

Introduzione

di Antonella Piazza

ACTOR PLAYING HAMLET

«I am not Hamlet. I don't play a part anymore.
My words no longer mean anything to me.
My drama no longer takes place.»

Heiner Müller, *Hamletmaschine*, 1977

L'apparente eterogeneità degli interventi che seguono è il segno evidente della complessità della relazione tra testo e performance – tema cui è dedicato questo numero 7 di “Testi e linguaggi” 2013. Ma sono la multi/inter/disciplinarietà e l'attenzione all'apertura del testo e alla dinamicità dei processi culturali a costituire il filo rosso che tiene insieme i contributi e permette di includerli, a vario titolo, nell'area degli studi sulla *performance* (*performance studies*).

Testo e (sua) performance: dove risiede la verità, la forza del significato, l'energia del senso? L'opinione comune che opponeva la stabilità, la fissità, l'autorità, l'egemonia, la superiorità elitaria e l'autonomia del “testo” (letterario, musicale, drammatico, coreutico, prevalentemente verbale, orale, scritto e poi stampato e ora elettronico) alla instabilità, fluidità, impermanenza, evanescenza e subordinazione della “performance” (della realizzazione, della “messa in scena”, con il suo primato dell'azione, dell'immagine e del corpo) è stata superata definitivamente con il *performative turn*, lo slittamento performativo dei primi decenni della seconda metà del Novecento, tra gli anni Cinquanta e Settanta¹. Nell'ambito delle discipline umanistiche testo e performance sono ormai nozioni di una coppia ineludibile e inestricabile, due entità non più in conflitto permanente e senza esclusione di colpi per affermare la propria supremazia o egemonia, sono una relazione inscindibile, sebbene instabile, che muove verità, valori e significazioni in un processo di trasformazione culturale che prevede, accetta e include non solo la collaborazione, la combinazione e contaminazione tra le discipline umanistiche², ma si muove, non senza ansie, rischi e resistenze, verso un'insidiosa area post disciplinare e post umanistica³.

Modalità performative

Nel vocabolario e sulla scena contemporanei performance è anglicismo abusato e usurato: il suo variegato campo semantico si estende dalla misurazione della “prestazione/performance” che ciascun soggetto è chiamato a svolgere sulla scena pubblica alla “esecuzione/performance” generalmente in ambito artistico o sul mercato del tempo libero, solo per citare due frequenti, ma quasi opposte, occorrenze (*Oxford English Dictionary*, p. 2132). È prevalentemente

nel secondo ambito che si inscrivono gli articoli che appaiono nella prima sezione di questo numero, *Modalità performative*. Tutti considerano i passaggi da uno o più testi alla loro performance con gradazioni diverse: da un massimo di attenzione al testo ad un massimo di considerazione della performance, ad esclusione del testo. Alcuni si muovono, cioè, in una dimensione ancora squisitamente filologico-letteraria – è il caso delle variazioni testuali di *El piadoso aragonés* di Lope de Vega (Daniele Crivellari), – altri presentano eventi artistici nell’area della *Performance/Body/Land Art* che esclude, con programmatica evanescenza e improvvisazione, qualsiasi precedente testo letterario di riferimento, spostandosi dall’area letteraria a quella della pratica sociale: è il caso della sepoltura dell’alter ego dell’artista irlandese Brian O’Doherty nello spazio antistante l’Irish Museum of Modern Art a Dublino (*The Burial of Patrick Ireland*, 17-20 maggio 2008, analizzato da Maria Anita Stefanelli). Inoltre sebbene l’analisi “performativa”, sia ermeneutica che teorica, privilegi il rapporto tra testo drammatico e le vicende della sua “messa in scena” (dal vivo), i testi presentati sono anche narrativi e cinematografici laddove i passaggi performativi sono (più specificamente) interdisciplinari, diamesici (passaggi da un medium ad un altro), diacronici. È l’enfasi sullo sviluppo cronologico che si cercherà ora di privilegiare seguendo e segnando, per ipotesi, alcune tappe dello sviluppo storico del rapporto tra testo e performance esemplificate negli interventi di questo volume.

