect without the journey and its narrative articulation.

According to Samson, «boundaries encapsulate humans' engagement with the world in general: wanting to understand it, but also to shape it» (SAMSON 2024). This dual function resonates with the twofold role the border plays in comics reportage: on the one hand, a threshold the reporter must cross in order to gain access to and comprehend the 'other' world; on the other, a limit that shapes—and often restricts—the lived reality of those who inhabit it, sometimes turning into an oppressive, prison-like enclosure.

Beyond this narrative dimension of the border, there is also a material one, which presents the border as a builtspace: one that cartoonists, by virtue of drawing, are able

to transpose onto the page as a «comicscape» (ALDAMA 2026), a drawn, materialized place whose visual articulation contributes to its political and symbolic meaning. In comics journalism, borders are not only described but depicted, rendered through line, shading, perspective, and layout. This visual construction turns the border into a site of narrative density, where aesthetic choices intersect with ideological ones. Maps, panoramas, liminal zones, checkpoints, and waiting areas become part of a graphic understanding of mobility and power. In combining the issue of the chronotope and the graphic dimensions, the essay aims to show how comics make borders thinkable: as narrative thresholds and as visualized spaces, simultaneously lived and drawn.

Contemporary Italian comics are rich in reportages structured around journeys and border crossings (BOEMIA 2024 and 2025); among these, however, two works stand out for placing the problem of the border itself at the explicit center of their narrative and formal construction: Flaviano Bianchini and Giovanni Ballati's *Migrantes. Verso il sogno americano* and Elena Mistrello's *Tracciato Palestina*. These two reportages constitute the core of the analysis because they place the border at the structural center of their narrative trajectories: in the first case, through the voluntary renunciation of citizenship privileges and the embodied experience of clandestine crossing; in the second, through sustained immersion in a territorially fragmented space dominated by walls and checkpoints. Both works foreground the material and political dimensions of the border while maintaining a first-person documentary perspective, making them particularly suitable for examining the border as chronotope and builtspace. The representation of the border in these works will be examined from both a historical perspective—through comparison with reportages such as *New York New York* by Sergio Staino (1984)—and an international one, including *How to Understand Israel in 60 Days or Less* by Sarah Glidden (2011).

Methodologically, the analysis combines narratological attention to the reporter's trajectory (departure, access, crossing, waiting) with formal analysis of spatial construction in comics (page architecture, scale, perspective, and the interaction between text and image). These works are examined in their structural logic and in relation to key moments where the border becomes a decisive narrative and spatial device. The goal is to identify recurring formal strategies through which comics journalism renders border regimes visible and experiential.

I understand the border as a space that is simultaneously empirical and political (DI FAZIO 2022: 29): a concrete site shaped by everyday practices and, at the same time, a device that organizes and regulates them. The empirical dimension concerns what can be observed on the ground—interactions, material conditions, social dynamics—while the political dimension refers to the institutional frameworks and power relations that interpret and govern these practices. In the narrative representation of borders, however, these two dimensions intersect so closely as to become inseparable. In short, the purpose of this essay is to explore the space dedicated to borders in graphic reportage, especially where borders cease to be abstract lines and take the concrete form of walls. The temporality of reportage differs markedly from that of news: reportage arrives when events have already unfolded or – in the case of war reportage – while they are unfolding, yet its focus is not on the event itself but on a *condition*, a *situation*, often one anchored in geopolitical dynamics. To narrate the border thus means to investigate a state of affairs that is sedimented, constructed, and explicitly denied full representation for security-related reasons. In the second section, I will therefore analyze the border through the lens of the representation of passports and visa as narrative devices: even before departure, the reportage can describe the relationship between the reporter's place of origin and their destination, and thus begin to discuss their freedom of movement. In the third section, I will turn to the border as empirical space, focusing in particular on its configuration as builtspace, on how it is represented in the form of a wall and how characters interact with it.

2. Before leaving for the US: passport and visa as narrative devices

The existence of a border creates the conditions that make a key necessary to open the gates of its passage points. According to Antony Galton, «physical boundaries such as walls usually include gateways or portals by which movement across the boundary is simultaneously facilitated and regulated» (151). The crossing of national boundaries is often regulated by a system of entry requirements, compelling prospective travelers to prepare in advance. Almost always, however, when borders take the form of walls, they are erected on only one side, in stark contrast to the bilateral systems of access

regulations that typically govern cross-border movement. Unless you find yourself in a novel by Paasilinna — I am thinking of *The Year of the Hare*, in which the Finnish protagonist wanders through the woods and crosses the Russian border without even realizing it — crossing a border requires preparation. Today, that passage is opened by identification documents, such as a passport, and by a fee to be paid, the visa. For example, even Joe Sacco, before entering Palestine for the comic that would make documentary comics history, recounts having stopped at the city of Cairo, in Egypt, for a few days while waiting for his visa for Israel (SACCO 2006: 1-3).

Closely related to the issue of borders is that of citizenship, an abstract and intangible status determined – depending on the legal framework – either by place of birth or by the nationality of one's parents. Flaviano Bianchini and Giovanni Ballati argued that borders and the concept of citizenship are among humanity's most violent inventions, as borders – often drawn by distant bureaucrats – divide families, peoples, and determine individual destinies (BIANCHINI, BALLATI 2018: 136). The two authors – Bianchini is the one who made the journey and Ballati is the one who turned it into a comic – talk about the passport as a shield, a form of protection. Depending on what is written on it, it takes you to different places, thus establishing our freedom of movement. When the reporter becomes a migrant without documents, his condition becomes very similar to that of people who hold a weak passport, such as many South Americans; to cross the border, he too must do so illegally (Fig. 1).

The most important thing at birth is not health or money, but something abstract that no one can see or touch. Depending on the law, it can be determined by place of birth or the nationality of the parents: citizenship. «La cittadinanza è colei che ti dà protezione, che ti dà sicurezza, che ti dà garanzie e diritti» (BIANCHINI, BALLATI 2022: 6), they argue.[2] The document that establishes citizenship worldwide is the passport, which for Italian citizens is as follows: «[…] uno stupido rettangolo di cartoncino di un colore indefinito tra il marrone e il rosso bordeau. Dodici centrimetri per otto. Con una scritta in caratteri dorati: *Unione Europea* – *Repubblica Italiana*» (BIANCHINI, BALLATI 2022: 5).[3] Flaviano Bianchini's decision to abandon his shield – his Italian passport – and embark on a journey from Guatemala to the United States, passing through Mexico, is emblematic. He discarded his powerful Italian identity to embrace that of Aymar Blanco, a Peruvian sailor with ancient Basque ancestry, born in Pucallpa, in the

heart of the Peruvian Amazon. Aymar's journey begins on the border between Guatemala and Mexico, where he sends his Italian passport to friends in Mexico City and embraces his new identity.

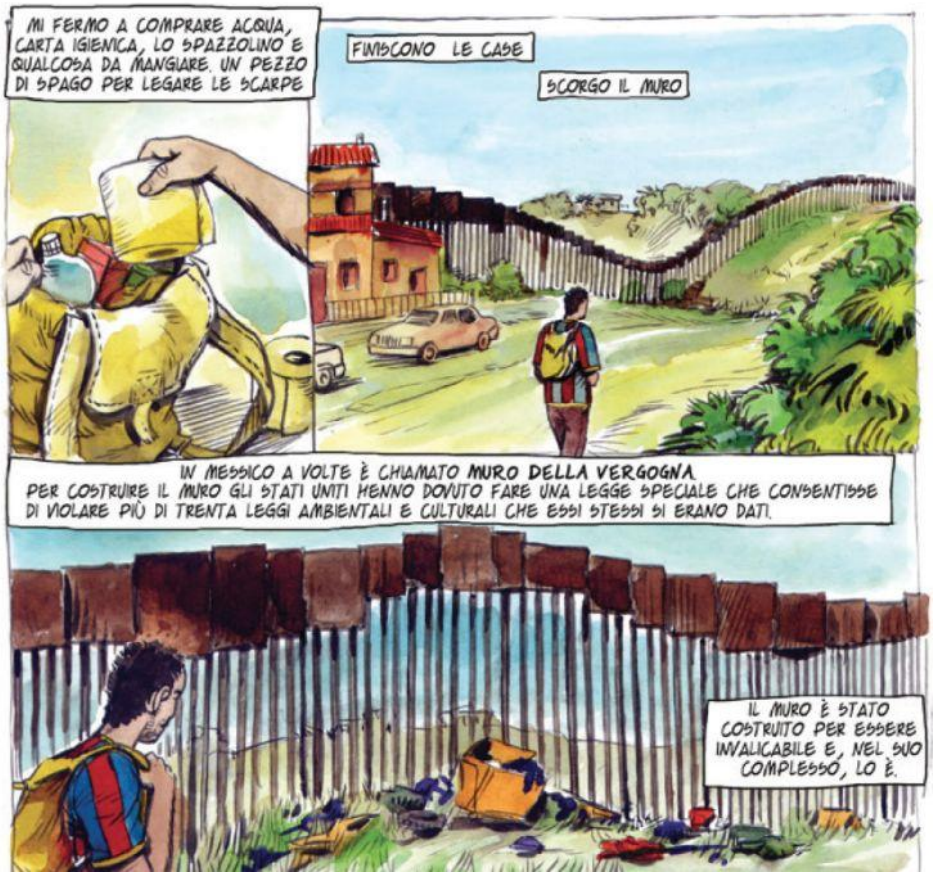


Figure 1. Bianchini F., Ballati G., *Migrantes. Verso il sogno americano*, Shockdom, Brescia 2018, p. 125 (excerpt).

The fact that a reportage can address issues related to the documents required for entry into a country is evident as early as the 1980s, when Sergio Staino recounted his journey to New York to the readers of the communist newspaper *l'Unità*. This stands as one of the earliest examples of Italian comics reportage, in which Staino narrates his fear of being denied a visa prior to his departure for New York in the summer of 1984**.** His anxiety was not unfounded: several prominent figures with communist affiliations had recently been refused entry. Although this form of reportage differs in

nature, it nonetheless centers on the experience of a journalist attempting to enter the United States.

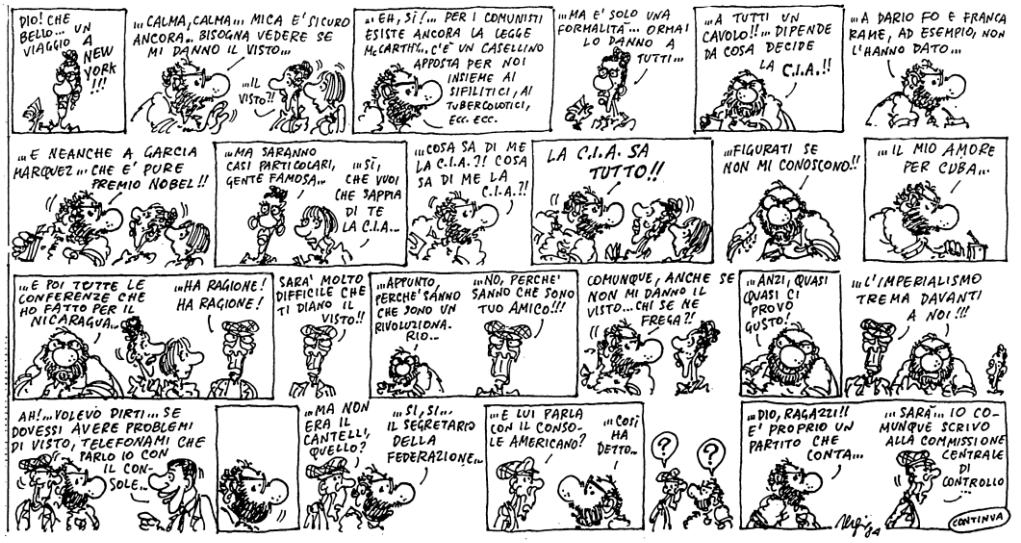


Figure 2. «New York (Chapter 1)», *l'Unità*, 5 August 1984, p. 11 (excerpt). Source: Historical Archive of *l'Unità* <https://archivio.unita.news/>.

Building on this initial exploration of perceptions and expectations, the narrative quickly shifts to the practical and symbolic obstacles of travel, showing how even obtaining a visa reflects broader political and ideological tensions. For communists of the time, McCarthy-era restrictions remained in effect («Per i comunisti esiste ancora la legge McCharty… c'è un casellino apposta per noi insieme ai sifilitici, ai tuber-colitici, ecc. ecc») (STAINO 1984),[4] having barred entry to figures such as Dario Fo, Franca Rame, and Gabriel García Márquez. Staino/Bobo feared that the CIA might deny him a visa due to his support for Cuba and the numerous conferences he had given on Nicaragua (Fig. 2). In this context, obtaining a visa becomes an integral part of the travel narrative, as it embodies the asymmetries of power and ideology that shape the relationship between the country of origin (Italy) and the destination (USA). Far from a mere bureaucratic procedure, the visa directly engages with a central theme of travel reportage: the negotiation of cultural and political boundaries that precede—and determine—the possibility of crossing them.

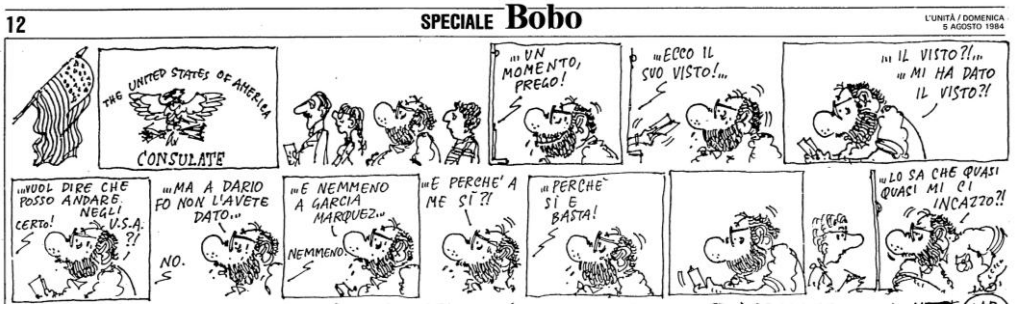


Figure 3. Staino S., «New York (Chapter 2)», *l'Unità*, 5 August 1984, p. 12 (excerpt). Source: Historical Archive of *l'Unità* <https://archivio.unita.news/>.

Bobo's eventual and surprising visa approval (Fig. 3) is recounted with a mixture of anxiety and humor. Staino's reportage begins at the American consulate in Italy, well before packing his suitcase. As the reportage is published in the daily communist newspaper *l'Unità*, Bobo shares his Italian passport and communist political beliefs with readers, so what applies to him also applies to his readers, transforming Bobo into a proxy traveler.

3. The border as a chronotope and builtspace: the West Bank Barrier

Comics construct environments—urban, domestic, or institutional—that shape how characters move, perceive, and experience the world. These spaces are never neutral: they organize narrative time, structure agency, and reflect social hierarchies and exclusions (ALDAMA 2026). Translating this to border reporting in comics, walls and checkpoints, can be read as builtspaces that regulate movement, embody power, and inscribe inequality, while the visual and sequential structure of the comic allows readers to experience these spaces bodily and temporally. Comics can render borders tangible, material, and affectively charged, turning the border itself into a narrative and political actor.

The West Bank barrier is a separation wall constructed by Israel beginning in the early 2000s, in the context of the Second Intifada, as a security measure aimed at controlling movement between Israeli and Palestinian territories. The barrier remains a highly

contested and politicized structure, physically and symbolically dividing communities. Notably, Joe Sacco's seminal work *Palestine* does not depict this barrier because his reportage was based on travels to the region before its construction. Consequently, the wall is absent from his narrative, despite its significant impact on the region's contemporary geopolitical landscape.

Within graphic journalism, the barrier quickly becomes a central visual and narrative motif. It is one of the first things Sarah Glidden depicts in her travelogue. When she first sees it, she does not recognize it – it looks like a very long prison – but then she sees it clearly and identifies the wall. Glidden represents this moment of awareness by superimposing her reflection as she looks in horror at the wall from the bus window, with the wall depicted in a cartoonish style and fully colored with watercolors (Fig. 4). This private journey is guided by a Jewish tour guide, who explains that the barrier is a delicate matter: it is officially presented as a security measure, not a border (GLIDDEN 2010: 25). As such, it does not follow the Green Line – the boundaries of the state of Israel as defined in 1967 – but nonetheless it profoundly impacts Palestinian communities. The guide emphasizes the wall's security purpose, while the cartoonist experiences increasing unease.

The West Bank Barrier functions as a constructed environment that both shapes and constrains human movement, perception, and experience. Like the U.S.–Mexico border wall, it materializes the abstract notion of a political and social divide, translating it into a physical form that imposes bodily, emotional, and psychological realities. The wall is not neutral (GRAGLIA 2019: 7): it organizes space to privilege some populations while restricting and surveilling others. In Glidden's depiction, the contrast between the cartoonish, colorful rendering of the wall and her anxious reflection emphasizes the tension between representation and lived experience, showing how builtspaces operate as sites of exclusion and ethical reflection.



Figure 4. GLIDDEN S., *How to Understand Israel in 60 days or less*, DC Comics, New York 2010 (excerpt).

This becomes even clearer in Cristina Petrucci and Zerocalcare's depiction of Palestine in October 2007, in his graphic reportage consisting of a four-page comic that recounts a meeting between the Palestinian women's national football team and a group of Italian female players (BOEMIA 2024: 8). Published in *XL* (a supplement of the newspaper *la Repubblica*), the comics entitled *Sport sotto l'assedio* documents a trip to Palestine undertaken by the eponymous project, which sought to meet the Palestinian team—itself split in two by the wall built by Israel and consequently divided between Gaza and the West Bank. From its opening panels, the comic positions itself in contrast to the official narrative promoted by the Israeli state and reproduced in much Western media. The cartoonish depiction of the wall emphasizes it as a mechanism of division, not only between Israeli and Palestinians but also between Palestinians of different regions (Gaza and West Bank).[5] The wall is even drawn to include a map of Palestine, guiding the reader to perceive how the state of Israel itself functions as a barrier separating Gaza from the West Bank.

