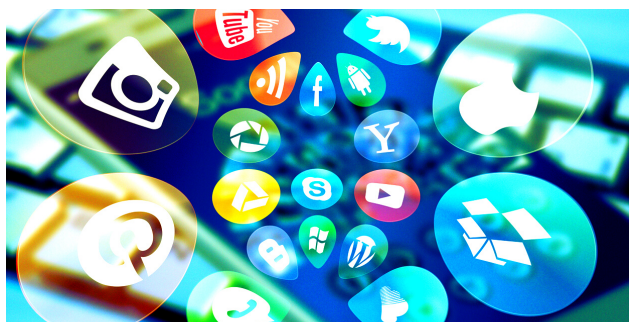
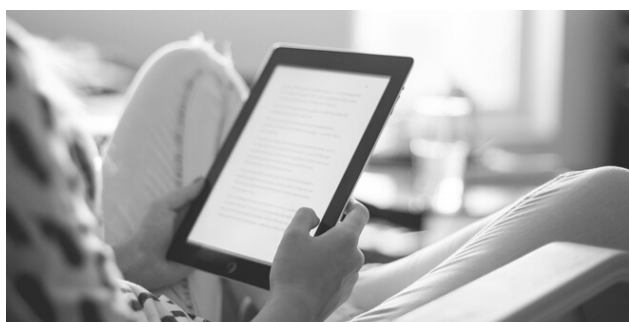


# QUADERNI DEL DOTTORATO

Dipartimento LILEC



**LEGGERE, (RI)SCRIVERE E CONDIVIDERE  
VECCHIE E NUOVE PRATICHE DI SIGNIFICAZIONE**

**A cura di**

**Simone Carati, Michele Morselli, Andrea Suverato**

ISBN 9788854971257 - DOI 10.6092/unibo/amsacta/7454

The book series is hosted and maintained by AlmaDL.

Works are licensed under CC BY 4.0.



**QUADERNI  
DEL  
DOTTORATO**

**Dipartimento LILEC**

---

**LEGGERE, (RI)SCRIVERE E  
CONDIVIDERE: VECCHIE E NUOVE  
PRATICHE DI SIGNIFICAZIONE**

**A cura di  
Simone Carati, Michele Morselli, Andrea Suverato**

**Volume 2, 2023**

## **Collana**

Quaderni **Del Dottorato** – Dipartimento LILEC

## **Volume**

*Leggere, (ri)scrivere e condividere: vecchie e nuove pratiche di significazione*

a cura di Simone Carati, Michele Morselli, Andrea Suverato

## **Comitato scientifico**

Silvia Albertazzi, Maurizio Ascari, Serena Baiesi, Edoardo Balletta, Christine Berberich, Davide Bertagnolli, Alberto Bertoni, Bruna Conconi, Luigi Contadini, Michael Gottlieb Dallapiazza, Keir Douglas Elam, Sabrina Fusari, Maria Chiara Gnocchi, Gilberta Golinelli, Gabriella Elina Imposti, Elena Lamberti, Eugenio Giovanni Edoardo Maggi, Catia Nannoni, Valentina Nider, Nieves Pena Sueiro, Monica Perotto, Marco Prandoni, Paola Puccini, Rosa Pugliese, Maria José Rodrigo Mora, Gino Scatasta, Paola Scrolavezza, Anna Soncini, Eva-Maria Thüne

## **Comitato di redazione del volume**

Mattia Arioli, Federico Gabriele Ferretti, Sara Pini.

*I volumi, sottoposti a una procedura di peer-review, sono pubblicati online sulla piattaforma AMS Acta dell'Università di Bologna e sono liberamente accessibili.*



**CC BY 4.0**

Quaderni del Dottorato – Dipartimento LILEC,

Volume 2, 2023, ISBN: 9788854971257

---

## Indice del volume

*Introduzione* ..... 5

### 1. Rileggere e riscrivere

*Introduzione*, di **Simone Carati** ..... 9

**Paolo Costa**, *Lectio e performance. L'esperienza della lettura in una prospettiva mediale* ..... 15

**Luca Marzolla**, *El guacho Martín Fierro de Oscar Fariña entre transposición 'restauradora' y resignificación* ..... 37

**Isabella Marinaro**, *Pedagogical Stylistics in Upper Secondary Schools – Connecting Dickens and Instapoetry: Linguistic Strategies to Catch the Reader's Attention. A Case Study* ..... 55

### 2. Testo, performance, ri-messa in scena

*Introduzione*, di **Michele Morselli** ..... 79

**Linda Hutcheon, Michael Hutcheon**, *"Make It New" (Again): Canadian Opera's Past and Future* ..... 87

**Sally Filippini**, *« A Canadian play/une plaie canadienne » et l'exorcisme performatif de la stigmatisation québécoise* ..... 103

**Susanna Scavello**, *Le texte médiéval sur scène ? Expérimentations et (re)créations dans l'Europe du XXI<sup>e</sup> siècle et à venir: vers un point d'étape* ..... 119

### 3. Oggetti intermediali e pratiche transmediali

*Introduzione*, di **Andrea Suverato** ..... 147

**Hélène Cordier, Leticia Ding, Chloé Gummy**, *Memes and Medievalism: Laughing Online with the Middle Ages and COVID-19* ..... 151

**Roberto Laghi**, *La risemantizzazione molteplice dello screenshot: un'analisi di #nyc di Jeff Mermelstein* ..... 167

**Xiao Huang**, *La screendance: riscrivere il movimento del corpo sullo schermo attraverso i nuovi media dall'inizio del '900 all'era contemporanea in Cina* ..... 185

**Gli autori** ..... 202

# *Introduzione*

Simone Carati, Michele Morselli, Andrea Suverato

Meme, *twitteratura*, micronarrativa *social*, *fanfictions* e *web comics* sono soltanto alcune delle nuove forme di scrittura emerse nell'ambito della cultura postmediale. All'avvento di tecnologie sempre più all'avanguardia e dell'era *social* è infatti conseguita la proliferazione di nuove pratiche di lettura, (ri)scrittura e condivisione, che stanno via via trasformando il panorama letterario, aprendo la strada a fenomeni di produzione collettiva e stimolando un vertiginoso lavoro di ri-significazione. Esperienze che trovano nella rete e in particolare nei *social media* il proprio ecosistema di sviluppo e propagazione, raggiungendo spesso un'audience globale. Si assiste così a una straordinaria moltiplicazione di prodotti culturali, la cui matrice è spesso ignorata dal fruitore, pur incidendo in modo significativo sulla forma e sul contenuto del messaggio.

Se la cornice di questo fenomeno è inedita, aprendo itinerari pressoché inesplorati, è altrettanto vero che le pratiche di riutilizzo, alterazione e ri-significazione di testi e immagini non sono esclusive della contemporaneità: si tratta infatti di fenomeni che, con modalità diverse rispetto a quelle del web 2.0, risultano consustanziali alla produzione culturale fin dall'antichità, anche per via dell'assenza di concetti moderni come la proprietà intellettuale. Le letterature del passato sono costellate di rielaborazioni, riprese e procedimenti allusivi, e hanno sempre dato luogo a processi di transcodificazione. Gli esempi sono innumerevoli e abbracciano un arco temporale di lunghissima durata: dall'utilizzo del mito e dell'*epos* nel dramma attico, alla proliferazione e risemantizzazione di motivi di matrice folklorica e classica in epoca medievale, fino agli esiti cronologicamente più vicini: si pensi al recupero dell'epopea in chiave parodica nel romanzo secentesco o del concetto di «ciclo» nel romanzo realista; al metodo mitico di stampo modernista o alla funzione del *pastiche* nella letteratura postmoderna. Le costanti della riscrittura e della rilettura hanno costretto di volta in volta la critica a discutere le categorie di autorialità, creatività e originalità, con un salutare impulso, oggi forse meglio soddisfatto che in passato, a riconsiderare e sovvertire gerarchie tra le arti, che per lungo tempo apparivano immutabili.

Oggi come nell'antichità, la modalità di trasmissione e il supporto materiale di un testo o di un'immagine ne influenzano la produzione e la ricezione. A titolo d'esempio, non possiamo fare a meno di notare quanto i testi di cui fruiamo quotidianamente in rete stiano diventando sempre più brevi e frammentati, secondo una tendenza chiaramente influenzata dalle dinamiche di lettura su smartphone e dalle limitazioni previste dai *social*, che stanno a loro volta determinando un *usus* sempre più consolidato della brevità testuale. Se da un lato appare conclamato l'indebolimento delle capacità di lettura profonda in favore di una lettura orizzontale, "esplorativa", dall'altro la brevità dei testi non deve essere interpretata necessariamente come una semplificazione del messaggio. L'economicità testuale è spesso compensata dalla presenza di altri codici che danno luogo alla produzione di un nuovo senso, e, ad ogni modo, non solo non costituisce di per sé un disvalore, ma è anzi una cifra stilistica ampiamente praticata in letteratura, dagli epigrammi classici agli *haiku* all'ermetismo novecentesco. Si assiste quindi alla riabilitazione e diffusione del frammento (e più in generale del testo breve) che non implica una piatta riproposizione di schemi noti del passato, ma che innesca modalità espressive e funzionalità rinnovate, dotate di una propria specificità.

Da queste dinamiche e domande di fondo, da cui si irradia a sua volta una molteplicità di fenomeni molto distanti tra loro, è nato il convegno dottorale *Leggere, (ri)scrivere e condividere: vecchie e nuove pratiche di significazione*, tenutosi presso il Dipartimento LILEC dell'Università di Bologna tra il 16 e il 17 giugno 2021, e svoltosi in modalità telematica a causa dell'emergenza sanitaria allora in corso. Fortunatamente le due giornate di studio, confronto e dibattito intellettuale non hanno risentito eccessivamente delle restrizioni materiali imposteci, e hanno aperto le porte a ulteriori strade, ipotesi, suggestioni e domande. Molte di queste hanno trovato forma nei contributi raccolti in questo volume, che rappresenta uno spaccato, seppur parziale, della varietà e originalità delle riflessioni proposte da chi ha partecipato. L'intento è di offrirle ai lettori e alle lettrici del secondo numero dei *Quaderni del dottorato*, per poter proseguire un dibattito in costante ampliamento. La scommessa da cui è nato il convegno era quella di discutere con rigore aspetti cruciali del dibattito odierno sulla letteratura e le arti, senza trascurare le radici remote di questi fenomeni, in un contesto in cui potessero prendere la parola perlopiù giovani studiose e studiosi. L'auspicio è che qualcuno raccolga la scommessa lanciata e, leggendo le pagine a seguire, provi in qualche modo a rilanciarla.

---

# 1. RISCRIVERE E RILEGGERE





# Introduzione

Simone Carati

## «Una ragionevole e controllata eterodossia»

Era il 1967 quando Roland Barthes, in un celebre (e spesso frainteso) articolo poi pubblicato su «Manteia» l'anno successivo, scriveva che «per restituire alla scrittura il suo avvenire, bisogna rovesciarne il mito: prezzo della nascita del lettore non può essere che la morte dell'Autore» (1988: 56). Certo è passato del tempo da quegli anni, caratterizzati, tra le altre cose, da oltranzismo teorico e da tesi radicali, ma anche dal tentativo, appassionato e utopico, di fondare una cartesiana *mathesis universalis*, una «scienza della letteratura», scriveva sempre Barthes in *Critica e verità*, capace di sottoporre i testi ad «analisi sicure», pur nella consapevolezza – registrata tra le stesse pagine – che rimarrà sempre «in disparte un enorme residuo» (1985: 48, 52), uno scarto inclassificabile, in cui forse risiede la stessa ragion d'essere di quella materia multiforme e inafferrabile che chiamiamo letteratura. Erano gli anni in cui l'atto della lettura assumeva un ruolo centrale nel dibattito teorico, e a partire dal quale prospettive di studio anche molto diverse tra loro (retorica, semiotica, estetica della ricezione, sociologia, reader-response criticism, decostruzione ecc.) convergevano verso una sorta di comune denominatore, una domanda di fondo refrattaria a risposte univoche: cosa succede quando leggiamo, e in particolare quando leggiamo testi letterari? (cfr. Bertoni 2010).

Da allora, ovviamente, molte cose sono cambiate. I corsi e ricorsi storici del dibattito critico hanno relegato nuovamente la lettura sullo sfondo, salvo poi restituirle una rinnovata vitalità, anche grazie all'avvento, tra le altre cose, di studi di carattere neuroscientifico. Se poi allarghiamo lo sguardo oltre l'ambito accademico e specialistico, il dato che emerge con maggiore vigore è quello della contraddittorietà del campo, ravvisabile anche solo rimanendo dentro ai confini nazionali: i dati ISTAT<sup>1</sup> segnalano percentuali inquietanti di

---

1 <https://www.istat.it/it/archivio/lettura> (ultimo accesso luglio 2023).

persone che leggono meno di un libro all'anno, mentre d'altra parte si moltiplica il numero di case editrici, testi pubblicati, e in generale di tutta una serie di eventi, appuntamenti, festival, progetti, iniziative didattiche e di intrattenimento che ruota intorno al fenomeno della lettura e all'oggetto libro. Per non parlare dei processi di lettura che coinvolgono supporti e dispositivi diversi, al centro di un dibattito molto vivace su cui la bibliografia si sta facendo sempre più imponente (per una prima, parziale ricognizione, cfr. Simone 2012; Clinton 2019; Baron 2021).

Un discorso analogo può essere fatto per l'altro grande polo chiamato in causa da Barthes, ovvero il fenomeno della scrittura (o riscrittura). Anche qui, al netto degli appelli apocalittici sui giovani che non sanno più scrivere e dei dati allarmanti sull'analfabetismo di ritorno, assistiamo a una notevole esuberanza di scuole di scrittura, corsi di *creative writing*, e in generale di una serie di pratiche e di studi riconducibili al fenomeno di lunghissima durata, nella storia della cultura e della letteratura in particolare, della riscrittura, un campo di tensione in cui si incontrano (e si scontrano) fenomeni come la traduzione, l'editing, la citazione, con un'oscillazione tra serio e parodico (cfr. Hutcheon 1985) che ha conosciuto un impulso vertiginoso nell'era della globalizzazione e dell'intermedialità (per una panoramica sullo stato dell'arte si rimanda a Fantappiè 2020). D'altro canto, per rendersi conto delle contraddizioni che caratterizzano la storia di alcuni termini, basterebbe prendere, a titolo di esempio, una delle parole chiave degli ultimi decenni, *narrazione*, e seguirne sommariamente la parabola senz'altro emblematica. Dalla sua crisi novecentesca, registrata icasticamente da Benjamin nello splendido saggio sul narratore del 1936 e ricondotta proprio all'azione della scrittura (in particolare nelle forme moderne del romanzo e della stampa), capace di incrinare in modo decisivo la relazione esperienziale e comunitaria che il racconto orale era in grado di istituire (Benjamin 1982), al successo (e al consenso) senza precedenti catalizzato proprio dalla narrazione a partire da uno dei molti *turn* registrati dalla critica a fine millennio, con un'insistenza reiterata sulla sua funzione antropologica ed evolutiva.<sup>2</sup>

È in questo quadro molteplice e contraddittorio che si inserisce una delle linee di ricerca del volume, caratterizzata da contributi che si muovono con competenza e originalità tra affresco d'insieme e dettaglio, indagine teorica e prassi analitica. **Paolo Costa** elabora

---

2 Anche in questo caso è impossibile dare conto di una bibliografia pressoché smisurata: rimando ad alcuni testi che danno un'idea della portata del dibattito e allo stesso tempo provano a tracciare sintesi complessive: cfr. Boyd 2009, Meneghelli 2013 e Cometa 2017.

una riflessione articolata su scrittura e lettura intese (in senso heideggeriano) come azioni di cura, ovvero come capacità di mettersi in discussione ed entrare in relazione con il mondo e con gli altri; **Luca Marzolla** propone un'analisi di *El guacho Martín Fierro* di Oscar Fariña, mettendo in luce la suggestiva dialettica fra trasposizione diegetica e recupero della componente politica e di denuncia sociale che caratterizza questa particolare riscrittura del *Martín Fierro*; **Isabella Marinaro**, da parte sua, cala la propria analisi nel contesto didattico della scuola secondaria di secondo grado, illustrando le possibili analogie tra le strategie linguistiche impiegate nel coinvolgimento del lettore in autori apparentemente molto distanti, un classico come Dickens e un'*instapoet* come Nayyirah Waheed. Scritti molto diversi tra loro, ma accomunati almeno in parte dalla capacità di muoversi tra costanti di lunga durata e specifiche varianti storiche, dispiegando una serie di strumenti di analisi (narratologici, stilistici, filosofici, pedagogici) e mostrando, a partire da latitudini diverse, come i fenomeni di (ri)scrittura e (ri)lettura non siano da assolutizzare ma, al contrario, vadano ricondotti a precisi contesti sociali, culturali e anche pragmatici.

Si tratta, è ovvio, di un campionario inevitabilmente limitato – ma comunque rappresentativo – delle ricerche e delle analisi che si possono compiere all'interno del vastissimo e frastagliato territorio della lettura e della scrittura, che offrono in ogni caso spunti di riflessione fecondi su questioni urgenti nel campo del sapere umanistico e irriducibili a qualunque specialismo settoriale. Si potrebbe dire, riprendendo un'espressione suggestiva di Mario Lavagetto, utilizzata – non a caso – nell'introduzione a un libro nato da un corso universitario e da un intento preciso: restituire il piacere della lettura, nel qui e ora delle nostre esistenze, di un classico come il *Decameron*, che la sfida rimane quella di «una ragionevole e controllata eterodossia» (2019: 8). Una sfida che si muove su una linea sottile, che collega la fedeltà al testo come dato a cui rendere conto e gli imprevedibili e suggestivi orizzonti aperti da (ri)letture e (ri)scritture molteplici.

## Bibliografia

- Baron, Naomi S. (2021), *How We Read Now: Strategic Choices for Print, Screen, and Audio*, New York, Oxford University Press.
- Barthes, Roland (1985 [1966]), *Critica e verità*, trad. it. C. Lusignoli e A. Bonomi, Torino, Einaudi.
- Barthes, Roland (1988 [1968]), “La morte dell’autore”, in *Il brusio della lingua. Saggi critici IV* (1984), trad. it. di B. Bellotto, Torino, Einaudi, 51-56.
- Benjamin, Walter (1982 [1936]), *Il narratore. Considerazioni sull’opera di Nikolaj Leskov*, trad. it. R. Solmi, Torino, Einaudi, 247-274.
- Bertoni, Federico (2010 [1996]), *Il testo a quattro mani. Per una teoria della lettura*, (seconda edizione riveduta e corretta), Milano, Ledizioni.
- Boyd, Brian (2009), *On the Origin of Stories. Evolution, Cognition, and Fiction*, Cambridge-London, Harvard University Press.
- Clinton, Virginia (2019), “Reading from Paper Compared to Screens: A Systematic Review and Meta-Analysis”, *Journal of Research in Reading*, vol. 42, n. 2, 288-325.
- Cometa, Michele (2017), *Perché le storie ci aiutano a vivere. La letteratura necessaria*, Milano, Raffaello Cortina.
- Fantappiè, Irene (2020 [2014]), “Riscritture”, in F. de Cristofaro (ed.), *Letterature comparate*, Roma: Carocci, 135-166 (nuova edizione).
- Hutcheon, Linda (1985), *A Theory of Parody: The Teaching of Twentieth-Century Art Forms*, New York-London, Meuthen.
- Lavagetto, Mario (2019), *Oltre le usate leggi. Una lettura del Decameron*, Torino, Einaudi.
- Meneghelli, Donata (2013), *Storie proprio così. Il racconto nell’era della narratività totale*, Milano, Morellini.
- Simone, Raffaele (2012), *Presi nella rete. La mente ai tempi del web*, Milano, Garzanti.

## Sitografia

*Documenti con tag: lettura, <https://www.istat.it/it/archivio/lettura>, web (ultimo accesso 01/07/2023).*



# *Lectio e performance. L'esperienza della lettura in una prospettiva mediale*

Paolo Costa

**Abstract:** This paper provides some hypotheses concerning the parallels between writing and reading, both seen as technologies for self-care and care for others (in the Heideggerian perspective). At the same time, it investigates the possibility of assigning a specific role to reading in this regard. In the first part of the paper, I highlight some cases in which the performative power of words is revealed precisely through the oralization: oath formulas in trial, liturgical reading, poetic reading. The second part, assuming that reading is endowed with a performative power no less than writing, echoes an idea already familiar to the Greco-Roman tradition, namely the role of writing and reading as competing spheres of an exercise of ascetism and art of life. In the third part, I suggest that, if humanism is to be understood as a demand for self-care and care for others, a new humanism should be based on a redefinition of the role of writing and a critique of its regulating power.

**Keywords:** reading, writing, orality, humanism.

**Abstract:** L'articolo formula alcune ipotesi sul parallelismo tra scrittura e lettura, entrambe viste come tecnologie per la cura di sé e degli altri (in senso heideggeriano). Allo stesso tempo, indaga sulla possibilità di assegnare un ruolo specifico alla lettura in questo senso. Nella prima parte del lavoro, metto in evidenza alcuni casi in cui il potere performativo delle parole si rivela proprio attraverso l'oralizzazione: formule di giuramento nel processo, lettura liturgica, lettura poetica. La seconda parte, ipotizzando che la lettura sia dotata di un potere performativo non inferiore a quello della scrittura, riecheggia un'idea già familiare alla tradizione greco-romana, ovvero il ruolo della scrittura e della lettura come sfere concorrenti di un esercizio di ascetismo e arte della vita. Nella terza parte, suggerisco che, se l'umanesimo deve essere inteso come una richiesta di cura di sé e degli altri, un nuovo umanesimo dovrebbe essere basato sulla ridefinizione del ruolo della scrittura e sulla critica del suo potere regolatore.

**Keywords:** lettura, scrittura, oralità, umanesimo.



When I said this to Ballard [...] and other thing which I said about Andromeda in *Life and Habit*, he remarked that he wished it had been so in the poets.  
I looked at him. “Ballard”, I said, “I also am ‘the poets’”.

Samuel Butler, *The Note-Books of Samuel Butler*, 1912

## Introduzione

Scopo di questa mia riflessione è formulare alcune ipotesi relative al rapporto fra scrittura e lettura, l’una e l’altra considerate come tecnologie per la cura di sé e degli altri. Qui la cura va intesa in senso heideggeriano, ossia come il fenomeno – espresso dal filosofo tedesco con il termine *Sorge* e i suoi derivati: *Fürsorge*, *Besorge* e *sorgen* – che determina l’essere del *Dasein* (Heidegger 1927). Ben sapendo, peraltro, che Heidegger elabora il concetto di *Sorge* a partire dalle precedenti tradizioni sul tema della cura, sviluppate sia da Aristotele sia in ambito cristiano (Larivée e Leduc 2001, Caputo 2020). Cura, dunque, non come ricerca del benessere psicofisico proprio o altrui, ma come capacità di mettersi in questione, di trascendere il mondo con un atto di libertà e di farsi carico di un progetto in rapporto con il mondo e con gli altri.

Allo stesso tempo, vorrei indagare sulla possibilità di assegnare in questo senso un ruolo specifico alla lettura. La prospettiva che suggerisco passa per il superamento della visione gerarchica ereditata dalla cultura umanistica e dal paradigma dei media meccanici, la quale attribuisce al linguaggio scritto una funzione ordinativa, regolativa e di addomesticamento della nostra specie, relegando l’esperienza orale in posizione subordinata.

Il ragionamento qui proposto si articola in tre parti, o movimenti. Nel primo movimento evidenzio alcune situazioni in cui l’oralità si prende le sue rivincite sulla scrittura, nel senso che la forza performativa della parola si manifesta proprio attraverso l’oralizzazione del testo: formula del giuramento, lettura liturgica, reading poetico. La lettura, insomma, diventa pronuncia e lezione. Il secondo movimento, partendo dalla convinzione che la lettura sia appunto dotata di una sua forza performativa non inferiore a quella della scrittura, riprende un’idea già cara alla tradizione greco-romana, ovvero il ruolo della scrittura e della lettura come ambiti concorrenti di un esercizio per la cura di sé e degli altri. Nel terzo movimento, infine, suggerisco che, se l’umanesimo deve essere inteso proprio come un appello alla cura di sé e degli altri, un rinnovato umanesimo, capace di uscire dalle secche metafisiche che lo stanno facendo vacillare o forse lo hanno

già ridotto in frantumi, dovrebbe fondarsi fra l'altro sulla ridefinizione del ruolo della scrittura e sulla critica al suo potere ordinatore.

Prima di entrare nel merito, formulo alcuni postulati. Essi descrivono la cornice concettuale entro la quale si muove il mio ragionamento. Prima di tutto affermo che sul piano pragmatico la lettura è un atto performativo. Analogamente, sul piano semiotico la lettura va intesa come una forma di discorso. In secondo luogo l'esperienza della lettura si sostanzia in una serie di pratiche storicamente situate. Tali pratiche sono definite da tre forze che si condizionano a vicenda: i) gli obiettivi degli attori della comunicazione (chi scrive e chi legge), ii) le caratteristiche materiali dei supporti scrittori, iii) la natura dei contenuti mediali. In questo senso viviamo forse oggi immersi in una fase di passaggio fra due paradigmi mediali, ma il dopo-Gutenberg non sembra esibire tutti i tratti che McLuhan aveva profetizzato (ritorno dalla parola all'immagine, ma anche dal visivo all'acustico).