Anche quando non viene seguito da una reale “messa in scena” il testo è dotato di una sua “performatività”, di una sua apertura alla trasformazione e al cambiamento. Persino (e forse più di tutte) la Bibbia, la Scrittura più sacra e fondativa del Canone Occidentale è stata soggetta nel tempo ad una molteplicità di performance tematiche, come dimostra Ileana Pagani presentando la trasformazione dell’episodio dell’improvvido sacrificio della figlia di Iefte in *Giudici*: nel Medioevo Abelardo conferisce centralità alla figura femminile, rimasta fino ad allora vittima marginale, conferendole lo statuto di volontario modello sacrificale e verginale di devozione monacale.

Soprattutto nel caso paradigmatico di un testo drammatico, questo non è il luogo, immobile e inerte, dove risiede il senso indipendentemente dalla performance, ma si anima attraverso le frequenti pratiche performative delle sue riscritture:

Texts in the theatre, even printed texts, are altered by a variety of forms of labor: by acting, to be sure, but also by inscription, as actors, directors, stage managers and others delete, add, and alter the language, highlight individual parts, annotate blocking and movement, note personal and technical cues, and much more. Texts in the theatre are subjected [...] to rewriting that embodies the *performative* (emphasis added) constraints and conventions of a specific mode of theatricality. Far from guiding, controlling, authorizing the *performance*, writing is subject in critical ways to its labor: printed or otherwise, the text of a play in production is a unique document, a site for inscription that is itself only part of a larger process of production⁴.

È questo il caso evidenziato per il Seicento da Daniele Crivellari con le variazioni apportate da Lope de Vega e dal capocomico sul manoscritto di *El piadoso aragonés*, tese a correggere il testo in vista della sua migliore e più godibile messa in scena⁵. Nel Seicento del Siglo de Oro e soprattutto nell'Inghilterra elisabettiana il teatro è stato lo spazio egemone di produzione poetica e messa in scena corale della istituzione della modernità, sono appunto i testi drammatici a costruire il cuore del repertorio moderno che, come sarà evidente nella seconda sezione della rivista dedicata a Shakespeare, non ha mai smesso di essere per-formato e per-formare la scena moderna e contemporanea.

Nel Sette e Ottocento, nell'Occidente dell'ascesa della classe media, sarà invece la prosa del romanzo a conquistare il primato della scrittura letteraria e allora la focalizzazione performativa non si incentrerà sul passaggio dalla pagina alla scena, ma piuttosto sulla relazione tra forme narrative e forme variamente performative e spettacolari. In *Sipari gotici*, per esempio, Paolo Pepe rileva che quando il capolavoro del gotico, *The Monk* di Matthew Lewis, viene adattato per la performance teatrale perde la sua carica eversiva e sovversiva, mostrando una scena gotica britannica ansiosamente normalizzante, tutta in difesa contro i pericoli degli eccessi della Rivoluzione francese. Mentre, al contrario, nel saggio di Flora de Giovanni i corpi anomali e non normativizzati dello spazio liberatorio per eccellenza del circo trovano un residuo momento di espressione performativa e di ritorno del represso nel contenimento della pagina scritta vittoriana nel romanzo sentimentale di Wilkie Collins.

A fine Ottocento, quando il cinema ruberà al romanzo la sua egemonia come forma più popolare di espressione artistica, la relazione performativa privilegiata tra testo e performance sarà diamesica, tra temi forme e retorica del romanzo, da una parte, e linguaggio visivo prodotto dalla tecnologia della forma in movimento del cinema. Qui Marco Pistoia dimostra il debito che il cinema manifesta nei confronti del romanzo di Dickens attraverso la mediazione prima delle illustrazioni ai testi, poi delle traduzioni performative nelle immagini della lanterna magica e infine dei corpi in movimento nello spazio urbano del cinema. È, dunque, attraverso il romanzo che Griffith, alle origini della storia del cinema, scopre la vocazione narrativa del lungometraggio. Da allora – come dimostrano i contributi di Paola Attolino e Mariagrazia De Meo – il cinema non ha mai fatto a meno del passaggio performativo *from page to screen*, dalla parola narrativa del romanzo o del dramma alla sua dinamica traduzione visiva registrata sullo schermo.