The wall is also central to the much long *Tracciato Palestina*, published in September 2023 and produced with the support of the social center FOA Boccaccio in collaboration with the West Climbing Bank project. The comics recounts the author's journey, together with other activists from the social center, through the West Bank as part of another initiative that combines popular sport and solidarity by introducing Palestinian youth to rock climbing. Through a first-person narrative, Mistrello documents ten days in Palestine: from the anxiety of security checks at Tel Aviv airport to the warm welcome in Dheisheh, the Palestinian refugee camp south of Bethlehem where the youth association Laylac is based. According to Lisa Maya Quaianni Manuzzato, in *Tracciato Palestina* the importance of reclaiming space is embedded in the very purpose of the trip (QUAIANNI MANUZZATO 2024: 149). They want to bring solidarity and to regain, at least in part, control over the territory – even if only through the preparation of climbing routes – in the face of a nation acutely aware of the strategic centrality of its borders.

This work of spatial reclaiming finds a stark counterpoint in Mistrello's visual rendering of the West Bank barrier (Fig. 5). In the full-page illustration, the wall dominates the composition to such a degree that it expels almost every other visual element: it rises vertically, heavy and unyielding, filling the frame with coarse pencil strokes that mimic the roughness of poured concrete. The reader encounters the wall much as the narrator does: suddenly, overwhelmingly, without any mediating distance, from a worm's-eye view. The sheer scale is accentuated by the upward tilt of the perspective, which forces the eye toward the looming watchtower on the right, a structure that visually seals the scene and underscores the asymmetry of power embedded in the architecture of occupation.

In the representation of the wall, we see what Hillary Chute describes as «the immediacy of the drawn line» (CHUTE 2016: 262): an urgency and subjectivity that convey not only the act of witnessing but also the simultaneity and fragmentation characteristic of traumatic perception. The wall becomes both a material object and an affective surface, registering the narrator's oscillation between knowing and not knowing, between political awareness and stunned disbelief. The density of hatching used to render the concrete panels further contributes to this effect: the repetitive vertical strokes evoke monotony and enclosure, but they also emphasize the labor of

drawing itself. In this sense, Mistrello's representation participates in what Chute identifies as the capacity of comics lines to *unfurl* embodied witness.

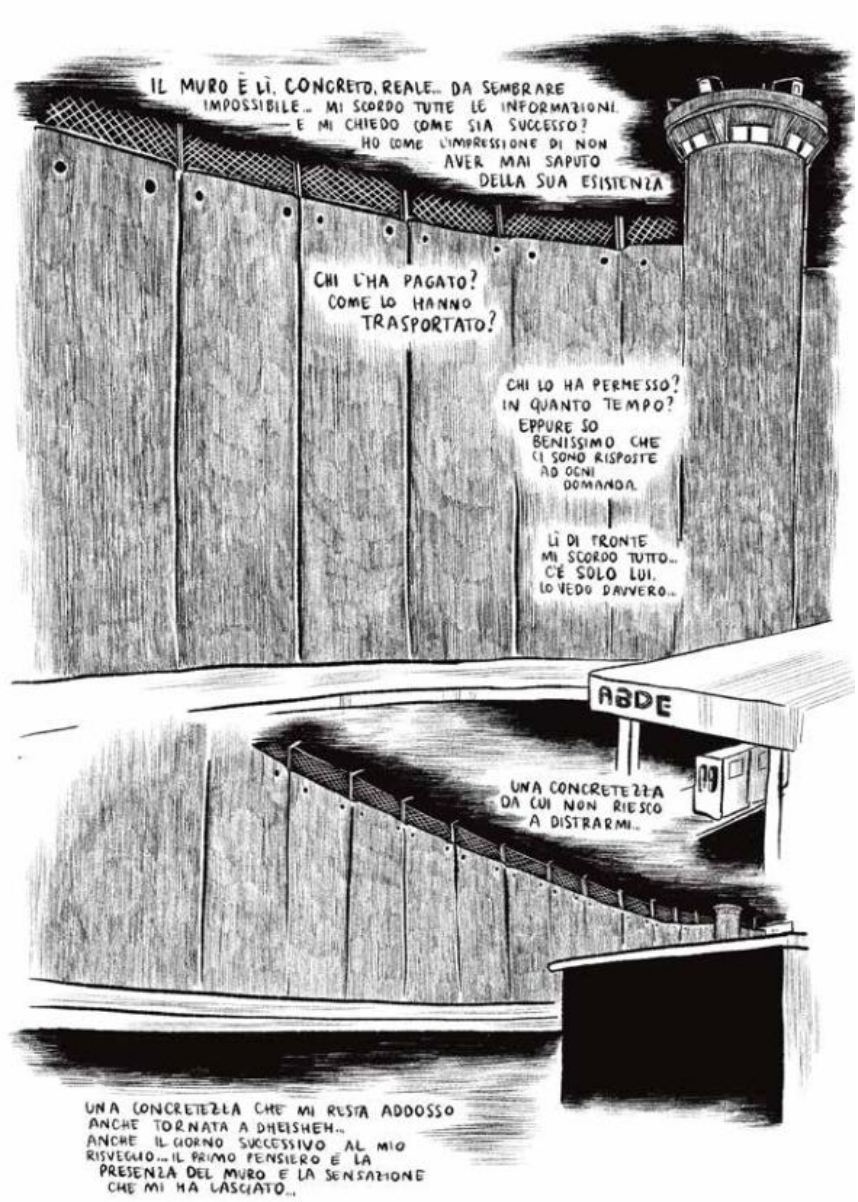


Figure 5. Elena Mistrello, Tracciato Palestina. Racconto di viaggio in Cisgiordania, FOA BOCCACCIO 003, Monza 2024, p. 15.

The lower half of the page extends this encounter with the barrier by shifting to a more distanced, panoramic view, yet the sense of entrapment only deepens. The wall snakes across the composition in a long, uninterrupted curve similar to those of the American wall, emphasizing its territorial reach and its capacity to reshape the landscape itself. The checkpoint structure appears as a functional appendage of the wall's machinery, reinforcing the systemic nature of control. The dense hatching grows even darker here, pooling into deep shadows that visually anchor the wall's *concreteness*, a term («concretezza») the narrator uses repeatedly to describe the lingering weight of this sight.

According to Hillary Chute, «Drawing someone carefully is a form of dwelling […] in the space of that person's body, taking on their range of postures that themselves reflect experience» (CHUTE 2016: 249). We might add that drawing *something* carefully is also a way of coming to understand its proportions and contours, of attending to the place it occupies in the world. It entails recognizing that it was created with a purpose, and that its presence in the world is already shaping the experience of others. This attention to the material and affective weight of built structures becomes particularly evident when cartoonists depict the act of crossing them.

Emblematic is the border crossing represented by Elena Mistrello in *Tracciato Palestina*, depicting the well-known Checkpoint 300, one of the main access points to Jerusalem, linking it to Bethlehem. Tourists never pass through here on foot, entering instead from another gate by bus. In this way, by renouncing the privileges guaranteed by her citizenship, Mistrello is doing something similar to what Flaviano Bianchini did to enter the United States. Two splash pages (Fig. 6) convey the chaos that precedes the turnstiles. Mistrello represented the dense crowding of bodies, the skewed perspective, and the overwhelming accumulation of speech balloons work together to immerse the reader in a space defined by compression, noise, and uncertainty.

On the left-hand page (p. 34), the ceiling's harsh geometry and surveillance cameras frame the mass of people from above, reinforcing a sense of enclosure and control. Israeli flags hang from the wall, giving that passage political connotations. The composition funnels the viewer's eye toward the closed turnstile – an immovable point around which the restless crowd surges – thus spatializing the temporal suspension experienced by those waiting. The right-hand page (p. 35) intensifies this effect

through a series of tightly cropped faces, each marked by fatigue, frustration, or resignation. Here, the visible background disappears entirely. This absence is striking precisely because the wall and its material presence have dominated the earlier pages: at the moment of greatest tension, the built environment recedes, swallowed by the press of bodies. The erasure of the setting mirrors the reporter's disorientation and underscores that, in such conditions, the border no longer appears as an external structure but becomes an embodied experience of compression. The dialogue between the cartoonist and the activist Elio Catania multiplies the dramatic effect of the graphic representation («E poi la sera sono costretti a tornare indietro tardi, rientrano a casa, e via, la notte successive di nuovo in fila all'alba. Sfiniti e sfruttati…»),[6] placing that moment in a cyclical pattern of exploitation.

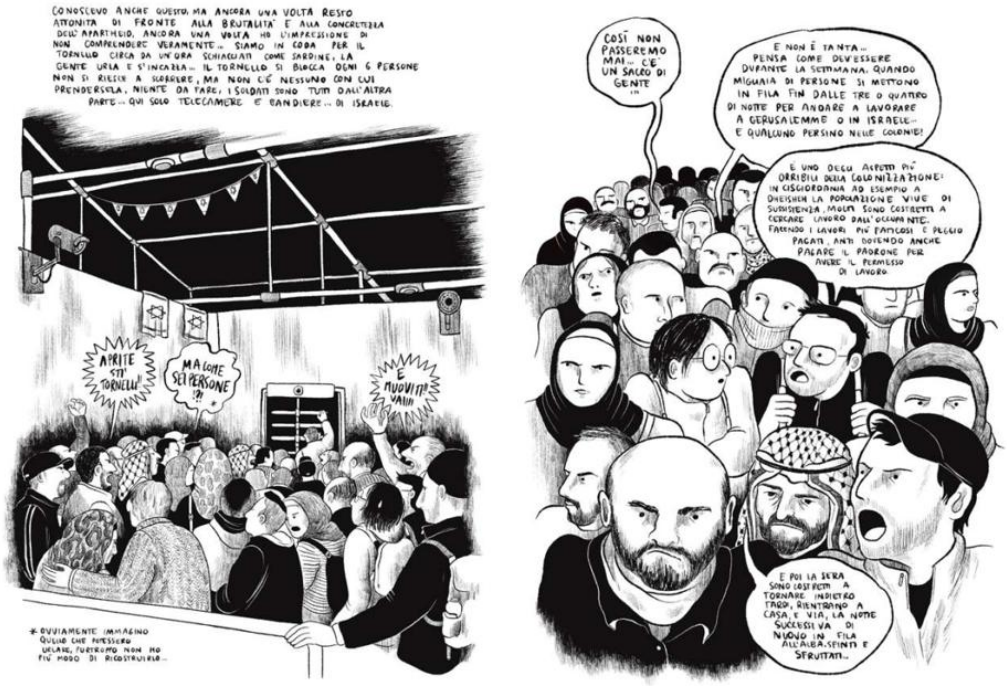


Figure 6. Elena Mistrello, *Tracciato Palestina. Racconto di viaggio in Cisgiordania*, FOA BOCCACCIO 003, Monza 2024, pp. 34-35.

4. Conclusions: the chronotope of the border in graphic reportage

This essay has examined the border as both political space and empirical space, as visual representation and narrative device in graphic reportage. Through a set of selected case studies, it has identified recurring formal strategies rather than proposing an exhaustive typology of border representations in comics journalism. This focused analysis leads to a definition of the border as a threshold chronotope: a zone of encounter, friction, revelation, and political meaning. In the works explored, crossing the border constitutes a decisive narrative event, shaping the reporter's trajectory and framing the conditions of visibility that structure the reportage.

There are a number of elements that characterize this sub-type of the threshold chronotope, the *border chronotope*: movements occur predominantly in a single direction (from the poorer area toward the richer one, which is also the side that built the wall); time becomes dilated in inverse proportion to the narrowing of space, which is crowded and noisy. Often marked by a flag—and thus grounded in a nationalist imaginary—the border is regulated by largely unilateral agreements. Piero S. Graglia argues that all barriers erected throughout human history are different, yet they share a single characteristic: they are built according to the will of one party alone (GRAGLIA 2019: 7). Those who wish to cross must comply with the regulations and present the required documents. In order to narrate the chronotope of the border in the first person, comics artists blend into the crowd (as Mistrello does), at times even relinquishing the shield of their passport (as in the case of Bianchini).

We have seen that the wall is not merely a line on a map but a materially constructed space that shapes movement, experience, and narrative. The wall permits only two types of movement: one may either pass through it or walk alongside it, following its often imposing length. The first form of movement is regulated by the rules discussed above, while the second amounts to a kind of aimless wandering. The wall embodies inequality, violence, and political control, and together with deserts, checkpoints, and related infrastructures, it creates a dense spatial network through which the reporter must navigate.

Comics journalism, capable of entering spaces forbidden to cameras, uses drawing to bear witness to hidden infrastructures of control: walls, gates, checkpoints, documents, surveillance regimes. By analyzing passports and visas, the border emerges as a site where identity is negotiated and sometimes temporarily suspended. As builtspace, cartoon borders expose global inequalities: between occupier and occupied, citizen and noncitizen. As narrative device, the border is not simply crossed, but it is performed and contested.

Bibliografia

Monografie

BAKHTIN M. M., *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist. Ed. Michael Holquist, University of Texas Press, Austin 1981.

CHUTE H. L., *Disaster Drawn. Visual Witnes, Comics, and Documentary form*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts - London, England 2016.

DI FAZIO C., *Acqua come frontiera. Politiche per una nuova cultura della mobilità umana*, Fondazione Giangiacomo Feltrinelli, Milano 2022.

GLIDDEN S., *How to Understand Israel in 60 days or less*, DC Comics, New York 2010.

GRAGLIA P. S., *Il muro. Berlino e gli altri*, People, Gallarate 2019.

MISTRELLO E., *Tracciato Palestina. Racconto di viaggio in Cisgiordania*, FOA BOCCACCIO 003, Monza 2024.

PEDRI N., *A Coincise Dictionary of Comics*, illustrated by Chuck Howitt, The University Press of Mississippi, Jackson 2022.

ROOB A., *The History of Press Graphics 1819-1921*, Taschen, Cologne 2023.

SACCO J., *Palestine*, Fantagraphics Books, Lake City Way Ne, Seattle, Wa 2006.

SAMSON M., *Invisible Lines: Boundaries and Belts That Define the World*, House of Anansi Press, Toronto 2024 (l'edizione consultata è in formato Kindle).

SORLIN P., *Les fils de Nadar: le "siècle" de l'image analogique*, Nathan Université, Paris 1997.

Curatele e articoli in volumi collettivi

ALDAMA F. K., «Builtspaces, Intersectional Identities, and Comics», in PEDRI N., *Comics and Intermediality*, The University Press of Mississippi, Jackson 2026. *Forthcoming.*

BOEMIA D. «A Critical Overview of Italian Comics Journalism (2002-2022)», in ALETTA A., *Italian Comics in the New Millennium. Vol. 2. New Scenarios, New Forms, New Themes*, Vernon Press, Wilmington, DE 2025, pp. 61-80.

GIPPONI E., LOCATI S., BOEMIA D., «Dall'illustrazione al fototesto. Il rapporto tra testo e immagine nei periodici», in BOEMIA D., GIPPONI E., LOCATI S., *Immagine e testo nei periodici illustrati italiani degli anni trenta e quaranta*, Mimesis, Milano-Udine 2024, pp. 19-46.

PEDRI N., «Bridging Worlds: Infographics, Maps, and Photographs in Graphic Novels», *The Routledge Companion to Literature and Art*. Routledge, Abingdon, England-New York, NY 2024, pp. 467-479.

QUAIANNI MANUZZATO L. M., «"Autoproduzione dell'impegno" nella produzione contemporanea italiana: il caso di *Tracciato palestina*», in Gruppo SnIF, *For Real. Il fumetto italiano tra realtà e realismo*, Franco Cesati, Firenze 2024, pp. 145-151.

Articolo su rivista-giornale

BOEMIA D., «The Lives of Others and My Own Life. Reportage in Italian Comics Journalism», *Italian Studies*, 79.4, 2024.

PEDRI N., «Re-Visualizing the Map in Guy Delisle's *Pyongyang*», *Aborescences: Le dispositif texte/image*, 4, 2014, pp. 99-114.

STAINO S., «New York (Chapter 1)», *l'Unità*, 5 August 1984, p. 11.

STAINO S., «New York (Chapter 2)», *l'Unità*, 5 August 1984, p. 12.

[1] «Don't react, don't look, don't stare, don't say anything… I focus, I can't take photos… I have to record information… I have to remember this tension, this feeling of horror… I must not forget it». The English translations of the Italian text are mine.

[2] «Citizenship is what gives you protection, security, guarantees, and rights».

[3] « […] a stupid rectangle of cardboard, of an undefined color somewhere between brown and burgundy. Twelve centimeters by eight. With a title in gold lettering: European Union – Italian Republic».

[4] «For communists, the McCarthy law still exists… there's a little box specifically for us, along with the syphilitics, the tuberculosis patients, and so on».

[5] See Petrucci C., Zerocalcare, «*Sport sotto l'assedio*», *Repubblica XL*, ottobre 2007. The 4-page comic is available at the following link: https://freepalestine.noblogs.org/post/2010/11/21/zerocalcare-per-la-palestina/ (accessed on 6 March 2026).

[6] «And then in the evening they are forced to go back late, they return home, and again, the next night back in line at dawn. Exhausted and exploited».

Publifarum
https://riviste.unige.it/index.php/publifarum

c

Attraversare confini: rotte, geografie e migrazioni tra documentario, letteratura e performance

A cura di Ester Fuoco

Spazio: ultima frontiera – La pulsione escapista del XXI secolo in alcune fonti letterarie del XX

Riccardo Notte

Per citare l'articolo
Riccardo Notte, « Spazio: ultima frontiera – La pulsione escapista del XXI secolo in alcune fonti letterarie del XX », *Publifarum*, 45, 2026, p. 150-167.

Riassunto

L'annullamento dei confini orizzontali imposto dalle tecnologie di comunicazione e dall'interrelazione di tutti i sistemi ha generato una condizione psicologica inedita: la necessità umana di lanciare lo sguardo e la mano verso confini non più terrestri ma siderali. L'articolo analizza l'immaginario spaziale nella letteratura del Novecento e le sue ricadute nella sensibilità contemporanea. Da oltre un secolo questo 'altrove verticale' è stato variamente proposto da poeti, scrittori soprattutto del genere fantascientifico e visionari di varia formazione filosofica e origine geografica, generando poi una tensione ideale che, nel corso del Novecento, si è trasformata nell'ideologia escapista; tale concezione mostra caratteristiche affini a una nuova fede. L'autore individua tre temi principali: il fascino del nomadismo, l'ossessione per l'estinzione e l'attrazione mista a timore verso l'alieno. Queste idee si sviluppano in un contesto socio-antropologico guidato dall'élite tecnologica, dalle grandi aziende di AI e da pensatori anticonformisti.