Sullo sfondo di questa cornice si collocano diverse domande, che hanno appunto a che fare con il dopo-Gutenberg e con il riposizionamento della scrittura e della lettura nella nuova condizione mediale (o forse postmediale). Possiamo parlare di cultura digitale? E, se sì, in che senso? Possiamo descrivere la cultura digitale come un linguaggio, ossia una serie di pratiche espressive che producono testi e metaforizzano il mondo? E inoltre: quali sono i tratti del nuovo sensorio, quello che potremmo definire il sensorio digitale? Rispondere a tali domande ci aiuterebbe a capire come, sempre di più, ci stiamo disponendo a pratiche di lettura inedite.

### **La forza performativa della parola oralizzata**

Sappiamo che la forma scritta di un testo è spesso necessaria perché tale testo abbia una sua efficacia e quindi possa agire nella realtà. Diciamo che la forma scritta di taluni enunciati è condizione della loro capacità di produrre effetti concreti, ossia di esprimere quella che Austin chiama forza illocutiva (Austin 1961). Taluni atti giuridici, per esempio, sono validi e costituiscono diritti di vario tipo solo se hanno forma scritta (si parla, in questo caso, di forma scritta *ad substantiam*). Oppure la forma scritta è l'unico mezzo per provare in giudizio che un negozio esista (forma scritta *ad probationem*). Più in generale, il diritto romano ci ha abituati all'idea che la legge sia tale in quanto scritta. Nell'ordinamento costituzionale italiano, com'è noto, la legge entra in vigore di norma 15 giorni dopo la sua pubblicazione nella «Gazzetta Ufficiale» (art. 73 Cost.); pubblicazione che costituisce

appunto la fase conclusiva del processo di produzione normativa. Non basta dunque che la legge sia promulgata dal Presidente della Repubblica. Occorre che essa sia stampata e possa circolare in forma scritta (sappiamo che questo non è necessariamente vero in altri ordinamenti: la costituzione del Regno Unito, per esempio, è composta da molte fonti, alcune delle quali sono di natura orale, come le convenzioni costituzionali del parlamento e le prerogative reali). Curiosamente, la stessa parola latina *lex* è il risultato di una torsione semantica. Essa è collegata al verbo *legere* («raccolgere, leggere»), che deriva dal greco λέγω («raccolgo, dico, ascolto») e rimanda dunque al contesto dell'oralità, non già a quello della scrittura. Attraverso questa torsione il λόγος («parola, discorso») diventa appunto *lex* («legge»), ossia parola scritta per eccellenza, laddove invece la legge dei greci poteva essere distribuita vocalmente (νόμος) o addirittura era esclusivamente orale (ῥήτρα) (Costa 2020, 68).

Nelle pieghe della lettura, tuttavia, l'oralità si prende le sue rivincite. Talvolta la sonorizzazione di un testo scritto si dà come condizione necessaria della sua efficacia performativa, sia essa intesa in senso illocutorio o perlocutorio. In tali casi, per poter agire, la scrittura ha bisogno che siano soddisfatte due condizioni: che qualcuno la renda in forma orale e che altri ascoltino la sua esecuzione. La scrittura assume così la sostanza di una partitura o di un copione. Essa, appunto, deve essere eseguita a favore di un pubblico più o meno ampio. Le sentenze devono essere pronunciate, così come le lauree devono essere proclamate. Pena la loro invalidità.

Nel corso di uno dei primi episodi di *Un giorno in pretura*, fortunato e longevo programma televisivo ideato da Nini Perno e Roberta Petrelluzzi per Rai 3, accade in questo senso una cosa straordinaria. Non sono in grado di identificare con precisione la puntata, ma la mia memoria mi suggerisce che andò in onda nel 1988 o nel 1989. L'ordinamento italiano si era da poco dotato di un nuovo Codice di Procedura Penale che, fra le altre cose, interveniva a modificare il testo del giuramento con il quale il testimone, negli atti preliminari alla deposizione, vincola sé stesso all'obbligo di dire la verità (art. 497 c.p.p.). Nella puntata in questione era chiamata a deporre un'anziana signora, cui si consegnava un foglio contenente la formula di rito («Consapevole della responsabilità morale e giuridica che assumo con la mia deposizione, mi impegno a dire tutta la verità e a non nascondere nulla di quanto è a mia conoscenza»). Il presidente invitava dunque la testimone a leggere tale formula. La donna osservava per qualche istante il foglio consegnatole e poi – con uno sguardo in cui si mescolavano l'emozione dovuta alla gravità del momento e una certa perplessità – si rivolgeva così al presidente: «Fatto». Era

l'inizio di un dialogo surreale: «Fatto cosa?» domandava il presidente. «Fatto. Cioè, ho letto» replicava la testimone, a quel punto anche un po' indispettita, dal momento che il suo interlocutore sembrava non fidarsi di lei. «Ma no! Deve leggerla a voce alta, perché noi la si possa sentire» provava allora a chiarire il presidente. «Beh, questo non l'aveva specificato» concludeva la donna, piccata.

Ma la necessità di oralizzare la parola scritta, affinché essa possa esprimere la sua capacità illocutoria ed eventualmente raggiungere il suo obiettivo perlocutorio, non si manifesta solo in ambito giuridico e in particolare nel contesto del diritto processuale a cui si alludeva poc'anzi a proposito della formula di giuramento. Il caso della messa cristiana non è meno significativo in tal senso. E probabilmente ciò vale per tutte le confessioni religiose fondate sul principio della tradizione scritta. Nel rito romano, per lo meno per come esso è andato configurandosi dalla costituzione apostolica *Quo Primum* di Pio V nel 1570 e si è consolidato fino ai giorni nostri (Frutaz 1952), la parola di Dio acquista efficacia performativa attraverso l'ascolto da parte dell'assemblea dei fedeli. Anche in questo caso, insomma, l'oralità si prende le sue rivincite. Si può dire che la liturgia della parola abbia lo scopo di attualizzare una situazione discorsiva originaria, nella quale Dio si rivela e offre testimonianza di sé. Situazione che viene tramandata attraverso la mediazione dalla scrittura, ma che proprio nella celebrazione del rito recupera una dimensione orale. In origine, infatti, Dio non scrive. Egli parla. Lo fa prima per mezzo dei profeti, poi per mezzo del Figlio: «Annunziamo a voi la vita eterna, che era presso il Padre e si manifestò a noi: vi annunziamo ciò che abbiamo veduto e udito» (1 Gv 1, 2-3). La manifestazione di Dio è un suono fragoroso: «Il Signore ruggisce da Sion e da Gerusalemme fa udire la sua voce [...]. Ruggisce il leone: chi non trema? Il Signore ha parlato: chi può non profetare?» (Am 1, 2 e 3, 8).

Poi il ruggito si è fatto scrittura. Il primo a incaricarsi di scrivere le parole del Signore è Mosè: «Scrivi queste parole; perché sul fondamento di queste parole io ho fatto un patto con te e con Israele» (Es 34, 27). Peraltro sappiamo che nella tradizione farisaica erano comprese prescrizioni non incluse nella Torah e tramandate oralmente. Non è certo questa la sede per ricostruire il complesso percorso, durato oltre mille anni, che ha portato da un'eterogenea memoria orale alla codificazione scritta, sia nel caso della tradizione ebraica (Talmud) sia in quello della tradizione cristiana (Antico Testamento). Anche il Nuovo Testamento, peraltro, risulta dalla riorganizzazione di un corpus prima orale e poi letterario non meno eterogeneo, portata a termine fra il Concilio di Nicea (325) e quello di Costantinopoli (381). C'è comunque un duplice movimento che porta dapprima

dall'oralità alla scrittura (le verità rivelate diventano sacra tradizione) e successivamente dalla scrittura all'oralità (la parola di Dio deve essere risonorizzata nell'esercizio liturgico).

Dev'essere chiaro che qui ci si riferisce alla parola con cui Dio si rivela e che all'umanità tocca appunto trascrivere e risonorizzare, non al Logos come principio creatore, che precede ogni inizio storico («Ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ λόγος, καὶ ὁ λόγος ἦν πρὸς τὸν θεόν, καὶ θεὸς ἦν ὁ λόγος», Gv 1, 1). Rispetto al significato teologico del Logos giovanneo mi astengo dal proporre ogni ulteriore considerazione. Osservo solo che il più ellenistico dei vangeli si stacca nettamente dai tre sinottici proprio per questo riferimento al Logos, che già Origene collegava – nel suo *Commento al Vangelo di Giovanni* – alla tradizione filosofica greca (Origene 1966-1992).

Vi è poi un terzo scenario, nel quale si manifesta la forza performativa della parola oralizzata: è quello letterario. Siamo abituati concepire la letteratura come una collezione di opere scritte e come un'istituzione che ruota intorno a tale patrimonio; un sistema, dunque, fatto di attori che si muovono intorno a dei testi. Sappiamo peraltro che, per funzionare pragmaticamente, i testi hanno bisogno non solo di un pubblico disposto a riceverli ma anche di una loro esecuzione. Il testo letterario – osserva Hans-Georg Gadamer – «si compie solo nella sua esecuzione discorsiva, ossia nella sua stessa lettura. [...] In ogni lettura accade un'applicatio» (Gadamer 1960, 701).

Certo Gadamer non allude qui a una manifestazione performativa, ma al lavoro ermeneutico che scaturisce dall'incontro fra due soggettività – l'autore e il lettore – mediato dall'oggettività del testo. Tuttavia in taluni casi l'esecuzione può essere intesa in senso proprio. Pensiamo alla poesia e all'esperienza dei reading poetici, che continuano a richiamare un vasto pubblico di ascoltatori e talvolta assumono i connotati di eventi di massa, come accadeva con le letture dantesche di Vittorio Sermoni e continua ad accadere con quelle di Roberto Benigni. Si può prediligere l'approccio di Sermoni, filologicamente più sorvegliato, oppure quello di Benigni, talvolta contestato per il suo carattere attoriale e attualizzato. Comunque in entrambi i casi la rivincita dell'oralità consiste nell'idea che, per funzionare, il testo di Dante debba essere eseguito da un interprete e ascoltato dal destinatario finale, anziché trasmesso attraverso una serie di segni alfabetici scritti. Esofasia contro endofasia, senso dell'udito contro senso della vista, un medium (la voce) contro un altro medium (la pagina scritta). Non possiamo affatto escludere che Dante immaginasse un'esperienza di fruizione della sua opera più vicina al reading – anzi: al social reading – che alla lettura solitaria e silenziosa. Neppure l'esperienza del teatro è ipotizzabile al di fuori del suo contesto performativo. E già Harold Innis sottolineava,

non senza malizia, che ad Atene la tragedia fiorì prima della definitiva affermazione della scrittura, così come il teatro di Shakespeare si affermò in Inghilterra prima che il regime della stampa si manifestasse in tutto il suo potere (Innis 2007, 172).

D'altronde dobbiamo ipotizzare che la conquista di una dimensione intima della lettura, totalmente deoralizzata e silenziosa, costituisca una conquista piuttosto recente. Così si esprime in proposito Roger Chartier (1993, 279-280):

La lettura ha sempre avuto un carattere privato, intimo e segreto, riconducibile alla dimensione dell'individualità? No, ritengo che questa non sia sempre stata la condizione in cui la lettura si è prevalentemente manifestata. Credo per esempio che nel contesto urbano tra XVI e XVIII secolo sia esistito un modo di rapportarsi ai testi affatto diverso, che passava per letture di tipo collettivo, nelle quali i testi stessi erano manipolati, alcuni lettori decifravano per altri o addirittura più individui elaboravano in comune il senso di quello che leggevano, mettendo in atto qualcosa che andava oltre la capacità individuale di un lettore.

Dovremmo dunque scandalizzarci se oggi assistiamo a una rioralizzazione dell'esperienza della lettura? E che significato dovremmo attribuire, in questo senso, al considerevole successo dell'audiolibro, che dopo una lunghissima gestazione si è finalmente imposto come un nuovo medium grazie all'affermazione di peculiari standard tecnologici e modelli distributivi, i quali trovano applicazione nell'economia delle piattaforme?

### **Scrittura e lettura: tecnologie per la cura di sé e degli altri**

Abbiamo visto tre casi in cui la felicità performativa della parola si manifesta attraverso l'oralizzazione del testo: formula del giuramento, lettura liturgica, reading poetico. Altri esempi si potrebbero aggiungere. Di grande interesse, in particolare, è la situazione discorsiva che si determina nella lettura della favola svolta dall'adulto a favore del bambino. Ma tanto basti. Questi esempi suggeriscono che, in generale, la lettura sia dotata di forza illocutiva, ovvero sia capace di realizzare ciò che esprime a livello di enunciato. Ovviamente non dovremmo cadere in una sorta di riduzionismo linguistico di ritorno. Accogliendo un'idea già implicita nella teoria degli atti linguistici formulata da John Langshaw Austin (1962) e resa esplicita da Pierre Bourdieu (1982), dovremmo riconoscere che la forza illocutoria insita nell'atto di leggere non deriva dalle parole che leggiamo, ma è determinata da convenzioni e istituzioni. Uno di questi dispositivi di

potere è senz'altro costituito dalla letteratura, a propria volta ordinata sulla base di canoni e repertori. Pensiamo, per dire, all'esortazione a leggere i classici. Da un lato essa si fonda sul presupposto di una loro superiore felicità performativa, derivante dalla presunta qualità, tale da renderli una riserva insostituibile di ammaestramenti e lezioni per la vita (l'aggettivo *classico*, deriva – attraverso il latino *classicus* – da *classis*, che in origine designava, al plurale, i cittadini di prim'ordine). Dall'altro lato la proclamazione della superiorità dei classici tende a configurarsi come una profezia che si autoavvera e, al tempo stesso, come un regime di classe.

È noto il rifiuto opposto da Marcel Proust all'idea che l'esperienza della lettura coltivi individui migliori grazie al valore edificante di libri e agli insegnamenti in essi contenuti. Lo scrittore francese estese compiutamente questa sua convinzione in una polemica, garbata ma neppure troppo sommessa, nei confronti di John Ruskin. Nel 1906 Proust diede infatti alle stampe, con il titolo *Sésame et les lys*, la traduzione di due conferenze di Ruskin del 1864 sulla natura e sui doveri degli uomini e delle donne. Pubblicate la prima volta nel 1865, le due conferenze riscossero negli anni un cospicuo successo editoriale e sono oggi disponibili in una bella edizione a cura di Deborah Epstein Nord (Ruskin 2002). Nella prima conferenza (*Sesame Of Kings' Treasuries*) il critico inglese suggeriva al suo pubblico la necessità di elevare l'educazione attraverso la lettura, identificando quattro tipi di libri e distinguendoli in buoni e cattivi. La seconda conferenza (*Sesame Of Queens' Gardens*) delineava una guida morale per le donne, indicando fra le altre cose il ruolo occupato dalla lettura nella loro educazione. Al di là del moralismo vittoriano di tali ammaestramenti, che urtano qualunque sensibilità femminista, le conferenze di Ruskin costituiscono nel loro insieme una meditazione sui piaceri della lettura. E fu di certo questa circostanza a suscitare il vivo interesse dell'autore della *Recherche*. Tuttavia, nella vastissima prefazione alla traduzione del 1906 – intitolata *Sur la lecture* e inserita in seguito, nel 1919, in *Pastiches et Mélanges* con il titolo *Journées de lecture* – Proust prendeva le distanze da Ruskin in modo netto. In particolare, egli contestava l'idea che la lettura fosse una nobile forma di dialogo: uno scambio fondato sulla presunzione dello scrittore di avere qualcosa di importante da dire al lettore e sulla disponibilità di quest'ultimo a trarre un insegnamento dalle parole scritte.

La questione, posta in termini più generali, riguarda il rapporto fra vita e letteratura, ovvero l'ipotesi che la letteratura contenga un ammaestramento utile per la vita. A prima vista, Proust sembra relegare la lettura a un mero stato psicologico, escludendo l'eventualità che essa abbia una valenza conoscitiva e che dunque possa contribuire, in

qualche modo, alla formazione intellettuale umana. La lettura, osserva infatti Proust, non coincide con la nostra vita spirituale. Tutt'al più, essa ci accompagna fino alla soglia di tale esperienza. «I limiti del suo ruolo – egli scrive – derivano dalla natura delle sue virtù. [...] Sentiamo benissimo che la nostra saggezza comincia là dove finisce quella dello scrittore, e vorremmo che egli ci desse delle risposte, mentre tutto quanto può fare è di donarci dei desideri» (Proust 1906, 59 e 63). E ancora: «quel che è il termine della sapienza (dei libri) ci appare soltanto come il principio della nostra, di modo che proprio nel momento in cui ci hanno detto tutto ciò che ci potevan dire, fanno nascere in noi la coscienza di non averci detto ancora nulla» (*Ibid.*, 63).

A ben vedere, tuttavia, escludere che i libri abbiano qualcosa da insegnarci non significa estromettere la dimensione conoscitiva dall'orizzonte della lettura. Quella che Proust contesta a Ruskin, semplicemente, è l'idea che ai libri si possa affidare il compito di ammaestrare i lettori, ossia pretendere che essi assolvano a una missione edificante. Alla funzione istruttiva del libro Proust contrappone la capacità, che scaturisce dall'esperienza della lettura, di suscitare la potenza dell'immaginazione. La quale si attiva nel momento in cui il lettore è solo, consegnato dallo scrittore sul confine di un mondo ancora da vivere. La solitudine – e non il dialogo con lo scrittore – è il *primum* dell'immaginazione. La stessa immaginazione vagheggiata nelle celebri pagine dedicate a questo tema nella *Recherche* e in quelle, in un certo senso preparatorie, del *Jean Santeuil*.

Non leggiamo dunque per trovare nel libro un ammaestramento e una conclusione, proclama Proust, ma per ricevere un incitamento: quello a incamminarci lungo un percorso nel quale non procederemo accompagnati. Le considerazioni dell'autore della *Recherche* hanno messo in difficoltà anche taluni fra i suoi più appassionati estimatori. È significativo, in tal senso, l'imbarazzo con cui Carlo Bo affronta la materia in un lungo saggio del 1942, intitolato *Della lettura* (Bo 1953a), prendendo le distanze da Proust e mostrando peraltro di fraintendere almeno in parte il ragionamento del grande scrittore francese:

Nel fare della lettura soltanto uno stato psicologico Proust evita di segnare quanto invece era intervenuto nella formazione esatta dello spirito, come oltre un libro d'impressioni (e non soltanto impressioni che esulano nelle note d'una musica del tutto consentita al cuore) viveva senz'altro un libro di formazioni intime, di traduzione, per modo di dire, del proprio animo con la misura protestata del limite di confronto. (*Ibid.* 15)



Solo cinque anni dopo, in un altro saggio contenuto nella silloge del '53, Bo riformulerà parzialmente il proprio giudizio, mostrando una comprensione meno riduttiva del ragionamento di Proust (Bo 1953b).

È forse opportuno insistere sulla questione principale, ossia sull'idea che i testi scritti siano depositari di una sapienza ordinativa, da cui attingere per diventare migliori (a patto, naturalmente, che si tratti dei testi ammessi all'interno di un canone e definiti quindi come *classici*, ossia a propria volta i migliori). Ne deriva una concezione della lettura – quella sostenuta da Ruskin e rifiutata da Proust – subordinata. Leggere non costituisce una pratica creativa e performativa, ma come assunzione di una sapienza già data, che è contenuta nei libri e che dai libri deve essere estratta. Il bravo lettore, suggerisce Ruskin, si lascia addomesticare da ciò che legge.

Ecco il dialogo asimmetrico: da un lato la cura degli altri come disposizione di un ordine, dall'altro la cura del sé attraverso la lettura come adesione a tale ordine. Ci domandiamo tuttavia: è possibile ipotizzare una forma di scrittura, cui corrisponda in modo speculare una forma di lettura, che sfugga alla prospettiva appena esposta? Esistono cioè una scrittura e una lettura capaci di agire come cura di sé e degli altri, al di fuori di un modello gerarchico, secondo il quale leggere è porsi in posizione subordinata rispetto alla scrittura, dal momento che il lettore esiste solo per ricevere il testo? L'idea che la scrittura si costituisca come una forma di autodisciplina e di asceti (governo di sé), oltre che come regime (governo degli altri), si fa strada già nella cultura greco-romana ellenistica e del tardo impero, come osservato nello straordinario saggio di Michel Foucault sulla scrittura di sé (Foucault 1983). Secondo il filosofo francese tracce di questa prospettiva sono presenti, in embrione, già in autori del I e del II secolo, come Seneca, Plutarco e Marco Aurelio. Ma la prima testimonianza compiuta è costituita dal riferimento alla scrittura come esercizio, sforzo e preparazione (ἄσκησις) contenuta nella *Vita Antonii* di Atanasio di Alessandria, databile dopo il 356. Foucault nota come, nel contesto dell'anacoresi celebrato attraverso la figura di Antonio, la scrittura trovi una sua precisa funzione disciplinare. Tale funzione è speculare a quella svolta dai fratelli e dalle sorelle nella fede. Quando siamo nella comunità, sono gli altri a sorvegliare sui nostri comportamenti. Ma quando siamo soli, la scrittura diventa l'unico dispositivo di sorveglianza di cui disponiamo:

Osserviamo anche quest'altra precauzione per essere sicuri di non peccare: ciascuno annoti e scriva le azioni e i moti dell'anima, come se dovessimo farli conoscere gli uni agli altri; state

certi che, per la vergogna di essere conosciuti, smetteremo di peccare e di nutrire nel cuore pensieri malvagi (Atanasio 2007, 55.9-10, 142)

D'altronde anche la lettura assume il valore di un esercizio di autodisciplina, da praticare non in vista del piacere ma nel quadro di un processo di cambiamento interiore e di elevazione spirituale. Così si esprime Hieronymus (San Girolamo) nella *Lettera XLIII a Marcella*, descrivendo l'attitudine diffusa nel Didaskaleyon di Alessandria sotto la guida di Origene e riferendosi a propria volta a una lettera di Ambrogio di Alessandria:

Neanche una volta [...] aveva preso cibo senza ascoltare qualche lettura, e mai s'era addormentato senza prima aver ascoltato qualche brano dei Testi sacri, che l'uno o l'altro dei suoi compagni gli leggeva. Faceva in modo, cioè, che giorno e notte la lettura lo portasse alla preghiera e la preghiera alla lettura. (Girolamo 1962, 327)

In questo senso non bisogna lasciarsi andare al godimento morboso della lettura, la quale va semmai coltivata in un contesto di austerità. Vi è, in Atanasio, un rifiuto del valore filosofico del linguaggio, diremmo un rifiuto del λόγος:

Se voi ancora non credete e cercate ragionamenti e discorsi, noi, come ha detto il nostro maestro, non portiamo prove fondate sul linguaggio persuasivo della sapienza greca, ma vogliamo convincere in modo manifesto mediante la fede la quale vale più che i discorsi artificiosi. (Atanasio 2007, 80, 1, 164)

Qui non credo che si voglia contrapporre al verbalismo sofisticato il valore razionale del linguaggio. Credo anzi che la critica sia rivolta alla prospettiva socratica del λόγος, ossia alla logica, alla dialettica e all'analitica della filosofia greca matura. Va poi aggiunto che non tutte le letture sono utili alla causa: «Le Scritture sono sufficienti alla nostra istruzione» (*Ibid.*, 16, 1, 103). Siamo dunque ben lontani dalla prospettiva umanistica della lettura estensiva, proclamata nella celebre lettera di Francesco Petrarca a Giovanni Anchiseo: «il singolo libro non insinua soltanto sé stesso nel nostro animo, ma fa penetrare in noi anche i nomi di altri, e così l'uno fa venire il desiderio dell'altro» (Petrarca 1978, III, 18, 109).

Ma l'aspetto che più ci interessa è un altro. Esso consiste nella ricerca, tanto nella tarda cultura greco-latina quanto in quella cristiana delle origini, di un punto di equilibrio fra lettura e scrittura, intese come pratiche di cura di sé: «non dobbiamo limitare la nostra attività né esclusivamente allo scrivere né alla sola lettura [...]. Dobbiamo, invece,

alternare le due occupazioni e integrarle scambievolmente, in modo che le cognizioni acquisite leggendo, messe sulla carta formino un tutto organico» (Seneca 2020, 603). E di quale scrittura stiamo parlando? Quella che, sulla scorta di Plutarco, Foucault definisce «écriture éthopoiétique» (Foucault 1983, 1237) si sostanzia in due forme distinte: i taccuini destinati a raccogliere annotazioni personali (ὕπομνήματα) e le corrispondenze epistolari. Mentre i primi rappresentano un esercizio di cura del sé, le seconde sono destinate per definizione agli altri. Senonché la lettera ha una doppia valenza: essa agisce, sì, sul suo destinatario nel momento della lettura; ma, allo stesso modo, agisce sul suo mittente nel momento della scrittura. La lettera sembra in tal senso integrare due movimenti distinti: la scrittura e la lettura. E questa integrazione porta a far coincidere due sguardi: lo sguardo dell'altro (il lettore-destinatario) e quello che l'autore rivolge a sé stesso (*Ibid.* 1249).