Cinema e teatro, paradigmatici media della performance come *mise en scène*, nel Novecento si confrontano e si scontrano. Spesso la scena lascia al cinema la vocazione e l'identità narrative e si ripiega sulla sua originaria identità spettacolare, o meglio sulle sue proprie tecniche di medium visivo e visionario. È questa, in parte, la colta sperimentazione delle avanguardie teatrali degli anni Venti presentate nel contributo di Antonella d'Amelia che ricostruisce l'esperienza svolta da Anton Giulio Bragaglia per sprovvincializzare e interna-

zionalizzare la cultura italiana, quando adatta per la scena romana del Teatro degli Indipendenti la ricca produzione dell'avanguardia russa. Pantomima, cabaret e parodia sono i mezzi non verbali con cui Bragaglia fa della scena uno spazio di sperimentazione visiva con scenografie, illuminotecnica e costumi che avvicinano il teatro alle realizzazioni visive dei futuristi (Balla, Depero), rendendo l'esperienza di quegli anni uno dei più colti, raffinati e provocatori tentativi di contaminazione tra le arti.

Nella seconda metà del Novecento tra gli anni Sessanta e Ottanta con lo scoppio delle utopie libertarie giovanili e sociali, la sperimentazione della performance teatrale non si limita più alle élite colte, ma si "democratizza". È in questi anni che l'area degli studi sulla performance si sposta sensibilmente dal campo specificamente artistico a quello delle pratiche sociali e culturali. Rientra sorprendentemente in questo passaggio storico culturale la pionieristica regia del 1968 di Luigi Squarzina delle *Baccanti* di Euripide, presentata sapientemente nell'intervento di Isabella Innamorati. Proprio avvalendosi di un classico affidato alla cura di un grecista e alla traduzione di un poeta come Sanguineti, con la messa in scena della dimensione irrazionale e istintuale di Dioniso e del suo Coro di Baccanti, Squarzina supera la "regia d'autore" (fondata sul testo di autore e regista) in direzione di un'esperienza, diciamo ancora di una performance, corale, collettiva che coinvolga e trasformi creativamente attori e pubblico nello spirito utopico di quegli anni. Tornando alle origini, *Le Baccanti* di Squarzina traducono la furiosa funzione catartica della tradizione nell'agitazione irrequieta e ansiogena degli anni Sessanta. Con l'opera di Squarzina la cultura italiana segna l'inizio di un movimento che costituirà una svolta, come dicevamo, negli studi sulla performance. È dell'anno successivo un'altra messa in scena rivoluzionaria del testo euripideo *Dionysus in 69* di Richard Schechner, regista americano fondatore e teorico dei *performance studies*. Come Squarzina contribuisce all'istituzione del DAMS all'Università di Bologna, così Schechner, negli stessi anni, introduce a New York i *performance studies* tra le discipline accademiche. Con la pubblicazione di *Between Theater and Anthropology* (1985) Richard Schechner stabilisce una sorta di sovrapposizione e uno scambio produttivo tra teatro e antropologia, soprattutto con la riflessione di Victor Turner sui riti. Il rito, così come il teatro, non riproduce un testo, un'esperienza precedente, ma mette in atto, per-forma un'azione liminale/liminoide che, pur derivando da pratiche del passato e codificate, segna il passaggio di un limite e si configura come esperienza di trasformazione sociale (riparativa o meno), aperta al futuro, cioè un'esperienza definita di ricordo del futuro, "remember the future".