Abstract

The dissolution of horizontal boundaries, driven by advances in communication technologies and the systemic interconnectivity of contemporary networks, has engendered a novel psychological condition: a human inclination to extend both perception and agency beyond terrestrial limits toward a cosmic, extra-planetary horizon.
The article examines the spatial imaginary in twentieth-century literature and its influence on contemporary sensibility. For over a century, this "vertical elsewhere" has been developed by poets, writers – particularly in science fiction – and visionary thinkers of diverse backgrounds and origins. Over the course of the twentieth century, this imaginative construct generated an ideal tension that gradually evolved into an escapist ideology, exhibiting features akin to an emerging form of belief. The author identifies three principal thematic trajectories: the allure of nomadism, an enduring preoccupation with extinction, and an ambivalent engagement with alterity, characterized by a simultaneous attraction to and apprehension of the alien. These developments are situated within a socio-anthropological framework shaped by technological elites, major AI corporations, and heterodox intellectual currents.

Esiste una dimensione *fisica* che prometta ancora qualche incursione del moderno spirito umano verso l'altrove? Un orizzonte che fugga dal presente per sottrazione? Forse sì, ed è l'incantevole spettacolo dello spazio esterno, in una notte tersa e senza

luna. Vagolare tra astri e nebule forse gonfierà la vela della creatività, e si libererà per qualche minuto l'anima dal peso della storia.

Il firmamento, anche etimologicamente, appare immobile, perché al di sopra della scala di valutazione temporale umana. Ma tale fissità per sua natura elude la narrazione razionale, ed è perciò insensibile ai mutamenti dell'ordine sociale, politico ed economico, o ai relativi calcoli di interessi derivati. Così il mondo verticale può sin dalla preistoria accogliere mostri e angeli, dei e demoni, antichi o recenti; parimenti il semplice concetto di non finito offerto allo sguardo produce paradossi logici, temporali, matematici. Già Aristotele argomentava che allontanandosi dalla terra (centro della generazione e corruzione) in direzione del cielo si incontrano le sfere celesti, ordinate secondo gradi di perfezione sempre maggiori, e si prodigò nel descriverne caratteristiche e qualità ricorrendo a complessi calcoli.[1] Ma il cosmo dello Stagirita, e dei suoi numerosi successori o seguaci, era unico e chiuso.

Affinché lo sguardo verso le stelle tornasse tanto concreto quanto lacerante, si dovette come si sa attendere l''eresia' cosmologica galileiana, filosoficamente preceduta dalla divina ansia creativa riversata in infiniti mondi: abissale ipotesi di Giordano Bruno. Si costituisce da allora, e per sempre, l'immagine irrappresentabile di un Cielo finalmente sconosciuto, formato da astri e pianeti che nascono e muoiono, e dal *vuoto*. Un Cielo che proietta da quel momento la presunta 'imperfezione' della Terra nell'altrove *fisico* per eccellenza. Ecco il 'sapore' dello spazio esterno, infinito, multidimensionale, plurale. Ecco perché l'impulso profondo che muove le imprese spaziali reali non può essere solo e meramente politico, economico o militare. Concezioni visionarie di conquista dello spazio rimbalzano da oltre un secolo da un capo all'altro del mondo, ignare dei differenti regimi, delle situazioni storiche e delle rispettive realtà economiche, talvolta diametralmente opposte.

Vi è quindi alla radice un impulso culturale tanto massivo quanto globale, nonché sincrono. Le motivazioni profonde, inconsce ma universali, delle imprese spaziali sembrano mosse da *linee guida* carsiche ma potenti, cioè da statuizioni di recenti *habitus* o, seguendo Gregory Bateson, da nuove cornici di riferimento entro le quali sviluppare tipi di esperienza e di apprendimento mai prima sperimentati dall'umanità.[2] Queste proiezioni, in sé immaginarie, ma teoricamente veritiere, già dai primi passi furono esibite e ricevute come tradizioni culturali trasversali. Esse prepararono

attraverso l'umile strumento della letteratura immagini inedite e forti. In sintesi, nel corso le Novecento si gettarono le basi di modelli linguistici dotati di una loro peculiare semantica. Ma poiché in società altamente frammentate come le nostre il grado di accettazione di queste presupposizioni culturali di nuovo conio è variabile tanto quanto il numero di individui che le compongono, il ventaglio delle risposte individuali variò, e continua a variare, dall'entusiastica adesione ideologica (rappresentata non a caso al suo vertice dai magnati dell'hi-tech o da ampi settori trasversali della ricerca scientifica e tecnologica) all'indifferenza, se non all'aperto scetticismo, di coloro che erano e restano esclusi dalla partecipazione attiva a tali processi culturali.

Questa nuova costellazione intellettuale, in corso d'opera da oltre un secolo, costruisce un ambiente situazionale chiuso all'interno della sua propria sfera semantica (e pertanto favorevole all'espressione di artefatti sociali, tecnologici e culturali apparentemente improbabili, se giudicati dall'esterno), ma aperto a tutti gli altri sistemi comunicazionali vigenti: il potere, il denaro, l'amministrazione, lo spazio politico e militare.[3] Tale nuova semantica è viva finché si rinnova, finché si produce e riproduce in stereotipi o in ibridazioni di filoni narrativi separati ma confluenti in un unico ambiente informativo. E quale? Chi abiterà questo nuovo spazio?

Lo spazio si 'apre'

Il cielo può ancora essere la 'casa' degli spiriti o sede degli dei? La letteratura del Novecento non lo nega, ma immagina entità concrete, potenze tangibili, naturali o artificiali. Lo spazio nel corso del '900 appare per la prima volta un enigma plurale, aperto. Se vuoto è l'abisso, se pieno è l'incognita. In questa parentesi storica ancora vigente lo spazio esterno contemporaneamente perde sia la caratteristica di semplice dimensione fisica – pura estensione, finita o infinita che sia – sia le proprietà ad esso attribuite dal pensiero astratto e metafisico.

Una volta spalancata la via allo spazio esterno, ecco profilarsi almeno tre macro scenari: 1° La vita sulla terra è fragile di fronte alla immensità del tempo e dello spazio cosmici. Si fa quindi strada una nuova consapevolezza: l'estinzione per collasso sistemico è possibile, anzi è dietro l'angolo, ma psicologicamente è meno traumatico proiettarla in mondi remoti. 2° Contestualmente si afferma un potente impulso ad

evadere dal destino annunziato, aprendo sentieri nell'inesplorato e assecondando l'inclinazione nomadica ancestrale. Lo spazio può rappresentare anche il non-luogo per eccellenza, poiché privo di ogni passato, di ogni radicamento, l'incubatore perfetto di ogni plausibile mutazione organica e inorganica, ma a condizione che esso sia spazio 'vuoto', privo di intelligenza paragonabile alla nostra. 3° Vi si affianca il suo opposto dialettico: il terrore della minaccia esterna aliena. La terza dimensione mentale è costituita dallo spazio illimitato ma affollato da miriadi di mondi abitati: sogno allucinato di ogni antropologo alla ricerca di varietà culturali, biologiche ed etniche. Ne scaturirà il conflitto, la collaborazione o la fusione in un cosmico *melting pot*?

1. Estinguersi

Uscire dal buio delle pastoie sociali, economiche, politiche del proprio ambiente: è lo spirito nomade, il sentimento profondo che trascina l'Ulisse dantesco oltre le Colonne d'Ercole. È un viaggio senza ritorno, sovente solitario, o al più in compagnia di pochi selezionati sodali. Il suo emblema araldico è la gemma, il seme piantato in un altrove immaginato, ma negato nel luogo di provenienza: il territorio, humus degli stanziali. Primo atto di questo moderno Odisseo non è il passo cadenzato, ma l'ascolto. Ispirato al noto progetto SETI (Search For Extra-Terrestrial Intelligence) *The Listeners*, di James Gunn (GUNN 1972), narra del primo contatto tra due civiltà grazie alla tecnologia dei radiotelescopi. Nel 2025 (!) un segnale intelligente proveniente da Capella, nella costellazione dell'Auriga, dimostra che non siamo soli. Quando le autorità decidono di inviare una risposta per avviare il dialogo cosmico si scopre che la stella sta per trasformarsi in una supernova. Solo la tenacia di Robert MacDonald consentirà al progetto di proseguire per i prossimi cento anni, anche se la civiltà di Capella sarà estinta. L'apologo è un messaggio di fratellanza di una civiltà morta, che invia alla Terra (a sconosciuti) tutto il suo immenso sapere – la sua eredità - attraverso sonde spaziali automatiche.[4]

La mistica del *cupio dissolvi* ha prodotto una impressionante quantità di racconti o romanzi del genere fantascientifico. La prospettiva di specie giunte a un punto morto dell'evoluzione è il mutamento o il tramonto. Nel secolo scorso tale sorte toccava quasi sempre ai cugini marziani, proiezioni immaginarie di un'umanità antica ma orba di

slancio vitale. Incontriamo in queste narrazioni di fine mondo un sentire centrale del nostro tempo, contrassegnato dal termine 'progresso'; un tempo che implica tensioni insostenibili tra la necessità della stabilità economica, politica e culturale e le possenti spinte endogene apportate dalle tecnologie tumultuosamente in procinto di superarsi in potenza, pervasività ed effettività**.** Il solo *valore* possibile risulta allora essere la trasmutazione del sistema valoriale immediatamente precedente, in incognite fumosamente collocate nel futuro prossimo-venturo; un'inquietudine insostenibile, perché la faglia tra generazioni, strati sociali e differenti livelli di sviluppo non può che produrre fratture e conflitti. Ma è purtuttavia e da molto tempo un sentire così ricorrente da sfiorare la dimensione universale, patimento puntualmente registrato soprattutto dalla letteratura, anche di infima qualità, da oltre un secolo: ed è un sentire che si traduce nelle visioni escapiste, le più varie, o altrimenti in attese apocalittiche sempre rinnovate.

"Il tempo e lo spazio morirono ieri", affermava Marinetti nel 1909 nel celebre manifesto di fondazione del Futurismo, e in effetti già allora si prospettavano i due opposti: la velocità di fuga verso destini umani, se non apertamente ultraumani, o l'apocalissi (AGNESE 1990; NOTTE 2012). In altre nobili tradizioni culturali, troviamo il medesimo sentire. Per esempio, tra i letterati russi è ben espresso da Alexandre Bogdanov (pseudonimo di Aleksandr Aleksandrovic Malinovskij), che nelle sue opere accolse i principi del 'cosmismo', cioè l'idea che l'universo sia partecipe di una plurima evoluzione attiva (TAGLIAGAMBE 2021). In *La stella rossa* Bogdanov descrisse la civiltà marziana alle prese con l'esaurimento delle risorse planetarie (nel 1913!). Essa potrebbe quindi saccheggiare il ricco pianeta Terra; ma anche trascurando il freno di superiori considerazioni morali, i marziani valutano la Terra un vivaio di giovani energie: «[…] L'umanità terrestre è frammentata», ma «[…]Questa frammentazione ha portato alla creazione di una moltitudine di punti di vista, di approcci alla comprensione dell'universo […] noi dobbiamo, se sarà necessario, sacrificare questa parte della nostra vita, che ancora non c'è, per quella, ancorché estranea, che esiste e cresce», afferma Netti, medico e filosofa della spedizione marziana (BOGDANOV 1913: 175-7).

L'idea di un mondo antico, abitato da una specie umanoide stanca, in via di estinzione, percorre la fantascienza di un intero secolo. La si ritrova in celebri capolavori, da

Cronache marziale (BRADBURY 1950)[5] a *L'uomo che cadde sulla terra* (TAVIS 1963), fino a *Noi marziani* di Philip K. Dick, dove i nativi marziani, i 'bleekman', pochi e sparuti esibiscono la serenità grigia di chi è al capolinea della storia (DICK 1964). Il filone 'estintivo' nella sci-fi occidentale è forse minoritario e carsico, finora, soprattutto se paragonato ai sogni escapisti di visioni future infinitamente progressive. Esso ha però il vantaggio di operare una presa sul tempo storico *à rebours*; può essere quindi considerato un particolare genere di scrittura ucronica, che sfrutta la messa in scena di destini catastrofici non umani, extraterrestri, non pienamente coinvolgenti sul piano emotivo, per elaborare lutti derivanti da variabili culturali globali in essere da oltre un secolo e mezzo.

2. Nomadi nell'elemento nomade

Stelle incommensurabilmente lontane ma pianeti relativamente vicini da secoli sollecitano fantasiosi viaggi di argonauti del vuoto siderale. Il ponte tra il viaggio di Astolfo e il presente ipertecnologico fu l'improbabile proiettile sparato dal ciclopico cannone inventato da Jules Verne. Ma il primo vero razzo lunare (composto dagli stadi alfa e beta, sorprendentemente simile al progetto SpaceX di Elon Musk) è il "Prometheus" nel romanzo *Preludio allo spazio* (CLARKE 1951). Qui Arthur C. Clarke, (autore – si ricordi – del racconto che ispirò poi *2001: Odissea nello spazio* di Stanley Kubrick) espose la sua personale teoria culturologica sul ruolo della letteratura fantascientifica nel promuovere le future scoperte e innovazioni, e quindi le prossime rivoluzioni culturali. Il genere sci-fi ha senza ombra di dubbio imposto aspettative, idee e 'abitudini'[6] che rendono ciò che può sembrare favolistico una necessità da attuarsi *necessariamente* nel divenire storico.

Nel corso del Novecento, tuttavia, si insinuò una sorta di delusione astrale. Le esplorazioni spaziali del sistema solare avevano e hanno reso sempre meno alieno e sempre più prosaico il cortile di casa cosmico. Dagli esotici personaggi di Burroughs (BURROUGHS 1917), [7] o dai pacifici ganimediani invasi dai rapaci terrestri in un noto romanzo di Silverberg (SILVERBERG 1958) (plot saccheggiato nella sceneggiatura di *Avatar* diretto da James Cameron nel 2010), si è passati a trattati e articoli divulgativi sulle risorse della Luna, di Marte o dei satelliti gioviani a disposizione di questa o di

quella potenza presente e futura. Ma già prima che si verificasse la delusione o il disincanto che deriva dalla reificazione, l'immaginazione dei migliori scrittori del genere si era lanciata negli spazi intergalattici. Questa fuga nelle profondità si può considerare un effetto in sé circoscritto del più generale processo di reificazione dei concetti espressi in simboli[8], in altri termini il sintomo di una crisi generale dei concetti stabili, o costantemente ri-stabiliti attraverso simboli universalmente condivisi (DURKHEIM 1912: 331; PARSONS, 1949: 463 ss; FIRTH 1977: 116 ss). Il lungo tempo storico che stiamo attraversando non è solo scosso da rivolgimenti culturali, tecnologici e politici, ma in crisi irreversibile sembrano gli stessi concetti fondamentali (e soprattutto la categoria 'umano') per effetto di nuovi domini scientifici in grado, potenzialmente, di ricreare, letteralmente progettandola, la vita stessa, e di ibridarla con tecnostrutture ancor in parte 'esterne' come la futura AI agentiva.

La referenzialità empirica di questo termine vincola il significato in modo pressoché univoco. Ma anche in questo caso da più di un secolo esiste una pressione endogena che impone di amplificarne e diversificarne il campo di espressione, sviluppando, inventando o descrivendo immaginarie classi di oggetti privi di referenti verificabili. Solo questa operazione ha permesso e permette di aumentare le grandezze del possibile fino ai confini dell'improbabile, a patto, però, di renderlo verosimile.