In conclusione potremmo dire che nello scambio epistolare si incrociano due forze disciplinanti. Attenendoci alla terminologia della grammatica del potere di Foucault, due soggetti che si scrivono e che si leggono – allo stesso tempo autori e lettori – istituiscono un campo di azioni con l'obiettivo di prendersi cura l'uno dell'altro. Con l'obiettivo, cioè, di addomesticarsi.

Che rapporto ha, un simile addomesticamento, con il programma dell'umanesimo classico, che sembra essere quello di stringere amicizia attraverso la parola dell'altro? Da un lato la corrispondenza epistolare si configura in quanto specifica forma di discorso, nel quale l'amicizia agisce come fine e fondamento. Dall'altro lato la lettura – in quanto ἄσκησις, «esercizio» – è vista come un'azione, capace di produrre effetti concreti sul reale. Ma in questo senso la lettura è – anche – una lezione, ossia una lettura per qualcuno, una performance destinata a un pubblico. Ed è viva come è, o come dovrebbe essere, ogni buona lezione. Come lo erano, nel ricordo di Hannah Arendt, le lezioni di Martin Heidegger all'Università di Freiburg:

Tecnicamente, era decisivo per esempio il fatto che non si parlava di Platone né si esponeva la sua dottrina delle idee, ma che tutto un semestre si eseguiva e si esaminava passo per passo un dialogo, finché la dottrina millenaria scompariva lasciando invece emergere soltanto una problematica estremamente attuale. (Arendt 1998, 140-141)

Attraverso le lezioni di Heidegger, i suoi studenti imparavano a leggere. In effetti anche la situazione discorsiva che si produce durante una lezione scolastica o universitaria sembra riconducibile allo schema descritto nel precedente movimento: la *lectio* come sonorizzazione e attualizzazione di un patrimonio tramandato attraverso i libri; la cultura

scritta che si fa voce, la quale nutre la relazione erotica fra chi parla e chi ascolta; l'addomesticamento attraverso l'oralità.

## **Il potere della parola scritta e la tecnica come destino**

L'idea che il culto della lettura sia una virtù per eccellenza umanistica è largamente diffusa. Ma che valore ha, in questo contesto, l'espressione "cultura umanistica"? Generalmente la lettura è posta in connessione con la capacità di riflettere criticamente, di esaminare sé stessi nel modo che Socrate ci ha indicato e di rispettare l'umanità e le differenze degli altri. Per ciò stesso, la lettura assume il peso specifico di una virtù civica, necessaria al corretto funzionamento della democrazia. Il nesso fra bravo lettore e buon cittadino è piuttosto evidente, per esempio, nella trentennale riflessione di Martha C. Nussbaum (1990, 1998 e 2010) e nei suoi accorati appelli per la difesa degli studi umanistici e artistici sia nell'istruzione primaria e secondaria sia in quella universitaria del mondo occidentale. L'idea che la lettura, in ispecie la lettura letteraria, sia connessa con la filosofia morale, poiché esiste una relazione fra il sapere etico e le forme scritte, è espressa in modo molto chiaro già in *Love's Knowledge: Essays on Philosophy and Literature* (Nussbaum 1990). L'autrice fa un suggestivo riferimento al celebre passo del *David Copperfield* di Charles Dickens, nel quale il narratore autodiegetico si rivolge direttamente al lettore per sollecitarlo a riflettere sul potere dell'arte letteraria di creare una relazione fra il libro e chi lo legge. Passo che qui ripropongo quasi per intero, nella traduzione di Cesare Pavese:

Mio padre aveva lasciato una piccola raccolta di libri in una stanzuccia al piano di sopra, nella quale avevo accesso (perché contigua alla mia) e dove nessuno della casa ficcava mai il naso. Da quella benedetta stanzuccia Roderick Random, Pickle Pellegrino, Humphrey Clinker, Tom Jones, il Vicario di Wakefield, Don Chisciotte, Gil Blas e Robinson Crusoe, uscirono – schiera gloriosa – a tenermi compagnia. Essi tennero in vita la mia fantasia e la mia speranza di un qualcosa oltre quel luogo e quel tempo, – essi, e le Mille e una notte e i Racconti dei genî, – e non mi fecero nessun male; perché qualunque male ci fosse in qualcuno, per me non c'era: non ne sapevo nulla. Per me adesso è uno stupore, come trovassi il tempo di leggere quei libri come feci, in mezzo a tutti i miei stillamenti e brancicamenti sui pensieri più gravi. È per me curioso come abbia mai potuto consolarmi sotto il carico dei miei piccoli dolori (che erano per me grandi dolori), impersonando in essi tutti i miei personaggi favoriti – come facevo – e mettendo il signor Murdstone e sorella in tutti i malvagi – cosa che pure facevo. Sono stato Tom Jones (un Tom Jones da ragazzi, un'innocua creatura) per

settimane continue. Ho sostenuta la mia interpretazione di Roderick Random per un mese di fila, credo [...].

Questo era il mio solo e costante conforto. Quando ci ripenso, sempre mi risorge in mente il quadro di una sera d'estate, i ragazzi che giocano nel camposanto, e io seduto sul letto, intento a leggere come ne andasse della mia vita (Dickens 1840-1849, 63-64)

Colpisce, di contro, l'ottimismo con il quale, alcuni decenni prima, in un breve intervento apparso per la prima volta nello «Humanities Association Bulletin» nel 1961, Marshall McLuhan immaginava la capacità della cultura umanistica di intercettare i bisogni della nuova economia ipermediatizzata dell'era elettronica. Fino a proclamare per l'artista – un tempo isolato nella torre eburnea dei propri ideali – l'ora dell'approdo alla torre di controllo dell'industria moderna (McLuhan 2005, 6). Per il massmediologo canadese l'arte ha la possibilità di diventare la guida della navigazione del business e la base per la progettazione di ogni futuro modello di società. Certo, McLuhan proietta nel suo ragionamento un'idea ben specifica di cultura umanistica. In polemica con la passione «luddista» per le rovine del passato, egli suggerisce la centralità di due conquiste dei secoli XIX e XX: l'arte dell'invenzione e il procedimento della sospensione del giudizio. La prima consiste nella progettazione di artefatti partendo dalla definizione dell'effetto che si vuole conseguire con essi e dalla successiva identificazione, in un processo a ritroso, delle tecniche atte a produrre tale effetto. Il procedimento della sospensione del giudizio, a sua volta, consiste nell'astrazione dai propri bias cognitivi e dunque dalla propria cultura.

Ma, se questo è il modello umanistico che McLuhan ha in mente, come agisce su di esso l'avvento dei media elettronici? Nel saggio a cui si fa qui riferimento, McLuhan anticipa quanto egli stesso svilupperà, pochi anni dopo, in *Understanding Media e Gutenberg Galaxy*: la fine della meccanica e l'estensione dell'interdipendenza sensoriale nella nostra esperienza del mondo. L'alfabeto e la stampa hanno orientato il processo di astrazione della vista e dell'udito. Mediante il congelamento dei moti del linguaggio in un codice visivo, essi hanno reso pervasivo il modello di analisi e impacchettamento («packaging») di ogni discorso e apprendimento umani. L'avvento dei media elettronici rompe questo modello: «we dilate the very means and processes of discourse to make a global envelope of sense and sensibility for the earth» (*Ibid.* 12-13).

Molti ragionamenti sul destino della lettura e sul modo giusto di affrontare la «sfida» del digitale si fondano su una duplice convinzione: da un lato la lettura è la pratica attraverso la quale impariamo a coltivare l'empatia, e proprio per questo è importante, giacché l'empatia è una virtù civica indispensabile per la democrazia; dall'altro lato la

lettura dotata di tali salvifiche proprietà è solo quella praticata sul libro stampato (inteso nelle sue caratteristiche di supporto, ma anche di contenuto). Insomma: la lettura «fa bene», ma solo se è un certo tipo di lettura.

Ovviamente si può non condividere questa premessa, giudicandola manichea e fondata su un postulato non dimostrabile. Roberto Maragliano, per esempio, suggerisce di vedere proprio nell'ipertestualità e nella multimedialità – ovvero nei due tratti distintivi dei contenuti digitali – una risorsa fondamentale: la «modalità digitale ci fa sentire costantemente coinvolti in una relazione di dialogo» (Maragliano 2019, 67); e tale «prospettiva dialogica interviene a dare sostanza e coerenza al tutto e contemporaneamente a garantire i presupposti di un sapere “nativo reticolare e multimediale”» (*Ibid.* 75). Secondo Maragliano il digitale può ricomporre la frattura fra parola scritta e parola parlata che tanto preoccupava Platone: scrivere nell'ecosistema digitale diventa «una pratica capace di generare qualcosa di vivo, che cresce e si alimenta nel tempo, [...] come avviene per la parola parlata, che usiamo soprattutto per entrare in contatto con l'altro» (*Ibid.* 68).

Ma prima ancora di decidere se il digitale abbia effetti regressivi sul piano cognitivo rispetto al libro stampato o se, viceversa, costituisca un'opportunità di crescita, dovremmo interrogarci su quel nesso fra cultura umanistica e destino dell'umanità di cui parla Nussbaum e sul ruolo che il linguaggio gioca all'interno di questa relazione. Ci dovremmo cioè domandare due cose: da un lato quanto sia storicamente fondato – nonché riproponibile oggi, senza sfociare in una metafisica – questo mito dell'umanesimo di derivazione classica, dall'altro in che misura la parola scritta possa davvero essere posta a fondamento di una prospettiva umanistica.

Com'è noto, Martin Heidegger ha fornito una risposta in termini negativi a entrambe le domande nella sua cardinale *Lettera sull'«umanesimo»* del 1947, ponendo una serie di ulteriori questioni di cui si continua a discutere in ambito filosofico. Agli ideali della tradizione umanistica – gli *studia humanitatis*, che Heidegger collega alla tarda greccità, alla romanità e al Rinascimento italiano, ma che vede in qualche modo rispecchiati anche nel cristianesimo e nell'esistenzialismo di Jean-Paul Sartre – il filosofo tedesco contrappone il pensiero greco delle origini, il quale a suo parere non si è ancora ritirato dal proprio elemento, «procurandosi un valore come τέχνη, come strumento di formazione, quindi come esercizio scolastico, e poi come attività culturale» (Heidegger 1949, 37). L'umanesimo che si vorrebbe salvare è per Heidegger improponibile, in quanto non pone in maniera corretta la questione del modo di essere dell'uomo. Centrale,

nel suo ragionamento, è il ruolo del linguaggio, che gli sembra degradare a tecnica (τέχνη) proprio nel momento in cui abbandona la dimensione orale per quella scritta: «il linguaggio cade al servizio della funzione mediatrice delle vie di comunicazione per le quali l'oggettivazione, come uniforme accessibilità di tutto a tutti, si estende in spregio a ogni limite» (*Ibid.*). Heidegger sembra suggerire che la verità dell'essere non si legge. Essa si ascolta. Il pensiero appartiene all'essere «in quanto ne è all'ascolto» (*Ibid.* 35). In che misura – mi domando – è lecito cogliere un nesso fra la critica heideggeriana al λόγος a l'atteggiamento sospettoso di Atanasio di Alessandria nei confronti del «linguaggio persuasivo» e dei «discorsi artificiosi» poc' anzi ricordato?

La degradazione strumentale del linguaggio, la sua «oggettivazione», è per Heidegger una «devastazione»:

Essa proviene da una minaccia dell'essenza dell'uomo. Un uso semplicemente accurato del linguaggio non prova ancora che siamo già sfuggiti a questo pericolo essenziale. Anzi, oggi potrebbe addirittura indicare piuttosto che ancora non vediamo e non possiamo vedere il pericolo, perché non ci siamo ancora esposti al suo sguardo. La decadenza del linguaggio, di cui da qualche tempo si parla molto, anche se assai tardivamente, non è però il fondamento, ma già una conseguenza del processo per cui il linguaggio, sotto il dominio della moderna metafisica della soggettività, cade in modo quasi inarrestabile fuori dal suo elemento. Il linguaggio ci rifiuta ancora la sua essenza, che consiste nell'essere la casa della verità dell'essere. Il linguaggio si concede piuttosto al nostro mero volere e affaccendarci come uno strumento del dominio sull'ente. (*Ibid.* 38-39)

Come dicevamo, tale devastazione sembra connessa all'invenzione della scrittura come τέχνη e alla sostituzione con essa della parola orale. D'altra parte lo stesso Heidegger si rammarica di non poter affrontare le questioni poste da Jean Beaufret in un dialogo diretto, anziché attraverso la scrittura. Ma è allo stesso tempo interessante notare che, successivamente alla prima stesura, il filosofo tedesco curerà un'ampia rielaborazione della *Lettera sull'«umanismo»*, pubblicata sempre nel 1947 e poi nel 1949. Un'ulteriore edizione, con un certo numero di varianti testuali, uscirà nel 1957. Insomma: col trascorrere degli anni la *Lettera* abbandonerà il suo carattere apparentemente occasionale – la necessità di fornire una risposta alle domande del giovane francese, che lo aveva sollecitato nel momento forse più cupo della storia europea e più difficile per l'esistenza dello stesso Heidegger – ma non perderà il suo carattere epistolare. Non sarà più una lettera, ma un saggio filosofico in forma di lettera.

A Heidegger risponderà fra gli altri, nel 1999, Peter Sloterdijk con le sue *Regole per il parco umano*. E all'intervento di Sloterdijk è opportuno tornare, perché in esso si tenta un esercizio di decostruzione del ragionamento di Heidegger sull'umanesimo e sul ruolo del linguaggio per noi molto interessante. In sostanza, Sloterdijk ritiene che Heidegger rimanga legato «alla funzione più importante dell'umanesimo classico, cioè quella dello stringere amicizia dell'uomo con la parola dell'altro» (1999, 123). Perciò gli esseri umani hanno il linguaggio. Ce l'hanno – si badi – non solo per comunicare l'uno con l'altro e per addomesticarsi a vicenda, ma per abitare in esso. Perché «il linguaggio è la casa dell'essere, abitando la quale l'uomo e-siste, appartenendo alla verità dell'essere e custodendola» (Heidegger 1949, 61). Dunque seguendo Heidegger nel suo ragionamento siamo indotti, secondo Sloterdijk, a sostituire il programma educativo della società umanistico-letteraria con un altro tipo di addomesticamento: «un addomesticamento e [...] uno stringere amicizia che vanno più a fondo di quanto possano ogni disabbruttamento umanistico e ogni acculturato amore per il testo che parla d'amore [...] Ciò chiama in causa un ascolto-nella-vicinanza, in cui l'uomo deve diventare più quieto e addomesticato di quanto non lo divenga l'umanista attraverso la lettura dei classici. Heidegger vuole un uomo che ascolti e ubbidisca di più di un semplice buon lettore» (Sloterdijk 1999, 124). Mi sembra significativo, nel passo appena riportato, l'implicita contrapposizione fra la dimensione della lettura (l'addomesticamento umanistico) e quella dell'ascolto (l'addomesticamento heideggeriano).

Per Sloterdijk la sostituzione della pedagogia umanistica con l'onto-antropologia heideggeriana appare totalmente anacronistica. Tuttavia ai suoi occhi Heidegger ha il merito di porre la questione fondamentale:

Che cosa addomestica ancora l'uomo quando l'umanesimo, come scuola dell'addomesticamento dell'uomo, fallisce? Che cosa addomestica l'uomo quando finora i suoi sforzi di autoaddomesticamento hanno condotto principalmente solo alla presa di potere su tutto l'ente? Che cosa addomestica l'uomo quando, dopo tutti gli esperimenti condotti finora con l'educazione del genere umano, non si ha ancora chiarito chi o che cosa e a che fine educa gli educatori? O forse la domanda sulla cura e la formazione dell'uomo non si può più porre in modo competente nell'ambito delle semplici teorie dell'addomesticamento e dell'educazione? (*Ibid.* 125)

Sloterdijk non formula una risposta univoca a queste domande. Però ci aiuta a illuminare «il grande impensato da cui l'umanesimo, dall'antichità ai giorni nostri, ha distolto lo sguardo» (*Ibid.* 130). Ed è il fatto che la lettura (*Lesen*) sarebbe nulla senza



la selezione (*Auslesen*). La selezione «è sempre stata il potere che sta dietro le forze in gioco». La cultura della scrittura ha agito come potere selettivo, creando un fossato fra letterati e illetterati, al punto che gli esseri umani si potrebbero definire come animali parte dei quali sono capaci di leggere e scrivere e altri no. Conclude Sloterdijk: «Nel fatto che gli uomini cadano sempre più dalla parte attiva e soggettiva della selezione, anche senza che abbiano dovuto assumersi volontariamente il ruolo del selettore, sta la cifra dell'epoca tecnica e antropocentrica»; e dunque «la *humanitas* riguarda non solo l'amicizia dell'uomo con l'uomo ma implica già da sempre, e sempre più esplicitamente, che l'uomo rappresenti per l'uomo la più alta forma di potere» (*Ibid.* 131).

L'intervento di Sloterdijk, abbiamo detto, è del 1999. Dunque esso si colloca cronologicamente agli esordi di quella che negli anni successivi abbiamo deciso di chiamare, in modo alquanto retorico, rivoluzione digitale. Agli esordi, cioè, di un'epoca nella quale il libro e il linguaggio del libro sembrano non bastare più, mentre gli umanisti che li difendono appaiono in misura crescente gli esponenti di una élite in declino. Di tale declino incipiente Sloterdijk sembra assai consapevole, a giudicare dalle parole con cui chiude il proprio saggio:

La posta che non verrà più consegnata smette di essere una trasmissione a possibili amici e si muta in oggetti archiviati. I libri, un tempo autorevoli, hanno smesso sempre più di essere lettere agli amici, e non si trovano più sui tavoli da lavoro e sui comodini dei loro lettori ma sono caduti nella atemporalità degli archivi. [...] *Ibid.*: perciò il movimento umanistico ha perso buona parte dello slancio di un tempo. [...] Può venire alla radura anche lo scantinato di un archivio? Tutto lascia presupporre che i documentaristi e gli archivisti abbiano assunto l'eredità degli umanisti. Ai pochi che ancora si aggirano negli archivi si impone l'idea che la nostra vita sia la risposta confusa a domande di cui abbiamo dimenticato il luogo di provenienza (*Ibid.* 136-137).

## Bibliografia

- Atanasio di Alessandria (2007), *Vita di Antonio*, Introduzione, traduzione e note di Lisa Cremaschi, Milano, Paoline Editoriale.
- Arendt, Hannah - Heidegger, Martin (1998), *Lettere 1925-1975 e altre testimonianze*, ed. M. Bonola, Torino, Einaudi, 2007.
- Austin, John Langshaw (1961), “Performative Utterances”, in *Id.*, *Philosophical Papers*, Oxford: Oxford University Press, 233-252.
- Austin, John Langshaw (1962), *How to Do Things With Words*, Oxford, Oxford University Press.
- Bo, Carlo (1953), “Della lettura”, in *Id.*, *Della lettura e altri saggi*, Firenze: Vallecchi, 1-55.
- Bo, Carlo (1953), “Primi dati per Proust”, in *Id.*, *Della lettura e altri saggi*, Firenze: Vallecchi, 148-179.
- Bourdieu, Pierre (1982), *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard.
- Caputo, Annalisa (2020), “La formazione del concetto di ‘cura’ in Heidegger (1919-1929). Fonti, stratificazioni, scelte lessicali”, *Logoi*, vol. VI, n° 15, 98-160.
- Roger Chartier, Roger (1993), “La lecture: une pratique culturelle”, in *Id.* (eds), *Pratiques de la lecture*, Paris: Payot.
- Costa, Paolo (2020), *Diluvio digitale. Storia e destini della lettura*, Milano, Egea.
- Foucault, Michel (1994), “L'Ècriture de soi”, *Corps écrit*, vol. 5, n. febbraio 1983, 3-23; poi in *Id.* (1994), *Dit et écrits, II. 1976-1988*, Paris: Gallimard, 1234-1249.
- Pietro Frutaz, Pietro (1952), “Messale”, in G. Pizzard & P. Paschini (eds), *Enciclopedia Cattolica (1948-1954)*, Firenze: Sansoni, vol. VIII.
- Gadamer, Hans-Georg (2000), *Verità e metodo*, ed. Gianni Vattimo, Milano, Bompiani.

San Girolamo (1962), *Lettere*, ed. Silvano Cola, Roma, Città nuova.

Heidegger, Martin (2006), *Essere e tempo*, trad. it. A. Marini, Milano, Mondadori, 2006.

Heidegger, Martin (1995), *Lettera sull'«umanismo»*, trad. it. F. Volpi, Milano, Adelphi.

Innis, Harold A. (2007), *Empire and Communications*, Plymouth, Rowman & Littlefield.

Larivée, Annie - Leduc, Alexandra (2001), “Saint Paul, Augustin et Aristote comme sources gréco-chrétiennes du souci chez Heidegger. Éclaircissement d'un passage d'*Être et Temps* (§ 42 note 1)”, *Philosophie*, vol. 69, 30-50.

McLuhan, Marshall (2005), “The Humanities in the Electronic Age (1961)”, in E. McLuhan & W. Terrence Gordon (eds.), *Marshall McLuhan Unbound*, Corte Madera CA: Ginko Press .

Maragliano, Roberto (2019), *Scrivere. Formarsi e formare dentro gli ambienti della comunicazione digitale*, Roma, Luca Sossella Editore.

Nussbaum, Martha C. (1990), *Love's Knowledge: Essays on Philosophy And Literature*, Oxford, Oxford University Press.

Nussbaum, Martha C. (2006), *Coltivare l'umanità. I classici, il multiculturalismo, l'educazione contemporanea*, trad. it. S. Paderni, ed. G. Zanetti, Roma, Carocci.

Nussbaum, Martha C. (2011), *Non per profitto. Perché le democrazie hanno bisogno della cultura umanistica*, trad. it. R. Falcioni, Bologna, Il Mulino.

Origene (1995), *Commento al Vangelo di Giovanni*, ed. Eugenio Corsini, Torino, Utet.

Petrarca, Francesco (1978), “Rerum familiarium libri”, in *Id.*, *Epistole*, Torino: Utet.

Marcel Proust, Marcel (2019), *Sulla lettura*, ed. M. Noja, Milano, La Vita Felice.

Ruskin, John (2002), *Sesame and Lilies*, New Haven-London, Yale University Press.

Seneca, Lucio Anneo (2020), *Ad Lucilium epistularum moralium libri I-XX*, ed. Giuseppe Monti, Milano, Rizzoli.

Sloterdijk, Peter (2001), “Regole per il parco umano. Una replica alla lettera di Heidegger sull’umanismo”, *aut aut*, vol. 301-302, 120-139.



# El guacho *Martín Fierro* de Oscar Fariña entre transposición «restauradora» y resignificación

Luca Marzolla

**Abstract:** Within the tradition of *Martín Fierro*'s rewritings, Oscar Fariña's *El guacho Martín Fierro* is in a peculiar position, since, according to the author, it would not be an example of re-visionary fiction, but – in Genettian terms – a transposition that aims to preserve the semantic core of the original text. This article seeks to investigate how Fariña carries out this operation, contextualizing the work in its tradition and analyzing the formal elements that support this rewriting. Finally, we will highlight how this adaptation with a 'restoring' aim is not neutral: Fariña chooses a diegetic transformation that primarily rescues *Martín Fierro*'s social criticism component, achieving at the same time an interesting resignification of the canonical text in which Hernández's verses – almost unaltered, in several passages – are recovered as tools of social and political demands in contemporaneity.

**Keywords:** Oscar Fariña, El Guacho Martín Fierro, Contemporary Argentinian Literature, Rewriting, José Hernández.

**Abstract:** Dentro de la tradición de reescrituras del *Martín Fierro*, la obra *El guacho Martín Fierro* de Oscar Fariña ocupa una posición peculiar ya que, según lo declarado por el autor, no se trataría de un ejemplo de 're-visionary fiction', sino, en términos genettianos, de una transposición que busca preservar el núcleo semántico del texto de partida. El presente artículo busca investigar de qué manera Fariña realiza esta operación, contextualizando la obra en su tradición y analizando los elementos formales que sustentan esta reescritura. Finalmente, destacaremos cómo esta adaptación 'restauradora' no es en todo caso una operación neutral: Fariña elige una transformación diegética que rescata primariamente el componente de denuncia social del *Martín Fierro*, logrando a la vez una interesante resignificación del texto canónico en la que los versos de Hernández, en varios pasajes casi inalterados, se recuperan como herramientas de reivindicación política y social en la contemporaneidad.