È, dunque, di quegli anni la cosiddetta svolta (*turn*) performativa. Non solo il teatro *tout court* è sede di una spericolata ansia innovatrice, ma apre il suo campo d'azione a spazi e orizzonti extraeuropei, all'interculturalità, a discipline diverse come la sociologia o la psicoanalisi: sono le esperienze di autori come Peter Brook, Eugenio Barba, Jerzy Grotowski e altri. All'origine

di cambiamenti epocali in direzione della globalizzazione dei mercati e della cultura e della rivoluzione dei mezzi di informazione e comunicazione di massa il teatro quasi si presenta come metafora di uno slittamento epistemologico:

Clifford Geertz writes that in recent years there has been an enormous amount of genre mixing in social science, as in intellectual life generally (1980, 165). He goes on to specify that the “drama analogy” as one of the major trends in anthropological thinking. That analogy has been developed most thoroughly and thoughtfully by Victor Turner, who saw social conflict following the structure of drama and adopting its subjunctive “as if” mood. Turner’s work fits nicely with that of Erving Goffman, who at the level of scene and “character” (who is being, or pretending to be, who), found theater everywhere in everyday life⁶.

Soprattutto in ambito anglosassone anche dopo lo spegnersi della passione rivoluzionaria e il trionfo del consumismo narcisistico i *performance studies* non hanno perso la loro carica innovativa e la loro “pre/occupazione” del futuro, l’orizzonte della loro sfera di interessi si è enormemente, forse eccessivamente, ampliata fino a far coincidere performance con una nozione così ampia come azione e pratica sociali: «Is it axiomatic that social life precedes theatrical life? [...] Theater and ordinary life are a möbius strip each turning into the other»⁷.

Con questo spostamento dall’area artistico/letteraria a quella più propriamente dei processi culturali, le aree di interesse dei *performance studies* si confondono con quelle dei *cultural studies*: le nozioni e le categorie di identità di genere, etnica e nazionale, ora confluiscono nei testi della narrativa contemporanea come mostrano i contributi di Silvia Palermo e Maria Anita Stefanelli che affrontano entrambi l’impatto dell’emigrazione – una turca, l’altra irlandese – appunto sull’identità di genere e di etnia.

Shakespeare in progress

Shakespeare segue tutte le tappe del percorso della relazione tra testo e performance che è stato appena tracciato, i suoi testi sono un paradigma di energia performativa e gli interventi che seguono contribuiscono a darne testimonianza e continuarne lo sviluppo, il “progress”.

Il rapporto tra macrotesto shakespeariano e le sue performance sulla scena di geografie e storie nazionali e globali si muove in un turbinoso processo centripeto e centrifugo di una complessità così disorientante da poterne sfiorare, in questa sede, solo alcuni snodi cruciali.

Al contrario di Lope de Vega, come si sa, Shakespeare non ha autorizzato nessun testo manoscritto, né a stampa dei suoi drammi⁸ (pubblicati per la prima volta nell’*in-folio* del 1623 dopo la sua morte), in cui poter rintracciare e ricostruire la sua “intenzione autoriale”. Il testo shakespeariano e la sua straordinaria parola poetica sono stati, dunque, fin dall’inizio, molteplici,

continuamente e senza fine costruite, ricostruite e decostruite. Non è allora difficile smentire chi come Harold Bloom – il più strenuo e contestato difensore del Canone Occidentale al cui vertice colloca Shakespeare – considera il testo scritto l'unica autorevole sede di produzione di significato e guarda alla performance, alla traduzione scenica del testo, solo come ad una “lettura” del testo verbale. L'opera di Shakespeare⁹ è un caso esemplare, dunque, in cui ad essere mobili, instabili e impermanenti non sono solo le sue performance, le sue messe in atto, i suoi passaggi all'azione, ma anche le sue parole, su manoscritto, stampa o ipertesto. Anche il testo a stampa, apparentemente il più fisso e stabile, come riconoscono studi bibliografici e testuali shakespeariani, ha un'identità fluida e mutevole:

The transformation of an understanding of print logic is familiar enough in Shakespeare studies, where there is no longer a single *Hamlet* or *King Lear*, nor are there merely two or three relatively (im)perfect versions of a lost ideal, but instead many instantiations. Q1, Q2, *Hamlet* but also Rowe's, Pope's, Marlowe's, Bowdler's, Bowers's, and Gary Taylor's as well as Betterton's, Garrick's, Irving's, Olivier's, Gibson's and evenullen Ethan Hawke. The ideological character of print's apparent fixity and uniformity also animates the central controversy in contemporary bibliography and textual studies, in which the notion of the printed text as the fixed reiteration of a final artistic intention is opposed to an alternative understanding of the printed text as a discrete object in history, recording and instigating different uses of the authorial work, and so manifesting the authorial work as a locus of multiple identities¹⁰.