Questa verosimiglianza – materia prima della fantascienza, ma non del fantasy – è affidata alla tecnica prossima ventura, impossibile al giorno d'oggi, ma concepibile in un tempo dilatato. Ed ecco, già nei primi anni dell'esplorazione spaziale, profilarsi fughe verticali agli estremi confini dell'universo, ma parimenti anche dell''umano'. L'immaginazione a briglia sciolta inventa immani arche volanti per trasferimenti di moltitudini, vere migrazioni bibliche in cerca di siderali terre promesse. Tra i precursori James Blish (BLISH 1955, 1957, 1959, 1962)[9] nel ciclo delle città volanti, e Robert Silverberg con le sue arche stellari che trasportano milioni di passeggeri (SILVERBERG 1986, 1996) .[10] Viaggi interstellari di generazioni, o interi mondi che trasportano un'umanità sofferente o insofferente sono vagheggi che giungono fino ai nostri giorni, ad esempio nei romanzi di John Brosnan (BROSNAN 2005);[11] tuttavia, causa la leggi della relatività, il percorso è di sola andata, magari fino ai confini del tempo, come in *Tau Zero* di Poul Anderson (ANDERSON 1970). Ma il viaggio senza biglietto di ritorno

non può che spezzare la continuità culturale e perfino biologica, come ad esempio accade nei romanzi di Ron Hubbard, il creatore di Scientology (HUBBARD 1950).
In questi viaggi l'ignoto è ovunque, rappresentato com'è da forme di vita inconcepibili, aliene, da potenze incomprensibili, minacciose o talvolta benigne. Ma il senso ultimo di tali avventure è sempre la fuga dal qui e ora. Tutto si può incontrare nell'altrove definitivo, fuorché l'umanità storicamente data.
La disseminazione dell'umanità affonda nella notte dei tempi. Il complesso fenomeno delle migrazioni umane, l'*out of Africa hypothesis*, risale come è noto a ben prima che comparissero i *Sapiens*. Ma quali furono le esperienze di questi antichi piccoli gruppi di cacciatori-raccoglitori? Difficile immaginarlo. Miglio dopo miglio avanzavano in un mondo ricco di vita ma vuoto di umani. La ricerca genetica ha dimostrato che, allorquando varietà umane diffusesi in differenti tempi preistorici si incontravano, sovente si incrociavano, al punto che conserviamo tracce di queste antiche passioni (o violenze?) nel nostro DNA. E si presume che tali migrazioni si siano succedute per scissione dei gruppi medesimi quando le pressioni ambientali o demografiche lo richiedevano. Ciò è alla base degli innumerevoli colli di bottiglia, soprattutto culturali, che hanno generato differenze di ogni tipo. L'immaginario fantascientifico forse ripesca dai precordi di un antichissimo inconscio collettivo tracce sepolte di tali esperienze, perché innumerevoli romanzi parlano proprio dell'effetto divergente delle future diaspore interstellari.
Ad esempio, in *Galassia che vai* Frank Russell immagina la fuga su altri pianeti di tutti gli scontenti, i settari, i dissidenti, i perseguitati o i libertari possibili e immaginabili (RUSSELL 1961). Ogni minoranza, perfino quella dei criminali senza speranza, trova così il proprio 'Eden', purché lontano dalla Terra. Un cosmo di libertà che dura per secoli, finché i politici della madre patria non decidono di riunire i dispersi in un solo impero (ma gli esiti saranno esilaranti).
Ma esiste anche un filone più enigmatico, connesso all'ipotesi della rarità se non dell'unicità della Terra**,** che considera la presenza dell'intelligenza umana nel cosmo un'anomalia evoluzionistica unica (FRY 2000). È il cosiddetto 'paradosso di Fermi'. Se l'intelligenza è il risultato un percorso evolutivo comune nell'universo, e se nel corso degli eoni tali numerose specie intelligenti possono produrre civiltà tecnologicamente più avanzate della nostra e in grado di conquistare le stelle, dove sono? Autori vari,

come il fisico Alastair Reyngolds, hanno immaginato la nostra come l'unica specie di successo in grado di colonizzare lo spazio a bordo di immense astronavi lanciate a velocità subluce. E gli alieni? Nel grande Ciclo della Rivelazione Reyngolds descrive la lotta per la sopravvivenza contro gli Inibitori, sorta di specie aliena chimerico-meccanica che persegue il sistematico sterminio di ogni intelligenza organica (REYNGOLDS 2000).[12]

La scena drammatica di una espansione siderale prossima futura – da molti giudicata un sogno irrealizzabile, ma chi sa? – implica la diffusione nell'inconscio collettivo di una linea divergente e progressiva tra il passato e il futuro. Società sempre più sature di oggetti, realtà fattuali e virtuali, informazioni e stimoli sperimentano la nausea cronica della pienezza e ricercano spasmodicamente il *vuoto*, o meglio l'espansione senza ostacoli verso mondi aperti ad esperienze inedite. Lo storico Reinhart Koselleck definì questa nuova condizione della sensibilità "orizzonte di aspettativa" KOSELLECK 1979: 300 ss). Infatti, nei tempi attuali, l'*accessibilità* del futuro è, salvo pochi frammenti disarticolati, priva di esperienza pregressa ripetibile, che possa quindi indicare la strada o la soluzione di problemi storici noti; pertanto il futuro spalanca infinite possibilità offerte all'immaginazione, ma non in un contesto di reti informative ubiquitarie e capillari. La ricerca per ora quasi solo letteraria di una qualche condizione *de facto* senza eredità, senza legami col passato, senza memoria elettronica archiviabile, può solo rivolgersi allo spazio esterno quale audace dimensione di possibilità inattese. Così, l'irrilevanza della tradizione, sia pure in presenza di molti residui, implica il rischio, ma anche l'opportunità di ogni possibile esperimento socio-antropologico.

Benché in apparenza immersa in un fluido tecno-socio-antropologico dinamico, la realtà sociale del nostro presente è 'ferma' e ostile al mutamento. Allora la fuga *fisica* diventa l'unica opportunità. L'unica vera evasione si rivolge allo spazio esterno non antropizzato, tanto remoto da consentire viaggi di sola andata (in base alla teoria della relatività). Questo non-territorio implica anche la trasfigurazione quale soluzione *esterna*, extraterrestre, dell'evoluzione. Lo spazio profondo nell'immaginario letterario del genere sci-fi si chiarisce dunque come il *possibile*, il *potenziale infinitario*: quell'indefinibile 'altrove', dove potrebbe forse realizzarsi il nietzschiano ultra-umano, oppure il suo inverso, l'infra-umano, o ancora il suo complemento, l'extra-umano.

Isaac Asimov ha esplorato le implicazioni profonde di tale dialettica forse meglio di ogni altro maestro della fantascienza classica. Decine di suoi romanzi sono infatti tra loro connessi dal filo rosso di un affresco socio-antropologico e psicosociale. Questa riflessione oppone l'orizzonte aperto e lo spazio chiuso, in una civiltà presente-futura costruita sui due pilastri della tecnologia spaziale la più avanzata possibile e dell'intelligenza artificiale la più sofisticata e mimetica possibile.

Pionieri del cosmo, gli Spaziali hanno conquistato sistemi planetari remoti, sviluppando una tecnologia superiore in ogni campo e acquisendo un'incredibile longevità; dispongono inoltre di sofisticati robot per ogni mansione e con questi mezzi dominano lo spazio interstellare. Ma la loro società è rarefatta, perché gli individui contano più delle strutture e delle gerarchie, cosicché hanno sviluppato idiosincrasie insuperabili e codici di interazione psicosociale regressivi. L'essere signori incontrastati di interi mondi li ha resi estranei, in casi estremi fino ai limiti dell'afefobia. L'opposto dialettico di questa estrema condizione olimpica ma rarefatta è la Terra, sovraffollata oltre l'immaginabile da decine di miliardi di individui, quindi inevitabilmente povera e sottosviluppata, se paragonata ai mondi esterni, ma popolata da una umanità psicologicamente molto sofisticata, che per necessità ha dovuto imparare a gestire l'enorme pressione psicologica di una quasi inconcepibile promiscuità, di una totale assenza di privacy, di una necessaria, capillare sorveglianza affiancata a una altrettanto minuziosa organizzazione sociale (ASIMOV 1954, 1957, 1983, 1985).[13]

Le due situazioni rappresentano bene le opposte rotte intraprese delle nostre attuali società: l'estremo controllo e l'estrema libertà. Che la seconda sia rappresentata dall'espansione spaziale non è una scelta casuale dettata dai canoni del genere letterario, ma una necessità fattuale, implicata dalle condizioni oggettive della prima.

Invasioni, evasioni e guerre di mondi psichici

L'immensità del cielo è però anche il nuovo paradigma dell'attesa messianica o catastrofica; può ospitare la minaccia suprema o annunciarsi come la salvezza definitiva, ma sempre in un orizzonte materiale, non metafisico. Miriadi di stelle, pianeti e galassie – l'ignoto moltiplicato all'infinito – recano i loro nuovi messaggeri; ma non sono più gli angeli, perlomeno non nel loro aspetto e valore tradizionali. In

realtà figure di mostruose entità aggressive, rapaci e bellicose provenienti dallo spazio precedono di secoli i celebri marziani biomeccanici di H. G. Wells.

Com'è noto, Luciano di Samosata fu il primo a immaginare una saga alla *Star Wars* ante litteram, combattuta tra lunari e solari, appoggiati da truppe eterogenee provenienti dalla Via Lattea, da Sirio, dall'Orsa Maggiore.[14] La letteratura fantascientifica del secolo scorso ha poi prodotto una varietà di esseri, culture ed entità aliene quasi impossibile da catalogare, costruendo un immaginario globale e *condiviso* basato sull'archetipo della minaccia. La sfida autentica, se non è intestina e quindi politico/religiosa, vera o presunta che sia, per definizione è sempre esterna; proviene quindi da quell'altrove che si carica del fascino dell'insondabilità del tempo e dello spazio, assumendo pertanto una perturbante valenza estetica. Ciò in particolare se l'elemento da cui ci si aspetta la minaccia è mobile: come il mare o l'atmosfera, e a maggior ragione lo spazio profondo (BOATTO 1992; VEGETTI 2025).[15] Così, dal cosmo insondabile in oltre un secolo di produzione letteraria è giunto ogni genere di pericolo; si sono avvicendati a rotazione virus spaziali letali, mostruose entità semidivine (si pensi al ciclo di Cthulhu di Howard Phillips Lovecraft), esseri galattici indescrivibili o bizzarri. Vi si cimentò perfino Italo Calvino (CALVINO 1993; PRENCIPE – SIDERI 2023) [16] ma ne troviamo innumerevoli tra i villains della DC Comics o della Marvel, solo per citare le due principali fucine dell'immaginario neo-mitologico contemporaneo; ne sono esempi anche lessicalmente eloquenti i giganteschi Galactus e Uatu, anche detto l'Osservatore, poi il mistico demone Dormammu, nonché Thanos e Mistress Death e, più di tutti, Eternità, il cui corpo è letteralmente fatto di stelle, perché Eternità è nientemeno che la personificazione dell'universo. Ma esistono anche personaggi ironici, dissacranti o impossibili, come ad esempio i topi pan-dimensionali o Pensiero Profondo, super-AI capace di rispondere a qualsiasi domanda fondamentale nella saga *Guida galattica per gli autostoppisti* di Douglas Adams (ADAMS 1979); oppure menti collettive aliene dai poteri trascendenti, viaggiatori del tempo, del pluriverso, delle dimensioni parallele, degli universi alternativi. In tutti i casi il perturbante che proviene dall'esterno riflette la dialettica tra Ego e Alter. Come sia, il senso di minaccia attribuito all'altro da sé che è all'origine del conflitto, come ad esempio nelle opere di Ursula Kroeber Le Guin, intrise di riflessioni antropologiche sulla guerra, nonostante tutto resta quasi sempre nei limiti dell'umano, quindi nei limiti del *linguaggio*.

Ma nel Novecento alcuni illuminati hanno anche scritto opere anticipatrici, che ipotizzano un nuovo genere di interazione o di incompatibilità. In entrambi i casi, però, il punto archimedeo riguarda i confini del descrivibile, i confini e le inconciliabilità tra Ego e Alter; costui, o questa 'cosa', può appunto anche essere non-vivo, non organico nel senso comune, e nondimeno manifestarsi intelligente. Un caso emblematico di alterità organica/inorganica, ma fusa in una superiore sintesi, è descritta in *Rendezvous with Rama* di Arthur C. Clarke (CLARKE 1973).[17] Nell'anno 2130 i radiotelescopi intercettano l'oggetto anomalo 31/439, presto ribattezzato Rama. Si scoprirà poi che trattasi di un'enorme struttura artificiale cilindrica lunga cinquanta chilometri. Viene quindi frettolosamente dirottata la nave spaziale Endeavour per abbordare il misterioso intruso. Quando gli astronauti entrano senza difficoltà nel ciclopico guscio, attraverso un banale sistema di tripli portelli, trovano un mondo freddo, buio e apparentemente morto. Ma raggiunta l'orbita di Venere Rama letteralmente si 'accende', anzi, prende vita, rivelandosi un ecosistema perfetto. Presto compaiono anche i 'ramani', o meglio, i loro analoghi biomeccanici (biot) dalle forme e funzioni le più stravaganti, ricavati da schemi o archetipi immagazzinati in banchi di memoria, realizzati in fabbriche automatizzate; impresa tecnologica non irrealizzabile fra poche generazioni, se ci si riflette. Ma chi sono i costruttori? La domanda non avrà risposta. L'idea avveniristica di Clarke non si basa sul concetto di accoppiamento cibernetico uomo-macchina, che sostanziò varie note riflessioni degli anni '80 e '90, ma sul fatto che la tecnologia dell'informazione può svilupparsi in un continuum organico-inorganico. Clarke, correttamente, ipotizzò che solo così sarà possibile dischiudere la via per le stelle. L'ipotesi dell'arca spaziale è ormai un meme, ma soprattutto è un modello acquisito da molti scienziati. Se gli attuali livelli del progresso non lo consentono ancora – sostengono – in linea di principio questi possono essere stati traguardati altrove. Negli ultimi anni l'apparizione di 'visitatori' inconsueti, come l'asteroide interstellare 1I/'Oumuamua), la cometa 21/Borisof e in questi giorni di 3I/ATLAS ha prodotto articoli scientifici sulla possibilità che tali oggetti possano essere artificiali. Il noto fisico Abraham Avi Loeb ha pubblicato diversi studi sulle anomalie di 3I/ATLAS; ma che siano speculazioni o fondate supposizioni, ciò che colpisce è ormai il generale senso di superamento, di sospensione *sine die* dell'incredulità. Però l'*Altro* che viene dallo spazio è per definizione minaccioso, incomprensibile, non allineato con

il nostro modo di interagire. Per esempio, il celebre scrittore polacco Stanisław Lem indagò la matrice del conflitto Ego-umanità/Alter-alieno dal punto di vista della comunicazione. In *Il pianeta del silenzio* l'alieno è un intero sistema stellare isolato e ostile. La nave stellare Euridice è stata inviata verso il pianeta Quinta di Zeta Harpyiae, poiché da lì partì un segnale intelligente in mezzo a un universo completamente muto. La spedizione troverà però solo un sistema planetario governato dalla guerra tra intelligenze artificiali. E i Quintani? Si sono involuti sino al limite di una esistenza fittile, quasi vegetale. Lem sviluppò qui il concetto di 'sociolisi', cioè di una società tecnologica autosostenentesi che non ha più bisogno del 'progresso' (la nostra in un remoto futuro?) (LEM 1986). Ma è il ruolo dell'AI che colpisce. Un'intelligenza straordinaria ma differente, incompatibile non tanto perché ostile (e lo è), ma perché gli umani scopriranno che non potrà mai comunicare. Lem sviluppò questo concetto anche in *L'Invincibile* (LEM 2024), in cui l'intelligenza artificiale di un altro pianeta è giunta al suo estremo potenziale, trasformandosi in una rete proteiforme di triliardi di nano-robot, capaci di assumere qualunque forma. Ma affrontò poi in chiave schiettamente filosofica il problema della comunicazione nella sua *Summa Thechnologiae* (LEM 1967), che già nel titolo richiamava non a caso l'opera di Tommaso d'Aquino, tra i primi a interrogarsi sulle misteriose relazioni tra il pensiero logico astratto e il sentimento. Il punto di non ritorno è il superamento della 'semantica' che forse l'umanità, attraverso i suoi artefatti terminali, sta già definitivamente abbandonando.

Bibliografia

AGNESE G., *Marinetti. Una vita esplosiva*, Camunia, Milano 1990.

ANDERSON P., *Tau Zero*, Guild America Books, 1970; *Tau zero*, trad. di G. Viviani, Editrice Nord, Milano 1989.

ASIMOV I., *The Caves of Steel*, Galaxy, New York 1954; *Abissi d'acciaio*, trad. di G. Lippi, Mondadori, Milano 2022.

ASIMOV I., *The Naked Sun*, Doubleday & Company, New York 1957; *Il sole nudo*, trad. di B. Della Frattina, Mondadori, Milano 1978.

ASIMOV I., *The Robots of Dawn*, Doubleday, Garden City (NY) 1983; *I robot dell'alba*, trad. di D. Zinoni, Mondadori, Milano 1985.

ASIMOV I., *Robots and Empire*, Doubleday, New York 1985; *I robot e l'impero*, trad. di P. Anselmi, Mondadori, Milano 1987.

BATESON G., *Steps to an Ecology of Mind*, Ballantine, New York 1972.

BLISH J., *Cities in Flight* (comprende *They Shall Have Stars*, 1957; *A Life for the Stars*, 1962; *Earthman, Come Home*, 1955; *The Triumph of Time*, 1959); *Ciclo delle città volanti*, trad. di V. Viviani, Editrice Nord, Milano 1998.

BOATTO A., *Della guerra e dell'aria*, Costa & Nolan, Genova 1992.

BOGDANOV A., *Krasnaja zvezda (Roman-utopija)*, 1913; *La stella rossa. Romanzo-utopia*, a cura di G. Maniscalco Basile, Sellerio, Palermo 1989.

BOURDIEU P., *Méditations pascaliennes*, Éditions du Seuil, Paris 1997; *Meditazioni pascaliane*, trad. di A. Serra, Feltrinelli, Milano 1998.

BRADBURY R., *The Martian Chronicles*, Doubleday, New York 1950; *Cronache marziane*, trad. di G. Monicelli, Mondadori, Milano 2015.

BROSNAN J., *Mothership*, Gollancz, London 2005; *Supernave*, trad. di P. Anselmi, Mondadori, Milano 2006.

CALVINO I., *Le cosmicomiche*, Einaudi, Torino 1965.

CALVINO I., *Ti con zero*, Einaudi, Torino 1967.

CLARKE A. C., *Rendezvous with Rama*, Gollancz, London 1973; *Incontro con Rama*, trad. di B. Della Frattina, Mondadori, Milano 1973.

DICK P. K., *Martian Time-Slip*, 1964; *Noi marziani*, trad. di C. Pagetti, Editrice Nord, Milano 1973.

FIRTH R., *Symbols Public and Private*, George Allen & Unwin, London 1973; *I simboli e le mode*, trad. di R. Simone e D. Cannella Visca, Laterza, Bari 1977.

FRY I., *The Emergence of Life on Earth*, Rutgers University Press, New Brunswick 2000; *L'origine della vita sulla Terra*, trad. di L. Sosio, Garzanti, Milano 2005.

GALLINO L., *Tecnologia e società*, Treccani, Roma 2025.

GUNN J., *The Listeners*, 1972; *Gli ascoltatori*, trad. di L. Serra, Mondadori, Milano 2008.

HUBBARD R., *To the Stars*, 1950; poi *Return to Tomorrow*, Ace Books, New York 1954; *Ritorno al domani*, trad. di S. Farneda, Mondadori, Milano 2007.

KOSELLECK R., *Vergangene Zukunft*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1979; *Futuro passato*, trad. di A. M. Solmi, CLUEB, Bologna 1986.

LEM S., *Niezwyciężony*, Varsavia 1964; *L'invincibile*, trad. di F. Groggia, Sellerio, Palermo 2024.

LEM S., *Fiasko*, Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1986; *Il pianeta silenzioso*, trad. di R. Valla, Mondadori, Milano 2022.

LEM S., *Summa Technologiae*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1967; *Summa technologiae*, trad. di L. Marinelli, Luiss University Press, Roma 2023.

