

Il performativo: alcune questioni preliminari

di Flora de Giovanni e Lucia Perrone Capano

«In Principio era l’Azione»

Goethe, *Faust*

I

Varietà del performativo¹

Il termine “performativo” rimanda sostanzialmente a due ambiti diversi, quello della filosofia del linguaggio e quello dei *Performance Studies*, ma i significati che vi assume sono in relazione asintotica tra loro: si avvicinano, cioè, senza mai propriamente convergere². Austin – le cui teorie, originariamente una serie di lezioni tenute a Harvard nel 1955, furono poi raccolte e pubblicate nel celeberrimo (e postumo) *How to Do Things with Words* (1962) – lo conio per definire gli enunciati che, in opposizione ai constativi, compiono l’azione che esprimono (ad esempio promettere e giurare), sebbene ripensasse poi la dicotomia performativo/constativo, per ipotizzare invece la presenza di una sorta di triplice strato in ogni enunciato: il locutorio, l’illocutorio e il perlocutorio, rispettivamente associati alla produzione del significato, all’intenzione dell’enunciato e al suo effetto, che non necessariamente coincide con tale intenzione. Tra le critiche più o meno radicali mosse alla sua concezione, che suscitò un vasto dibattito, particolarmente gravida di sviluppi si è rivelata la posizione di Derrida, secondo il quale non è possibile separare nettamente, come Austin aveva fatto, gli enunciati letterari da quelli reali sulla base dello statuto parassitico e derivativo dei primi, che ne farebbe in buona sostanza una sorta di citazione di quelli “seri”. Se, nota il filosofo francese in *Signature, événement, contexte* (1971), Austin stesso attribuisce il successo di un enunciato performativo – la sua felicità – a una procedura convenzionale che genera effetti convenzionali, l’iterabilità e la citazionalità sono già condizioni normali dell’atto performativo, che, ripetendosi mai assolutamente identico a se stesso, diventa origine del nuovo grazie alle infinite differenze che genera.

È alla rilettura di Derrida, non ad Austin direttamente come ammette lei stessa, che Judith Butler si rifà almeno nei suoi primi lavori, applicando il concetto di performativo alla categoria dell’identità sessuale e dando vita a una fortunata formulazione che ha avuto grande risonanza negli studi di genere e non solo³. Nell’ormai classico *Gender Trouble* (1990), Butler afferma che l’identità sessuale, lungi dall’es-

sere una proprietà intrinseca, è culturalmente determinata e si sedimenta, per così dire, sul corpo a forza di citazioni che lo costituiscono come maschile o femminile: il genere è dunque frutto di una performance ritualizzata e dissimulata, che precede e supera il soggetto e alla quale questo non può sottrarsi. Ma, aggiunge, la ripetizione, che assume forza normativa, è aperta anche alla variazione, connaturata alla reiterazione dell'identico, che può a sua volta sedimentarsi, favorendo la resistenza e il cambiamento.

Butler è generalmente considerata la studiosa grazie alla quale il concetto di performativo che siamo andati brevemente delineando, quello insomma che nasce con Austin, incrocia i *Performance Studies*, dove, tuttavia, non è semplicemente preso a prestito, ma piuttosto trapiantato, assumendo differenti sfumature di senso. Tra coloro che l'hanno influenzata cita infatti l'antropologo Turner, la cui idea di performance sociale ha contribuito alla sua rilettura del genere sessuale in termini di «azione pubblica e atto performativo»⁴. Quello di Turner è un nome ricorrente anche nei *Performance Studies*, sviluppatosi negli anni Ottanta intorno a Richard Schechner, che con l'antropologo scozzese collabora, stabilendo tra discipline antropologiche e teatro uno scambio proficuo: se le prime offrono agli studiosi di teatro un modello funzionale, attraverso cui mettere in evidenza il potenziale trasformativo dello spettacolo, l'antropologia e l'etnografia si servono del palcoscenico, da cui traggono tropi e metafore, come modello formale attraverso cui leggere i processi socioculturali⁵. Turner, che concepisce la cultura come processo e azione piuttosto che come struttura astratta e tendenzialmente statica, elabora il concetto di dramma sociale, inteso come processo dinamico grazie al quale un'unità sociale gestisce le crisi e i picchi di antagonismo, per rilevarne l'analogia con le fasi del dramma propriamente detto e sottolineare quanto il rapporto tra i due sia «reciproco e riflessivo – nel senso che la performance è spesso una critica, diretta o velata, della vita sociale da cui nasce» e non semplicemente un suo riflesso⁶. Anche il sociologo americano Goffman pone l'accento sulla dimensione performativa del comportamento umano, qualificandosi così come uno dei numi tutelari dei *Performance Studies*: in *The Presentation of Self in Everyday Life* (1959), infatti, afferma che nella quotidianità, anche nei contesti più informali e privati, tutti recitiamo dei ruoli che ci consentono di assumere un'identità sociale, ruoli che non sempre scegliamo e che non necessariamente siamo consapevoli di interpretare.