È dunque alla impermanenza e provvisorietà sia del testo che della sua performance che si deve la loro ormai inestricabile relazione¹¹ e, dunque, la esemplare “performatività” di Shakespeare, la sua disponibilità e apertura al processo culturale e alle sue trasformazioni¹². «Shakespeare's play is no longer simply a vehicle for recovering, or creating, a national cultural memory but has become a trans-national, multi-cultural, “glocalized” site for positioning both play and protagonist between quickly changing geo-political developments and local events», affermano convincentemente nel loro articolo Lawrence Guntner e Nicoleta Cinpoș.

Ad essere “performativo” non è solo il canone delle opere teatrali, ma anche di quelle liriche come i sonetti e non solo per la loro struttura drammatica prodotta dalla alta ricorrenza dei pronominali io-tu, come dimostrava Giorgio Melchiori, ma per la loro disponibilità a passaggi e contaminazioni con le altre arti come nel caso dell'adattamento di Stravinsky del sonetto 8 di Shakespeare sulla musica, *Music to hear*, analizzato puntigliosamente da Manfred Pfister. Il passaggio tra le due arti è interessante più che per le analogie, per le varianti dovute ovviamente alla loro inclusione in codici diversi ma anche a consapevoli slittamenti tematici: l'amore coniugale che ispirava la musica del/nel sonetto shakespeariano assume note, toni e accenti dissonanti nella musica e nel tempo di Stravinsky.

Eppure non la musica, bensì il cinema è divenuto fin dalla sua nascita lo spazio performativo privilegiato in cui tradurre e adattare Shakespeare da un medium artistico ad un altro, aggiungendosi e spesso entrando in competizione con la scena teatrale. Dalla pagina alla scena e allo schermo (grande e piccolo fino a includere quello del PC per Shakespeare su YouTube¹³) è il percorso più frequentato negli “adaptation and performance studies” shakespeariani contemporanei ed è questo il caso anche per i contributi offerti qui su Shakespeare. Questi affrontano sincronicamente la vicenda performativa di un solo testo oppure diacronicamente la questione teorica sulla definizione di *Shakespearean movie*. In particolare Ronan Paterson analizza il complesso rapporto tra la parola poetica di Shakespeare quando viene tradotta per le immagini in movimento sullo schermo e, piuttosto discutibilmente, tende ad escludere tutti i casi in cui quella parola non compare, compresi anche adattamenti così autorevoli e riconosciuti come i capolavori shakespeariani di Kurosawa e Kozincev. Più del medium teatrale, è il linguaggio visivo del cinema, invece, ad offrire gli esempi più convincenti della forza performativa del testo shakespeariano che in film epocali come *Prospero's Books* di Peter Greenaway¹⁴ mette in scena la magia trasformativa del medium della parola shakespeariana tradotta nel medium elettronico del naufragio visivo dell’“ultima tempesta” greenawayana.

Altri interventi affrontano passaggi di un unico testo: Annamaria Sapienza tratta la traduzione in napoletano di Eduardo De Filippo della *Tempesta* messa in scena dai burattini dei fratelli Colla; Conny Loder offre una lettura decostruzionista di adattamenti contemporanei di *Romeo and Juliet* che rivelano l’eccesso contemporaneo di segni e significanti autoreferenziali responsabili di bloccare entropicamente la comunicazione e la possibilità di amare; analizzando *Richard II* Cesare Catà con competenza dimostra in classici adattamenti per la scena e lo schermo l’apertura performativa e interpretativa della *history* shakespeariana – paradigma della tragica deposizione del re – attraverso differenti possibilità di lettura sulla natura del potere – da quella trascendente e sacrale schmittiana a quella immanente democratica di Kelsen.