LUCIANO DI SAMOSATA, *Storia vera*, in *Tutti gli scritti*, trad. di L. Settembrini, a cura di D. Fusaro, Bompiani, Milano 2007.

NOTTE R., *Fenomenologia della fine del mondo*, Bulzoni, Roma, 2012.

PARSONS T., *The Structure of Social Action*, McGraw-Hill, New York 1937; *La struttura sociale*, vol. I, trad. di M. A. Giannotta, Meltemi, Milano 2021.

PEIRCE C. S., *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1960.

PRENCIPE A., SIDERI M., *Il visconte cibernetico*, Luiss University Press, Roma 2023.

REYNOLDS A., *Revelation Space*, Orion Publishing Group, 2000; *Rivelazione*, trad. di R. Valla, Mondadori, Milano 2009.

RUSSELL E. F., *The Great Explosion*, 1961; *Galassia che vai*, trad. di H. Brinis, Mondadori, Milano 1984.

SILVERBERG R., *Invaders from Earth*, Ace Books, 1958; *Invasori terrestri*, trad. di R. Rambelli, Editrice Nord, Milano 1983.

SILVERBERG R., *Star of Gypsies*, Agberg Ltd., Oakland (CA) 1986; *L'astro dei nomadi*, trad. di A. Guarnieri, Editrice Nord, Milano 1988.

SILVERBERG R., *Starborne*, Agberg Ltd., Oakland (CA) 1996; *L'arca delle stelle*, trad. di G. Acunzoli, Mondadori, Milano 1997.

TAGLIAGAMBE S., *Dal caos al cosmo*, Teti, Roma 2021.

TEVIS W. S., *The Man Who Fell to Earth*, Gold Medal Books, 1963; *L'uomo che cadde sulla Terra*, trad. di G. Pignolo, Mondadori, Milano 1964.

VEGETTI M., *L'invenzione del globo*, Einaudi, Torino 2017.

[1] Aristotele, *Metafisica*, *XII* (A), *8*, *1073°-1073b.*

[2] Ci si riferisce al concetto di deutero-apprendimento sviluppato da Bateson per spiegare la formazione di nuove abitudini mentali. Cfr. Gregory Bateson, "Conventions of communication: Where validity depends upon belief", in J. Ruesch and G. Bateson, *Communication: The Social Matrix of Psychiatry*, Norton, New York, 1951. Il concetto di *deutero-learnig* fu poi rinominato "Learning II" in *Steps to an Ecology of Mind*, New York, Ballantine, 1972.

[3] Si veda a tal proposito la teoria di Luhman della convergenza dei codici simbolici quale necessaria connessione che sorregge e fonda sottosistemi sociali specifici; cfr. *Gesellschaftsstruktur und Semantik*, 2 voll., Suhrkamp, Frankfurt, 1980-81, *Struttura della società e semantica*, trad. di Maria Sinatra, Vol. I, Laterza, Roma-Bari, 1983.

[4] James Gunn, *The Listeners*, 1972, *Gli ascoltatori*, trad. it. di Laura Serra, Collana Urania Collezione n° 68, Mondadori, Milano, 2008. Il segnale è composto dai primi programmi radio umani, captati dopo quarantatré anni luce e ritrasmessi.

[5] Ray Bradbury, *The Martian Chronicles*, Doubleday, New York, 1950, *Cronache Marziane*, trad. di Giorgio Monicelli, Oscar Mondadori, Milano 2015.

[6] Cfr. Pierre Bourdieu *Meditations pascaliennes*, Editions du Seuil, 1997, *Meditazioni pascaliane*, trad. it. Di Alessandro Serra, Feltrinelli, Milano, 1998, pp. 163-70. Da qui il valore intrinseco dell'ansia, della fretta,

che pervade ogni impresa tecnologica anticonvenzionale e antitradizionale per definizione. L'attesa è infatti un atto 'passivo' che include la sottomissione (l'attesa messianica) in quanto riconosce un potere sul tempo e attribuisce al soggetto logico che lo esercita la facoltà di procrastinare l'esaudimento *sine die.* Ma se il desiderio diventa necessità incalzante, esso esonda e travolge ogni attesa, anzi, si *realizza*, si esternalizza, quindi diventa *cosa*, *oggetto*, *entità* prima ancora di esistere fattualmente, in quanto già assunto nel progetto.

[7] Cfr. Edgar Rice Burroughs, *A Princess of Mars*, A.C. McClurg & Co. Chicago, 1917, *La principessa di Marte*, trad. di Giulio De Angelis, Giunti, Firenze 1973. La prima versione, *Under the Moons of Mars*, appare nel 1912 con lo pseudonimo Norman Bean; a parte il sistema di viaggio inventato da Burroughs, che fa venire in mente ciò che molto dopo sarà definito 'teletrasporto', è interessante notare che l'eroe protagonista è fisicamente (superpoteri a parte) e psicologicamente il preciso prototipo del Superman inventato anni dopo da Jerry Siegel e Joe Shuster nel 1933, con la differenza che quest'ultimo non va verso altri pianeti ma appunto proviene dallo spazio, segno che il secolo scorso si apre proprio con l'attesa della meraviglia connessa alla nuova dimensione spaziale concepita e percepita da chiunque, e non solo da una ristretta élite intellettuale.

[8] Ci si riferisce qui al noto schema peirciano. Cfr. Charles Sanders Peirce, *The Collected Papers of Charles Sanders Peirc*e, C. Hartshome and P. Weiss (eds.), Cambridge, MA, Harvard University Press, 1960, p. 143.

[9] James Blish, *They Shall Have Stars*, 1957; *A Life for the Stars*, 1962, *Earthman Come Home*, 1955; *The Triumph of Time*, 1959, in *Ciclo delle città volanti*, trad. di Viviana Viviani, Collana Cosmo, serie Oro, Editrice Nord, Milano 1998.

[10] Robert Silverberg, *Star of Gypsies*, Agberg Ltd. Oakland CA, 1986, L'astro dei nomadi, trad. di Annarita Guarnieri, Collana Cosmo, Editrice Nord, Milano, 1988; Robert Silverberg, *Starborne*, Agberg Ltd. Oakland CA, 1996, *L'arca delle stelle*, trad. di Giuliano Acunzoli, Collana Urania n. 1306, Arnoldo Mondadori editore, Milano 1997.

[11] John Brosnam

[12] Alastair Reynolds, *Revelation Space*, Orion Publishing Group, 2000, *Rivelazione/1*, trad. di Riccardo Valla, Urania n. 1550, *Rivelazione/2*, Urania n. 1553, trad. di Riccardo Valla, Mondadori, Milano 2009. Le vicende di questo universo proseguono poi con *Redemption Ark* (2001), *Absolution Gap* (2003) e *The Prefect* (2007).

[13] Non è possibile in questa sede illustrare la ricchezza e la complessità del modello sociologico asimoviano, distribuito in due cicli (il Ciclo della Fondazione e il Ciclo dei robot), in decine di romanzi e in innumerevoli racconti. Asimov, si deve ricordare, era uno scienziato di formazione e un accademico, prima di darsi completamente alla letteratura. I suoi racconti sono quasi sempre degli autentici esperimenti mentali psicosociali. Il modello ipotetico ideato da Asimov prevedeva lo sviluppo di una futura scienza matematico-statistica fortemente predittiva, battezzata 'psicostoria' (o 'psicostoriografia', come è tradotto in alcune edizioni), mediante la quale prevedere le linee guida degli eventi futuri ed eventualmente correggerne il corso se instabili. Non è detto che la potenza di calcolo dei futuri computer quantistici unita agli sviluppi ulteriori dell'IA non possa conseguire risultati del genere ipotizzato da Asimov.

[14] Luciano di Samosata, *Storia vera*, in *Tutti gli scritti*, trad. di Luigi Settembrini, a cura di Diego Fusaro, Bompiani, Milano 2007.

[15] Si è da tempo inaugurata l'"epoca dell'aria", come la definisce Vegetti, condizione intuita in qualche misura già da alcuni artisti del primo Novecento (si pensi all'Aeropittura, ad esempio) e contrassegnata dalla progressiva smaterializzazione dei confini e quindi dal *metus* del conflitto potenziale perenne proveniente dall'alto e da ogni dove. Cfr Alberto Boatto, *Della guerra e dell'aria*, Costa & Nolan, Genova, 1992; Matteo Vegetti, *L'invenzione del globo. Spazio, potere, comunicazione nell'epoca dell'aria*, Einaudi, Torino 2017; Luciano Gallino, Tecnologia e società, Treccani, Roma 2025.

[16] Italo Calvino, *Le Cosmicomiche*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1993. Cfr. anche Andrea Prencipe, Massimo Sideri, *Il visconte cibernetico. Italo Calvino e il sogno dell'intelligenza artificiale*, Luiss University Press, Roma 2023.

[17] Arthur C. Clarke *Rendezvous with Rama*, Gollancz, London 1973, *Incontro con Rama,* trad. di Beata Della Frattina, Mondadori, Milano 1973. La saga proseguirà in altri tre romanzi, *Rama II* (1989), *Il giardino di Rama* (1991) e *Il segreto di Rama* (1993), scritti in collaborazione con Gentry Lee; ma siamo lontani dal fascino del primo.

Publifarum
https://riviste.unige.it/index.php/publifarum

Attraversare confini: rotte, geografie e migrazioni tra documentario, letteratura e performance

A cura di Ester Fuoco

Neo-Oralità e algoritmo: Transiti tecnologici verso nuove forme di retorica

Di Lu

Per citare l'articolo
Di Lu, « Neo-Oralità e algoritmo: Transiti tecnologici verso nuove forme di retorica », *Publifarum*, 45, 2026, p. 168-194.

Riassunto

Il presente studio sostiene che la configurazione digitale e algoritmica contemporanea ha prodotto una condizione comunicativa strutturalmente distinta — la Neo-Oralità — che i quadri teorici esistenti riescono ciascuno a cogliere solo parzialmente. Attraverso una rassegna critica che si estende dall'analisi antropologica di Goody sulla scrittura come tecnologia alla caratterizzazione di Ong dell'oralità secondaria, all'ecologia dei media di McLuhan e alla comprensione dell'economia politica delle piattaforme di Fuchs, lo studio individua ciò che caratterizza l'attuale ecologia digitale e algoritmica. La condizione Neo-Orale è qui proposta come una condizione in cui la temporalità umana, le relazioni sociali, i confini epistemologici e le fonti dell'autorità hanno conosciuto una ristrutturazione fondamentale, che, a sua volta, riproduce e approfondisce la condizione stessa.

Abstract

This study argues that the contemporary digital and algorithmic configuration has produced a structurally distinct condition — Neo-Orality — that existing theoretical frameworks can each capture only partially. Through a critical review spanning from Goody's anthropological analysis of writing as technology to Ong's characterization of secondary orality, McLuhan's media ecology, and Fuchs' understanding of the platform political-economy, the study identifies what characterizes the current digital-algorithmic ecology. The Neo-Oral condition is proposed here as one in which human temporality, social relations, epistemological boundaries, and the construction of authority have undergone fundamental restructuring — one that, in turn, reshapes the condition itself.

1. Introduzione

La promessa dell'utopia digitale — e la sua dissoluzione — costituisce lo sfondo storico più ampio entro cui il presente studio si situa. Alla fine del ventesimo secolo, l'emergere di Internet ha acceso l'immaginazione collettiva di una generazione di teorici e attivisti: figure come Barlow (1996) e Lévy (1997) profetizzavano che le reti digitali avrebbero realizzato una connettività democratica senza precedenti nella storia umana — una connettività in cui le voci individuali potessero raggiungere chiunque, l'intelligenza collettiva si sarebbe condensata, e i confini del potere e della geografia sarebbero stati superati. Questa visione non è sorta dal nulla; essa ha ereditato un impulso storico che tende a riemergere nelle grandi transizioni tecnologiche: l'associazione dei nuovi media con una nuova era, e del cambiamento

nelle modalità comunicative con la liberazione della coscienza. Eppure, la realtà ha preso una direzione fondamentalmente diversa da quanto profetizzato. Oggi ci svegliamo di fronte a frammenti informativi algoritmicamente personalizzati (PARISER 2011), a contenuti sincronizzati a un presente costruito (BUCHER 2020), a strutture di potere delle piattaforme che Varoufakis (2023) definisce «tecno-feudalesimo» e Fuchs (2021) «autoritarismo digitale», e a un meccanismo di lavoro non retribuito che converte ogni *engagement* e permanenza in risorse di dati (TERRANOVA 2004). La promessa della connettività democratica è stata cooptata dalla logica proprietaria delle piattaforme e dalla logica dell'attenzione degli algoritmi.

Questo divario non è di per sé una novità — è la tensione strutturale che emerge dopo ogni transizione mediale. Ciò che richiede spiegazione è la specifica conseguenza comunicativa che questo divario ha prodotto: una formazione comunicativa che fa appello all'immediatezza dell'oralità, al senso partecipativo e alla promessa dell'identità collettiva, mentre strutturalmente radicata nell'infrastruttura digitale e nella logica algoritmica — e che si sta diffondendo sistematicamente. I concetti teorici esistenti — che si tratti dell'oralità secondaria di Ong (1982), dell'ecologia mediale, o della critica politico-economica delle piattaforme — possono ciascuno cogliere solo una dimensione parziale di questo fenomeno, e nessuno fornisce un quadro analitico integrativo. Il concetto di Neo-Oralità è proposto precisamente per colmare questo vuoto esplicativo. Attraverso un'analisi linguistico-antropologica del discorso pubblico dell'attivista politico conservatore statunitense Charlie Kirk, messo a confronto con quello del televangelista degli anni Ottanta Jerry Falwell come riferimento storico, lo studio argomenterà che la Neo-Oralità non è la naturale continuazione dell'oralità secondaria, bensì una formazione culturale distinta emersa dalla riorganizzazione strutturale dell'ecologia mediale, della psicologia sociale e delle strutture di autorità nelle condizioni digitali.

2. Comprendere la Neo-Oralità

2.1 Scrittura, oralità e altri media: una genealogia teorica

L'emergere della Neo-Oralità non può essere compreso senza stabilire prima una premessa fondamentale: che la scrittura — in quanto tecnologia emersa all'interno

della cultura orale primaria — non si limita a documentare, ma ridefinisce radicalmente le strutture stesse del pensiero, delle istituzioni e delle condizioni sociali, culturali e politiche entro cui il pensiero opera. Goody (1986) evidenzia come essa accresce la complessità burocratica, giuridica ed economica, conferendo alle norme un carattere universalistico attraverso l'archivio documentale — riducendo così la fragilità dei legami tra centro e periferia (SHILS, 1962) e consentendo il mantenimento di un'autorità diretta anche sui livelli più periferici (GREEN, 1981). Va notato che la scrittura non consente solo una certa immortalità dei pensieri, dei piani e delle ideologie, costituisce anche una condizione per le modalità di pensiero logico-empiriche (GOODY, WATT, 1963). È proprio essa che «rende meno possibile sfuggire alle conseguenze intellettuali del suo mancato adempimento… portando a formulazioni successive, e potenzialmente nuove» (GOODY 1986).

Mentre l'analisi di Goody riguardava ciò che l'alfabetizzazione aveva reso possibile sul piano istituzionale, politico ed epistemologico, un parallelo corpus di studi accademici si occupava di ciò che essa aveva gradualmente riorganizzato. Il lavoro di Parry (1971), Lord (1960) e Havelock (1963) ha dimostrato che la cultura orale possedeva una propria grammatica strutturata per la trasmissione collettiva — composizione modulare e ricombinabile nella performance, conoscenza preservata in forma formulaica — anziché per l'interpretazione analitica individuale. Esaminando la cultura orale primaria nella sua opera, Walter Ong estese la propria analisi all'era elettronica, ampliando il suo quadro teorico con il concetto di oralità secondaria: «l'oralità dei telefoni, della radio e della televisione, che dipende dalla scrittura e dalla stampa per la propria esistenza» (ONG 1982), capace di generare un sentimento comunitario alla scala di quello che Marshall McLuhan (1964) definì il «villaggio globale» — una scelta deliberata resa possibile dall'«autonomia strutturale» (GOODY 1986) che la scrittura conferisce all'ideologia, capace di operare e diffondersi indipendentemente dal contesto immediato.

Per Ong, l'oralità secondaria emerge più come corollario comparativo che come oggetto di analisi autonomo. È McLuhan (1964) ad aver offerto il resoconto più articolato dell'ecologia mediale entro cui opera. La sua ipotesi fondamentale era che i cambiamenti tecnologici nelle forme dei media riorganizzino radicalmente l'esperienza umana — non attraverso i contenuti che veicolano, ma gli effetti strutturali del

medium stesso. L'invenzione della stampa produsse un passaggio da una cultura orale, dominata dall'udito, a una visiva, dominata dalla vista — la «Galassia Gutenberg» — caratterizzata dalla linearità della logica, individualismo, omogeneizzazione e standardizzazione del pensiero (MCLUHAN 1962). L'emergere dei media elettronici successivamente invertì il distacco imposto dalla stampa con ciò che descrisse come il potere di «ritribalizzare l'umanità»: un ritorno a modalità collettive, partecipative e alla simultaneità dell'esperienza, e in ultima istanza la ricostituzione di qualcosa di simile alla coscienza della cultura orale (MCLUHAN 1964). Questa narrativa ha un carattere innegabilmente affermativo — il recupero di una totalità che l'alfabetizzazione aveva precluso. Teorici successivi come Kittler (1986) e Flusser (1983) avrebbero tuttavia contestato tale lettura: i media elettronici operano secondo una logica di sistemi matematici e *inscriptive*, anziché come estensioni dell'esperienza sensoriale. La totalità organica celebrata da McLuhan era essa stessa un effetto tecnicamente prodotto, e dunque qualcosa di assai diverso da ciò che egli aveva teorizzato.