I *Performance Studies*, dunque, si avvalgono di una cornice di riferimento ampiamente interdisciplinare, che travalica di gran lunga la portata degli studi teatrali che li hanno preceduti, come scrive Schechner: «Performance is an inclusive term. Theater is only one node on a continuum that reaches from the ritualizations of animals (including humans) through performances in everyday life – greetings, displays of emotion, family scenes, professional roles, and so on – through to play, sports, theater, dance, ceremonies, rites, and performances of great magnitude»⁷. Tale statuto misto, tale matrice originariamente eterogenea costituisce una forma di resistenza alle

miopi chiusure disciplinari che caratterizzano il sapere tradizionale, ribadita, potremmo dire, dalla disponibilità inclusiva del campo d'indagine: «Performance Studies is concerned with “anything that is framed, presented, highlighted, or displayed” and actively regards phenomena and objects not traditionally considered performances, in their performative aspect: for instance, how a painting interacts with viewers»⁸. (E qui, evidentemente, si apre lo spazio per considerare in termini performativi anche le arti che propriamente performative non sono, come la letteratura). I *Performance Studies* quindi si propongono come una lente attraverso cui guardare il mondo, che, nell'opinione di Schechner, va sempre meno considerato come un libro da leggere e sempre più come una performance a cui prendere parte⁹. Una metafora, quella del mondo come testo, che Conquergood associa al paradigma oculare e visivo dominante nella cultura occidentale e che propone di ibridare con il sapere marginale che si radica nella partecipazione attiva e nelle relazioni personali: «The constitutive liminality of performance studies lies in its capacity to bridge segregated and differently valued knowledges, drawing together legitimated as well as subjugated modes of inquiry»¹⁰. La sua posizione rivela l'impegno etico sotteso ai *Performance Studies*, enfatizzato anche da Schechner, che ne segnala il potere di resistenza alle forze globali del capitale e la simpatia per quanto è minoritario e sovversivo.

Parlavamo in apertura di relazione asintotica tra i due significati di performativo, ma forse quello che Schechner definisce «comportamento recuperato» (in inglese, *restored behaviour*), può aiutarci a individuare un importante tratto comune ad entrambi: la replica, la reiterazione. A suo parere, infatti, la partecipazione a una performance di qualsiasi tipo implica l'adozione di un comportamento condizionato da modelli d'azione e da copioni preesistenti che gli attribuiscono quel carattere convenzionale e citazionale in cui sin dall'inizio si è individuato un nodo centrale della nozione: «performance and performativity, in whatever field they are utilized, are always involved with a sense of doubleness, of the repetition of some pattern of action or mode of being in the world already in existence»¹¹. Un «ri-fare», dunque, che però non è mai «produrre un identico»¹², e che negli scarti rispetto al preordinato libera le proprie potenzialità trasformative.

È proprio la consapevolezza dell'influenza esercitata dagli schemi preesistenti sul comportamento a costituire il denominatore comune di quello che in molti hanno definito il *performative turn* della cultura contemporanea, che consiste in «acknowledging how individual behavior derives from collective, even unconscious, influences and is manifest as observable behavior, both overt and quotidian, individual and collective»¹³. Affermatasi nelle arti, nelle discipline umanistiche e nelle scienze sociali negli ultimi tre decenni, la metafora della cultura come performance, dunque, si propone come modello interpretativo del presente, trasversalmente capace di attrarre nella propria orbita fenomeni di varia natura, tanto da essere ritenuta «the unifying mode of the postmodern»¹⁴. Una relazione complessa, quella tra performance e postmodernismo, originariamente avvicinati grazie ai tratti salienti