Uno degli argomenti privilegiati dai *performance studies* shakespeariani è sicuramente il *boy actor*, il giovane attore che portava in scena personaggi femminili per il divieto alle donne di recitare sulla scena elisabettiana. Le pratiche del *cross gender* e del *cross dressing*, del travestitismo e dello scambio di ruoli sessuali, spostano la questione della performance shakespeariana dall’ambito più specificamente letterario al campo dei *gender studies* che considera e lavora sulla questione dell’identità sessuale come performance. La messa in scena, la performance di un personaggio femminile incarnato e interpretato da un attore/ragazzo – che spesso a sua volta si traveste e si trasforma in un personaggio maschile (è il caso di Rosalind in *As You Like It*, di Viola in *Twelfth Night*, di Portia in *The Merchant of Venice*) – denaturalizza e demistifica la eteronormatività e la denuncia come costrutto sociale e dunque soggetta a trasformazioni

(proprio attraverso pratiche e performance sociali)¹⁵. Bianca Del Villano considera la performance gay di Petrucchio in un adattamento di *The Taming of the Shrew* per “ShakespeaRe-Told” della BBC, Chelsea Phillips considera le trasformazioni performative di Lady Macbeth quando il suo appello alle metafisiche forze del male a desessualizzarla («unsex me»), a privarla delle mestruazioni, sono pronunciate da un androgino *boy actor* nel Seicento o da una grande attrice come Sarah Siddons visibilmente e teatralmente incinta in due interpretazioni lontane nel tempo nel teatro successivo alla Restaurazione che finalmente aveva aperto alle donne la scena; Line Cottagnies ancora guarda all’influenza delle performance shakespeariane di decostruzione del gender in un testo di Margaret Cavendish, l’utopia proto femminista di *The Convent of Pleasure*.

Infine è giusto concludere questa breve introduzione citando il contributo di Nicoleta Cinpoș e Lawrence Guntner che presentano una carrellata del cospicuo numero di performance di *Hamlet*/testo, Amleto/personaggio sulla scena europea del nuovo millennio. Il segno teatrale più paradigmatico del moderno, Amleto, dopo la caduta del muro (dopo avere esaurito la funzione politica di dare a ciascuna nazione europea la sua voce rispetto ai regimi vigenti) sembra aver perso la parola, la sua parte, il suo ruolo, la sua dimora patria. Non ha più storie da raccontare, nessun passato da tradurre nel futuro. È ridotto a un significante sperduto, che vaga in setting diversi dall’Accademia della follia (esperienza basagliana) a Trieste al setting polacco del cantiere navale di Danzica, dove Wałęsa dette inizio a uno sciopero che segnò l’inizio del processo della caduta del muro di Berlino (per nominare due *locations*, o *dislocations* di performance del più famoso testo drammatico).

The rest is “silence” [...] such productions refused to tie Hamlet/*Hamlet* to the past – as stories, histories, theatrics. Instead, they “gave” their audiences “pause” before posing, from beyond the grave and with renewed urgency, the question “Who’s there?”, thus turning the page to *Hamlet’s* and Europe’s *new histoire*.

L’Amleto presentato da L. Guntner e N. Cinpoș sembra occupare la posizione più estrema della performance, del suo dubbio radicale, sulla soglia contemporanea “in pausa” e in attesa di un post...

Note

1. È del 1955 il famoso testo *How to do Things with Words*, in cui Austin inaugurava la linguistica performativa degli *speech acts* che appunto legava indissolubilmente la parola all’azione.

2. È l’esperienza accademica in Italia dei DAMS a partire da Bologna nel 1968 fino al Davimus della Facoltà di Lingue e Letterature straniere dell’Università di Salerno nato nel 2006. Anche l’associazione shakespeariana italiana IASEMS (Italian Association of Shakespearean and Early Modern Studies) come tutte le associazioni nonché i *companions*/manuali shakespeariani affiancano ormai sempre al settore storico-critico quello sulla performance shakespeariana.

3. W. B. Worthen, *Shakespeare and the Force of Modern Performance*, Cambridge University Press, Cambridge 2003. In un tempo di crisi delle discipline umanistiche nelle accademie del

globo i *performance studies* sono considerati con ambivalenza: positivamente da una prospettiva post e interdisciplinare e con diffidenza da chi come Michael Kirby li definisce polemicamente “antidisciplinari”.