Joshua Meyrowitz estese l'analisi mediale di McLuhan alla sociologia dell'interazione sociale, fondendola con il quadro drammaturgico di Goffman (1959) per sostenere che i media ridefiniscono attivamente il contesto sociale. La televisione abbatté i confini tra pubblico e privato, tra retroscena e ribalta, dissolvendo le cornici situazionali entro cui i ruoli sociali vengono interpretati — un processo che Meyrowitz definì «perdita del luogo situazionale» (MEYROWITZ 1985). Laddove McLuhan aveva visto in tale dissoluzione una promessa di integrazione, Meyrowitz ne mappò i costi sociali: individui più informati ma meno radicati, privi delle strutture per sostituirli. Meyrowitz scriveva sulla soglia di una trasformazione che il suo stesso quadro teorico era ben posizionato ad anticipare: cosa accade quando le distinzioni che la sua analisi preservava ancora — tra produttore e pubblico, tra persona privata e *performer* pubblico — non vengono semplicemente sfumate, ma ulteriormente erose e ridefinite. L'ecologia digitale è, in parte, il luogo in cui troviamo la risposta a questa domanda.

2.2 Neo-Oralità e i contorni di una ristrutturazione

2.2.1. Ancoraggio storico-tecnologico

La dissoluzione dei confini situazionali descritta da Meyrowitz (1985) è stata sistematicamente accelerata dalla diffusione di Internet, del Web 2.0 e degli smartphone, trasformando la perdita del senso del luogo in una condizione strutturale onnipresente. Come già delineato nell'introduzione, l'abbattimento dei confini tra produttori e destinatari dei contenuti non ha realizzato la democratizzazione auspicata, ma è stato cooptato dalla logica proprietaria delle piattaforme (VAROUFAKIS 2023) e dalla distribuzione algoritmica verso la cattura del tempo-attenzione degli utenti (FUCHS 2021). L'insieme di questi cambiamenti ha dato luogo a una profonda ristrutturazione dell'ecologia della comunicazione. Per comprendere dove si situa la Neo-Oralità, si esamineranno di seguito le ripercussioni concrete di questa ristrutturazione su quattro livelli.

2.2.2. Una nuova temporalità

L'archivio documentale consente un'accumulazione ordinata dell'esperienza, fornendo al presente una base epistemologica verificabile e correggibile. Rosa (2013) osserva che l'accelerazione della tecnologia, del cambiamento sociale e del ritmo di vita si rafforzano reciprocamente, producendo la *shrinking present* che erode un senso condiviso del tempo. L'ecologia digitale dotata di algoritmo è al contempo prodotto e amplificatore di questa temporalità riorganizzata. Come ha argomentato Bucher (2020), i media algoritmici producono un nuovo regime temporale — non il *real-time* ma il *right-time*: il contenuto viene presentato non quando è stato prodotto, ma quando l'algoritmo prevede che sarà più efficace, indebolendo sistematicamente la linearità temporale del flusso informativo.

Dove l'incontro tra contenuto e osservatore richiedeva un'intenzione — cercare, seguire, pubblicare — il *feed* algoritmico rimuove tale premessa: l'intenzione viene sottratta su scala inedita, e con essa, la collocazione temporale del contenuto stesso — eppure il contenuto non ha mai raggiunto il destinatario con tale precisione. La *shrinking present* e il *right-time* si articolano congiuntamente: il tempo si contrae nella sua efficacia orientativa, il presente si perpetua nella sua produzione algoritmica come

due facce della stessa ristrutturazione. I contenuti accumulati di qualsiasi momento restano disponibili e incorporabili nella narrazione presente, senza dover attraversare la sedimentazione del tempo; le coordinate temporali si sovrappongono e si confondono, la percezione della propria posizione nel flusso temporale si affievolisce fino all'indifferenza.

2.2.3. Un nuovo spazio relazionale

La ristrutturazione temporale non rimane sul piano dell'orientamento cognitivo: essa erode le condizioni pratiche della sicurezza ontologica che Giddens (1991) individua nell'alta modernità — la capacità di mantenere una narrazione biografica coerente e un *protective cocoon* di fiducia di base, sostenuto da routine e relazioni in cui l'impegno reciproco offre continuità. Le infrastrutture digitali sembrano offrire risorse abbondanti per entrambi; le erodono sistematicamente. L'abbondanza di risorse identitarie — comunità *online* a soglia di appartenenza minima, identità situazionali su piattaforme differenti, la possibilità di entrare e uscire da qualsiasi contesto con impegno e conseguenze limitati — genera nell'individuo un senso di *agency* attiva della propria narrazione. Ma è una libertà strutturalmente precaria: la necessità di mantenere qualsiasi relazione o identità è eliminata — nessun impegno da onorare, nessuna appartenenza da cui dipendere. I diversi piani dell'identità diventano simultaneamente visibili a pubblici sovrapposti e imprevedibili — il *context collapse* (MARWICK, BOYD 2011) — rendendo la coerenza biografica e l'espressione autentica difficile da mantenere. Simultanee e temporanee come i contenuti che le abitano: nulla deve essere davvero sostenuto, nulla davvero difeso. L'abbondanza di narrative possibili non si sedimenta in continuità; produce frammentazione — e una crescente indifferenza alla propria posizione nel flusso narrativo, speculare all'indifferenza temporale.

Il *protective cocoon* subisce un'erosione parallela. Lo specchio esterno — *like*, *follower*, *exposure* — offre stabilizzazione immediata, la cui logica è influenzata più dalla compatibilità algoritmica che dall'autenticità. Sul piano relazionale, la visibilità parziale della vita altrui produce l'impressione di familiarità situazionale: si conosce un altro in questo momento, su questo tema, nell'istante costruito dall'algoritmo. La partecipazione digitale riproduce la struttura phantom che Anders (1956) aveva individuato nella televisione — presenza unidirezionale percepita come connessione

reale — e quando questa viene meno, vacilla l'intero sistema di stabilizzazione su cui il soggetto aveva appoggiato il proprio senso di continuità.

In queste condizioni, la riflessività che consentirebbe di aggiornare narrazione e fiducia alla luce dei cambiamenti esterni è sistematicamente sopraffatta — i cambiamenti troppo rapidi, le alleanze troppo contingenti, le identità troppo situazionali. Il risultato è una domanda strutturale dei quadri di identificazione collettiva già pronti, a forte coesione identitaria di gruppo e dai confini netti — una neotribalizzazione che differisce dalla ritribalizzazione di McLuhan (1964) radicalmente nella natura: non l'integrazione collettiva deliberata, ma ancoraggio psicologico cercato sotto la pressione di una libertà che non riesce a sostenersi da sola in frammenti, amplificato dall'algoritmo.

2.2.4. Una nuova epistemologia, una nuova autorità

Sul piano epistemologico e dell'autorità comunicativa, le dinamiche descritte sopra producono conseguenze strutturali dirette. Debord (1967) aveva osservato che nelle condizioni del capitalismo moderno la vita vissuta si trasforma in spettacolo; Sciortino e Wright (2017) mostrano come nelle piattaforme digitali lo spettacolo non venga più soltanto osservato ma attivamente prodotto dagli utenti stessi — di cui l'auto-espressione e il tempo investito costituiscono, come aveva identificato Terranova (2004), *free labour*. Nel sistema mediale ibrido descritto da Chadwick (2017), le logiche della politica, del giornalismo, dell'intrattenimento e del mercato si interpenetrano, ridefinendo i confini preesistenti — una dissoluzione che, a livello individuale, si manifesta nella tensione tra autenticità e gestione strategica dell'identità. Queste dissoluzioni di confine — tra produzione e consumo dello spettacolo e vita reale, tra logiche mediatiche, tra identità autentiche e gestite — esercitano una pressione strutturale sul quadro epistemologico entro cui si distingue il vero dal falso, il credibile dall'inattendibile. Come osserva Valentini (2024), la moltiplicazione delle verità nell'ecosistema digitale genera una crisi di credibilità delle istituzioni tradizionali di mediazione, intrecciata con la logica operativa delle piattaforme.

In questa ecologia la fonte dell'autorità comunicativa subisce uno spostamento strutturale: non deriva più dalla posizione istituzionale o dall'accumulo argomentativo, bensì dalla capacità di fornire certezza in modo continuativo nell'ambiente

algoritmico — tracciando con nettezza i confini tra reale e fittizio, tra noi e loro, tra crisi e rimedio. Questa certezza riceve sistematicamente un vantaggio diffusivo nell'ecologia algoritmica e può assumere forme diverse: tra le più documentate, contenuti ad alta valenza emotiva (BERGER 2013; BENE 2016). Brady et al. (2021) suggeriscono inoltre come questo vantaggio si estenda a contenuti moralmente carichi. Non si tratta di una coincidenza: è precisamente la convergenza tra la domanda di certezza e la logica algoritmica che la soddisfa a riconfigurare le fonti dell'autorità comunicativa — delineando, insieme alle transizioni descritte in precedenza, il paesaggio in cui la Neo-Oralità si situa.

2.3 Una condizione Neo-Orale

L'analisi delle dimensioni sopra delineate tratteggia congiuntamente un'ecologia specifica: una crescente irriconoscibilità della propria posizione temporale; la costruzione identitaria intrappolata nella frammentazione e nella condizionalità; l'allentamento dei confini epistemologici e lo spostamento delle fonti dell'autorità verso la certezza performativa — dinamiche che nel loro insieme delineano il paesaggio entro cui la Neo-Oralità si situa e che essa, a sua volta, riproduce e nutre.

Gli studi esistenti hanno ciascuno colto un aspetto di questa ecologia — Ong ha descritto le logiche culturali dell'oralità e della scrittura, McLuhan e Meyrowitz hanno analizzato la riorganizzazione dei contesti sociali operata dai media, l'economia politica della comunicazione ha messo in luce la logica strutturale del capitalismo delle piattaforme — ma nessun concetto ha integrato questi aspetti in una descrizione unitaria delle condizioni discorsive attuali. La Neo-Oralità è il concetto proposto per colmare questo vuoto descrittivo.

La Neo-Oralità non è né un ritorno alla cultura orale primaria né una semplice estensione dell'oralità secondaria di Ong. La seguente comparazione tra i tre concetti li pone in rilievo comparativo — le differenze di fondamento, portata e logica strutturale emergeranno con chiarezza:

	Cultura Orale Primaria	**Cultura Orale Secondaria**	**Cultura Neo-Orale**
Presupposto Mediale	La performance vocale, nessun uso della scrittura e della stampa	Basata permanentemente sull'uso della scrittura e della stampa, diffusione con l'implementazione di nuove tecnologie elettroniche (TV e radio)	Situata anch'essa in una cultura alfabetizzata, con l'implementazione di tecnologie digitali
Mistica Partecipativa	Partecipazione fisica strutturalmente necessaria	Mistica partecipativa immaginaria mediata a distanza, prodotta dalla simultaneità della ricezione broadcast	Mistica partecipativa immaginaria mediata a distanza; la partecipazione può essere sostituita da interfacce di *online engagement*
Senso Comunitario	Favorisce un senso comunitario/di gruppo locale e delimitato; l'appartenenza è definita dalla prossimità fisica e dalla vita quotidiana condivisa	Favorisce un senso comunitario/di gruppo che si estende oltre il locale — estranei che condividono lo stesso momento broadcast formano una comunità immaginata; la portata è ancora limitata dall'infrastruttura tecnica e dalla copertura broadcast	Favorisce un senso comunitario/di gruppo dalla portata senza precedenti — innumerevoli comunità sovrapposte con una soglia di appartenenza bassa, in cui l'appartenenza può essere definita dall'*online engagement* piuttosto che dalla convinzione o dalla geografia
Rapporto col Tempo	Presente continuo — la conoscenza del passato prende forma nell'atto della performance	Presente condiviso e transitorio — la tecnologia broadcast crea un "adesso" culturalmente simultaneo; la linearità temporale del testo scritto persiste come riferimento di fondo	Presente perpetuo e disorientante — le notifiche e i *feed* producono un senso continuo di attualità; la sovraesposizione al "adesso" genera un'erosione progressiva della percezione delle coordinate temporali
Spontaneità	Favorisce la spontaneità perché la riflessività analitica introdotta dalla scrittura non è disponibile	Favorisce la spontaneità perché, attraverso la riflessione analitica, si giunge alla conclusione che la spontaneità è una cosa di valore positiva	Favorisce la spontaneità perché essa è ora anche un esito calcolato, sistematicamente orientato e condizionato dall'*engagement*
Autoconsapevolezza	/	Essenzialmente più deliberata e autoconsapevole rispetto all'oralità primaria	Deliberata e autoconsapevole a livello percettivo, ma non necessariamente a livello strutturale — il sé è costruito entro confini prodotti dalla logica dell'infrastruttura digitale

Tabella 1. Oralità primaria, oralità secondaria e Neo-Oralità a confronto

La comparazione sopra mette in luce una continuità: come l'oralità secondaria, la Neo-Oralità è permanentemente radicata nell'alfabetizzazione e nella stampa — e nel senso più profondo che la capacità analitica introdotta dall'alfabetizzazione ha reso possibile la computazione e l'attuale infrastruttura digitale. Eppure, ciò che l'alfabetizzazione ha edificato, e che i media elettronici avevano già cominciato a ridisegnare — la temporalità lineare, il senso comunitario, le strutture istituzionali di autorità e il loro controllo sui contenuti — l'infrastruttura digitale e algoritmica ha anche continuato a erodere strutturalmente.

La Neo-Oralità è una condizione comunicativa che emerge e trova il proprio terreno dove convergono la dissoluzione dei confini tra produzione e ricezione, la logica dell'engagement come principio organizzativo della visibilità, e l'assenza di mediazione istituzionale del discorso — condizioni che trovano la loro manifestazione più compiuta nell'ecologia algoritmica delle piattaforme. Le sue manifestazioni si estendono attraverso testo, immagine, voce e video — ciò che la definisce non è il medium, ma la logica dell'ecologia entro cui opera. La stessa logica può variare nelle sue manifestazioni in base alle *affordance* delle diverse piattaforme (PAPACHARISSI 2015), alla profondità della loro mediazione algoritmica, nonché all'*habitus* culturale dei suoi partecipanti (BOURDIEU 1982).

La Neo-Oralità, nella sua pratica, può essere osservata attraverso tre aspetti. Il Generatore (*Generator*), che avvia la produzione comunicativa, plasmando e performando la Neo-Oralità per un pubblico digitalmente mediato. Gli Infiltrati (*Infiltrated*), media tradizionali, figure e istituzioni pubbliche che adottano, ricodificano e ridistribuiscono tali discorsi, incorporandoli in nuovi contesti e ampliandone la portata. L'Utente (*User*): le comunità e gli individui le cui pratiche reattive e riproduttive — commenti, *repost* e altre forme di partecipazione attiva — ne rivelano la dimensione collettiva e identitaria. Questi tre possono operare in modo indipendente o in costellazione tra loro. Va inoltre precisato che non si tratta di etichette identitarie fisse, bensì di posizioni funzionali: nell'architettura fluida del campo digitale, un singolo attore può occupare simultaneamente più ruoli o spostarsi rapidamente tra essi.

3. La Neo-Oralità in pratica

Ciò che la rassegna precedente ha stabilito a livello di contesto, questo capitolo intende ora esaminarlo a livello di pratica comunicativa situata attraverso un'analisi qualitativa e interpretativa, interrogandosi non soltanto su che cosa sia la Neo-Oralità, ma anche su come essa si manifesti nella grammatica comunicativa concreta di coloro che la producono — il Generatore. Le dinamiche di infiltrazione nei media *mainstream* e le successive forme di reazione e appropriazione da parte degli utenti, pur cruciali, richiederebbero un corpus di dati più ampio e superano i limiti del presente studio. Tali aspetti saranno pertanto oggetto di ricerche future.

A partire da Austin (1962) e dall'etnografia della comunicazione di Gumperz e Hymes (1964; 1972), la tradizione antropologico-linguistica[1] ha dimostrato come la lingua come azione non possa essere separata dalle condizioni sociali, culturali e situazionali entro cui avviene. Duranti ha inoltre proposto il concetto di primato dell'interazione: il principio secondo cui l'interazione non costituisce semplicemente il contesto della comunicazione, ma la sua stessa condizione — al tempo stesso ingrediente e prodotto dell'azione umana, sia essa comunicativa o meno: «abbiamo bisogno dell'interazione per essere ciò che siamo e, a loro volta, i nostri modi di essere producono ulteriore interazione» (DURANTI 2005: 411).

Se ciò è vero, la pratica comunicativa non è mai semplicemente espressione di una condizione sociale preesistente: essa è sempre simultaneamente costitutiva di tale condizione. Una grammatica comunicativa non si limita a riflettere il momento socioculturale in cui si produce; essa partecipa attivamente alla sua produzione attraverso le interazioni che genera, le identità sociali che performa e le risposte che mobilita. Esaminare la grammatica comunicativa del Generatore non significa dunque soltanto descrivere un sintomo della Neo-Oralità, ma indagare uno dei luoghi principali in cui la Neo-Oralità, come condizione sociale vivente, viene messa in atto e riprodotta. La linguistica antropologica rappresenta pertanto la prospettiva più diretta attraverso cui interrogarsi su come una condizione umana contemporanea prenda parola.

L'articolo si concentra su Charlie Kirk, attivista politico conservatore e cofondatore dell'organizzazione giovanile Turning Point USA (TPUSA). La sua ampia presenza *cross-platform* — che include un *podcast* quotidiano tra i più ascoltati negli Stati Uniti nel

periodo di riferimento — lo rende un caso esemplare e analiticamente produttivo di pratica comunicativa Neo-Orale.