**Keywords:** Oscar Fariña, El Guacho Martín Fierro, Literatura Argentina Contemporánea, Reescritura, José Hernández.

## 1. Introducción

Dentro de la amplia tradición de reescrituras del *Martín Fierro* de José Hernández, y en particular dentro de la que se desprende a partir de la segunda mitad del siglo XX, *El guacho Martín Fierro* de Oscar Fariña ocupa un lugar bastante peculiar: la obra – publicada originariamente en 2011 por la editorial Factotum, y luego nuevamente en 2017 por InterZona – consiste en un poema narrativo en sextinas en el que se reescribe verso por verso el poema de Hernández en clave «tumbera», trasladando la trama original al contexto de las villas bonaerenses contemporáneas. El texto constituye de por sí un objeto literario bastante peculiar desde el punto de vista formal, ya que la poesía narrativa con formas tradicionales representa un género textual claramente minoritario dentro del panorama latinoamericano actual, pero lo que realmente diferencia este texto de las demás reescrituras del *Martín Fierro* en perspectiva diacrónica, son sus premisas compositivas, declaradas por el autor en varias entrevistas: abarcando esta reescritura, Fariña se propuso «reescribir el texto en otro tono y modificar lo menos posible», asumiendo este *modus operandi* como «axioma de trabajo» (Vespa 2012). Según la categorización teorizada por Genette en *Palimpsestos* (Genette 1989), que es la que se empleará a lo largo de este trabajo, la reescritura de Fariña consistiría entonces en una transposición (transformación de régimen «serio», cuyo objetivo principal no es buscar efectos cómicos; cfr. *Ibid.*), que en este caso supone variaciones formales y temáticas con respecto a la obra original, pero pretende mantenerse adherente al texto de partida desde el punto de vista semántico (ya que los planteos políticos y sociales del poema de Hernández quedarían intactos). Veremos entonces más en detalle por qué este propósito compositivo marca una distancia con respecto a la gran mayoría de las reescrituras del *Martín Fierro*, profundizando además en la manera en la que este se desarrolla dentro de la obra y tratando de determinar, en fin, en qué medida las intenciones declaradas por el autor se ven reflejadas concretamente en esta experiencia de reescritura.

## 2. «Dislocarlo apenas para que vuelva a ser el mismo»

La tradición de reescrituras e intervenciones intertextuales en sentido amplio con respecto a la gauchesca en general, y al *Martín Fierro* en particular, dentro de la literatura hispanoamericana es evidentemente bastante nutrida: pensemos en textos clásicos como *El fin o Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)* de Borges, *Moreira*

de Perlongher, o *El gaucha insufrible* de Bolaño (Borges 2021; Perlongher 1987; Bolaño 2003), hasta llegar a obras más recientes como *El cutis patrio* (Espina 2006), *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente* (Katchadjian 2007), *El gran surubí* (Mairal 2013), el relato *El amor* (Kohan 2015) y *Las aventuras de la China Iron* (Cabezón Cámara 2017). Reduciendo el campo a las reescrituras del *Martín Fierro*, podemos notar que, si por un lado ya los dos textos de Borges – que cabrían en el marco respectivamente de las continuaciones y de las amplificaciones – incluyen elementos de cuestionamiento de la obra original (una venganza que asume los tratos del cumplimiento de la justicia en *El fin*, la reducción de la ética heroica – «Cruz no consiente / que se cometa el delito / de matar así un valiente»; Hernández 2012: 93 – a un hecho privado sin juicio de valor – «comprendió que un destino no es mejor que otro, pero que todo hombre tiene que acatar el que lleva adentro»; Borges 2021: 864 – en la *Biografía de Tadeo Isidoro Cruz*), a partir de la segunda mitad del siglo XX las experiencias de reescritura se acercan cada vez más a lo que Peter Widdowson, en el contexto de la literatura de habla inglesa, ha definido ‘re-visionary fiction’, es decir obras que operan una revisión crítica de los textos canónicos, visibilizando la ideología y los sistemas de valores subyacentes y entrando en una tensión opositiva con ellos, normalmente desde el feminismo y el poscolonialismo, y en todo caso visibilizando y cuestionando, entre otros, discursos racistas, clasistas, homofóbicos y sexistas (Widdowson 2006). Los acercamientos transpositivos al *Martín Fierro* y a la gauchesca a lo largo de las últimas décadas han sido primariamente de este tipo: pensemos, por ejemplo, en la puesta en discusión de la heteronormatividad del texto canónico a través del tópico transpositivo de la homosexualidad del gaucha, un elemento que recurre en varias reescrituras de la gauchesca, entre las cuales *Moreira* de Perlongher, *El amor* de Kohan, *Las aventuras de la China Iron* de Cabezón Cámara, y en cierta medida también en *El gran surubí* de Mairal. Por supuesto, en estas operaciones el cuestionamiento del canon corresponde también a un acto crítico hacia el sistema que elige determinados textos como canónicos, asumiéndolos como emblemas de sus valores: el tópico de la homosexualidad del gaucha dentro de estas reescrituras, por un lado visibiliza y cuestiona la heteronormatividad del canon y de los héroes canónicos, por el otro enfrenta la heteronormatividad del contexto contemporáneo a la publicación de cada obra. Lo mismo ocurre con otros aspectos y temáticas que vemos reversionadas dentro de las reescrituras de la gauchesca: el concepto de patria, la violencia y el racismo de Fierro, la apropiación de lo popular por parte de la cultura letrada (un aspecto que aparece más



que nada en la obra de Cabezón Cámara y sobre el que, como detallaremos más adelante, reflexiona Fariña también).

Lo que marca una diferencia operativa muy importante entre la reescritura de Fariña y las otras obras que se insertan dentro de esta tradición reciente, es entonces el hecho de acercarse al clásico con una actitud recuperativa, que por un lado cumple con ese proceso de concientización que también les pertenece a las demás reescrituras (ya que lo que se consigue es devolverle al personaje de Fierro, en contra de las representaciones idealizadas y edulcoradas debidas a la canonización del texto, la ambigüedad moral que lo caracteriza en el original), pero por el otro se propone rescatar, supuestamente sin modificaciones, el componente de denuncia social y reivindicación política que le pertenece a la obra de Hernández. Así se expresa el autor sobre estos puntos en la entrevista concedida a Mariano Vespa después de la primera publicación del texto, contestando a la pregunta sobre si es posible interpretar la obra «como una crítica a los modos más estabilizados de leer el poema de Hernández» (Vespa 2012):

Y la verdad es que mi intención fue ir contra el sentido común más rancio, más instalado. Escribo pensando lo que dice Borges en su definición de clásico como el libro del que todos hablan y nadie lee. Me parece que eso es lo que pasa con el *Martín Fierro*. Era un texto que me había gustado muchísimo, sobre todo la primera parte que es la que yo trabajé. No entendía cómo podía hablarse de un libro con tanto desconocimiento y a la vez cómo estaba tan institucionalizado cuando el protagonista era cualquiera. Se supone que se eligen como textos nacionales algunos que encarnen cierto arquetipo ideal de nobleza, de bondad, como modelos morales de vida y nuestro personaje en cuestión no tenía nada que ver con eso. La idea fue reescribir el texto en otro tono y modificar lo menos posible. Ese fue el axioma de trabajo. (*Ibid.*)

El intento de Fariña a la hora de emprender este proyecto de reescritura habría sido entonces el de restaurar el texto, más que darle la vuelta: se trataría de intervenir lo mínimo indispensable para que la obra cobre nuevamente su fuerza inicial, lacerando la pátina de canonización edulcorante y distorsiva que el autor advierte alrededor de este texto. «Sin embargo», puntualiza el entrevistador, «hay una crítica visible», observación a la cual Fariña contesta remarcando que «sí, pero lo que está puntualmente en el texto es lo que pensaba Hernández» (*Ibid.*). Fariña se propone enfocarse en la primera parte del *Martín Fierro*, ya que *La vuelta* supondría según él una primera forma de traición de la obra, operada por el mismo Hernández:

Borges dice que lo que quería hacer era un folletín en contra del Ministerio de Guerra. Era súper puntual y política su intención, pero trasciende. El personaje medio que se le va de las manos. En la segunda parte del texto lo que hace es vengarse de su personaje. En el 72 Hernández era un exiliado, lo estaba buscando todo el mundo y escribió el libro en esas circunstancias. Pero en el 79, cuando escribe *La vuelta*, era senador y todo en función del éxito que había tenido su libro. Entonces, pasó de estar en una vereda y cruzar a la otra. Por supuesto, tuvo que escribir *La vuelta* adoctrinándolo, con los consejos del viejo Vizcacha y de Martín Fierro diciéndole a los hijos que se portaran bien. Ahí se ve cómo cambia de tono sobre todo en la caracterización del indio: en la primera es El Dorado, la tierra prometida, está todo re bien; y en *La vuelta* lo describe como el infierno. (*Ibid.*)

Lo que Fariña se plantea es entonces un propósito de reescritura que podríamos definir «restauradora», en la que cambiar la obra original de contexto es una operación que no sirve para deformarla, sino para recuperarla, para poder verla nuevamente y de otra forma gracias a la analogía habilitada por una ambientación más cercana: como anuncia la contratapa de la edición InterZona, «esta reescritura posmovillera del clásico gauchesco intenta devolverle al libro su fuerza original. Dislocarlo apenas para que vuelva a ser el mismo» (Fariña 2017: contratapa). Según la terminología genettiana, estaríamos frente a un caso de transposición, en la que desde el punto de vista formal se conservan tanto la forma como la extensión del poema (2314 octosílabos organizados en sextinas y cuartetos siguiendo el texto de Hernández), mientras se modifica el registro lingüístico y desde el punto de vista temático se realiza una transformación diegética, ya que los episodios de la obra original se desplazan a otra ambientación y otra época, haciendo necesaria una serie de adaptaciones.

### 3. De «gaucho» a «guacho»

Fariña se propone llevar la trama del Martín Fierro al contexto de las villas bonaerenses contemporáneas para hacer que «la representación de los sujetos marginales sea estructuralmente análoga a su antecedente» ya que «se narran las desgracias de un joven marginal, la violenta opresión del orden social y se despliega generosamente el uso del lenguaje del grupo social representado» (Ramallo 2015: 91). Así se expresa el autor acerca de este aspecto dentro de una entrevista concedida a Facundo García en 2011: «En ese traslado, esa actualización, se delata a esa zona del Martín Fierro que para mí no es «idealizable». Quiero decir que imaginé este texto en contra de las lecturas que se han hecho, esas lecturas de figurita *for export* que construyeron los oligarcas» (García 2011).

Dicho cambio de contexto implica evidentemente una serie de permutaciones, bastante bien identificadas y resumidas en distintos trabajos académicos (cfr. Anoniotti 2012; Miprineka 2012; Pérez Calarco 2014; Ramallo 2015; López 2021). Será en todo caso útil resumir los elementos fundamentales: el protagonista, de gaucho decimonónico, pasa a ser «motochorro» villero, toda referencia musical al canto payadoresco y a la guitarra que lo acompaña termina relacionándose con la cumbia villera (véase el emblemático íncipit «Aquí me pongo a cantar / al compás de la vigüela», que en la trasposición resulta ser «Acá me pongo a cantar / al compás de la villera»; Fariña 2017: 7), las referencias católicas dentro del textos se ven sustituidas por términos como «D10s», «el Barba» y en algunos casos por referencias a Gilda (Fariña 2017: 73, 85, 130), habilitando una transcodificación por la que se involucran al nuevo imaginario de la obra personajes que pertenecen a una mitología popular. Dentro de las transformaciones diegéticas principales, se destacan las siguientes permutaciones: el fortín se convierte en una cárcel, los «indios» en «pitufos» (personas que «invaden el espacio vital de otro preso para robarle, violarlo o ejercer cualquier tipo de coacción», según la definición de «pitufear» dada por Fariña en el glosario en el apéndice de la obra; *Ibid.*: 200), los «gringos» en «chetos», y el «moreno» asesinado por Fierro se convierte en migrante boliviano. Por último, la fuga final con el compañero Cruz no es hacia la selva y las comunidades indígenas, sino que hacia Paraguay.

Por supuesto, y como ha sido observado (cfr. Miprineka 2012), el trabajo de Fariña tiene una vertiente paródica, que se expresa de forma muy nítida en la componente gráfica del libro, es decir, la tapa<sup>1</sup> y las ilustraciones internas. Estas últimas, realizadas por el mismo Fariña (cfr. García 2011), remiten a las imágenes que caracterizan las ediciones ilustradas del *Martín Fierro*: así como en el caso de la obra de Hernández las ilustraciones se encargan de representar no solo los personajes y las escenas principales, sino también los elementos de cultura material aludidos en la obra, en el texto de Fariña aparecen representaciones del «guacho» y de los demás personajes, pero también de píldoras, armas, motos y tetrabrik de vino, así como de un Roland AX (un *keytar*, instrumento muy

---

<sup>1</sup>La portada de la edición InterZona de 2017 muestra una pared tapizada de posters con un diseño que remite a los carteles de los recitales de cumbia villera, que llevan escrito «InterZona presenta *El guacho Martín Fierro* de Oscar Fariña» y, más abajo: «*Martín Fierro*, el libro del que todo el mundo habla y que nadie lee» (Fariña, Oscar (2017), *El guacho Martín Fierro*, Buenos Aires, InterZona: portada).

representativo del género de la cumbia villera), y copias de fotos icónicas de Maradona y de Gilda, que como vimos forman parte de esta suerte de panteón popular al que se alude dentro de la obra.

En la obra la transformación diegética va de la mano con una adaptación lingüística que, al igual que las imágenes, genera en primera instancia un efecto paródico. Sin embargo, cabe subrayar que la parodia, aunque sea sin duda presente en esta operación de reescritura, no constituye en absoluto su propósito fundamental: si el intento hubiese sido cómico, no sería necesario prolongar este meticuloso ejercicio de reescritura verso por verso hasta el final del poema de Hernández, y – aunque desconociendo las declaraciones del autor con respecto a los propósitos de su reescritura – desde la lectura del texto resulta evidente que se trata de una transposición (régimen «serio» y no «lúdico» o «satírico»); (cfr. Genette 1989), ya que busca y logra realizar una analogía funcional con el texto de partida. Cabe de hecho señalar que la adaptación lingüística de Fariña en varias circunstancias se ha comparado con una traducción (cfr. Miprineka 2012; García 2011), un término que el mismo autor ha empleado para describir su trabajo («Lo sentí como una traducción», García 2011: web) y que quizás más que otros nos da cuenta de la peculiar relación entre esta reescritura y el texto de partida: la metáfora de la traducción se basa justamente en el criterio de la adherencia al texto original, leído y reformulado verso por verso, y también en esa idea de servicio hacia la obra de partida, ya que lo que se busca, como el autor afirma, es «ir contra el sentido común más rancio» (Vespa 2012) y dejar emerger nuevamente el texto original en su contundencia. Dijimos que los principios operativos de esta experiencia literaria la diferencian de las demás reescrituras del *Martín Fierro*: nótese ahora como esta metáfora de la traducción, empleada por distintos críticos y lectores de esta obra y que el mismo autor reconoce como pertinente, quizás no aplique realmente a ninguna de las demás experiencias de reescritura mencionadas, ni desde el lado formal, ni desde el lado conceptual, y resulta de hecho interesante pensar en cuáles pueden ser otros ejemplos literarios contemporáneos de una operación quizás más común en el ámbito del teatro (en el que es frecuente recuperar textos clásicos recontextualizando la trama en épocas más cercanas e interviniendo también sobre la lengua) o de las adaptaciones transmediales (pensemos en un ejemplo clásico como *Apocalypse Now* de Coppola, en el que se adapta el texto de Conrad al contexto de la guerra en Vietnam).

Nótese además cómo esta operación de adaptación lingüística plantea en definitiva un problema mimético asimilable al que caracteriza la gauchesca (y la poesía narrativa tradicional en general; cfr. Roggia 2012: 87), o sea el hecho de representar literariamente

el idioma de un grupo social al que el autor no pertenece: se realiza entonces otra analogía entre el texto de Hernández y la reescritura de Fariña, ya que este último también se cimenta en la representación lingüística de un sujeto perteneciente a un grupo social marginalizado y del que él no forma parte. Esta operación conlleva algunos riesgos, de los que el autor demuestra tener conciencia:

Es complicado meterse con este registro. Los inconvenientes puntuales se daban verso a verso. Había un montón de decisiones que tomar. Están los peligros de ser muy paternalista, prejuicioso y etiquetador. [...] Es un registro sensible. Podés tener un acercamiento como hace Martín Ciccioli en la tele: «oh miren un borracho, las curiosidades que dice el negro, ¿a ver negro, estás borracho?». Yo no quería que fuera así, ni siquiera quería que fuera una lectura políticamente correcta. Sólo buscaba tratar de trabajar en función de la historia. (Vespa 2012)

Las afinidades y diferencias entre el texto de Hernández y el de Fariña acerca de la posición del autor hacia el sujeto representado, y de la autorrepresentación del protagonista cantor, han sido analizadas extensamente (cfr. Ramallo 2015), lo que nos parece importante destacar ahora es el hecho de que esta obra, junto con *Las aventuras de la China Iron* de Cabezón Cámara, sea quizás de los únicos ejemplos de reescrituras de la gauchesca en los que se visibiliza el tema de la apropiación de la voz del gaucho por parte de la cultura letrada, aspecto fundamental de este género que ha sido notablemente enfatizado por Josefina Ludmer en *El género gauchesco* (Ludmer 2000). En el caso de Cabezón Cámara, este aspecto se destaca de forma explícita,<sup>2</sup> en el caso de Fariña, de forma indirecta: el registro lingüístico empleado, siendo contemporáneo, constituye una referencia evidente y concreta, y despierta una reflexión sobre la relación entre quien escribe y el contexto narrado, respondiendo a esa doble tendencia que comentamos al principio (por un lado, se destaca un elemento que pertenece también al texto canónico y que queda invisibilizado por sus lecturas más superficiales, por el otro, se abarca una

---

<sup>2</sup>En las *Las aventuras de la China Iron*, el personaje de Hernández se burla de que Elizabeth se haya podido tomar en serio la descripción de los pueblos originarios en *La vuelta*, y el personaje de Fierro denuncia el hecho de que el letrado ha apropiado sus versos invisibilizando su autoría y distorsionando el contenido (cfr. Cabezón Cámara, Gabriela (2019), *Las aventuras de la China Iron*, Buenos Aires, Literatura Random House, 132-135)..

cuestión presente en el contexto contemporáneo a la publicación, o sea la representación de los grupos sociales más vulnerables por parte de determinados discursos políticos y de los medios de comunicación, un elemento al que el mismo Fariña alude en la citada entrevista).

#### **4. Reescritura de un clásico entre recuperación y resignificación**

Como vimos, el proyecto de reescritura de Fariña consistiría en una transposición que pretende no operar transformaciones desde el punto de vista semántico. Resulta en todo caso evidente que, por más adecuada y funcional que sea la analogía elegida, esta no podrá resolver con la misma efectividad todos los paralelismos entre el texto de partida y el de llegada: se trata necesariamente de una analogía ‘direccionada’, centrada en un específico núcleo temático de la obra (el que se quiere ‘restaurar’), lo cual en este caso resulta en la recuperación casi sin alteraciones de determinadas partes del texto original.

Dentro del *Martín Fierro* de Hernández, la palabra «gaucho» aparece en 52 oportunidades: en la mayoría de los casos, en la reescritura de Fariña esta se ve sustituida por «guacho» (a veces «wacho»), según la analogía que constituye el eje de esta operación. En algunas circunstancias, el término desaparece, por cuestiones de reformulación poética de las sextinas, mientras que en otras se ve reemplazada por otros términos (como «pibe», «rati» o «negro», según los contextos), pero resulta llamativo notar cómo la segunda opción ‘adaptativa’ más elegida por Fariña después de «guacho» es «pobre» (8 apariciones), y esta se emplea justamente en los pasajes en los que menos se altera el texto original dentro de la reescritura. Consideremos ahora el siguiente pasaje de ambos textos en comparación, perteneciente a la parte del Canto VIII en la que Fierro reflexiona sobre la condición de su grupo social frente al poder establecido por el sistema Estado:

1320 Él anda siempre juyendo,  
siempre pobre y perseguido;  
no tiene cueva ni nido,  
como si fuera maldito;  
porque el ser gaucho... ¡barajo!  
el ser gaucho es un delito. [...]

1370 Él nada gana en la paz  
y es el primero en la guerra;  
no le perdonan si yerra,  
que no saben perdonar,  
porque el gaucho en esta tierra  
solo sirve pa votar.

1375 Para él son los calabozos,  
para él las duras prisiones;  
en su boca no hay razones  
aunque la razón le sobre;  
que son campanas de palo  
las razones de los pobres.

1380 Si uno aguanta, es gaucho bruto;  
si no aguanta, es gaucho malo.  
¡Déle azote, déle palo,  
porque es lo que él necesita!  
De todo el que nació gaucho  
ésta es la suerte maldita.

(Hernández 2012: 84-86)

Él anda siempre juyendo,  
sin un cobre y perseguido;  
no tiene cueva ni nido,  
como si fuera maldito;  
porque el ser pobre... ¡karajo!  
el ser pobre es un delito. [...]

Él nada gana en la paz,  
por eso al rico, la guerra;  
no le perdonan si yerra,  
pero lo saben comprar,  
porque el pobre en esta tierra  
solo sirve pa votar.

Para él son los calabozos,  
para él las dura prisiones,  
en su boca no hay razone  
aunque a su boga le sobre;  
que son timbales de palo  
las razones de los pobres.

Si uno aguanta, es guacho mulo;  
si no aguanta es guacho malo.  
¡Dele murra, dele palo,  
porque así lo necesita!  
De todo el que nació pobre  
esta es la suerte maldita.

(Fariña 2017: 111, 114-115)

Nótese cómo en el caso de este pasaje la reformulación de Fariña coincide casi totalmente con el texto original, ya que, más allá de la permutación “gaucho”-“pobre” y “gaucho”-“guacho”, los cambios resultan realmente mínimos. El complejo y minucioso trabajo de adaptación lingüística y narrativa que caracteriza esta obra deja lugar acá a una genuina transcripción del texto de Hernández, que cobra valor en el contexto de llegada tanto como en la obra de partida. Las reflexiones del narrador sobre la condición del grupo social que es víctima de la violencia sistemática del estado – el gaucho, en el texto de Hernández, los grupos sociales más pobres y perjudicados que habitan las villas o contextos asimilables, en el caso de Fariña – expresan plenamente el eje central de la operación analógica realizada por Fariña: son estos los pasajes donde máximamente aplica

el «axioma» original del trabajo, y se logra ese mínimo desplazamiento del texto «para que vuelva a ser el mismo». Fariña, a través del paralelismo entre gaucha decimonónico y «motochorro» contemporáneo, logra actualizar la estigmatización social sufrida por el grupo social representado y restituye al protagonista su ambigüedad moral. Como nota Antoniotti:

El lector del siglo XX, que no convivió con el gaucha auténtico, lo lee siempre idealizado como arquetipo de nobleza y libertad. No le carga el lastre de vagancia y delincuencia que le atribuían sus contemporáneos de cultura urbana. [...] Con esta mutación, colocarle la aureola de héroe al antiguo perseguido por la ley de vagos y malentretenidos era mucho más fácil para el universo de los «bien pensantes» y para la crítica oficial. Fariña, desde luego, nos trae al indeseable con plena vigencia, por la actualidad del fenómeno de los «pibes chorros» y el submundo de la cumbia villera, vivido por algunos [...] y, bien o mal, conocido por muchos. (Antoniotti 2012: 15)

Fariña, además, sustituyendo el término «gaucha» con «pobre», en lugar de «guacha», cumple un salto sucesivo, del particular al general, haciendo hincapié sobre la condición de subalternidad de los sectores sociales más vulnerables – más allá de los dos contextos específicos relatados –, empujados por el sistema a cronificar, de una generación a la otra, su condición de marginalidad, a menudo entremezclada con la violencia y con el crimen. Comparemos ahora los pasajes en los que Fierro reflexiona sobre la suerte de sus hijos, que, después del reclutamiento del padre (encarcelación en el caso de Fariña), se vieron obligados, aunque todavía niños, a aventurarse solos hacia el interior en busca de trabajo:



1070 Como hijitos de la cuna  
andaban por áhy sin madre.  
Ya se quedaron sin padre  
y así la suerte los deja,  
sin naides que los proteja  
y sin perro que los ladre.

1075 Los pobrecitos tal vez  
no tengan ande abrigarse,  
ni ramada ande ganarse,  
ni rincón ande meterse,  
ni camisa que ponerse,  
1080 ni poncho con que taparse.

Tal vez los verán sufrir  
sin tenerles compasión;  
puede que alguna ocasión  
aunque los vean tiritando  
1085 los echen de algún jogón  
pa que no estén estorbando.

Y al verse ansina espantaos  
como se espanta á los perros,  
irán los hijos de Fierro  
1090 con la cola entre las piernas,  
a buscar almas más tiernas  
o esconderse en algún cerro.

(Hernández 2012: 76)

Mendigando por la lleca  
andarán por ahí sin madre.  
Ya se quedaron sin padre,  
y así la suerte los deja  
sin nadie que los proteja  
y sin perro que les ladre.

Los pobrecitos tal vez  
no tengan donde abrigarse,  
ni techo donde taparse,  
ni rincón donde meterse,  
ni casaca que ponerse,  
ni troncho con que limarse.