4. Worthen, *Shakespeare and the Force of Modern Performance*, cit., p. 23.

5. Sicuramente gli shakespeariani – privi di un testo autorizzato dal drammaturgo – invidiano i colleghi ispanisti del Siglo de Oro per la cura performativa del manoscritto teatrale di Lope.

6. R. Schechner, *Between Theater and Anthropology*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1985. Cfr. anche J. Rifkin, *The Theatrical Self in an Improvisational Society*, in *The Empathic Civilization: The Race to Global Consciousness in a World in Crisis*, Penguin, New York 2009.

7. Schechner, *Between Theater and Anthropology*, cit., p. 14.

8. I *good and bad quartos* furono, con ogni probabilità, prodotti da attori della Compagnia.

9. Worthen, *Shakespeare and the Force of Modern Performance*, cit.: «The West’s most salable performance commodity; an author sustained by a dazzling variety of language, stages, audience; a vehicle at once for attractions of an exoticized familiarity, and for resisting the representational dynamics of a pervasive European imperialism, Shakespeare participates in both what might be called the commodity universalism of contemporary global capital (Shakespeare and Coke as world-historical consumer goods) and in an effort to realize the contestatory possibilities of theatrical performance (p. 122) [...] Shakespearean drama once shared the space of performance with bear baiting, sermons and jigs, as well as other kinds of theatre, in a culture that was still dominated by oral forms of communication. Today it shares the cultural horizon with a wide range of live and mediated enactments, modes of dramatic writing and of theatrical and nontheatrical performance that define what we think Shakespeare – or any scripted drama – can be made to do as performance. As the history of modern theatre attests, Shakespearean drama not only occupies the sphere of the “classic” but also has frequently provided the site for innovation in the style, substance, and practice of modern performance» (p. 2).

10. Worthen, *Shakespeare and the Force of Modern Performance*, cit., p. 171.

11. Excursus sulle performance si trovano dal cosiddetto *performative turn* anche nelle edizioni più orientate filologicamente. Nel campo di Shakespeare in performance cfr. J. R. Brown, *The Oxford Illustrated History of Theatre*, Oxford University Press, Oxford 2001; *Studying Shakespeare in Performance*, Oxford University Press, Oxford 2011.

12. Gary Taylor nel 1989 affermava che in termini performativi la storia della canonizzazione di Shakespeare deve essere vista come un continuo processo di elaborazione, riciclaggio e “reinvenzione” (*Reinventing Shakespeare: A Cultural History from the Restoration to the Present*).

13. Cfr. gli studi pionieristici di Stephen O’Neill: *Uploading Hamlet: Agency, Convergence and YouTube Shakespeare* (<http://www.academia.edu/1003876/>) e il volume fresco di stampa di Maurizio Calbi, *Spectral Shakespeares. Media Adaptations in the Twenty-First Century*, Palgrave Macmillan, New York 2013.

14. Cfr. P. S. Donaldson, *Digital Archives and Sibylline Fragments: The Tempest and the End of Books*, in “Postmodern Culture”, vol. 8, n. 2, January 1998 (<http://muse.jhu.edu/journals/pmc/v008/8.2donaldson.html>) e Id., *Shakespeare in the Age of Post-Mechanical Reproduction: Sexual and Electronic Magic in Prospero’s Books*, in L. E. Boose, R. Burt (eds.), *Shakespeare, the Movie*, II, *Popularizing the Plays on Film, TV, Video, and DVD*, Routledge, London 1997, pp. 169-86; A. R. Guneratne, *Shakespeare, Film Studies, and the Visual Cultures of Modernity*, Palgrave Macmillan, New York 2008 e Id., *Shakespeare and Genre: From Early Modern Inheritances to Postmodern Legacies*, Palgrave Macmillan, New York 2012.

15. Enormemente influenti in questo settore sono le teorie di Judith Butler, in particolare *Excitable Speech: A Politics of the Performative* (1997) e *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (1990).