Il corpus si basa principalmente su episodi di *The Charlie Kirk Show*, integrati da un discorso pronunciato da Kirk e da una didascalia da lui stesso scritta e pubblicata su X per accompagnarne la ripubblicazione. Il suo *output* discorsivo viene analizzato in chiave comparativa con materiale selezionato tratto da discorsi di Jerry Falwell Sr.[2] Nel presente studio Falwell non è oggetto di un'analisi della Neo-Oralità, ma funge da punto di riferimento comparativo per rendere empiricamente visibili le caratteristiche specifiche della sua grammatica comunicativa Neo-Orale.[3]

3.1 La grammatica comunicativa di Charlie Kirk

	Corpus	**Analisi Retorica**	**Analisi Pragmatica**
		Tipologia e scopo comunicativo	Tipologia e scopo comunicativo
Esempio 1	«La battaglia spirituale sta arrivando in Occidente e i nemici sono il woke-ismo o il marxismo che si combinano con l'islamismo per inseguire quello che chiamiamo lo stile di vita americano (a) (b) (c). Lo stile di vita americano è molto semplice. Voglio potermi sposare, comprare una casa, avere figli, permettere loro di andare in bicicletta fino al tramonto, mandarli in una buona scuola, avere un quartiere a basso tasso di criminalità, non che a mio figlio venga insegnata la spazzatura lesbica, gay e transgender a scuola. E allo stesso tempo, non voglio che debba sentire la chiamata musulmana alla preghiera cinque volte al giorno. Questo è importante. Tutti, se siete cristiani e Gesù Cristo è il vostro Signore e Salvatore, queste due minacce stanno unendo le forze per	(a)·*Pathos* — Fallacia dell'*Appeal to Fear*: introdurre paura stabilendo figure nemiche che rappresentano una minaccia esistenziale sproporzionata e non dimostrata; (b)·*Pathos* — Fallacia dello *Stirring Symbol*: fare appello allo stile di vita americano, inteso come potente simbolo nazionale a predefinire una conclusione; (c)·*Logos* — Fallacia della *Hasty Generalisation*: comunicare informazioni basate su prove limitate; (d)·*Kairos* — Urgenza *costruita*: introdurre artificialmente un senso di crisi imminente che richiede un'azione immediata; (e)·*Ethos* — Fallacia della *Guilt by Association*: attaccare e screditare la sinistra associandola a un gruppo presentato come impopolare senza stabilire una connessione	Speech Act Assertivo e Dichiarativo: Presenta l'esistenza di una battaglia spirituale come una realtà fattuale e ne dichiara l'urgenza nominando la minaccia; i nemici non vengono descritti, ma piuttosto costruiti discorsivamente come categoria Direttivo: Orienta il pubblico verso un'azione collettiva; FTA (estratto come unità autonoma su X): Impiegando una metafora estremamente violenta nei confronti delle comunità musulmane, senza alcuna strategia

	Corpus	**Analisi Retorica**	**Analisi Pragmatica**
	attaccarci. Ed è ora che la Chiesa si alzi e si ribelli. (d)»[4] «L'Islam è la spada che la sinistra sta usando per tagliare la gola all'America.»[5] (e) (f) (g)	argomentata; (f)·*Pathos* — Fallacia dell'*Appeal to Fear*: comunicare paura attraverso una metafora estremamente violenta, sostituendo l'impatto emotivo alla valutazione razionale della minaccia; (g)·*Pathos* — Fallacia dello *Slippery Slope*: suggerire che la presenza di minoranze religiose conduca a una minaccia esistenziale per il cristianesimo, sulla base di prove limitate	di mitigazione o salvaguardia della *face*
Esempio 2	«Tutti i 55 milioni di titolari di visto dovrebbero sostenere un test di inglese. Molto semplice. Sostenere un test di inglese di seconda o terza elementare. Sapete cosa mi delude un po'? Quante volte incontro persone in questo Paese che non parlano inglese (a). E io cerco davvero di avere un po' di compassione cristiana (b), lo faccio. Ma poi chiedo all'interprete: "Da quanto tempo sono qui?". "Oh, sono qui da 30 anni", e non parlano inglese? Sì, mi dispiace. Questo è un segnale immediato che non vi siete assimilati agli Stati Uniti d'America (c). La gente dice sempre: "Beh, siamo un esperimento multiculturale di successo". Per ora. Il multiculturalismo è un progetto molto, molto difficile. In realtà, dovremmo avere uniculturalismo. Una cultura, l'americanismo. Abbiamo una cultura verso cui assimilarsi. Una. (d) Non dovremmo tollerare tutte queste diverse culture. Ci si assimila alla cultura americana. Certo, puoi avere storia e	(a)·*Ethos* — Fallacia del *Poisoning the Well*: screditare gli immigrati per rendere qualsiasi loro difesa inaccettabile; (b)·*Ethos* — Fallacia dello *Stirring Symbol*: fare appello a una figura religiosa per costruire una posizione di superiorità morale; (c)·*Logos* — Fallacia della *Hasty Generalisation*: trarre conclusioni generalizzate su base di prove aneddotiche; (d)·Parallelismo: la ripetizione della parola "One" funziona come strategia persuasiva per evocare forti emozioni nel pubblico, chiudendo lo spazio alla complessità attraverso una certezza ritmica; (e)·*Ethos / Logos* — Fallacia dello *Straw Man*: proporre una rappresentazione distorta e semplificata degli immigrati, riducendo il complesso equilibrio tra integrazione e	Slittamento Deittico: Il passaggio da voi a tu trasforma un'affermazione politica collettiva in una negazione identitaria diretta e personalizzata — l'esclusione non viene argomentata, ma performata; *Speech Act* Assertivo: Presenta aneddoti personali come basi di verità autoevidenti; Espressivo: Esprime uno stato psicologico come dispositivo di auto-posizionamento, costruisce preventivamente un'immagine di sé come figura ragionevole e imparziale; Direttivo: Una serie di direttive

	Corpus	**Analisi Retorica**	**Analisi Pragmatica**
	tradizioni e... voglio dire, suoniamo la cornamusa scozzese, per l'amor del cielo. Il punto, però, è che siete americani. Non lo siete... dobbiamo sbarazzarci di questo americano con il trattino. "Beh, sono un vietnamita-americano, e sono un indiano-americano, e sono un nepalese-americano, e sono un..." (e) No, no. Siete americani. E la componente più importante è imparare l'inglese (f). L'America era al suo apice quando abbiamo bloccato l'immigrazione per 40 anni (g) e abbiamo ridotto la nostra percentuale di stranieri al livello più basso di sempre. Non dovremmo avere paura di farlo. Ma per i 50... abbiamo 55 milioni di stranieri in questo paese, e sono sicuro che molti di loro sono persone meravigliose, ne sono sicuro. Sono sicuro che alcuni di loro li conosco, ma dobbiamo fare un passo indietro e dire, ragazzi, che non siete più una nazione. Tu sei qualcos'altro. Sei una colonia (h).»[6]	identità nazionale a un gioco esclusivo a somma zero; (f)·*Logos* — Fallacia dello *Smoke Screen*: reindirizzare il dibattito politico sull'immigrazione verso una cornice morale e culturale per sostituire argomentazioni costruttive; (g)·*Logos* — Fallacia del *False Appeal to History*: comunicare informazioni (successi passati) sostenute da prove storiche limitate e suggerire una relazione causa-effetto semplificata; (e) (h)·*Pathos* — Fallacia dell' *Ad Hominem*: nega la legittimità delle identità *hyphenated*, riducendo i membri di comunità immigrate a una condizione di alterità coloniale, senza alcuna argomentazione fattuale	rivolte sia al pubblico dell'*in-group* sia a quello dell'*out-group*
Esempio 3	«Il Partito Democratico Americano odia questo Paese. Vogliono vederlo crollare. Adorano quando l'America diventa meno bianca. Adorano quando l'America viene sopraffatta (a) (b), e continuiamo a dirlo. È la strategia di Cloward Piven. Non è una sorta di teoria astratta. È proprio lì. La strategia di Cloward-Piven che è stata articolata negli anni '60 e '70 da questi due accademici. E nemmeno il Messico vuole queste persone. Beh, peccato. Se Donald Trump vince a novembre, sarà la più grande forza di deportazione	(a)·*Ethos / Logos* — Fallacia dello *Straw Man*: accusare e criticare il partito avversario come minaccia nazionale, presentando sé stesso e il proprio pubblico come portatori della verità, sulla base di attribuzioni di intenzione non dimostrate e di prove limitate; (b)·*Pathos* — Fallacia dell'*Appeal to Fear*: evocare la visione di un paese in crisi senza fornire evidenza proporzionata, producendo una risposta emotiva; (c)·*Logos* — Fallacia dell'*Exaggeration*: esagerare le	Assertivo e Dichiarativo: Afferma e dichiara la motivazione degli avversari politici come un fatto già stabilito; Direttivo: Proietta un'azione futura (la deportazione), presentata come previsione e orientata a mobilitare il pubblico verso l'azione necessaria a realizzarla

	Corpus	**Analisi Retorica**	**Analisi Pragmatica**
	nella storia americana (c).»[7]	intenzioni e le azioni degli avversari politici oltre ogni proporzione dimostrabile, al fine di renderli più facilmente attaccabili	
Esempio 4	«Ma forse una delle ragioni per cui Taylor Swift è stata così, semplicemente, un po' fastidiosamente liberale (a) negli ultimi due anni è che non è ancora sposata e non ha figli (b). Lo dico senza sarcasmo. Lo dico da marito e da padre. Avere figli ti cambia. Sposarsi ti cambia, e spero che il fatto che la più grande pop star americana sposi il portavoce di un'azienda farmaceutica finisca per renderli più conservatori. Taylor Swift potrebbe deradicalizzarsi. Potrebbe tornare con i piedi per terra. Vorrei che avessero molti figli. Ti insegna qualcosa su te stesso. In fondo, penso che Taylor Swift sia stata cresciuta come conservatrice e che poi si sia un po' lasciata trascinare da questo ambiente liberale metropolitano, senza mantenere davvero un legame con la spina dorsale conservatrice nella quale è cresciuta. Ma questo potrebbe riattaccarla nel modo migliore possibile (e). Taylor Swift potrebbe passare da *cat lady* a sostenitrice di JD Vance (b), e penso che dovremmo celebrarlo. Penso che Taylor Swift avere due o tre figli — dovrebbe avere più figli che case. Questa è la mia sfida, Taylor Swift. E non sono sarcastico. Penso che se finirà per avere dei figli smetterà con questa assurdità di sostenere	(a)·*Ethos* — Fallacia dell'*Ad Hominem*: ridicolizzare, liquidare gli avversari ideologici minandone la credibilità e la legittimità; (b)·*Logos* — Fallacia della *False Cause*: sostituire l'analisi razionale con catene causali semplificate e moralizzate nel discorso politico; (c) · *Pathos* — Fallacia dello *Stirring Symbol*: fare appello a «*Team America*» come autorità collettiva moralmente superiore, invitando il pubblico ad aderirvi come atto di affermazione identitaria; (d) · *Pathos* — Fallacia dello *Stirring Symbol*: fare riferimento alla Bibbia (Efesini 5:22-33) per evocare emozioni negli ascoltatori ed elevare un'agenda politica secolare "anti-liberale" al livello di una "battaglia morale sacra"; (e)·*Logos* / *Ethos* — *False Attribution*: rivendicare una conoscenza privilegiata dell'identità interiore autentica del soggetto, posizionandosi come più autorevole della persona stessa sulla base di fonti e ragionamenti non credibili;	Direttivo ed Espressivo: Invita alla solidarietà dell'*in-group* e contemporaneamente definisce l'*out-group* nel quale sono collocati gli avversari politici. Un'espressione iniziale di calore — seguita da scherno nei confronti del soggetto — precede il comando finale; Direttivo: Tre direttive consecutive rivolte a Taylor Swift e derivanti da una autorità morale performata; FTA Attribuisce appellativi denigratori ai membri dell'*out-group* e ne delegittima l'identità politica senza strategia di mitigazione della face

	Corpus	Analisi Retorica	Analisi Pragmatica
	liberal come Joe Biden (b). E noi vogliamo Taylor Swift nel Team America (c). Vogliamo che tu lasci l'isola dei wokeys. E ti accoglieremmo a braccia aperte. Una delle ragioni per cui molte persone a destra sono state scettiche, o almeno un po' negative nei confronti di Taylor Swift, è che fino ad ora non è stata un grande modello per le giovani donne: aspettare fino a 35 anni e mettere semplicemente la carriera al primo posto (b). Ne abbiamo appena parlato con Katie Miller. Tuttavia, c'è una grande possibilità di cambiare le cose. È una grande occasione per Taylor Swift di sposarsi e avere un sacco di figli. Di certo puoi permettertelo, Taylor. E onestamente, Pfizer paga bene, baby. Voglio dire, Pfizer paga le bollette. Quello è davvero un bel anello, signor Kelce. Devo dirlo, sono impressionato. Non sappiamo esattamente quanto Pfizer ti abbia pagato per vendere quel prodotto, ma accidenti, hai portato a casa un bel po' di soldi, signore. Sono davvero delle carote impressionanti. Sono colpito (f). Scherzi e sarcasmo a parte, questa è una cosa che spero renda Taylor Swift più conservatrice. Che si confronti di più con la realtà e esca da quelle nuvole astratte. Rifiuta il femminismo. Sottomettiti a tuo marito (d), Taylor. Non sei tu a comandare. (a)»[8]	(f)·*Pathos* — Ridicolo come dispositivo di disciplina morale: una sequenza prolungata di scherno che conduce a un comando morale immediato, costruendo la figura di un avversario privo di responsabilità	

Tabella 2. Lo Studio della Retorica e della Pragmatica di Charlie Kirk

Questi esempi dimostrano che la grammatica comunicativa di Kirk opera secondo una logica coerente di costruzione, appropriazione identitaria e mobilitazione emotiva. Attraverso l'impiego delle fallacie nei registri del *Pathos*, *Logos,* ed *Ethos*, il suo discorso mina simultaneamente la credibilità delle figure appartenenti all'*out-group*, rappresentate come deboli e tuttavia minacciose, consolidando parallelamente una narrazione unificata dell'*in-group* ancorata a valori sacralizzati condivisi piuttosto che a un'esposizione fattuale.

Il fondamento fattuale appare notevolmente esiguo: l'argomentazione razionale è largamente sostituita con l'appello emotivo e, come risulta evidente nell'esempio 4, con il ricorso al ridicolo. Un ulteriore effetto cumulativo è la costruzione di uno stato permanente di emergenza — una cornice di «America in crisi» attivamente mantenuta attraverso una bassa densità informativa e un'elevata intensità emotiva.

Questa continua costruzione di una minaccia esistenziale, combinata con l'idealizzazione di un passato nazionale stabile e rassicurante, produce ciò che Tversky e Kahneman (1981) definiscono un *loss frame* — la percezione di un declino irreversibile che, paradossalmente, aumenta la propensione del pubblico al rischio e all'azione radicale. Kirk proietta tale *loss frame* direttamente sull'insicurezza ontologica del pubblico, alimentando deliberatamente l'ansia che dichiara di voler affrontare e indirizzandola verso la mobilitazione politica e non solo.

Questa logica di mobilitazione attraverso un'urgenza costruita si estende persino alla denominazione del tour universitario di dibattiti di Kirk, *Prove Me Wrong*: un titolo che, attraverso una falsa spavalderia e la manipolazione della presunzione, trasferisce preventivamente l'onere della prova a qualsiasi potenziale sfidante.

3.2 I discorsi situati — un confronto

Per dimostrare che tale grammatica rappresenta una trasformazione qualitativa piuttosto che una semplice intensificazione della retorica populista esistente, è necessario un punto di riferimento comparativo che l'ha preceduta: i sermoni trasmessi via radio e televisione da Jerry Falwell Sr. — un caso di produzione discorsiva orale, codificata religiosamente e a orientamento esplicitamente politico, operante entro le condizioni strutturali dell'oralità secondaria.

Il confronto è organizzato attraverso la *SPEAKING Grid* di Hymes (1974), applicata a campioni accoppiati selezionati sulla base di una funzione comunicativa primaria equivalente nei due casi. L'orientamento etnografico della griglia — *Setting*, *Instrumentalities*, *Act Sequence* e *Key* — la rende particolarmente adatta a cogliere non tanto ciò che viene detto, quanto il modo in cui le condizioni del dire si sono strutturalmente trasformate.

Gruppo 1: Costruzione della minaccia dell'*out-group*

Kirk: Esempio 1 sopra

Falwell:

> «Una delle ragioni per cui oggi sociologi e umanisti stanno rovinando i nostri figli è che credono che gli studenti non siano altro che animali di alto livello. Accettano la teoria darwiniana dell'evoluzione e altre teorie evoluzionistiche fallaci e quindi credono che l'uomo si sia evoluto da qualche forma inferiore di vita animale, da qualche parte, da un piccolo pezzo di ameba o di protoplasma, e che alla fine ci siamo evoluti fino ad arrivare al punto in cui ci troviamo oggi. Bisogna essere degli idioti per credere a una cosa del genere, per cominciare; ma oltre a questo… quando pensano che questi bambini non siano altro che animali di alto livello, il risultato è che devono… insegnare a questi giovani che il loro cervello è soltanto un organo fisico e che… devono essere addestrati nello stesso modo in cui si addestra un buon cane da caccia…»[9]

Elemento	**Livello/ Dimensione**	**Falwell**	**Kirk**
Setting	Contesto fisico e regolatorio	- Thomas Road Baptist Church, congregazione fisicamente presente; - Trasmesso in televisione e radio; - Contesto istituzionale sacro, programmazione schedulata	- Discorso pubblico in evento offline; - Piattaforme di social media dove i clip sono successivamente circolati ampiamente in qualsiasi momento; - Nessuna supervisione editoriale o censura istituzionale
Instrumentalities	Canale e condizione di trasmissione	- Televisione e radio (lineare, da uno a molti, temporalmente fissata, soggetta a regolamentazione della trasmissione e supervisione editoriale); - Portata condizionata dall'infrastruttura istituzionale di trasmissione	- Podcast e social media (reticolari, multinodo, non regolati da infrastrutture istituzionali, dotati di algoritmi); - Portata condizionata da metriche di *engagement*

Elemento	Livello/ Dimensione	Falwell	Kirk
Act Sequence	Logica macro-strutturale, ritmo, riconfigurabilità	- Apertura con inquadramento pseudo-scientifico della teoria dell'evoluzione, sviluppa un ragionamento esteso per analogia; - La minaccia viene elaborata intellettualmente prima della conclusione emotiva; - Frasi subordinate lunghe, ritmo cumulativo lento; - Significato incorporato nell'argomentazione sequenziale, non estraibile senza perdita di senso	- Apertura con dichiarazione degli avversari in rapida successione («Woke-ism, Islamism, Marxism»), che immediatamente spiritualizza la minaccia in un quadro esistenziale; - Nessuna elaborazione argomentativa; - Unità brevi e incisive con ritmo intenso; - Ogni etichetta è autonoma ed estraibile dal contesto originale (digitalmente riconfigurabile) in qualsiasi momento; - Enumerazione che sostituisce l'argomentazione
Key	Tono, modalità espressiva, registro, manifestazione emotiva	- Indignato, tono professorale, moralmente certo; - Registro emotivo complesso — indignazione stratificata con autorità dottrinale e preoccupazione pastorale; - Minaccia resa conoscibile e quindi, in linea di principio, superabile attraverso la dottrina corretta	- Urgente, apocalittico, tribale; - Etichette standardizzate degli avversari sostituiscono l'argomentazione elaborata; la minaccia viene percepita piuttosto che spiegata, spiritualizzata oltre il coinvolgimento razionale; - Coerenza tonale segnala gravità esistenziale (semplificazione della manifestazione emotiva)