della *Performance Art* degli anni Settanta e Ottanta, che pone l'accento sulle qualità espressive del corpo piuttosto che sul pensiero logico e discorsivo, che privilegia la forma e il processo sul contenuto e il prodotto, che riduce la distanza tra attore e spettatore e ridisegna di continuo i confini tra arte e vita. Quanto basta, insomma, per riconoscere alcune delle preoccupazioni tipiche del postmoderno, come l'attenzione al corpo, l'erosione delle dicotomie tradizionali, la valorizzazione della processualità, della contingenza e della fluidità. Secondo Carson, la performance si configura oggi come uno strumento d'analisi di grande diffusione, perché in molte discipline si è verificato un cambio di rotta che, all'indagine dei contenuti di una cultura, privilegia quella dei modi in cui questi si originano, si modificano e operano, e ciò permette di attribuire un nuovo valore all'azione e alla prassi. Inoltre, aggiunge, il "ri-fare" che pertiene specificamente alla natura della performance, portando in superficie la tensione tra le norme, le pratiche e i valori del passato e il riaggiustamento a cui essi sono necessariamente sottoposti perché si adattino a un presente in costante divenire, la rende particolarmente utile nella definizione delle dinamiche e dei meccanismi di quella negoziazione culturale che è il tratto distintivo di un'epoca di globalizzazione e migrazioni come la nostra¹⁵.

2

Agire, mostrare: per una ridiscussione del performativo¹⁶

Ci sono dunque molte possibilità di avvicinarsi al complesso eterogeneo rappresentato dall'ambito del performativo¹⁷. Quello di performativo è un termine, diremmo, con un'alta instabilità semantica. Ma proprio l'instabilità, l'ampiezza e talvolta la conflittualità semantica ne costituiscono la ricchezza, sollecitando, da una parte, la discussione teorica e, dall'altra, la sperimentazione pratica. Proposto originariamente da Austin all'interno della teoria degli atti linguistici¹⁸, come si è detto all'inizio, il concetto di performativo ha trovato larga e fruttuosa applicazione in antropologia¹⁹ e etnografia, nello studio dei rituali e in campo teatrale²⁰, dove si riferisce a forme di produzione artistica composite, basate sull'interpretazione del performer e su una attiva partecipazione del pubblico. Oltre che a eventi scenici e a pratiche della vita quotidiana, il termine si riferisce però oggi anche a varie forme di scrittura, oggetto di una rinnovata riflessione linguistica e estetico-filosofica. Rispetto alla definizione iniziale e più ristretta, la nozione di performativo, come si è già notato, si è infatti progressivamente estesa entrando negli studi culturali con un deciso orientamento verso l'atto della ricezione, che implica il coinvolgimento dello spettatore, dell'osservatore e del lettore. Quello di performativo sembra così diventato uno dei concetti chiave del postmoderno²¹ – e non solo nelle discipline linguistiche e teatrali – che consente una lettura nuova di fenomeni estetici, letterari e culturali in genere. Se è vero che la letteratura «non è e non può, ambire ad essere [...] arte "propriamente" performativa», essa ha però, come scrive Deriu, «una dimensione di "performati-

vità” nel senso di un “potenziale d’azione” iscritto (espressione che può indicare in senso lato la disponibilità di un testo scritto di tipo narrativo e/o poetico ad essere trans-materializzata in azioni e comportamenti)»²². La categoria del performativo ci ricorda insomma che la letteratura è un atto, e che per questo si carica di una valenza importante, quella di dar vita alle cose che nomina. Negli ultimi anni il concetto di performativo e di performatività ha sollecitato quindi anche la riflessione negli studi letterari e narratologici²³ spingendo ad analizzare quelle modalità in cui il narrativo realizza atti performativi e il testo stesso può essere letto come messa in scena che crea una particolare forma di azione e di presenza. Benché in ambito letterario l’enfasi posta sul testo abbia ritardato a lungo l’affermarsi della categoria della performatività come strumento d’analisi, si può dire che con Paul de Man²⁴ e la sua teoria della lettura come intreccio di linguaggio cognitivo e performativo – ma anche già con la nozione di opera aperta di Umberto Eco e con l’idea barthesiana del «lettore non più [...] consumatore, ma [...] produttore del testo»²⁵ – si operava in realtà un cambiamento di prospettiva. La nozione di testo veniva sempre più spesso ampliata e integrata dal concetto di testualità, nell’ambito della quale si manifesta il tessuto di cui sono fatte le pratiche scritte, ma anche le pratiche pittoriche, filmiche, culturali in genere. Limitare i testi non linguistici, così come il linguaggio, agli aspetti indicativi significava infatti dimenticare i modi in cui il testo, oltre ad indicare qualcosa, mira ad agire per una trasformazione. Nel discorso sul testo e i suoi confini/sconfinamenti si sono aperti scenari di una letteratura intesa come spazio dove i testi dispiegano la loro capacità di “tessere” il linguaggio e i linguaggi, di svilupparsi come movimento (*Textbewegung*) e tessitura testuale (*Textwebung*)²⁶. Il processo di dilatazione dello spazio dell’interpretazione ha seguito e segue quindi traiettorie diverse unificabili nel dinamicizzarsi, ma anche nel problematizzarsi e disgregarsi, di un limite tra il soggetto e l’oggetto e analogamente tra il lettore e il testo, il critico e il testo. Ciò che viene contestata è proprio l’integrità del testo, la possibilità di delimitarlo e considerarlo un dato oggettivo.