Tal vez los verán sufrir  
sin tenerles compasión;  
puede que alguna ocasión  
aunque estén tiritando  
los echen de algún vagón  
pa que no estén estorbando.

Y al verse así espantados  
como se espanta a los perro,  
irán los hijos de Fierro,  
con el rabo entre las piernas,  
a buscar gilada tierna  
y chorearla con un hierro.

(Fariña 2017: 89-90)

Los hijos del gaucho serán prófugos, los hijos del guacho a su vez ladrones, y es el mismo sistema Estado que, en lugar de ofrecer soluciones para la precariedad de los sectores sociales más vulnerables, contribuye a menudo a que las condiciones de pobreza y estigmatización social se perpetúen de una generación a la otra. Otra vez, podemos observar cómo las intervenciones de Fariña sobre el texto son mínimas: en este caso también, la operación prevalente es la de la transcripción del texto original, ya que en el contexto de llegada los mismos versos funcionan tan bien como en el de partida.

Si por un lado los pasajes como los que acabamos de citar se sitúan en una posición tan central dentro de esta reescritura analógica que más que adaptados pueden ser casi

directamente transcritos en el texto de llegada, por otro lado, como adelantamos, hay otros elementos del texto de Hernández que, a pesar de su importancia en la obra original, no encuentran correspondencias tan firmes dentro de la reescritura. Es lo que pasa, por ejemplo, con el tema del conflicto con los pueblos originarios en las fronteras del estado argentino, un aspecto fundamental en el poema de Hernández que se pierde totalmente en la obra de Fariña: la transformación diegética elegida por Fariña no habilita una analogía conservativa en este sentido, los «indios» en la trasposición vienen a ser «pitufos» y de esta forma se disminuye también el impacto de la decisión final de Fierro y Cruz de irse al norte, uniéndose a los pueblos indígenas que el estado argentino identifica como enemigos. De la misma forma, podríamos decir que incluso el paralelismo entre «gringo» y «cheto», que puede funcionar en el ámbito de la recontextualización en la cárcel, quita otra referencia importante del texto original, o sea el racismo de Fierro hacia los migrantes que se ven reclutados a la par que él en el ejército argentino. Sin embargo, cabe señalar que las nuevas referencias, que por un lado sacrifican elementos fundamentales de la obra original, están evidentemente al servicio del núcleo analógico sustancial de la reescritura: el contexto de la cárcel es perfecto para potenciar el planteo de denuncia social que Fariña quiere rescatar desde el texto de Hernández, ya que la institución carcelaria se presenta como un claro ejemplo de institución estatal que desatiende sus objetivos anunciados (la reintegración del individuo dentro de la sociedad) y termina en cambio retroalimentando las dinámicas de estigmatización de los grupos sociales más vulnerables y la cronificación de sus condiciones de precariedad.

## 5. Conclusión

La reescritura de Fariña arranca entonces, como comentamos, desde una premisa bastante peculiar dentro de la tradición reciente de reescrituras e intervenciones sobre el *Martín Fierro*, ya que además de visibilizar los elementos del texto que han quedado edulcorados por las lecturas más superficiales e institucionalizadas de la obra – primariamente, la complejidad y la ambigüedad moral del personaje principal –, se propone también llevar a cabo una operación de rescate del texto original, marcando entonces una diferencia sustancial con respecto a la categoría de ‘re-visionary fiction’ (que, como comentamos, aplica bastante bien a las demás reescrituras contemporáneas de este clásico). La obra consiste en una transposición en la que se realizan transformaciones lingüísticas y diegéticas para dejar supuestamente intacto el núcleo semántico del texto de

partida, un procedimiento inverso al que caracteriza la «re-visionary fiction», según una tendencia identificada por Genette y acertadamente resumida por Pardo García:

Los textos que más radicalmente revisan o refutan su hipotexto son precisamente los que dejan su universo diegético intacto [...] No es difícil adivinar la razón y descubrir así la lógica por la que la reescritura posmoderna privilegia este tipo: cuanto más idéntico al modelo sea el universo presentado, más subversiva será su lectura a contrapelo y más descarado el deseo de suplirlo o sustituirlo; bajo la apariencia de presentar lo mismo se está ofreciendo justo lo contrario. (Pardo García: 52)

Esta preservación del componente semántico del texto original se puede considerar lograda, pero por supuesto no en un sentido omnicomprendido, sino parcial, o sea direccionando la transposición hacia el núcleo temático que el autor se propone ‘restaurar’: Fariña se enfoca en el componente de denuncia social del texto de Hernández por el que cobra sentido una analogía entre los gauchos del siglo XIX y los sectores sociales más vulnerables del Buenos Aires contemporáneo, entendiendo los dos como ejemplos de grupos sociales marginalizados sujetos a la violencia sistemática del Estado moderno, por la que se cronifican y retroalimentan condiciones de pobreza, crimen y violencia. No se trata entonces en todo caso de una operación neutral, sino que de un acto político: Fariña decide enfocarse en determinados aspectos en lugar de otros, recuperando el texto canónico y empleándolo como herramienta de denuncia y reivindicación social, y realizando a la vez una interesante resignificación de las formas poéticas tradicionales, ya que se trata de un texto integralmente compuesto en octosílabos (sobre este aspecto, también cfr. López 2021).

La obra representa entonces un peculiar objeto literario en el que se logra por un lado una eficaz operación de relectura y recuperación del *Martín Fierro*, actualizando algunos de sus núcleos temáticos y devolviendo complejidad a su protagonista lejos de idealizaciones simplificadoras, por otro lado se resignifica el texto de Hernández aprovechándolo como punto de partida para un planteo político que cobra un valor de denuncia social en la contemporaneidad, dos procesos que actúan sincrónicamente y que sustentan esta experiencia de reescritura.

## Bibliografía

- Antoniotti, Daniel (2012), “*El gaucha Martín Fierro : una relectura provocativa de la obra cumbre del género gauchesco*”, *Gamma*, vol. 1, n. 4 (Extra), 11-18.
- Bolaño, Roberto (2003), *El gaucha insufrible*, Barcelona, Anagrama.
- Borges, Jorge Luis (2021), *Obras Completas*, 1, (1923-1949), 3ª ed., Buenos Aires, Sudamericana.
- Cabezón Cámara, Gabriela (2017), *Las aventuras de la China Iron*, Buenos Aires, Literatura Random House.
- Conrad, Joseph (2021), *Corazón de tinieblas*, ed. J. Fondebrider, Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- Espina, Eduardo (2006), *El cutis patrio*, Ciudad de México, Aldus.
- Fariña, Oscar (2017), *El gaucha Martín Fierro*, Buenos Aires, interZona, 1ª ed. Buenos Aires, Factotum, 2011.
- García, Facundo (2011), “Del renegao al motochorro”, *Página 12*, 29/08/2011, <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/17-22731-2011-08-29.html> (ultimo acceso 24/06/2023).
- Genette, Gerard (1989), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, trad. esp. C. Fernández Prieto, Madrid, Taurus.
- Hernández, José (2012), *El gaucha Martín Fierro; La vuelta de Martín Fierro*, estudio prel. de E. Romano, 2ª ed., Villa María, Eduvim.
- Katchadjian, Pablo (2007), *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente*, Buenos Aires, Imprenta Argentina de Poesía.
- Kohan, Martín (2015), “El amor”, in *Id.*, *Cuerpo a tierra*, Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- López, Luciano (2021), “Dos reescrituras de *Martín Fierro* : Pueblo, violencia y trabajo en Oscar Fariña y Gabriela Cabezón Cámara”, *Hologramática*, vol. 1, n. 34, 47-57.

- Ludmer, Josefina (2000), *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Buenos Aires, Sudamericana.
- Mairal, Pedro (2013), *El gran surubí*, de J. González, Buenos Aires, Orsai, 1ª ed. en revista, Buenos Aires, Orsai, 2012, <http://pedromairal.blogspot.com/2014/10/el-gran-surubi-completo-online.html> (ultimo accesso 24/06/2023).
- Miprineka, Tomás Agustín (2020), “La parodia como homenaje y actualización: Los casos de *El gauchito Martín Fierro* de Oscar Fariña (2011) y *El amor* de Martín Kohan (2015)”, in J. Maristany *et alii* (eds.), *Literaturas de la Argentina y sus fronteras: tensiones, disensos y convergencias : Actas del XX Congreso Nacional de Literaturas de la Argentina*, tomo 2, 225-232, <https://www.teseopress.com/literaturasdelaargentina2/> (ultimo accesso 24/06/2023).
- Pardo García, Pedro Javier (2010), “Teoría y práctica de la reescritura filmoliteraria (A propósito de las reescrituras de *The Turn of the Screw*)”, in J. A. Pérez Bowie (ed.), *Reescrituras filmicas: nuevos territorios de la adaptación*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 45-102.
- Pérez Calarco, Martín (2014), *Dos inflexiones contemporáneas del Martín Fierro: entre el orden alfabético y la traducción verso a verso*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/CIL/VI-2014/paper/viewFile/2153/1005> (ultimo accesso 24/06/2023).
- Perlongher, Néstor (1987), *Alambres*, Buenos Aires, Último Reino.
- Ramallo, Carolina (2015), “Ponerse a cantar. Modos de autorrepresentación del poeta cantor en *El gauchito Martín Fierro* y en *El gauchito Martín Fierro*”, *Catedral Tomada*, vol. 3, n. 4, 89-110.
- Roggia, Carlo Enrico (2014), “La poesia narrativa”, in G. Antonelli, M. Motolese, L. Tomasin (eds.), *Storia dell'italiano scritto*, vol. I, *La poesia*, Roma: Carocci, 85-153.
- Vespa, Mariano (2012), “Oscar Fariña”, *Ni a palos*, 15/01/2012, disponible en el sitio de la editorial interZona con el título “Entrevista a Oscar Fariña, autor de *El gauchito*”

*Martín Fierro*”, <https://interzonaeditora.com/noticias/entrevista-a-oscar-fari-a-autor-de-quot-el-guacho-martin-fierro-quot-559> (ultimo acceso 24/06/2023).

Widdowson, Peter (2006), “‘Writing Back’: Contemporary Re-Visionary Fiction”, *Textual practice*, vol. 3, n. 20, 491-507.

## **Filmografía**

*Apocalypse Now*, Francis Ford Coppola, Estados Unidos, 1979.



# *Pedagogical Stylistics in Upper Secondary Schools – Connecting Dickens and Instapoetry: Linguistic Strategies to Catch the Reader’s Attention A Case Study*

Isabella Marinaro

**Abstract:** This paper tackles pedagogical stylistics used at the upper secondary school level, where traditional English literature is compared to contemporary forms of literary expressions circulating on social media. The article offers also a case study on a comparison between C. Dickens, a traditional author, and Nayyirah Waheed, one of the most famed ‘Instapoets’, no matter their differences in terms of historical and cultural backgrounds. Both writers recur to similar linguistic strategies in order to catch their readers’ attention to get people involved on an emotional level, by respecting the editing parameters imposed by their ages’ media. A digital analysis of some of the linguistic strategies employed by both writers is also offered. Moreover, the paper provides a selection of 11 Instapoems written by fifth year students at Liceo Scientifico “G. B. Morgagni” (5<sup>^</sup> B), Rome, in Nov. 2021 to demonstrate how they creatively used the linguistic strategies under investigation.

**Keywords:** Dickens, Nayyirah Waheed, pedagogical stylistics, digital analysis, Instapoems.

**Abstract:** l’articolo presenta come la stilistica applicata all’insegnamento della letteratura inglese nelle scuole secondarie superiori sia un metodo proficuo per porre a confronto autori tradizionali e voci più contemporanee dal mondo di lingua inglese, non importa le differenze storico-culturali degli scrittori scelti. In questo caso, si propone un confronto tra C. Dickens e Nayyirah Waheed, una delle più famose *Instapoets* del momento. I due scrittori ricorrono a strategie linguistiche simili per catturare l’attenzione del lettore, anche, e soprattutto, a livello emozionale, rispettando entrambi i parametri editoriali imposti dai media delle loro epoche. Il confronto è stato condotto grazie all’ausilio dell’analisi digitale. L’articolo, inoltre, propone una selezione di 11 *Instapoems* scritte da studenti della 5<sup>^</sup>B del liceo Scientifico “G. B. Morgagni” di Roma nel Nov. 2021 che dimostrano come gli allievi, al termine dell’attività, hanno utilizzato, in modo creativo, le strategie analizzate.

**Keywords:** Dickens, Nayyirah Waheed, stilistica in classe, analisi digitale, *Instapoems*.



## Aim of the paper

This paper will introduce a case study on how to employ pedagogical stylistics in lower levels of education and in contexts of English as a Foreign Language learning (EFL), such as Italian *licei*,<sup>1</sup> by contrasting a canonical author, in this case Charles Dickens, and an Instapoet, Nayyirah Waheed. Some ideas of the similarities of the two writers can be gleaned from the fact that they both employ similar attentionseeking strategies while complying with the editing parameters imposed by the different publishing media of their time. Firstly, the aim of this paper will be explained in detail. Secondly, a brief presentation of stylistics, and pedagogical stylistics in particular, will be provided and the benefits of employing it in the classroom will be discussed. The very core of the paper is the presentation of a case study comparing a passage from C. Dickens's *David Copperfield* and seventeen Instatexts by Nayyirah Waheed, with the objective of analysing the linguistic strategies that the two authors used to catch their readers' attention while respecting the editing formats of their time, i.e., chapters by instalments in magazines, in Dickens's case, and Twitter and Instagram, in Waheed's one. It is crucial to underline that the case study has been very recently tested in a *liceo* classroom and the paper will also provide some Instapoems written by the students of that classroom.

In Italian *licei*, English literature is a compulsory subject and the English literature textbooks currently in use at school as well as most *liceo* teachers provide students with a diachronic display of the history of English literature focusing almost exclusively on a "Oxbridge canon" of British authors, as though only "British" (and very few American authors) writers were worth the name of English literature. In this paper, a possible way to enrich the traditional English literature syllabus is proposed and pedagogical stylistics is introduced as an alternative method of approaching a literary text in *licei* aimed at fostering students' linguistic awareness of the literary text. In this article a passage by a canonical author and 17 examples of contemporary Twitterature are contrasted in order to demonstrate how it is possible to enrich the current pedagogical practice with examples of contemporary writers.

---

<sup>1</sup>*Liceo* (pl. *Licei*) is the Italian term employed to define the threeyear course of upper secondary schools where Latin is studied as a compulsory subject. There are six types of *liceo*, specialised in Classical lyceum, Fine Arts, Human Sciences/Economic & Social Studies; Languages; Music & Dance; Science/ Applied Science Studies.

## **What is stylistics?**

Stylistics is an interdisciplinary field of study of any kind of language, either written or spoken, which lies at the crossroads of literary and linguistic studies. It borrows from a wide range of methodologies of language investigation (Zyngier, 2001: 365-380), whose common denominator is that they are firmly text grounded (Widdowson, 1986 [1975]: 4; Simpson, 2004). The main aim of contemporary stylistics is to investigate how it is possible to attain a precise meaning and achieve a particular effect through style. The practice of stylistics as a means of language investigation allows readers to better understand and appreciate what an author writes, not limiting the analysis to the description of the formal features of a text, but rather showing how these traits are meaning making, especially as opposed to other linguistic choices (Wales, 2016 [1990]: 400). Stylistics mainly focuses on what “deviates” in a text, thus it focuses on the linguistic elements in a text that, by deviating from the norm, become strategic in the communication of meaning.

## **Pedagogical stylistics and its use in the classroom**

Spanning across language and culture, stylistics is a hybrid discipline that can be employed as an ideal tool for the pedagogy of a foreign language and its literature. By processing how language is employed also from a social and cultural perspective, stylistics also explains how meanings arise between language users (Hall, 2005 : 2). Pedagogically-oriented stylistics in the literature classroom engages students in exploration practices, makes them protagonists of their discoveries, and enables them to justify their opinions. Teenage students are not simply “taught” facts about writers and their works, but above all they learn to actively and critically examine linguistic strategies employed by authors, and how the use of these linguistic strategies enable the writers to achieve specific effects and trigger a particular response in the reader. Specifically designed student-centred follow-up classroom activities are targeted to stimulate students to a personal and creative use of the linguistic strategies under investigation.

## **Case Study: Charles Dickens's and Nayyirah Waheed's (Instapoetry) attention-seeking strategies**

Even if the combination of these two authors might sound rather unusual, if not hasty, extreme and preposterous, we can say that they share some common elements, i.e., both writers have to comply with the double objective of engaging their readers by involving them directly on an emotional level, while being in line with the strict editing parameters imposed by the media of their time: the regulations issued by 19<sup>th</sup> century magazines for Dickens and Twitter and Instagram for Waheed.<sup>2</sup> The comparison of a canonical author and an Instapoet in an English literature lesson surely opens the syllabus to more contemporary suggestions. The classroom's tasks can be carried out also by means of digital analysis of some of the linguistic strategies that both writers adopted, such as:

- The special use of personal pronouns;
- The brevity of sentences and nominal style;
- 'Vivid' verbs conveying intimate experiences;
- The present simple / past simple as the main tenses.

As a warm-up activity, before reading the literary texts, students could be asked to discuss several questions such as: Imagine that you have to write an account of a painful, intimate story from your life and publish it as a blog post on your website or as a FB contribution. How would you start your account bearing in mind that your aim is to catch your readers' attention and keep them engaged? Which narrative person would you employ, and why? Would you abound with descriptions? Why? What parts of speech would you use? Would you use static or dynamic verbs? How would you make your writing personal? How would you express your emotions?

Students could be further asked to conduct an online research in order to get acquainted with the most frequently used attention-seeking device strategies, such as:

- a) The technique of making readers see through the writer's eyes by focusing on the writer's direct experience, by telling personal stories using vivid descriptions, so as to put the reader in the writer's perspective;

---

<sup>2</sup>In the case of Dickens, Victorian magazines, instalments, 2 chapters of 16 pages each, so 32 pages with "cliff-hanger"; in the case of Waheed, Twitter, (2006), 280 characters allowed; Instagram, (2010), 2200 characters allowed.

- b) What is personal becomes important: abounding with first-person, or second-person personal pronouns and actions;
- c) Use of emotions: the use of emotion is clearly more involving than the use of logic. If the emotions described are the writer's emotions, the reader gets involved more easily;
- d) "Telling the truth": any detail which is true, or plausible, adds to the reader's feeling of being personally involved in the text which they are reading.<sup>3</sup>

Dickens employed all these strategies when portraying the reality of poor Victorian children in bleak houses, and so did Waheed when tackling engaging themes such as self-esteem, self-healing, love, racism, exploitation, or growing up. Consequently, applying the linguistic strategies used by the two authors, in following-up activities, students:

- a) Should avoid abstract language, such as abstract adjectives or complex metaphors;
- b) Use simple verb tenses, such as the past simple or present simple;
- c) Should use expressions recalling visual images or colours, especially dark hues;
- d) Should use descriptions that do not leave space to imagination and avoid blurred contours.

The passage proposed for a classroom reading activity is from *David Copperfield*, scilicet the beginning of chapter 11 and can be found in most English literature textbooks currently used in Italian *licei*.

---

<sup>3</sup>[copyblogger.com/capture-reader-attention;](http://copyblogger.com/capture-reader-attention/)  
[smartmarketerz.com/attract-blog-readers-attention;](http://smartmarketerz.com/attract-blog-readers-attention;)  
[https://www.writershub.org/5-writing-tips-grab-readers-attention;](https://www.writershub.org/5-writing-tips-grab-readers-attention/)  
<https://www.sooperarticles.com/writing-articles/article-writing-articles/ways-attract-readers-attention-608909.html>; [www.aresearchguide.com/write-a-hook.html](http://www.aresearchguide.com/write-a-hook.html);  
<https://www.forbes.com/sites/forbescommunicationscouncil/2018/03/29/grab-readers-attention-with-these-13-headline-writing-tips/#17a466d83a6e>

1 ***I BEGIN LIFE ON MY OWN ACCOUNT, AND DON'T LIKE IT***

2 *I know enough of the world now, to have almost lost the capacity of being*  
3 *much surprised by anything; but it is matter of some surprise to me, even now, that I*  
4 *can have been so easily thrown away at such an age. A child of excellent abilities, and*  
5 *with strong powers of observation, quick, eager, delicate, and soon hurt bodily or*  
6 *mentally, it seems wonderful to me that nobody should have made any sign in my*  
7 *behalf. But none was made; and I became, at ten years old, a little labouring hind in t*  
8 *he service of Murdstone and Grinby.*  
9 *Murdstone and Grinby's warehouse was at the waterside. It was down in*  
10 *Blackfriars. Modern improvements have altered the place; but it was the last house at*  
11 *the bottom of a narrow street, curving down hill to the river, with some stairs at the*  
12 *end, where people took boat. It was a crazy old house with a wharf of its own, abutting*  
13 *on the water when the tide was in, and on the mud when the tide was out, and literally*  
14 *overrun with rats. Its panelled rooms, discoloured with the dirt and smoke of a*  
15 *hundred years, I dare say; its decaying floors and staircase; the squeaking and*  
16 *scuffling of the old grey rats down in the cellars; and the dirt and rottenness of the*  
17 *place; are things, not of many years ago, in my mind, but of the present instant. They*  
18 *are all before me, just as they were in the evil hour when I went among them for the*  
19 *first time, with my trembling hand in Mr. Quinion's.*  
20 *Murdstone and Grinby's trade was among a good many kinds of people, but*  
21 *an important branch of it was the supply of wines and spirits to certain packet ships. I*  
22 *forget now where they chiefly went, but I think there were some among them that*  
23 *made voyages both to the East and West Indies. I know that a great many empty*  
24 *bottles were one of the consequences of this traffic, and that certain men and boys were*  
25 *employed to examine them against the light, and reject those that were flawed, and to*  
26 *rinse and wash them. When the empty bottles ran short, there were labels to be pasted*  
27 *on full ones, or corks to be fitted to them, or seals to be put upon the corks, or finished*  
28 *bottles to be packed in casks. All this work was my work, and of the boys employed*  
29 *upon it I was one.*  
30 *There were three or four of us, counting me. My working place was*  
31 *established in a corner of the warehouse, where Mr. Quinion could see me, when he*

32 *chose to stand up on the bottom rail of his stool in the counting-house, and look at me*  
34 *through a window above the desk. Hither, on the first morning of my so auspiciously*  
35 *beginning life on my own account, the oldest of the regular boys was summoned to*  
36 *show me my business. His name was Mick Walker, and he wore a ragged apron and a*  
37 *paper cap. He informed me that his father was a bargeman, and walked, in a black*  
38 *velvet head-dress, in the Lord Mayor's Show. He also informed me that our principal*  
39 *associate would be another boy whom he introduced by the - to me - extraordinary*  
40 *name of Mealy Potatoes. I discovered, however, that this youth had not been*  
41 *christened by that name, but that it had been bestowed upon him in the warehouse, on*  
42 *account of his complexion, which was pale or mealy. Mealy's father was a waterman,*  
43 *who had the additional distinction of being a fireman, and was engaged as such at one*  
44 *of the large theatres; where some young relation of Mealy's - I think his little sister -*  
45 *did Imps in the Pantomimes.*  
46 *No words can express the secret agony of my soul as I sunk into this companionship;*  
47 *compared these henceforth everyday associates with those of my happier childhood -*  
48 *not to say with Steerforth, Traddles, and the rest of those boys; and felt my hopes of*  
49 *growing up to be a learned and distinguished man, crushed in my bosom. The deep*  
50 *remembrance of the sense I had, of being utterly without hope now; of the shame I felt*  
51 *in my position; of the misery it was to my young heart to believe that day by day what*  
52 *I had learned, and thought, and delighted in, and raised my fancy and my emulation*  
53 *up by, would pass away from me, little by little, never to be brought back any more;*  
54 *cannot be written. As often as Mick Walker went away in the course of that forenoon,*  
55 *I mingled my tears with the water in which I was washing the bottles; and sobbed as if*  
56 *there were a flaw in my own breast, and it were in danger of bursting.*

A free text analysis software, such as AntConc,<sup>4</sup> capable of processing passages will help students notice the high occurrence of the first-person references in the excerpt, i.e., students could verify the number of occurrences of words such as I/me/my/myself in the passage. The outcomes of the processing are illustrated in fig. 1:

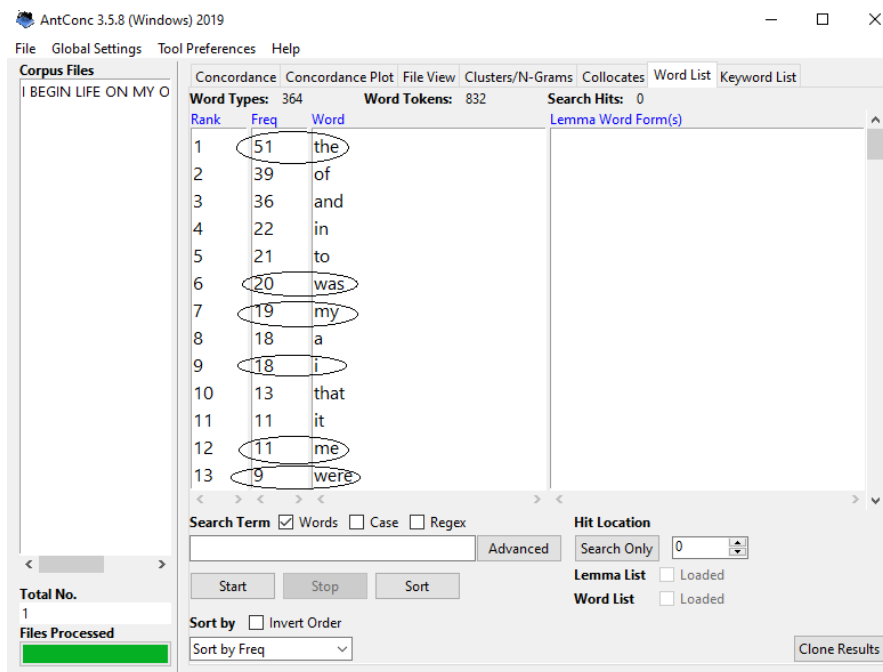


Fig. 1

The digital analysis of the extract under investigation has revealed that the passage consists of 364 words, and that it contains 48 references to the first-person narrator proving that the narration is strongly centred around the narrator and his view. The focalisation is on the little David narrating his childhood. The most frequently used verb is ‘was’ (20 times), followed by ‘were’ (9 occurrences), which proves that descriptions are frequently employed. What is more, the high occurrence of the definite article ‘the’ (51 times, the most frequent word) underlines the centrality of the narrator-writer who knows the reality

---

<sup>4</sup>AntConc is “a freeware corpus analysis toolkit for concordancing and text analysis”, as the definition given in its home page: <https://www.laurenceanthony.net/software/antconcl/>.

around him very well as the definite article indicates definiteness in its deictic function (Wales, 2016 [1990]), 104 – 105). Fig. 2 shows that most tenses are referred to the narrator (18 tenses) and the utterances are in the past simple (10 occurrences): as is well-known, *David Copperfield* is a kind of Dickens’s autobiography.<sup>5</sup>

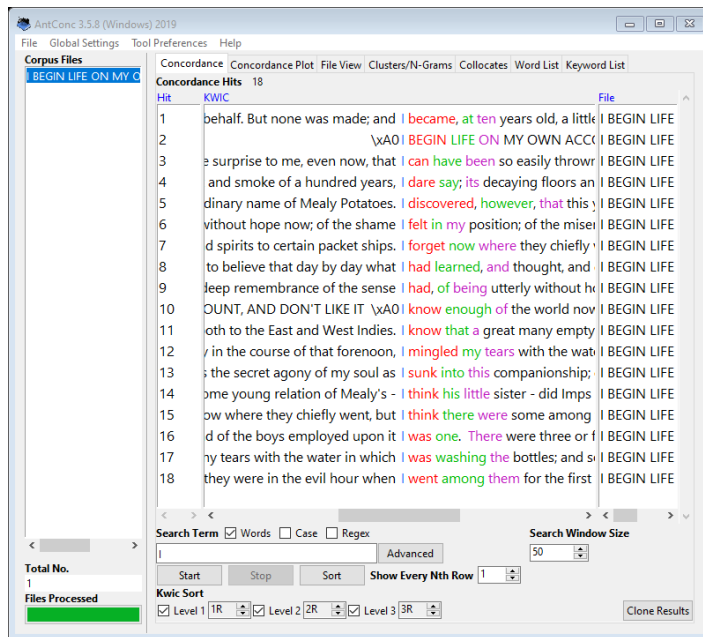


Fig. 2, actions in the past referred to the 1<sup>st</sup>-person narrator

As for the adjectives, the initial repetition of «surprised»/«surprise» (l. 3) referred to the fact that the narrator-hero was «easily thrown away at such an age» (l. 4) produces an effect of striking painful incredulity and the reader immediately sympathises with the unlucky little *David*. The disturbing effect is reinforced by the series of positive adjectives, such as “excellent” (l. 4), “strong” (l. 4), “quick, eager, delicate” (l. 5), all

---

<sup>5</sup> As H. Weinrich states in his *Tempus*, tenses, so as language, in narrating past events are indifferent to the truth of the narration, meaning that it is necessary to find other signs in the narration to verify the veridicity of the narration itself. In *David Copperfield* this veridicity is given by the autobiographical aspect of the novel. Weinrich, H. (1978 [1964]), *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*, Bologna, Società editrice il Mulino, 118-121.



referred to the young hero and clashing with the immediately subsequent negative idea of being «hurt bodily or mentally» (ls. 4 - 5). From this moment on, all the other words employed to describe the reality around the narrator have negative connotations (as fig. 3 shows) that strongly contrast with the key expression «happier childhood» (l. 46) that has been brutally denied to David (bolding, italics and underlining are mine):

### **I BEGIN LIFE ON MY OWN ACCOUNT, AND DON'T LIKE IT**

I know enough of the world now, to have almost lost the capacity of being much **surprised** by anything; but it is matter of some **surprise** to me, even now, that I can have been so **easily thrown away at such an age**. A **child of excellent abilities**, and with **strong** powers of observation, **quick, eager, delicate**, and soon **hurt bodily or mentally**, it seems wonderful to me that nobody should have made any sign in my behalf. But none was made; and I became, at ten years old, a little labouring hind in the service of Murdstone and Grinby.

Murdstone and Grinby's warehouse was at the waterside. It was down in Blackfriars. Modern improvements have **altered** the place; but it was the **last** house at the **bottom** of a **narrow** street, **curving down** hill to the river, with some stairs at the **end**, where people took boat. It was a **crazy old** house with a wharf of its own, abutting on the water when the **tide** was **in**, and on the **mud** when the **tide** was **out**, and literally **overrun with rats**. Its panelled rooms, **discoloured** with the **dirt** and **smoke** of a hundred years, I dare say; its **decaying** floors and staircase; the **squeaking** and **s cuffling** of the **old grey rats down** in the cellars; and the **dirt** and **rottenness** of the place; are things, not of many years ago, in my mind, but of the present instant. They are all before me, just as they were in the **evil hour** when I went among them for the first time, with my **trembling** hand in Mr. Quinion's.

Murdstone and Grinby's trade was among a good many kinds of people, but an important branch of it was the supply of **wines and spirits** to certain packet ships. I forget now where they chiefly went, but I think there were some among them that made voyages both to the East and West Indies. I know that a great many **empty** bottles were one of the consequences of this traffic, and that certain men and boys were employed to examine them **against the light**, and **reject** those that were **flawed**, and to rinse and wash them. When the **empty** bottles **ran short**, there were labels to be pasted on full ones, or corks to be fitted to them, or seals to be put upon the corks, or finished bottles to be packed in casks. All this work was my work, and of the boys employed upon it I was one.

There were three or four of us, counting me. My working place was established in a corner of the warehouse, where Mr. Quinion could see me, when he chose to stand up on the bottom rail of his stool in the counting-house, and look at me through a window above the desk. Hither, on the first morning of my so auspiciously beginning life on my own account, the oldest of the regular boys was summoned to show me my business. His name was Mick Walker, and he wore a **ragged apron** and a **paper cap**. He informed me that his father was a bargeman, and walked, in a black velvet head-dress, in the Lord Mayor's Show. He also informed me that our principal associate would be another boy whom he introduced by the - to me - extraordinary name of **Mealy Potatoes**. I discovered, however, that this youth **had not been christened** by that name, but that it had been bestowed upon him in the warehouse, on account of his complexion, which was **pale** or **mealy**. Mealy's father was a waterman, who had the additional distinction of being a fireman, and was engaged as such at one of the large theatres; where some young relation of Mealy's - I think his little sister - did **Imps** in the Pantomimes.

**No words can express the secret agony of my soul** as I **sunk** into this companionship; compared these henceforth everyday associates with those of my **happier childhood** - not to say with Steerforth, Traddles, and the rest of those boys; and felt my hopes of growing up to be a learned and distinguished man, **crushed** in my bosom. The deep remembrance of the sense I had, of being utterly **without hope** now; of the **shame** I felt in my position; of the **misery** it was to my young heart to believe that day by day what I had learned, and thought, and delighted in, and raised my fancy and my emulation up by, would **pass away** from me, little by little, never to be brought back any more; **cannot be written**. As often as Mick Walker went away in the course of that forenoon, I mingled my **tears** with the water in which I was washing the bottles; and **sobbed** as if there were a **flaw in my own breast**, and it were in **danger of bursting**.

The passage abounds with subjective and negative impressions of a narrator-child and the high frequency of unpleasant, concrete images provokes the feeling of anguish in the reader which David Copperfield/Charles Dickens aimed to transmit. Not only did the writer succeed in capturing the attention of his audience, but he also managed to comply with one of the publishing parameters, that is to say, the need to condense the emotions to fit in the restricted space allowed by the instalments.

As to Nayyirah Waheed, an Afro-American Instapoet, all her texts can be found on Twitter and Instagram. She also published some of her works in two printed collections, titled *Salt* (2013) and *Nejma* (2014). She has over 263,000 followers on Instagram. What is immediately striking concerning Waheed's poems is their strong subjectivity, the absolute centrality of the poet who is the real pivot of the text and, thus, the only point of view.

Instapoetry does not necessarily respect traditional poetic rules such as the number of syllables, lines, rhymes, or other rhetorical devices. Its imperatives are tied to themes, which are either intimate (love, self-love, friendship, loss, personal growth, healing) or social issues (feminism, LGBTQ, racism, trauma and violence in general), and to the need of being short, due to the restricted text field of social media.

Despite the brevity of Waheed's poems, their content is deep and often open, and the small number of words leaves space to a lot of interpretations. This feature not only complies with the restricted writing spaces, but it also seems to attract a large reading public, surely over one million people readers for each poem.<sup>6</sup> Her style is famous for being minimalistic. Current editorial limits are different from those faced by Dickens because the world has changed profoundly since the Victorian Age.

The rise of social media has provided an easy way for people to express themselves on a global stage, which was unthinkable only less than twenty years ago.<sup>7</sup> This is not the right place to discuss the real degree of "democracy" of these media, or whether or not, their existence has actually enriched the quality of our life. Undoubtedly, thousands of people have become famous thanks to social media by publishing their works online. Being the product of human creativity, literature is constantly "shedding its skin": perhaps the time has come to examine the Instapoetry from the point of view of literary criticism. We cannot ignore this form of artistic creativity; we are obliged to take it into consideration for a critical analysis and appreciate it for the simple reason that it exists and, what is more, also due to the fact that young students are greedy users of the virtual world. Instapoetry could help shed a new light on poetry, usually considered a demanding literary genre. This online form of poetry might revive the genre of poetry by attracting new enthusiasts, available to go beyond this virtual form of art. Instapoets usually post their creations not to make a profit, but simply to «ensure the poetry is released into the world»,<sup>8</sup> so as to say, for the pleasure of being read. Instapoems are short also to comply

---

<sup>6</sup>Cfr. krgonzal (2017), "Instapoetry & Instafame – How Instagram is helping make waves in the poetry of ocean", [tkbr.publishing.sfu.ca/pub800/2017/03/instapoetry-instafame](http://tkbr.publishing.sfu.ca/pub800/2017/03/instapoetry-instafame), online (ultimo accesso 4/12/2019).

<sup>7</sup>Facebook was founded in 2003, Twitter in 2006 and Instagram in 2010.

<sup>8</sup>Cfr. krgonzal (2017), "Instapoetry & Instafame – How Instagram is helping make waves in the poetry of ocean", [tkbr.publishing.sfu.ca/pub800/2017/03/instapoetry-instafame](http://tkbr.publishing.sfu.ca/pub800/2017/03/instapoetry-instafame), online (ultimo accesso 4/03/2020).

with the current fast pace of life and also with the narrow concentration span, which do not allow people to spend much time reading.

Not everybody is convinced of the validity of this kind of poetry,<sup>9</sup> but it is a fact that the “Rupi Effect”<sup>10</sup> is raising people’s attention and demand for poetry as a genre. Peter Connors, from Boa Editions, paraphrasing Shelley, states that the role and the fame of the “unacknowledged legislators of the world becomes more real and crucial” (Maher 2018). Moreover, according to Kirsty Melville, the president and publisher of McMeel’s, the success of social media poetry is also a natural response to the current political moment, as seen in women’s marches where demonstrators are quoting lines from *Milk and Honey*, by Rupi Kaur. Melville asserts:

So I think the times, combined with the way that poetry can speak deeply to people in very short lengths, and that Instagram and the Internet provide a means for interest and distribution, mean people can be inspired by their words, and can write themselves. It’s the form meets the age, if you will. But it’s not different than Rumi, or Khalil Gibran. There are plenty of people who have written words of inspiration and poetry that still resonate today. (Maher 2018)

Instapoetry is fully incorporated into the complex post-modern world. It is a kind of poetry which aims at crystallising moments of everyday life in order to capture them notwithstanding their transience. Being daily Internet users, *liceo* students are probably familiar also with Instapoetry, this could make it easier to introduce the topic to them. The teacher could introduce the topic by asking students questions such as:

- a) If you were to write a poem on Twitter, or on Instagram, what themes would you tackle? Why?
- b) What would be the right perspective? Would you be open to write about your personal experience?
- c) Do you think poets should always express their own feelings?
- d) What are the requirements that Instapoetry should fulfil?

---

<sup>9</sup>Cfr. Casper, Vinu (2018), “Challenging the InstaPoet Community.”, *PSU Vanguard*, [psu-vanguard.com/challenging-the-insta-poet-community/](https://psu-vanguard.com/challenging-the-insta-poet-community/), (ultimo accesso 3/3/2020).

<sup>10</sup>Referring to Rupi Kaur, one of the most successful Instapoets at present.

These questions could be used as a warm-up activity, helping students focus their minds on the texts to be discussed, as well as to arouse their interest in the topic.

Having discussed the points above, students could be introduced to some texts written by Nayyirah Waheed:

<p>poem 1</p> <p><i>you broke the ocean in half to be there. only to meet nothing that wants you. immigrant.</i></p>	<p>poem 6</p> <p><i>you. not wanting me. was the beginning of me wanting myself. thank you.</i></p>
<p>poem 2</p> <p><i>sometimes there is more water in a poem than in a sea. three waves wash their way into my hand. they are the water in this poem.</i></p>	<p>-- the hurt</p> <p>poem 7</p> <p><i>we lay in our country. love makes us a homeland. -- bed.</i></p>
<p>poem 3</p> <p><i>even the small poems mean something. they are often whales in the body of tiny fish.</i></p>	<p>poem 8</p> <p><i>be careful of all the things you lose in someone's mouth when you love them.</i></p>
<p>poem 4</p> <p><i>i don't pay attention to the world ending. it has ended for me many times and began again in the morning</i></p>	<p>poem 9</p> <p><i>apologize to your body. maybe that's where the healing begins. -- starting</i></p>
<p>poem 5</p> <p><i>i am simply the poet. the poem is the one that can change your life</i></p> <p>-- medium</p>	<p>poem 10</p> <p><i>listen to my poems. but do not look for me. look for you.</i></p> <p>-- you</p>
	<p>poem 11</p> <p><i>you blush like an ocean in love. wild with blueness. -- yemanja</i></p>

	poem 12		poem 15
<i>if someone does not want me it is not the end of the world. but if i do not want me. the world is nothing but endings.</i>		<i>if the ocean can calm itself so can you. we are both salt water mixed with air. -- meditation</i>	
	poem 13		
<i>africa does not need your tears. or your prayers. or your money. or your t-shirts. or your telethons. or your hands ever so lovingly placed on her buttocks. your mouth at her breasts. your fists in her eyes. she wants you to stop pissing in her face and calling it water.</i>			
	poem 14		poem 16
<i>i am not yours. i did not make the long hard journey through and across the spirit world to be a man's ocean. my body is not yours. my mouth is not yours. my water is not yours nothing i am belongs to you. unless i decide to open my hand and give it to you. -- birthmarks</i>		<i>just because i have given birth to their life. does not mean they owe me. anything. what i want most is to look into my child's eyes and see that i have given birth to a heart. have honored. held and fed. someone's heart. from the moment we first met. and they love me for this. -- first</i>	
			poem 17
		<i>it is being honest about my pain that makes me invincible. -- yield</i>	

(From *Salt*, 2013 and *Nejma*, 2015)

After reading the texts, teachers can propose the same type of activities which students did when tackling the passage by Dickens, that is to process the poems using Antconc, first of all, in order to look for the most frequently used personal pronouns to prove whether or not the texts are centred around the poet's personal perceptions. The outcomes of the passage processing are illustrated in fig. 4

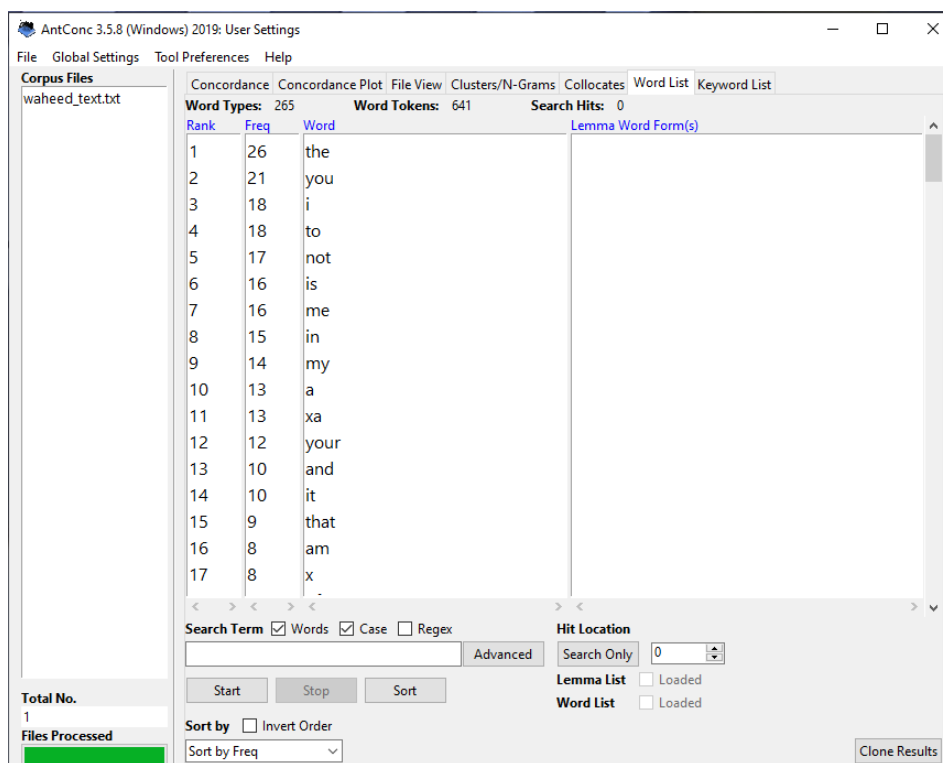


Fig. 4

Fig. 4 clearly shows that, apart from the article «the», the most frequent words are the personal subject pronouns «I» and «you», that is words employed to underline the subjectivity of the writer, but, also, to grasp the reader's attention. Waheed's poems are short texts with a high occurrence of these personal pronouns.

Students could be asked to establish what kind of actions are described by the verbs and the tenses employed. The most frequently used verb is «be», both in the first person singular and in the second person form, revealing the prevailing centrality of the poet-narrator (I am) to the detriment of an interlocutor «you» (you were).

The poems are mainly in the present tense, so it is clear that the poet's contemplations revolve around the present moment. All these features, combined with the shortness of the texts, emphasise the centrality of the writer and the effectiveness of this centrality and readers feel immediately involved in the poet's reflections.

Even though this selection of poems does not actually represent a *corpus*, students could examine the average length of a text and they would find out that it is about 15 words long. This means that although they deal with profound themes, all the texts under investigation are generally short to keep within the character limit of Twitter and Instagram.

Despite the deep differences between Dickens and Waheed in terms of time periods and socio-historical backgrounds, in their works they both share the need to comply with the tasks of combining the requirements of capturing their audience's attention with extremely involving topics while fitting the publishing spaces they are given. Both condense their emotions thanks to very frequent references to their direct experiences and feelings.

To sum up, the linguistic tools used by both writers to attract the reader's attention and keep them engaged:

- a) Frequent use of pronouns such as «I» (speaking of oneself: Dickens, Waheed), or «you» (directly involving the reader, Waheed). In this way, the reader is directly asked to take part in the action;
- b) The brevity of sentences (Waheed) to keep the reader's engaged and focused;
- c) Use of vivid verbs concretely describing actions (Dickens, Waheed): readers feel more active and get easily involved in the action;
- d) Use of the present and the past simple as main tenses (Dickens, Waheed): the present simple describes permanent and known facts, and the past simple indicates specific past actions and in both authors these are tenses describe events precisely;
- e) Nominal style (Waheed), the abundance of nouns, feelings, and statements of experiences crystallised in short texts open to different interpretations; readers get easily involved while reading these totally free, syncopated verses. The reader concentrates on each line, or image. These minimal poems go straight to the core of everybody's experience and the reader's attention is captured thanks to the use of the main characteristics of the 'discourse' of social media;
- f) Use of lower case (Waheed) connotes a social media or texting messaging context, reflecting the needs of today's quick pace of life;



g) The themes that Dickens and Waheed tackle easily capture the reader's attention. Through their direct experiences, both authors address touching and emblematic themes of their times. The readers' response is participative due to the emotional associations which the reader makes with words evoking affective meaning or function.

A stylistics-centred pedagogy of literature should also stimulate students through follow-up activities, such as creative use of language, where they can employ the linguistic strategies under investigation as part of a process of linguistic empowerment. For this reason, students should be invited to demonstrate how they have fostered the linguistic strategies under investigation by creating new texts.

Firstly, students could be asked to write some Instatexts on personal feelings, following the rules and using the above-mentioned linguistic tools.

Secondly, the focus should move to the nominal style and we could take advantage of the fact that it is often used in rap songs lyrics, texts that are characterised by sequences of scrambled images with not many grammatical links. Following Waheed's style, students could be tasked to write lyrics to rap songs in English based on their experiences.

Thirdly, students could write an anecdote on a negative episode of their lives, employing the same linguistic strategies used by Dickens and listed above.

Due to space limits, and in line with the topic of Twitterature, in this paper we will only report 11 Instatexts written in November 2021 in class 5<sup>^</sup> B of Liceo Scientifico Statale "G. B. Morgagni", Rome, after having contrasted Dickens's and Waheed's texts through a stylistic analysis. Only their initials of their names are provided.

you don't look at me anymore  
even though we are close  
i am air for you  
i am invisible matter  
i am wind  
but that wind that you no longer listen to  
even in the days when it is noisier

GML

i remember  
that  
you are always  
up in the deep air  
i remember  
the cold streams with minnows  
i remember the long walks up the mountain  
i close my bright eyes  
and  
we talk  
in silence

CDR

looking up looking down  
just clouds above my head  
looking right looking left  
just dust in my trembling hands  
standing up standing down  
just bitterness in my mouth  
standing out standing aside  
i dread those staring eyes  
move forward trapped girl  
this world is suffocating me  
move backwards trapped girl  
this world is paralyzing me  
get through it brave girl  
i see light at the horizon  
get over it brave girl  
i see hope in our strained souls  
hold your tongue good girl  
nobody wants to hear us  
hold your breath good girl  
nobody wants to feel us

FM

life could be easier  
without making any choices  
and let yourself be carried away  
from the flowing of things  
but that's not being alive  
that's just existence

VP

you came from the novel of the world  
you helped in giving me life  
and you went back into the novel

CK

i am happy because  
i can see you everyday  
i am happy because  
i can hear you everyday  
i am happy because even if  
i can no longer see or hear you  
know that you are close to me  
i love you grandma

LDD

i think of you in everything  
i breathe you in the scented air  
i look for you in my pleasant dreams  
i find you in unforgettable memories  
but  
i expect nothing  
from you

CDR

when you feel it in your entire being  
when it makes your muscles move on their own  
when it scratches your brain in the right way  
it's music

CK

i'll be seeing you tomorrow  
and the day after  
i'm taking a trip  
with my besties  
i'm spending my 18<sup>th</sup> bday  
with my buddies...  
no I'm not  
no, I'm not

----- covid-19

LV

## **Conclusion**

This paper has demonstrated how it is possible to expand the current upper secondary schools English literature syllabus by contrasting canonical authors and contemporary writers in English worldwide employing a stylistic approach to the text. A case study has been conducted in order to contrast and compare a passage from *David Copperfield* and selected poems by the Afro-American Instapoet Nayyirah Waheed. Notwithstanding the fact that the two writers are very distant regarding the genre of their works as well as their time periods in which their works were written, they both share similar linguistic strategies to catch their readers' attention while coping with the editing parameters imposed by the publishing media of their time. The case study tested 3 kinds of classroom activities aimed at stimulating students to creatively write by imitating the linguistic strategies under investigations. This paper presents 11 examples of students' Instapoems that were composed in a class of a *liceo scientifico* in Nov. 2021.