Tabella 3. SPEAKING Grid — Gruppo 1: Costruzione della minaccia dell'out-group

Gruppo 2: Disciplina delle deviazioni dalle norme dell'in-group

Kirk: Esempio 4 sopra

Falwell:

> «La seconda minaccia è quella delle madri impiegate. Non ho detto madri che lavorano. Le madri hanno sempre lavorato. Ma ho detto madri impiegate, impiegate fuori casa. Voglio anche dire che credo esistano situazioni in cui le madri devono lavorare fuori casa. A volte per permettere al marito di frequentare l'università, a volte a causa di una disabilità fisica del marito, a volte perché una sola persona non riesce a guadagnare abbastanza per mantenere la famiglia. Spesso esistono ragioni genuine per cui mogli e madri lavorano fuori casa, ma voglio dire che neppure questo è l'ideale.»[10]

Elemento	**Livello/ Dimensione**	**Falwell**	**Kirk**
Setting	Contesto fisico e regolatorio	- Thomas Road Baptist Church, trasmesso via televisione e radio; - Contesto istituzionale sacro, programmazione palinsestata, congregazione fisicamente presente	- Studio podcast, successivamente circolato su YouTube, X e altri media; - L'ambiente della piattaforma può trasformare la disciplina morale in un evento aperto alla partecipazione collettiva di massa
Instrumentalities	Canale e condizione di trasmissione	- Televisione e radio (lineari, one-to-many); - In assenza di meccanismi di risposta immediata; - Portata limitata dall'infrastruttura di trasmissione	- Podcast e social media; - Portata meno limitata per il pubblico che può ritagliare *clip*, reagire, ripubblicare e rispondere in tempo reale senza presenza fisica e senza scrutinio istituzionale
Act Sequence	Forma del messaggio, logica macro-strutturale, ritmo, riconfigurabilità	- Apertura con una precisa distinzione terminologica («madri impiegate» vs. «madri lavoratrici»), seguita immediatamente dal riconoscimento di controesempi attraverso molteplici clausole di qualificazione; - Azione disciplinante diretta a una categoria anonima, avviene all'interno di un ruolo pastorale stabilito; - Onere della prova gestito attraverso concessioni e specificazioni; - Ritmo più lento, modellato da una prudente cautela espressiva (*hedging*); approdo a una conclusione morale deliberatamente misurata («nemmeno questo è l'ideale»); il significato dipende da un ragionamento sequenziale cumulativo	- Apertura con un'osservazione personale speculativa su un individuo specifico, con rapidi spostamenti tonali (*disclaimer*, rivendicazione di autorità personale, allocuzione diretta, comicità, comando morale); - Assenza di clausole di qualificazione e di ragionamento sequenziale; - La conclusione è diretta a un individuo specifico nominato, viene consegnata come una dichiarazione e disciplina performativa; - Ritmo intensivo attraverso brevi raffiche dichiarative
Key	Tono, modalità espressiva, registro, manifestazione emotiva	- Misurato, pastorale, autoregolato; - La precisione terminologica segnala che l'oratore ha riflettuto attentamente	- Performativo, conflittuale, fluidità tonale da registro comico a dell'autorità morale; - I ripetuti disclaimer sul sarcasmo consentono di

Elemento	Livello/ Dimensione	Falwell	Kirk
		prima di giudicare; - Il tono gestisce le potenziali obiezioni attraverso la qualificazione piuttosto che con il rifiuto; - Registro emotivo complesso — preoccupazione morale bilanciata da cautela istituzionale; - Autorità derivante dalla posizione dottrinale; - Distanza dal soggetto della disciplina	rivendicare la dimensione comica e la serietà morale, rifiutando però di rispondere di entrambe; - Etichette caratteriali standardizzate («fastidiosamente liberale», «*cat lady*») sostituiscono una caratterizzazione complessa; - Irresponsabilità performativa; - Azzeramento della distanza dal soggetto della disciplina — un individuo nominato viene interpellato senza mediazione istituzionale

Tabella 4. SPEAKING Grid — Gruppo 2: Disciplina delle deviazioni dalle norme dell'in-group

Attraverso entrambe le dimensioni esaminate, il discorso di Falwell opera relativamente entro l'architettura del ragionamento analitico e riflessivo — indipendentemente dalla validità dei suoi contenuti: le minacce vengono elaborate attraverso catene argomentative, la disciplina è diretta a categorie morali e comportamentali con clausole di qualificazione, e l'autorità è mediata da fonti scritturali e dottrinali esterne che precedono l'oratore.

Il discorso di Kirk opera secondo una logica strutturalmente diversa, plasmata dall'ecologia algoritmica: produce unità discorsive modulari ed estraibili dal contesto originario, immediatamente disponibili per la ricircolazione virale in un'ecologia in cui l'archivio è sempre accessibile; rende le minacce dichiarate e impermeabili all'argomentazione — in un'ecologia che premia la certezza immediata sulla mediazione razionale; fonda l'autorità sulla certezza performativa dell'oratore stesso piuttosto che su fonti esterne. E la disciplina, infine, non è diretta solo a categorie morali compresse in etichette di nuova coniazione emotivamente cariche (*woke*, *cat lady*), ma a individui nominati e decontestualizzati — figure pubbliche provenienti da domini estranei al discorso politico, attaccate sulla base di speculazione identitaria piuttosto che di argomentazione — una nuova forma di disciplina che nell'ecologia

algoritmica trova terreno nutriente. Questa asimmetria non è casuale: i sermoni di Falwell non furono indipendenti dai vincoli regolatori della Federal Communications Commission (FCC) Fairness Doctrine, che includeva la *Personal Attack* Rule[11]. La disciplina pubblica diretta di individui nominati e decontestualizzati che caratterizza la grammatica Neo-Orale di Kirk avrebbe comportato conseguenze istituzionali nell'era della trasmissione televisiva — conseguenze che l'ecologia della Neo-Oralità non impone. Ciò che il discorso di Kirk mette in atto — e che il confronto con Falwell rende empiricamente visibile — non è un'invenzione individuale, ma il prodotto di un oratore che ha interiorizzato, consapevolmente o meno, ciò che la Neo-Oralità premia e di cui si nutre.

4. Conclusione

Il presente studio ha sostenuto che la condizione algoritmica delle piattaforme digitali ha ristrutturato l'ecologia mediale lungo quattro dimensioni — temporalità, relazioni sociali, confini epistemologici e fonti dell'autorità comunicativa — in modi che i concetti esistenti, ciascuno sviluppato entro condizioni mediali precedenti, potevano cogliere solo parzialmente. La Neo-Oralità è proposta per affrontare questa ristrutturazione nella sua interezza: non una naturale continuazione dell'oralità secondaria, bensì una condizione comunicativa strutturalmente distinta, le cui manifestazioni non sono invenzioni individuali ma adattamenti che emergono strutturalmente dall'ecologia algoritmica stessa.

L'applicazione analitica di questo concetto è stata illustrata attraverso un confronto sistematico tra i discorsi situati di Charlie Kirk e quelli del televangelista Jerry Falwell. Entrambe le figure mobilitano la minaccia identitaria, costruiscono confini e fanno appello all'emozione — ma la differenza strutturale è categorica: non una differenza di intensità retorica, ma di architettura comunicativa, resa possibile da ecologie mediali strutturalmente diverse. Questo studio presenta i propri limiti. In primo luogo, l'ambito dell'analisi è attualmente circoscritto alla sfera pubblica socio-politica americana, con la focalizzazione principale su Charlie Kirk in quanto Generatore, i cui discorsi sono situati principalmente all'interno di piattaforme con mediazione algoritmica. Le posizioni dell'Infiltrato e dell'Utente, pur essendo teoricamente

delineate, non sono state pienamente sviluppate nella presente analisi — questi aspetti saranno oggetto di ricerche future. In secondo luogo, la caratterizzazione distinta di Neo-Oralità in questo studio è limitata al dominio del linguaggio umano. Tuttavia, l'emergere dell'intelligenza artificiale generativa pone una sfida: quando il discorso che l'ecologia algoritmica consente può essere esso stesso modellato computazionalmente e riprodotto su scala, il confine tra la pratica discorsiva umana e la sua simulazione algoritmica diventa difficile da mantenere. Ciò richiederebbe un esame dei confini definitori della Neo-Oralità. Entrambe queste osservazioni lasciano spazio alla ricerca futura che richiede un punto di vista multidisciplinare e transculturale al fine di estenderne e approfondirne la portata teorica. Comprendere la Neo-Oralità non è soltanto un esercizio descrittivo: è una condizione per analizzare criticamente le trasformazioni strutturali del discorso, dell'identità e dell'autorità nelle condizioni digitali contemporanee.

Bibliografia

ANDERS G., «The World as Phantom and as Matrix», trad. N. Guterman, *Dissent*, 3(1), 1956, pp. 14-24.

AUSTIN J.L., *How to Do Things with Words*, Clarendon Press, Oxford 1962.

BARLOW J., «A Declaration of the Independence of Cyberspace», disponibile on line: https://www.eff.org/cyberspace-independence, 08.02.1996, consultato il 14.11.2025.

BENE M., «Go viral on the Facebook! Interactions between candidates and followers on Facebook during the Hungarian general election campaign of 2014», *Information, Communication & Society*, 20(4), 2016, pp. 513-529, disponibile on line: https://doi.org/10.1080/1369118X.2016.1198411, consultato il 14.11.2025.

BERGER J., MILKMAN K.L., «Emotion and virality: what makes online content go viral?», *NIM Marketing Intelligence Review*, 5(1), 2013, p. 18.

BOURDIEU P., *Ce que Parler Veut Dire*, Fayard, Paris 1982, p. 31.

BRADY W.J., MCLOUGHLIN K., DOAN T.N., CROCKETT M.J., «How social learning amplifies moral outrage expression in online social networks», *Science Advances*, 7(33), 2021, disponibile on line: https://doi.org/10.1126/sciadv.abe5641, consultato il 13.03.2026.

BUCHER T., «The right-time web: Theorizing the kairologic of algorithmic media», *New Media & Society*, 22(9), 2020, pp. 1701-1719, disponibile on line: https://doi.org/10.1177/1461444820913560, consultato il 13.03.2026.

CHADWICK A., *The Hybrid Media System: Politics and Power* (2nd ed.), Oxford University Press, New York 2017.

DEBORD G., *La Société du Spectacle*, Éditions Buchet-Chastel, Paris 1967.

DURANTI A., «Language as Culture in U.S. Anthropology», *Current Anthropology*, 44(3), 2003, pp. 323-347.

DURANTI A., «On Theories and Models», *Discourse Studies*, 7(4-5), 2005, pp. 409-429.

FLUSSER V., *Für eine Philosophie der Fotografie*, European Photography, Göttingen 1983.

FUCHS C., *Marxist Humanism and Communication Theory: Media, Communication and Society* Volume One, Routledge, London 2021.

GIDDENS A., *Modernity and Self-Identity*, Stanford University Press, Stanford 1991.

GOFFMAN E., *The Presentation of Self in Everyday Life*, Anchor Books, New York 1959.

GOODY J., WATT I., «The Consequences of Literacy», *Comparative Studies in Society and History*, 5(3), 1963, pp. 304–345, disponibile on line: http://www.jstor.org/stable/177651, consultato il 14.11.2025.

GOODY J., *The Logic of Writing and the Organization of Society*, Cambridge University Press, Cambridge 1986.

GREEN M., «The Construction and Implementation of the Cuneiform Writing System», *Visible Language*, 15, 1981, pp. 345-372.

GUMPERZ J.J., HYMES D. (eds.), «The Ethnography of Communication», *American Anthropologist*, 66(6), Part 2, 1964.

GUMPERZ J.J., HYMES D. (eds.), *Directions in Sociolinguistics: The Ethnography of Communication*, Holt, Rinehart and Winston, New York 1972.

HAVELOCK E., *Preface to Plato*, Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge 1963.

HYMES D., «Ways of Speaking», in BAUMAN R., SHERZER J. (eds.), *Explorations in the Ethnography of Speaking*, Cambridge University Press, London 1974, pp. 433-451.

KITTLER F., *Grammophon Film Typewriter*, Brinkmann & Bose, Berlin 1986.

LÉVY P., *Collective Intelligence: Mankind's Emerging World in Cyberspace*, trad. R. Bononno, Plenum Trade, New York 1997.

LORD A., *The Singer of Tales*, Harvard Studies in Comparative Literature, 24, Cambridge 1960.

MARWICK A.E., BOYD D., «I tweet honestly, I tweet passionately: Twitter users, context collapse, and the imagined audience», *New Media & Society*, 13(1), 2011, pp. 114-133.

MEYROWITZ J., *No Sense of Place: The Impact of Electronic Media on Social Behavior*, Oxford University Press, Oxford 1985.

MCLUHAN M., *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*, University of Toronto Press, Toronto 1962.

MCLUHAN M., *Understanding Media: The Extensions of Man*, McGraw-Hill, New York 1964.

ONG W., *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*, Methuen, London 1982.

PAPACHARISSI Z., *Affective Publics: Sentiment, Technology, and Politics*, Oxford University Press, Oxford 2015, p. 119.

PARISER E., *The Filter Bubble: What the Internet Is Hiding from You*, Penguin Press, London 2011.

PARRY M., *The Making of Homeric Verse: The Collected Papers of Milman Parry*, ed. Parry A., Clarendon Press, Oxford 1971.

ROSA H., *Social Acceleration: A New Theory of Modernity*, trad. J. Trejo-Mathys, Columbia University Press, New York 2013.

SCIORTINO R., WRIGHT S., «The Spectacle of New Media: Addressing the Conceptual Nexus Between User Content and Valorization», in BRIZIARELLI M., ARMANO E. (eds.), *The Spectacle 2.0: Reading Debord in the Context of Digital Capitalism*, Vol. 5, University of Westminster Press, London 2017, pp. 81-94.

SHILS E., «The Theory of Mass Society», *Diogenes*, 10(39), 1962, pp. 45-66.

TERRANOVA T., *Network Culture: Politics For the Information Age*, Pluto Press, London 2004.

TVERSKY A., KAHNEMAN D., «The Framing of Decisions and the Psychology of Choice», *Science*, 211(4481), 1981, pp. 453-458.

VALENTINI E., «Disordine Informativo e Moltiplicazione delle Verità tra Passato e Presente», in MARCHETTI J. (ed.*), Il Potere della Menzogna. Comunicazione e Politica nella Società Digitale*, Il Mulino, Bologna 2024.

VAROUFAKIS Y., *Technofeudalism: What Killed Capitalism*, The Bodley Head, London 2023.

Risorse online

KIRK C., *Post* su X, 9 settembre 2025, ore 7:09, disponibile on line: https://x.com/charliekirk11/status/1965281328108343507, consultato il 13.03.2026.

KIRK C., *The Charlie Kirk Show*, agosto 22, 2025, disponibile on line: https://www.mediamatters.org/charlie-kirk/charlie-kirk-says-he-cant-find-christ-compassion-long-term-immigrants-who-dont-speak, consultato il 13.03.2026.

KIRK C., *The Charlie Kirk Show*, marzo 20, 2024, disponibile on line: https://www.mediamatters.org/charlie-kirk/charlie-kirk-american-democrat-party-hates-country-they-wanna-see-it-collapse-they, consultato il 13.03.2026.

KIRK C., *The Charlie Kirk Show*, agosto 26, 2025, disponibile on line: https://www.mediamatters.org/charlie-kirk/charlie-kirk-tells-taylor-swift-submit-your-husband-and-have-ton-children, consultato il 13.03.2026.

[1]Per una rassegna dei tre paradigmi fondamentali che hanno attraversato la linguistica antropologica statunitense, si veda Duranti (2003).

[2]Jerry Falwell Sr. (1933–2007), fondatore della Moral Majority e una delle figure più influenti del televangelismo statunitense negli anni Settanta e Ottanta, attirò l'attenzione nazionale con il suo programma *Old-Time Gospel Hour* durante la cultura orale secondaria.

[3]Il corpus è necessariamente limitato nella sua estensione, riflettendo una scelta deliberata di privilegiare la profondità analitica rispetto all'ampiezza e di stabilire una base su cui successive indagini comparative e interculturali potranno svilupparsi. Tutto il materiale selezionato presenta Kirk in una performance orale non mediata, piuttosto che in una situazione di dialogo reciproco, condizione che rende più trasparente dal punto di vista analitico la grammatica comunicativa sottostante. Le trascrizioni sono state controllate rispetto alle registrazioni originali.

[4]Charlie Kirk, repost su X, 9 settembre 2025, ore 7:09 (clip video di un suo discorso pubblico).

[5]Charlie Kirk, post su X, 9 settembre 2025, ore 7:09 (didascalia a una clip video ripubblicata).

[6]Edizione del 22 agosto 2025 di *The Charlie Kirk Show*.

[7]Edizione del 20 marzo 2024 di *The Charlie Kirk Show*.

[8]Edizione del 26 agosto 2025 di *The Charlie Kirk Show*.

[9]Trascrizione del discorso *America and Education*, *The Old-Time Gospel Hour*, Thomas Road Baptist Church, Lynchburg, Virginia, 5 agosto 1979.

[10]Trascrizione del discorso *America and the Family*, *The Old-Time Gospel Hour*, Thomas Road Baptist Church, Lynchburg, Virginia, 15 luglio 1979.

[11]La *Personal Attack* Rule della Federal Communications Commission (FCC) Fairness Doctrine (1949–1987) richiede ai *broadcaster* di notificare e offrire tempo di risposta a qualsiasi individuo o gruppo sottoposto ad attacco caratteriale in onda.