Nell’eterogeneità dichiarata dei punti di vista dai quali si può studiare e analizzare la performatività, la fortuna e la diffusione del concetto non facilitano però le cose. Le maggiori difficoltà stanno nel fatto che il performativo in quanto fenomeno processuale si sottrae spesso ad un’analisi sistematica, ovvero quest’ultima non riesce a darne pienamente conto. Nel vasto campo di ricerca sul tema “Kulturen des Performativen”, sviluppatosi in Germania sulla scorta degli studi di Erika Fischer-Lichte²⁷, la performatività si collega ad un nuovo discorso estetico che supera i paradigmi semiotici ed ermeneutici e indaga le strategie di messa in scena come elemento performativo caratteristico della cultura contemporanea. Letti in questo modo, i fenomeni culturali lasciano emergere nuove realtà – non riducibili solo a configurazioni di segni – che sollecitano diverse forme di percezione e interazione. Quale è ad esempio il ruolo del performativo in quell’ambito che potremmo definire in senso ampio mediale? Il rapporto tra performatività e medialità, secondo Sybille Krämer,

ha nella *aisthesis* il suo momento/luogo di congiunzione, nella tensione tra l'evento (*Ereignis*) e la sua percezione. «L' *aisthesis* della performance non è più – o in prima linea – interpretabile come atto di rappresentazione»²⁸. Secondo questo orientamento la performatività diviene una dimensione di tutte le pratiche culturali nelle quali ciò che è prodotto da un attore viene recepito da osservatori con delle modalità che vanno oltre le caratteristiche semiotiche della sua realizzazione. In questa maniera la percezione della cultura non è rivolta ad una statica collezione di artefatti, ma opera in una rete di interazioni, una rete dinamica di processi interrelati che contesta la fissità di forma, struttura, valore o significato. Fondamentale in questo modello è il riconoscimento del carattere processuale, di messinscena dell'opera d'arte e del testo. Se l'opera d'arte non è più concepita come prodotto compiuto, chiuso e delimitato, viene meno anche la stessa netta differenziazione tra soggetto e oggetto, osservatore e cosa osservata²⁹, fruitore e oggetto della fruizione.

Nel testo concepito come «“Bühne” sprachlicher Performanz»³⁰ il linguaggio si realizza come evento scenico, si mette l'accento sulla materialità e la medialità dei processi culturali. Si parte quindi da un mettere in scena – ricorrendo appunto ad un modello teatrale del discorso –, che raccoglie, mostra e fa agire elementi eterogenei, dei quali fanno parte coloro che parlano e agiscono, come coloro che tacciono e ascoltano, gesti, voci, corpi, ma anche il “vuoto” che si crea tra questi elementi, lo spazio che li separa e conferisce presenza al loro gioco, alla loro interazione. Qui il termine scena va inteso come l'evento in cui vengono poste, hanno luogo gli atti linguistici che sono le azioni nelle quali la lingua si mostra come evento³¹ e lo stesso parlare si dà come un essere in scena.