## Bibliography

- Hall, Geoff (2005), *Literature in Language Education*, London, Palgrave MacMillan.
- Simpson, Paul, (2004), *Stylistics. A Resource Book for Students*, London-New York, Routledge.
- Wales, Katie, (2016 [1990]), *A Dictionary of Stylistics*, London-New York, Routledge.
- Weinrich, Harald, (1978 [1964]), *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*, Bologna, Società editrice il Mulino.
- Zyngier, Sonia (2001), “Towards a cultural approach to stylistics”, *CAUCE, Revista de Filología y su Didáctica*, n. 24.

## Sitography

- Admin (2019), “How to attract your blog readers attention”, *Smart Marketerz*, [smartmarketerz.com/attract-blog-readers-attention](https://smartmarketerz.com/attract-blog-readers-attention), online (ultimo accesso 03/03/2020).
- Casper, Vinu (2018), “Challenging the InstaPoet Community.”, *PSU Vanguard*, [psuvanguard.com/challenging-the-insta-poet-community/](https://psuvanguard.com/challenging-the-insta-poet-community/), online (ultimo accesso 15/04/2021).
- Cassius (2019), “*Blackipedia: Who Is Nayyirah Waheed?*”, *Cassius*, <https://cassiuslife.com/90693/blackipedia-who-is-nayyirah-waheed/>, online (ultimo accesso 15/05/2021).
- cna33 (2018), “The Legitimacy of Instapoetry: Why We Need It to Save Poetry Publishing”, <https://tkbr.publishing.sfu.ca/pub800/2018/10/the-legitimacy-of-instapoetry-why-we-need-it-to-save-poetry-publishing/>, online (ultimo accesso 20/03/2020).
- Dickens, Charles (1849), “I begin my life on my own account and don’t like it”, *Lit2Go*, <https://etc.usf.edu/lit2go/166/david-copperfield/2946/chapter-11-i-begin-life-on-my-own-account-and-dont-like-it/>, online (ultimo accesso 01/02/2020), primi cinque paragrafi.

- Forbes Communications Council (2018), “Grab Readers’ Attention With These 13 Headline Writing Tips”, *Forbes*, <https://www.forbes.com/sites/forbescommunicationscouncil/2018/03/29/grab-readers-attention-with-these-13-headline-writing-tips/#17a466d83a6e>, online (ultimo accesso 18/05/2021).
- Hoeck, Marta (2021), “How to grab your reader’s attention”, *copyblogger*, [copyblogger.com/capture-reader-attention](http://copyblogger.com/capture-reader-attention), online (ultimo accesso 14/05/2021).
- Holt, Fred (2011), “Ways to attract readers attention”, *Sooper Articles*, [https://www.sooperarticles.com/writing-articles/article-writing-articles/ways-attract-readers-attention-608909.html?page\\_tag=z-h5ruifDIQly0VIryIPzoOeO10zVQRGtd3tvF89bd0~](https://www.sooperarticles.com/writing-articles/article-writing-articles/ways-attract-readers-attention-608909.html?page_tag=z-h5ruifDIQly0VIryIPzoOeO10zVQRGtd3tvF89bd0~), online (ultimo accesso 19/05/2021)
- krgonzal (2017), “Instapoetry & Instafame – How Instagram is helping make waves in the poetry of ocean”, [tkbr.publish-ing.sfu.ca/pub800/2017/03/instapoetry-instafame](http://tkbr.publish-ing.sfu.ca/pub800/2017/03/instapoetry-instafame), online (ultimo accesso 10/03/2020).
- Leszkiewicz, Anna (2019), “Why are so worried about ‘Instapoetry’”, *The New Statesman*, <https://www.newstatesman.com/culture/2019/03/why-are-we-so-worried-about-instapoetry>, online (ultimo accesso 04/04/2021).
- Maher, John (2018), “Can Instagram Make Poems Sell Again?”, *Publishers Weekly*, <https://www.publishersweekly.com/pw/by-topic/industry-news/publisher-news/article/75976-can-instagram-make-poems-sell-again.html>, online (ultimo accesso 03/03/2020).
- Millner, Maggie (2018), “Instapoets Prove Powerful in Print”, *Poets & Writers*, <https://it.scribd.com/article/381714698/Instapoets-Prove-Powerful-In-Print>, online (ultimo accesso 25/05/2021).
- Mole, James, “5 writing tips that will grab your readers attention”, *Writers Hub*, <https://www.writershub.org/5-writing-tips-grab-readers-attention>, online (ultimo accesso 02/04/2021).
- “How to Write a Hook”, *A Research Guide*, <https://www.aresearchguide.com/write-a-hook.html>, web (ultimo accesso 04/03/2020).

---

## **2. TESTO, PERFORMANCE, RI-MESSA IN SCENA**



## *Introduzione*

Michele Morselli

Nello spettro modale, il teatro rappresenta forse, tra i generi e le pratiche del racconto, lo spazio privilegiato dell'ambiguità. Se lo scarto tra redazione e ricezione del testo è aperto alla rielaborazione interpretativa del lettore (cfr. Eco 1979), le idiosincrasie della scena teatrale divengono un vettore di risignificazione tanto più efficace quanto è più intenso lo sforzo ermeneutico richiesto al pubblico.

L'esperienza teatrale, di cui il testo non è che una componente, è caratterizzata da una serie di elementi «invisibili» (Sofer 2013) la cui trasparenza esalta la partecipazione ermeneutica del pubblico: si pensi, *in primis*, all'assenza di una voce narrante capace di veicolare valori, giudizi, connotazioni (cfr. Nünning 2015). In assenza di chiare gerarchie enunciative, come invece se ne trovano nel romanzo, l'elaborazione sintetica del senso è del tutto affidata allo spettatore, e al suo sforzo di attribuire un valore coerente a un sistema di significazione multimodale. Il movimento del corpo, la modulazione della voce, la prossemica tra attori (cfr. Bräuer 2002) sovvertono, amplificano o risignificano la nuda testualità, senza peraltro possibilità di riletture: simultanea alla fruizione, l'interpretazione è cristallizzata nel presente della performatività. A questo deve aggiungersi la totale aderenza, nello stesso quadro, tra gli spazi fattuali e finzionali della rappresentazione, in una porosità ricca di ambivalenze di significazione (cfr. Ubersfeld, 1981).

Non solo lo spazio teatrale è testualmente ambiguo, ma lo è soprattutto in prospettiva contestuale. Se Teun Van Dijk (1981) teorizzava che, a un certo grado di decodifica del testo, le differenze di cultura, di genere, di provenienza nel ricettore fossero trascurabili, la rappresentazione teatrale sovverte questo assioma psicolinguistico. Quando la sola assegnazione dei posti — in platea, nei palchi, lungo i ballatoi — sancisce una diversa fruizione dello spettacolo, che dire poi di tutte le variabili di cui sopra? Queste divergenze si acquisiscono quando ci si addentra nello specifico letterario, tanto in prospettiva culturale quanto in profondità storica: diverse comunità di lettori e lettrici implicano diversi sistemi di riferimento di pratiche narrative, diverse concezioni di canone letterario, diversi sistemi iconografici che possono incidere sulla risignificazione dello spettacolo.



Queste zone d'ombra sono tanto più visibili, ma non esclusive, della riscrittura, da intendersi in senso lato, come pratica intertestuale. Nei confronti di un dato sistema letterario di destinazione, il teatro può essere massimamente «cibliste» (*target-oriented*) o «sourcier» (*source-oriented*): esso può sovraccaricare di nuovi significati pratiche e forme anche di molto distanti dal sistema generico di destinazione: pensiamo al ribaltamento *queer* delle moralità medievali in *Retablo de sodomistas novohispanos* di Luis Felipe Fabre; al contempo, il teatro può riproporre sotto nuove spoglie la forza del mito da intendersi come entità transtestuale: si pensi, a titolo d'esempio, al recupero del testo sofocleo di Antigone alla luce della lettura femminista di Françoise Duroux.

Si potrebbe ribattere che queste pratiche non siano specifiche della teatralità. Eppure, a differenza della ricezione differita del testo, l'ambiguità della pratica teatrale si risolve in uno spazio condiviso, contemporaneo, sia esso testuale o contestuale. Mentre il testo invecchia, condannandosi talvolta alla totale opacità, la performatività teatrale implica un rapporto con il presente per la sua stessa immediatezza, per il solo fatto di essere interpretato mentre avviene, il che richiede a priori la creazione di uno spazio interpretativo comune tra chi esegue e chi osserva.

A differenza del romanzo, il teatro è sempre, in un senso o nell'altro, presente, ed è proprio questo che impedisce alla sua molteplice, problematica interpretazione di degenerare in puntinismo individualistico. Nonostante la pluralità di significazioni possibili, lo spazio teatrale è in grado di creare comunità attraverso la sua dimensione rituale e iconica; la sua natura sintetica e simbolica può farsi portatrice di rivendicazioni collettive. A titolo d'esempio, i lavori di Ansgar Nünning (2011) hanno messo in luce la sottigliezza dei procedimenti attraverso i quali il teatro riesce ad assumere posizionamenti aletici, veicolare focalizzazioni, e destare reazioni comuni di ammirazione, commozione o indignazione, imponendosi come spazio plurale, cerimoniale di una collettività.

Non sarà sfuggito quanto gli strumenti della critica teatrale finora citati affondino a piene mani in quelli della narratologia classica *stricto sensu*, di più chiara vocazione prosastica. Nel corso del Novecento, abbiamo assistito a un progressivo divorzio del teatro dal testo e, in senso più ampio, dalla letterarietà *tout court*. Persa quell'attrattiva popolare colmata dall'avvento del cinema, il teatro ricerca una nuova essenza nella performatività e nella corporeità dell'attore, come avviene per il «teatro della crudeltà» di Artaud, o nella laconicità esistenzialista di Beckett. D'altra parte, sullo sfondo della crisi del romanzo realista, la prosa novecentesca avvia una revisione formale che, ripiegata sulla formalità del discorso, attraversa il secolo da un estremo all'altro, dai modernismi

all'OuLiPo. Sul fronte delle nuove produzioni, il *fil rouge* che lega il teatro al romanzo pare essere per lo più quello degli strumenti critici che, presi a prestito dalla teoria letteraria, infondono nuova linfa allo studio delle potenzialità teatrali, e ne incoraggiano l'ulteriore esplorazione tramite nuove messe in scena. Non si vogliono cogliere queste parole come il grido dall'allarme nei confronti dell'una o dell'altra pratica; al contrario, la ritrovata autonomia del teatro, e la sua capacità di dialogare con gli strumenti teorici della letteratura riflettono una produzione vivace, consapevole, in piena salute, oltre che una ritrovata vocazione militante per il discorso critico, almeno in questo ambito. Di certo, l'equilibrio negli assetti tra teatro e romanzo è ormai del tutto rinnovato rispetto a quella lunga modernità che ha sancito, al netto di vistose distorsioni recettive, la lunga dominazione della rappresentazione scenica su quella romanzesca.

Per lungo tempo, pensare il romanzo ha significato innanzitutto pensare il teatro: se «un dramma da leggersi coinvolge l'animo quanto un dramma recitato», al contempo, scrive Stendhal, «un dramma» non è altro che «un libro recitato» (1928 186-7, nostra traduzione). Quando gli ideologi tedeschi smantellano le ormai logore categorie normative della *Poetica* (Genette 1979), ponendo le basi di un'estetica dell'effetto e non della composizione, il romanzo assorbe quelle coordinate che Schiller, Schlegel e Goethe avevano previsto per la scena. Sulla scia della «Préface» a *Cromwell*, cadono gli steccati tematici: riso e pianto, sublime e grottesco coesistono sul palco; se il mondo è un teatro (*theatrum mundi*), anche il teatro deve accogliere sul palco la cangiante totalità del mondo, senza gerarchie estetiche, fino negli anditi più recessi della quotidianità borghese, come invocato da Lessing.

Il romanzo non tarderà a fare proprie queste rivendicazioni, a sistematizzarle, a farne poetiche, forme, pratiche. Quell'estetica melodrammatica della contrapposizione manichea tra Bene e Male non tarderà a penetrare nel romanzesco, fino nelle profondità dei realismi più canonici (Brooks 1976). Il sistema dei personaggi della commedia classica contribuirà alla definizione della struttura e dei temi narrativi più cari al romanzo tra Settecento e Ottocento (Ascari 2005). L'esaltazione dell'effetto drammatico troverà la migliore efficacia nel dispositivo della letteratura d'appendice, ampliando la platea del romanzesco e al contempo rinegoziando un'estetica che, seppur definita popolare, saprà distinguersi per trasversalità.

Potremmo risalire, attraverso il dibattito ingaggiato da Diderot sulla riforma del teatro, fino alle soglie della modernità, quando la sopravvivenza istituzionale del romanzesco è

subalterna alle pratiche della teatralità: mentre l'uno penetra a corte solo sotto le spoglie di poema ariostesco o *divertissement* pastorale, con Shakespeare l'altro si fa carico delle inquietudini nazionali d'epoca preelisabettiana e si trasforma in strumento di controllo politico attraverso l'Académie Française voluta da Richelieu. Da un lato, la capacità della prosa narrativa di sfuggire alle maglie della *Poetica* di Aristotele è stata garante della straordinaria varietà delle forme del romanzesco: sotto la stessa, proteiforme categoria coesistono la scanzonata ilarità del *Lazarillo de Tormes*, l'umorismo metalinguistico del *Tristram Shandy*, e l'intricata polifonia epistolare delle *Liaisons dangereuses*. Dall'altro, l'istituzione del teatro ha favorito una riflessione teorica che il romanzo non ha mai potuto eguagliare per fervore e sistematicità, con fenomeni come quella querelle des Anciens et des Modernes che attraverserà tutto il Grand Siècle.

Il quadro sembra suggerire un ribaltamento rispetto al contesto contemporaneo da cui avevamo preso le mosse: si potrebbe quasi dire che l'acceso dibattito sul teatro che attraversa il XVII e, in minor misura il XVIII secolo sembra costituire un modello per quella critica letteraria moderna che, dai periodici illuministi, assumerà uno statuto autonomo solo nel XIX secolo, quando l'affronto tra i due sistemi narrativi si svolgerà ad armi pressoché pari.

A prescindere da questo, il dibattito critico sul teatro non ci incoraggia solo a riconsiderare l'oggetto artistico nella sua interezza, senza letture parziali, come strumento stilistico, semantico, culturale (cfr. Schwaneke); esso ci costringe anche a storicizzare gli strumenti della critica, a inserire la narratologia in una prospettiva diacronica, riportando al centro la dialettica tra lo sviluppo di nuove forme espressive e di nuovi strumenti critici per coglierne la portata, oltre che prospettarne di nuove.

Fedeli a una prospettiva in cui, per parafrasare Jauss, si pone la teoria della letteratura al servizio della storia della letteratura, i tre contributi dedicati all'impersonificazione e alla risignificazione teatrale del testo si propongono di cogliere il fenomeno scenico al contempo come scrittura rituale, incarnata e collettiva, che recupera il senso — non solo letterario — del passato in dialogo con il presente. **Linda e Michael Hutcheon** dedicano il loro contributo alla risignificazione dell'Opera canadese tra passato e presente: dapprima genere calcato sull'opera teatrale europea, nel secondo Novecento l'importazione del modello tedesco dell'"opera da camera" trasforma l'Opera canadese in un terreno di confronto e di scontro per temi di scottante attualità politica. **Sally Filippini** utilizza invece lo spettacolo *A Canadian play/une plaie canadienne* di Claude Germain per leggere il teatro, attraverso il prisma dell'interculturalità, come il luogo di un esorcismo rituale

per riaffermare l'identità francofona nella storia culturale del paese. Infine, **Susanna Scavello** mette in luce come l'anacronismo conclamato delle forme teatrali medievali — in particolare il genere dei «misteri» — possa farsi portatore di nuovi, inattese pratiche di risignificazione nel teatro della stretta contemporaneità, presentando un'analisi di *Rosvita* (2008) del Teatro delle Albe.

## Bibliografia

- Ascari, Maurizio (2005), *I linguaggi della tradizione. Canone e anticanone nella cultura inglese*, Firenze, Alinea.
- Birch, David (1991), *The Language of Drama. Critical Theory and Practice*, Basingstoke-London, MacMillan.
- Bräuer, Gerd (dir.) (2002), *Body and Language: Intercultural Learning through Drama*, Westport, Ablex Publishing.
- Brooks, Peter (1976), *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, melodrama, and the mode of excess*, New Haven, Yale University Press.
- Courtney, Richard (1990), *Drama and Intelligence. A Cognitive Theory*, Montréal-Buffalo, McGill-Queen's University Press.
- Eco, Umberto (1979), *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani.
- Elam, Keir (1980), *The Semiotics of Theatre and Drama*, London-New York, Methuen; trad. it. *Semiotica del teatro*, Bologna, Il Mulino, 1988.
- Elam, Keir (2017), *Shakespeare's Pictures. Visual Objects in the Drama*, London, Bloomsbury.
- Genette, Gérard (1979), *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil.
- King, Robert (2010), *The Ethos of Drama: Rhetorical Theory and Dramatic Worth*, Washington D.C., Catholic University of America Press.
- Nünning, Ansgar - Schwanecke, Christine (2015), "The Performative Power of Unreliable Narration and Focalisation in Drama and Theatre: Conceptualising the Specificity of Dramatic Unreliability", in V. Nünning (dir.), *Unreliable Narration and Trustworthiness. Intermedial and Interdisciplinary Perspectives*, Berlin-Boston: De Gruyter, 189-220.

- Nünning, Ansgar - Sommer, Roy (2011), “The Performative Power of Narrative in Drama: On the Forms and Functions of Dramatic Storytelling in Shakespeare’s Plays”, in G. Olson (dir.), *Current Trends in Narratology*, Berlin-Boston: De Gruyter, 200-231.
- Schmid, Herta - Van Kesteren, Aloysius (dir.) (1984), *Semiotics of Drama and Theatre. New Perspectives in the Theory of Drama and Theatre*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins.
- Schwaneke, Christine (2022), *A Narratology of Drama: Dramatic Storytelling in Theory, History and Culture from the Renaissance to the Twenty-First Century*, Berlin-Boston, De Gruyter.
- Sofer, Andrew (2013), *Dark Matter: Invisibility in Drama, Theater, and Performance*, Ann Arbor, Michigan University Press.
- Stendhal (1828 [1818]), *Qu’est-ce que le romantisme?* , in *Id.*, *Racine & Shakspeare [sic]*, Paris, Le Divan.
- Szondi, Peter (1963), *Theorie des modernen Dramas. 1880-1950*, Frankfurt am Main, Suhrkamp; trad. it. *Teoria del dramma modern. 1880-1950*, Torino, Einaudi, 1972.
- Ubersfeld, Anne (1981), *Lire le théâtre*, vol. 2, *L’École du spectateur*, Paris, Éditions Sociales.
- Van Dijk, Teun (1981), “Le texte : structures et fonctions. Introduction élémentaire à la science du texte”, in A. Kibedi Varda (dir.), *Théorie de la littérature*, Picard: Paris, 63-93.



## «*Make It New*» (Again): Canadian Opera's Past and Future\*

Linda and Michael Hutcheon

**Abstract:** Like Italy, Canada turned to opera in the patriotic task of nation-building, but at a later time and in a different cultural context. In fact, the European operatic tradition was, for many years, the only tradition offered on the Canadian operatic stage. Then came the post-war innovative creation of «chamber opera» in Germany, offering more intimate musical-dramatic experiences in smaller venues performed by smaller musical forces. Moving from tradition to innovation in terms of the subjects chosen for the stage, as well, in recent years, new Canadian chamber opera companies have commissioned works that dramatize timely, indeed provocatively political, topics of relevance to today's (often younger) audiences: from race to gender and sexuality, from social inequity to Canada's fraught history (and present) with its Indigenous peoples. One of these new companies, Against the Grain Theatre, has also taken canonical works from the historical opera repertoire and both adapted them for today and translated them into contemporary English. These immersive «transladaptations» are performed in intimate plot-appropriate non-operatic settings with small orchestral forces and with the singing actors mingling with audience members during performances. In all these ways, tradition and innovation march hand in hand as Canadian chamber opera seeks to find new ways to bring opera to a more and diverse audience.

**Keywords:** chamber opera, Canadian history, cultural nationalism, Indigenous history and culture, «transladaptation».

**Abstract:** Come l'Italia, anche il Canada si è rivolto all'opera per costruire una idea di nazione, ma lo ha fatto in un momento successivo e in un contesto culturale diverso. Non a caso, la tradizione operistica europea è stata per molti anni l'unica proposta sul palcoscenico canadese. Nel periodo post-bellico, in Germania è poi sorta la creazione, innovativa per l'epoca, dell'«opera da camera», che offriva esperienze musicali drammatiche in luoghi più intimi, eseguite da *ensemble* più piccoli. Se si pensa poi al passaggio dalla tradizione all'innovazione anche in relazione ai temi da rappresentare, ecco che negli ultimi anni, le nuove compagnie canadesi di opera da camera hanno commissionato lavori che drammatizzano temi di grande attualità, provocatoriamente politici e di grande rilevanza per il pubblico contemporaneo (che spesso è composto da giovani): dalla razza al genere alla sessualità, dall'ingiustizia sociale alla difficile storia del Canada con le popolazioni Indigene (che ha grandi ripercussioni ancora nel presente). Tra le nuove compagnie, Against the Grain Theatre ha ripreso opere canoniche dal repertorio operistico tradizionale e le ha riadattate per il nostro tempo, traducendole anche in un inglese contemporaneo. Ne sono nate della «transladaptations» immersive che vanno in scena in luoghi intimi e non operistici, adatti alla trama, con i cantanti-attori che si mescolano al pubblico durante lo spettacolo. In questo modo, la tradizione e l'innovazione vanno a braccetto mentre l'opera canadese cerca modi nuovi per raggiungere un pubblico più ampio ed eterogeneo.

**Keywords:** opera da camera, storia canadese, nazionalismo culturale, storia e cultura Indigene, «transladaptation».



The first part of our title – «Make It New» – comes from two sources, and both of these are artists who were revolutionary innovators working at once *within* and *against* tradition: the German opera composer Richard Wagner and the American modernist poet Ezra Pound. In this article, we want to bring together their two worlds, the operatic tradition and the innovation (artistic but also social) of our modern times, in order to look at how Canada is taking an art form, one that was born centuries ago in Italy, in new directions today.

Both Italy and Canada have historically deployed opera in a task of nation-building. Canada was established in 1867, Italy in 1871; but those close dates belie the reality of very different histories. Italy's past, before that date marking unification, was one of centuries of cultural richness – created by everyone from the Etruscans to the Romans to the Papacy to the leaders of many small and large states who brought the world not only opera but the cultural wealth of all the other arts – of painting, sculpture, architecture, and literature. Canada's past was different: its Indigenous peoples had lived on the land for centuries with their own rich cultures, but European colonization was more recent and European culture was an import, rather than a local phenomenon.

In Europe, opera has a long history of over four hundred years, dramatizing all kinds of stories, including ones on historical and political topics. Especially in the nineteenth century, these often focused on the issue of nationhood. Benedict Anderson once famously linked nationhood to what he called “imagined community” and he pointed to the printed word (and especially the novel) as central to the creation of this sense of collective identity, especially in Europe.<sup>2</sup> But music too has played its role, most notably in Italy. Political scientist Anthony Arblaster has argued that there is no other ideological force or creed that has had a more «profound and lasting impact on music in the past two centuries than nationalism».<sup>3</sup> The nineteenth-century Italian desire for a national musical idiom came to be inseparable from nationalism and patriotism: witness the long history of identification of Italians with “Va pensiero”, the oppressed Israelites' chorus from Giuseppe Verdi's opera, *Nabucco*.

---

\*A version of this essay was first presented as a keynote address for the Italian Association of Canadian Studies' Conference on “Traditions and Social Innovation”, Bologna, December 2021.

<sup>2</sup>Anderson, Benedict (2006), *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London-New York, Verso.

<sup>3</sup>Arblaster, Anthony (1992), “*Viva la libertà!*”: *Politics in Opera*, London-New York, Verso, 64.

This was not the case in what Europeans called the “New World.” Opera came to Canada as part of the European tradition. We write here as Canadians to Italians, so, *our* tradition was *your* tradition, for a long time. That said, it is true that the first original Canadian opera, *Colas et Colinette*, by Joseph Quesnel, took to the operatic stage in Montreal in 1790. But this did not mark the birth of a vital and extended local Canadian opera tradition. That took a while. As opera historians Carl Morey and Stephen Willis put it: “Until well into the 20th century, composition of opera in Canada was sporadic, a series of events rather than the continuous development of repertoire. The absence of permanent opera companies precluded any regular production of native opera, so that new works usually had independent productions with little prospect of repetition or revival.”<sup>4</sup>

Permanent opera companies did come, eventually, but the operatic history of Canada’s largest city, Toronto, started a bit later than that of Italy. It was in the 1820s, that Toronto, with its population of less than 10,000 at the time, saw (and heard) European light comic operas being performed – in English – in Toronto theatres. By the 1840s, American touring companies had added a somewhat expanded city of Toronto to their tour stops, and their repertoire was mostly Italian and French and decidedly *bel canto*. The New York Metropolitan Opera orchestra travelled to Toronto starting in the 1890s, offering concert versions of French and German operas, including a Wagner Festival in 1896. In 1910 – and for the next 40 years – the New York-based San Carlo Opera provided Torontonians with what opera historians rather unkindly called “fully if inadequately produced performances of a wide repertoire”<sup>5</sup> – again a totally European repertoire. Throughout this time, though, visiting Italian stars were also featured both on stage and in the pit: Adelina Patti sang five times in Toronto, and both Mascagni and Leoncavallo conducted concert versions of their works there.