La performatività, come scrive il filosofo Dieter Mersch, «fa confrontare il senso e il contenuto del discorso con un'alterità. L'alterità è l'effetto, il potere specifico del discorso, la sua forza, che va oltre il senso, lo attraversa o lo piega»³². Il linguaggio acquisisce così un suo dinamismo, non si esaurisce in una forma o in un ordine; interviene nel mondo, lo cambia, in quanto, come recita l'antica tradizione retorica, dire qualcosa è farla. Ogni enunciazione non si esaurisce dunque solo in quello che si dice, bensì si mostra, compare, svela la sua essenza estetica in quell'intreccio interessante tra discorso e *aisthesis*, tra dire e mostrare, senso e esistenza che è esposizione all'evento del linguaggio, all'attimo straordinario della sua messa in scena. In questa prospettiva i segni vanno “performati”³³ per essere presenti e percepibili e funzionare a pieno come segni. Ponendo l'accento sul mostrare questa concezione del performativo ne ricerca il fondamento non nella categoria dell'intenzionale, legato alla strumentalità e alla finalità (la performatività non serve a rafforzare il contenuto), ma nella attualizzazione di momenti nei quali l'evento si realizza, nell'attimo del giungere a manifestazione di un'azione e del suo rapporto con la percezione e l'*aisthesis*, con l'irripetibilità e la singolarità.

Sebbene si concentrino sulla letteratura, i saggi che seguono esemplificano le modalità d'azione del performativo in vari campi di studio – la linguistica, la reto-

rica, le scienze sociali, il teatro, la didattica – proponendosi come rassegna del suo molteplice uso, che mentre ne ripercorre la vocazione multipla e ne mette a giorno le diverse sfumature, ambisce a delineare un quadro articolato del ruolo che ricopre nel panorama degli studi odierni. Insomma, un'ulteriore occasione per riflettere sulla portata del concetto e – perché no – sui suoi limiti.

Note

1. Autrice del paragrafo è Flora de Giovanni.
2. J. Loxley, *Performativity*, Routledge, London-New York 2007, p. 140.
3. È invece nel più tardo *Excitable Speech* (1997) che Butler farà uso esplicito del pensiero di Austin.
4. J. Butler, *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*, in "Theatre Journal", 4, 4, 1988, p. 526.
5. S. Shepherd, M. Wallis, *Drama/Theatre/Performance*, Routledge, London-New York 2008, p. 110.
6. V. Turner, *Antropologia della performance*, edizione italiana a cura di S. De Matteis, il Mulino, Bologna 1993, p. 76.
7. R. Schechner, *Performance Theory*, Routledge, London-New York 2003, p. XVII.
8. Shepherd, Wallis, *Drama/Theatre/Performance*, cit., p. 104.
9. R. Schechner, *Performance Studies: An Introduction*, Routledge, London-New York 2013, p. 25.
10. D. Conquergood, *Performance Studies. Interventions and Radical Research*, in "The Drama Review", 46, 2, 2002, pp. 151-2.
11. M. Carson, *Performance: A Critical Introduction*, Routledge, London-New York 2004, p. 80.
12. F. Deriu, *Mediologia della performance. Arti performatiche nell'epoca della riproducibilità digitale*, Le Lettere, Firenze 2013, p. 35.
13. T. C. Davis, *Introduction: the Pirouette, Detour, Revolution, Deflection, Deviation, Tack, and Yaw of the Performative Turn*, in Id. (ed.), *The Cambridge Companion to Performance Studies*, Cambridge University Press, Cambridge 2008, p. 1.
14. In Carson, *Performance: A Critical Introduction*, cit., p. 136.
15. Ivi, p. 212.
16. Autrice del paragrafo è Lucia Perrone Capano.
17. Con Richard Schechner i *Performance Studies* si interrogano su una vasta gamma di comportamenti performativi, delineando via via un campo d'indagine specifico, ma difficilmente delimitabile (vedi *Magnitudini della performance*, Roma, Bulzoni 1999; *Performance Studies: An Introduction*, cit.).
18. *How to Do Things with Words* (1962); trad. it. *Come fare cose con le parole*, Marietti, Genova 1987. La nozione di performativo veniva qui introdotta per descrivere una nuova categoria di enunciati, quelli privi di valore di verità, che agiscono sul mondo, "facendo cose con le parole". Performatività, dunque, nella sua intenzione di "agire qualcosa", rimanda alla sfera del fare, del compiere un'azione.
19. Cfr. Turner, *Antropologia della performance*, cit.
20. Cfr. a questo proposito i numerosi lavori di Erika Fischer-Lichte, tra cui, in italiano, *Estetica della performance. Una teoria del teatro e dell'arte*, edizione italiana a cura di Tancredi Gusman, Carocci, Roma 2014.
21. «La teoria postmoderna vede proprio nelle incrinature, nelle esitazioni, nei fattori personali, nelle componenti della performance incomplete, ellittiche, dipendenti dal contesto, situazionali, gli indizi della vera natura del processo umano e ritiene che la novità genuina e la creatività emergano dalla libertà della situazione di performance [...]. L'attenzione analitica postmoderna viene a focalizzarsi su ciò che un tempo era considerato "contaminato", "promiscuo", "impuro"» (Turner, *Antropologia della performance*, cit., pp. 152-3).
22. F. Deriu, *Arti performative e performatività delle arti come concetti "intrinsecamente controversi"*, in "Mantichora. Periodico del Centro Interdipartimentale di Studi sulle Arti Performative", n. 1, dicembre 2011, pp. 178-92, qui p. 191.
23. Cfr. J. Schöll, *Die Vermittlung des Unmittelbaren. Ideen zur Erzählbarkeit des Performativen*, in A. Bartl, S. Catani (Hrsg.), *Bastard. Figurationen des Hybriden zwischen Ausgrenzung und Entgrenzung*,

Königshausen & Neumann, Würzburg 2010, pp. 207-20; L. Bosco, *Lettura come performance*, in "Bollettino dell'Associazione italiana di germanistica (BAIG)", IV, gennaio 2011, pp. 15-24.

24. «Il paradigma di ogni testo – scrive de Man – consiste in una figura (o un sistema di figure) e nella sua decostruzione. Ma non potendo questo modello essere chiuso da una lettura definitiva, esso genera, a sua volta, una sovrapposizione figurale supplementare la quale racconta l'illeggibilità del racconto precedente. In contrasto con i racconti decostruttivi primari centrati sulle figure e in ultima analisi sempre sulla metafora, possiamo chiamare questi racconti di secondo (o di terzo) grado *allegorie*» (P. de Man, *Allegorie della lettura*, Einaudi, Torino 1997, p. 221).

25. Cfr. R. Barthes, *S/Z: una lettura di "Sarrasine" di Balzac*, Einaudi, Torino 1970, p. 10.

26. «Der Text ist Moment einer Bewegung, die über ihn hinausdrängt und damit Moment einer sich beständig wandelnden Konfiguration» (K. H. Stierle, *Werk und Intertextualität*, in K. H. Stierle, R. Warning (Hrsg.), *Das Gespräch*, Fink, München 1984, p. 139).

27. Cfr. E. Fischer-Lichte, *Performativität. Eine Einführung*, transcript Verlag, Bielefeld 2012.

28. S. Krämer, *Was haben "Performativität" und "Medialität" miteinander zu tun? Plädoyer für eine in der Aisthetisierung gründende Konzeption des Performativen*, in Ead. (Hrsg.), *Performativität und Medialität*, Wilhelm Fink, München 2004, pp. 13-32, qui p. 18.

39. Come nota Mieke Bal, «Das Subjekt des Sehens ist das Objekt des visuellen Akteurs, von dem es zum Sehen genötigt wird» (Mieke Bal, *Kulturanalyse*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2002, p. 24).

30. G. Neumann, *Einleitung*, in G. Neumann, C. Pross, G. Wildgruber (Hrsg.), *Szenographien. Theatralität als Kategorie der Literaturwissenschaft*, Rombach, Freiburg i. Br. 2000, pp. 11-32, qui p. 15. Neumann ha messo molto bene in evidenza la differenza apparente tra prassi rappresentativa del teatro, cui si riferisce più specificamente il concetto di teatralità, e la forma di rappresentazione testuale offerta dal testo letterario. Utilizzando la definizione barthesiana di scenografia, Neumann rileva lo stretto legame tra scena e scrittura. La produzione di senso viene considerata di per sé teatrale, scenografica, legata al movimento (cfr. *ivi*, p. 13).

31. È quanto dice Heidegger: «sie zeigt sich als Ereignen» (*Unterwegs zur Sprache*, Neske, Pfullingen 1975, p. 258).

32. D. Mersch, *Performativität und Ereignis. Überlegungen zur Revision des Performanz-Konzeptes der Sprache*, <http://www.dieter-mersch.de/download/mersch.performativitaet.und.ereignis.pdf>, pp. 1-26, qui pp. 2-3. Cfr. dello stesso autore *Ereignis und Aura: Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2002.

33. *Ivi*, p. 8.