With the greater involvement of the Canadian Broadcasting Corporation (CBC)/Radio Canada and the financial support provided by the Canada Council, conditions really began to change around the middle of the twentieth century. What was important – and new – was that these CBC radio operas actually paid performers well (a rarity in

---

<sup>4</sup>In Morey, Carl - Willis, Stephen C. (2014), “Opera Composition”, *The Canadian Encyclopedia*. <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/opera-composition-emc>.

<sup>5</sup>Ezra Schabas, Ezra - Morey, Carl (2000), *Opera Diva*, Toronto, Dundurn Press, 9.

Canada at the time). The Toronto Conservatory established Canada's first opera school in 1946, and at the Royal Alexandra Theatre, in 1950, the Opera Festival Association began presenting three operas a year. Over the next decade, this is what developed into the Canadian Opera Company – which thrives to this day – but once again, most of its repertoire is European – seventeen of the last eighteen operas performed, in fact.

This is what we mean when we state that, for a very long time, your tradition was our tradition – and not only in music. But, that said, the idea of “tradition” does not have quite the same cultural weight when it is actually someone else's tradition: it is never as emotionally and politically “loaded” as when it is your own. Tradition, as we know, is both a treasure and a burden, a blessing and a curse. It makes its own demands. For Italy, the weight of this tradition could be seen, arguably, as a source of both pride and responsibility. For Canada, the European tradition was something to be enjoyed, but also adapted to the new cultural circumstances of a different social and cultural community. This, however, did not happen quickly.

After the Second World War, of course, opera everywhere changed – slowly, but it happened. It had to. The war and its economic aftermath in Europe had made it even more difficult to produce what had always been a very expensive art form. Consider how many people are involved in putting on an opera: first, there's the conductor and the orchestra, the director and the singers, including the oftentimes large chorus. But there are also all the people backstage – from the stage hands and the stage manager to the designers and actual makers of everything from sets and props to costumes and wigs. And we cannot forget the administrative staff. All of these people have to be *paid*. This is why opera, from the nineteenth century onwards, was performed in increasingly large houses, with increasingly highly-priced seats. Add to this the fact of the wartime destruction of many of Europe's theatres and opera houses (especially Germany's), and one can see how the new economic realities of post-war recovery forced change – or, one could say, instead, made possible the start of a creative liberation from the weight of tradition.

This liberation began in Germany, where *Musiktheater* (music theatre)<sup>6</sup> came into being with small-scale works performed in non-traditional venues. Influenced by what was happening in both spoken theatre and performance art, new site-specific productions

---

<sup>6</sup>C.f. Salzman, Eric - Desi, Thomas (2008), *The New Music Theatre*, New York, Oxford University, 4.

of new operas, set in, for instance, an abandoned factory, a farm, or even a subway station, were created for reduced musical forces. This marked the birth of what we today call “chamber opera”. Clearly the economics were different for this kind of operatic performance – both in terms of expenses but also, of course, in terms of revenue, given the smaller audiences in those smaller spaces.

Economics, however, were not the only reason for the rise of chamber opera. Aesthetic choice was another: that is, the search for an experience that could *not* be found in the standard opera house (and *not* only by the usual opera crowd). Again, in Germany, “alternate opera” began as a protest against opera’s traditional social as well as aesthetic contexts. The opera house with its private boxes, its aristocratic roots, its bourgeois development, and its constant repertoire of past hits – its “museum” status – were among the many things that provoked anti-elitist responses. In the 1920s, cabaret and folk-influenced forms had shown the way for creators like Kurt Weill and Bertolt Brecht to conceive of new operatic works in non-traditional spaces. And this spread well beyond Europe after the war: John Cage in the USA and Canada’s R. Murray Schafer also moved their work out of the opera house. In Schafer’s case, that move was often into physical nature, though the scale stayed operatically vast: for example, in 1981, for the piece called *The Princess of the Stars*, he transported performers and audiences to a small remote Canadian lake. Singers and musicians were positioned around the lake’s perimeter. The audience members arrived in pre-dawn darkness and were led to the water’s edge, where they could see a dim light approaching from across the lake. Accompanying the sounds of wakening birds and other wildlife, a haunting aria was heard. Thus began the legend of the Princess of the Stars played out on large canoes in the water, complete with giant puppets.

At the other end of the size scale, though, were the smaller works that could offer audiences a more intimate, up-close experience of drama performed in music with the human voice, and that is what “chamber opera” is today. But there is yet another important dimension to this new form and that is its subject matter. The stories dramatized on its stages are most often new stories, told (often) for new audiences (often younger ones), and often on timely topics of relevance to today’s world. Larger main-stage opera companies have also moved in this direction, of course. Taking their lead from the earlier German idea of the *Zeitoper* (opera of the times), new large-scale works have been created based on current affairs (like *Nixon in China*) or public figures (like *Malcolm X*).

To be fair, though, Italian opera in the past, that is, when it was actually created, often *was* relevant to its day – otherwise the censors of the time would not have been so active. In the mid-nineteenth century, Giuseppe Verdi’s *La Traviata* was ordered by the censor to be set back in time, in part because its plot – about those men and the courtesans they kept – was a bit too close to home. Similarly, his European-set *Ballo in maschera* had to be re-set in Boston, USA, because its original Swedish murder plot could be seen to be promoting regicide in Europe. Happily, we do not have this kind of official censorship today to let us know when a topic becomes a little too relevant – except, unofficially, on social media.

What we do have is a desire to see and hear on the stage stories that resonate with our lives today. In Canada, a new idea took flight in the 1990s, when two small Toronto companies with big ambitions began commissioning new Canadian chamber operas on specifically Canadian themes. The one with the odd name of Queen of Puddings Music Theatre (not «opera», but «music theatre») opened the floodgates for new opera creation on topics that were not only timely and relevant but also distinctly provocative in political terms. Its first big hit, *Beatrice Chancy*, by Canadian composer James Rolfe and African-Canadian librettist George Elliott Clark retold the story of the historical sixteenth-century Roman woman, Beatrice Cenci, but re-set in early nineteenth-century, slave-owning Eastern Canada. The other company, first known as Tapestry Music Theatre (now Tapestry Opera, interestingly), is still in operation and is still commissioning annually new works on timely, if harrowing, topics such as human sex trafficking today (e.g., *Oksana G* in 2017). But these two have been joined by many other new “indie” (or independent) opera companies. In Toronto, there are currently about a dozen of them.<sup>7</sup>

Almost all of these companies – and many other companies around the country (especially in Quebec) – because they commission new works, take on topics that more often challenge than celebrate the nation we call Canada – both its present and its past. Chamber opera has become the site of social and political activism. Italy saw a related move in the years after the Second World War when experimental modernist radicals like Luigi Nono, inspired by Brecht and the German avant-garde, brought left-wing politics into what Nono saw as a class-limited opera context. But, soon, Italian composers of

---

<sup>7</sup>Indie Opera Toronto, <http://indieoperatoronto.ca/>, (ultimo accesso 29/09/2023).

chamber opera moved from the margins to working within the still flourishing opera culture of the major houses, from Milan to Naples. The reason? As Eric Salzman and Thomas Desi argue, “The promise of 1968 and its failure to overthrow a conformist society and its corrupt governments led to resignation and indifference on the part of the masses and the extreme radicalization of terrorist groups like the Red Brigades in Italy.” They claim that this meant that “political activism in the arts [was now] outdated. Even Nono...abandoned the subject.”<sup>8</sup>

In contrast, in those same years, Canada was experiencing not a disappointment about social and cultural change, but rather the excitement of the heady days of a burgeoning new cultural nationalism. With the Canada Council and other new cultural agencies now in place, Canada celebrated its Centennial in 1967. Along with Expo 67 and the ubiquitous presence of the Centennial song, “Ca...Na...Da,” this occasion also sparked a major outburst of newly commissioned operas. That overtly political move in opera that Italy experienced after the war came later in Canada – in fact, in quite recent years – for both the large companies and the smaller chamber opera groups. And their social and political themes were by now familiar ones – immigration and social inequality, among them. The Bicycle Opera Project (once a literally bicycle-powered touring troupe) soon began tackling social issues, such as the global horrors of female sweatshop labour. Their resulting opera, called *Sweat*, was sung in English, Cantonese, Ukrainian, Spanish, and Hungarian. Other timely gender and sexuality issues were addressed on the main stage of the Canadian Opera Company in 2018, with a new operatic work by Rufus Wainwright called *Hadrian* about the same-sex love of the Roman Emperor and his young partner. Similar themes were addressed on a smaller stage by the self-defined “queer” theatre known as Buddies in Bad Times. *Pomegranate*, called a lesbian chamber opera, told a story of love over time: two women fall in love in ancient Pompeii in 79 AD. When Vesuvius erupts, they are held in time until the couple meets again in 1984 at a downtown Toronto lesbian bar called the Fly by Night. Tellingly, the larger Canadian Opera Company did restage this opera in 2023.

Nevertheless, it is Canada’s fraught history (and its just as fraught present) with

---

<sup>8</sup>Salzman, Eric - Desi, Thomas (2008), *The New Music Theatre*, New York, Oxford University Press, 191.

its Indigenous peoples that has been the subject of many recent chamber operas. In Vancouver and Regina in 2017, Métis (European/Indigenous) playwright Marie Clements and composer Brian Current took on today's painful reality of the many missing and murdered Indigenous women in Canada's big cities. Sung in English and Gitksan, an Indigenous language, *Missing* is set in two places. One is Vancouver's Downtown Eastside, a neighbourhood sadly known for its prevalence of drug use, sex work, homelessness, poverty, and mental illness. The second setting is along what is called the Highway of Tears, a stretch of highway over 700 km long that has been the site of the abduction of many of these missing and murdered women. Most movingly, the opera was also performed in Prince George, British Columbia where that Highway of Tears begins in the east. Both timely and timeless, this subject is a tragic reality for Canadians today. One of the Indigenous characters in the opera refers to his murdered sister in this revealing way: "My sister was on her way home from school," he sings. "She was going to go to law school to be a lawyer. She wanted a family. She had plans. She had plans. She wanted to live. She wanted to love. She wanted what every human being wants."<sup>9</sup> Going beyond both stereotypes and statistics, the opera wanted to move its audience to activism. Indigenous mezzo soprano Marion Newman played a major role in the development, as well as performance, of the piece, and she put the call to activism in this way: "These are our mothers, sisters, our aunts, our friends, and they matter. They deserve to be looked for, to be protected. This is a problem that could be solved, and we need to demand that it be solved, so we are safe."<sup>10</sup>

Canada's past historical relations with its First Nations have been the topic of several other recent works as well, all different in focus and tone. Tapestry Opera and Newfoundland's Opera on the Avalon collaborated to produce (in 2019) a very different chamber opera called *Shanawdithit*. This dramatized the historical story of the life of the last of the Indigenous Beothuk people of Newfoundland. The music was written by Newfoundland composer Dean Burry, and the libretto was by Algonquin playwright

---

<sup>9</sup>Clements, Marie (2021), "Missing", in Salverson, Julie (ed) (2021), *When Words Sing: Seven Canadian Libretti*, Toronto: Playwrights Canada Press, 188.

<sup>10</sup>Cfr. in Ostrom, Linda (2019) "Opera Tells Story of Missing and Murdered Indigenous Women", *Nexus*, <https://www.nexusnewspaper.com/2019/10/30/opera-tells-story-of-missing-and-murdered-indigenous-women/>, (ultimo accesso 29/09/2023)

Yvette Nolan. The opera told the story of Shanawdithit, the last surviving woman of her people. In 1828 she was brought to St. John's, Newfoundland by one William Cormack, a humanitarian settler who founded the Beothuk Institution to preserve what was known of this “disappeared” culture. What this woman did was create a series of 10 drawings. These images told the story of her people's lives, their encounter with Europeans – including with their diseases and their violence – and more personally, the story of her own confusion, vulnerability and loneliness. As the last survivor she would herself soon die (of tuberculosis), before she turned thirty. As her character poignantly puts it in the opera, “How can I sing to descendants I will never have?” Now, ten drawings (and they are all still extant) are not a lot to build an opera upon, but the creators managed to offer an almost oratorio-like, ritualistic chamber opera. The cast of performers was mostly from First Nations, Métis and Inuit backgrounds, and the sets consisted of art work – inspired by the 10 drawings – and executed by 5 contemporary Indigenous artists.

In yet another style and with a different focus, though with the same aim of inclusion, Toronto's Soundstreams produced a work called *Two Odysseys*. They put together two chamber operas, one in the Canadian Indigenous Cree language, entitled *Pim-oo-tee-win*, and one in the Scandinavian Indigenous language of Sámi named *Gállá-bárt-nit*. Here the Indigenous creators acknowledged the fact that opera is itself a colonial art that was brought to Indigenous lands, but they deliberately chose to claim opera's moving storytelling powers and use them for their own purposes. The focus is therefore different from that of the other operas discussed here. While *Pim-oo-tee-win* may share some themes of longing and loss, we are now in a different and decidedly Indigenous world, where the supernatural and the spiritual share the stage with human characters. As Cree librettist Tomson Highway put it: “In Aboriginal mythology, there's no heaven and there's no hell. You cross a kind of River Styx and you go into this region of the human consciousness.”<sup>11</sup> This river journey into the land of the dead by the Indigenous Trickster figure is a discovery of the dangers of tampering with the natural order of things. How to actually stage this new ‘magic realist’ world of legend was a challenge that this

---

<sup>11</sup>Cfr. in Lee, Hye Won Cecilia (2019), “Cree and Sami Culture Meet in Operatic Form in Soundstreams' *Two Odysseys*”, *Ludwig van Toronto*, [https://www.ludwig-van.com/toronto/2019/11/06/preview-cree-sami-culture-meet-operatic-form-soundstreams-two-odysseys/?fbclid=IwAR2EucbW4gOdf-9ue2R3E1I8Ya8f6C174o8IW1ak24o0L\\_BJ7ezyar3fHY](https://www.ludwig-van.com/toronto/2019/11/06/preview-cree-sami-culture-meet-operatic-form-soundstreams-two-odysseys/?fbclid=IwAR2EucbW4gOdf-9ue2R3E1I8Ya8f6C174o8IW1ak24o0L_BJ7ezyar3fHY), (ultimo accesso 29/09/2023)



work tackled through song, dance, costumes, and brilliant masks. In these creators' hands, opera became even more inclusive but it was also a medium for Indigenous self-expression. As one of the two directors, Métis artist Cole Alvis said: "When Canadian art first defined itself, it did so without Indigenous people in leadership roles. An opportunity this production provides is for opera and classical contemporary music audiences to witness stories that have been sung here since time immemorial, told by artists from those communities who are still here."<sup>12</sup>

Interestingly, the impact of these Indigenous chamber operas has reached the so-called "establishment" companies as well. The Canadian Opera Company set up an advisory body in 2018 called the Circle of Artists to spark institutional change at a local and national cultural level. Its aim is to "support Indigenous communities with relationships based on reciprocity, caring and mutual respect."<sup>13</sup> And the Company has invited a pointedly inclusive group known as Amplified Opera to be what it calls its first "disruptor-in-residence", announcing that "[t]he artistic collaboration aims to support increased equity, diversity, and inclusivity within the arts through workshops and training for fellow artists and activities that foster greater community engagement."<sup>14</sup>

One of the founders of Amplified Opera, the Indigenous mezzo soprano mentioned earlier, Marion Newman, is not only part of both of these projects, but has just recently taken over as host of the national weekly radio show called "Saturday Afternoon at the Opera" on the Canadian Broadcasting Corporation, the CBC. A leader in raising awareness around issues of diversity and inclusion, she also spearheaded an important project at Calgary Opera that was a collaboration among Indigenous librettist, singers, composers, and musicians to create a new and different kind of opera film based on elements from the oral history of First Nations' storytelling.

---

<sup>12</sup>Cfr. in Lee, Hye Won Cecilia (2019), "Cree and Sami Culture Meet in Operatic Form in Soundstreams' *Two Odysseys*", *Ludwig van Toronto*, [https://www.ludwig-van.com/toronto/2019/11/06/preview-cree-sami-culture-meet-operatic-form-soundstreams-two-odysseys/?fbclid=IwAR2EucbW4gOdf-9ue2R3E1I8Ya8f6Cl74o8IWlak24o0L\\_BJ7ezyar3fHY](https://www.ludwig-van.com/toronto/2019/11/06/preview-cree-sami-culture-meet-operatic-form-soundstreams-two-odysseys/?fbclid=IwAR2EucbW4gOdf-9ue2R3E1I8Ya8f6Cl74o8IWlak24o0L_BJ7ezyar3fHY), (ultimo accesso 29/09/2023)

<sup>13</sup>"The Indigenous Circle of Artists", *The Canadian Opera Company*, <https://www.coc.ca/about-the-coc/circleofartists>, (ultimo accesso 29/09/2023)

<sup>14</sup>Cfr. in Stationwala, Alya (2021), "Amplified Opera announced as the Canadian Opera Company's first Disruptor-in-residence", *Opera Canada*, <https://operacanada.ca/amplified-opera-announced-canadian-opera-company-disruptor-in-residence/>, (ultimo accesso 29/09/2023)

As you can see, Indigenous issues have been very much in the forefront of Canadian chamber opera development, just as Black issues have been in the USA in the days of Black Lives Matter. Different social contexts produce different artistic (and activist) results. But we want to explore yet another development in Canadian chamber opera that operates in a different way. A group known as Against the Grain Theatre began a decade ago as a collective of artists and supporters, and is now a fully-fledged (if still relatively small) company. Its artistic director, Joel Ivany, has created a new operatic form he calls “transladaptation”:<sup>15</sup> he takes a well-known opera from the historical repertoire and both adapts it for today’s world and translates it, in the sense that he writes an updated modern English libretto for the singers, who then perform the work with piano or a small musical ensemble in a different (but plot-appropriate) venue. So, his chamber version of *La Bohème* was performed in English by (again, plot-appropriate) young singers in a dive bar, the Transac Club, in Toronto, where the action took place in the middle of the audience sitting in the bar. Then it went on tour and played in bars in small and large towns right across Canada.

Ivany and Against the Grain Theatre first made their name, however, through their “transladaptation” of Mozart’s three da Ponte operas. Now, the American director, Peter Sellars, had already taken on these canonical works in the 1980s, updating their settings to the contemporary USA, while keeping intact Mozart’s orchestral music and the Italian words. He did offer, however, a very Americanized slang version of those words in the surtitles (or the subtitles on the video version). Against the Grain Theatre went even further than that; innovation and tradition certainly come together powerfully in these three chamber operas. The first, in 2013, was simply called *Figaro’s Wedding*. (It would proceed to change the titles, as well, of the others). It updated the story of the familiar characters of *Le Nozze di Figaro* and was performed in a wedding celebration space – with the audience present as the characters’ guests. In the best tradition of immersive theatre, the tickets to the show were printed in the form of printed wedding invitations, and we were offered gifts to present to the bridal couple as we entered the hall. The music

---

<sup>15</sup>Ivany, Joel (2014), “*Don Giovanni* with a Truly Albertan Twist: #*UncleJohn*”, <https://web.archive.org/web/20150905180535>, online

was all Mozart's, but played in a piano and string quartet rendition. Da Ponte's words, for which Mozart wrote that music, are gone, but Ivany's new ones in English – written to fit the music (the reverse of the usual) – fit just as well and are just as funny, even if they are not a direct translation. And, we should admit that many an in-joke for those familiar with the well-known Italian version enlivened the proceedings.

The second transladaptation, the next year, was called *#UncleJohn* and it was an adaptation of *Don Giovanni*, but renamed and said to be “inspired by Mozart's” opera. As Ivany explained: “We're not trying to *do Don Giovanni*. These works are here to be interpreted and to be thought of as new and are made to *be new*.”<sup>16</sup> Once again, the music was all Mozart's but performed in a chamber music format; the plot details, if not the actual words, were da Ponte's, but more radical departures did take place, this time, mostly in the spoken dialogue that replaced the original's sung recitative. We, the audience, were once again the wedding guests. We entered another wedding event space and we were led to our table, as would be typical at a wedding reception in Canada. We sat facing the head table and were serenaded by clichéd wedding music in the background. But in this transladaptation, there was an interesting class reversal. Here the Commendatore and his daughter Anna were not the aristocrats of the original but became the caterers providing the food for the wedding of the now very bourgeois (not peasant) Zerlina and Masetto. As we sat awaiting the start of the festivities, those caterers, now the Commander and Anna, tidied up and collected bits of paper garbage from our tables and chatted with us all. We could go to have a drink at the bar where we could meet and hang out with two chatty fellows who, we later learned, had crashed the wedding: a charismatic sex-addicted and drug-addicted rake named Uncle John and his electronically savvy “wingman” Leporello. Indeed, electronic devices abounded and social media connectedness ruled in this updating to Canada in 2014. Many of the story details remained, if altered in plot significance. For instance, in the early altercation between Uncle John and the Commander, the latter didn't die of a sword wound, as in da Ponte's version, but rather of a heart attack, a cardiac arrest – as the taunting Uncle John sadistically dangled the container of the older man's heart medication just out of his reach. From there on, Uncle John spiraled downward, physically and morally, with the help of more and more recreational drugs – drugs that provoked haunting hallucinations of the deceased Commander.

---

<sup>16</sup>Ivany, Joel (2014), “*Don Giovanni* with a Truly Albertan Twist: *#UncleJohn*”, <https://web.archive.org/web/20150905180535>, online

And all of this took place around and among us in the audience, sitting at those decorated tables in the wedding hall. This audience, interestingly, consisted of both older opera stalwarts like us and many younger folks who had likely heard of the earlier works of the company or, perhaps more innovatively, who had been targeted by Against the Grain's witty and engaging social media campaign. On Twitter, Facebook and YouTube, a new audience could get amusing video glimpses into the progress of the production that foregrounded the differences from traditional versions of *Don Giovanni* in their #UncleJohn.

For the third da Ponte opera, Against the Grain brought the traditional and the new together in even more radical ways. Mozart and da Ponte's *Così fan tutte* became the even more playfully entitled *A Little Too Cozy!*. This operatic comedy, centred as it is on a bet about fidelity and on the disguising of lovers, was turned into a real contest – in fact, a reality-TV dating game that was actually performed in a television studio at the Canadian Broadcasting Corporation in Toronto. In 1920, Bertolt Brecht may have staged an early version of his opera *Mahagonny* in a boxing ring, because he wanted to have a proletarian space for political purposes, but this setting in a television studio was more dramatically driven (and appropriate) for the adapted opera in question. The TV show's premise was simple: fall in love, marry someone you've never met or seen (except online), and you could win \$100,000 and a dream honeymoon!

Like many other companies, Against the Grain Theatre made a bold move during the COVID-19 restrictions: they switched from in-person, small-scale chamber opera to a more widely available film format.<sup>17</sup> Its first film was made with Indigenous and other people of colour from across Canada. The musical vehicle was Handel's canonical *Messiah*, but in the hands of this group, innovation and tradition came together in what they wittily renamed *Messiah/Complex*: they invited twelve Canadian solo singers of colour, four choirs, and a dozen filmmakers to choose an aria from the work that particularly spoke to them. They could translate the words into their own language (if they wished – and some did) and then they were asked to perform and record it in a place

---

<sup>17</sup>See Wiliford, Lawrence (2022), *From Stage to Screen: Exploring the Remediation of Classical Vocal Music Performance in Canadian Visual Broadcasting and Distribution*, MA thesis, Toronto, Metropolitan University.

in Canada that meant something special to them. The soundtrack for this was recorded in advance (played by the Toronto Symphony Orchestra, conducted by Johannes Debus) and the careful and creative technical work of editing resulted in an international hit which one can still watch today online.

Is video or television or YouTube the future of chamber opera? Film has certainly saved many chamber opera companies during COVID-19 when audiences could not meet in person, especially in those small alternative venues. In so doing, it opened up the possibility for a much larger and more diverse audience – not only geographically, but in terms of demographics. Younger people who might not go to an opera house (or, frankly, even a funky alternative opera space) might well watch an operatic film on their electronic devices, especially if targeted by witty social media advertising campaigns. Traditional opera certainly learned the advantages of film when New York’s Metropolitan Opera began its “Live in HD” broadcasts in cinemas around the world. During COVID, many other opera companies – especially in Europe – also began broadcasting their productions in order to retain their audiences and perhaps lure new ones. Time will tell whether this will be a lasting phenomenon, as opera houses – large and small – have opened up once again recently; but there is no doubt that we are witnessing tradition and innovation marching hand in hand.

## Bibliografia

- Anderson, Benedict (2006), *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London-New York, Verso.
- Arblaster, Anthony (1992), «*Viva la libertà!*»: *Politics in Opera*, London-New York, Verso.
- Ivany, Joel (2014), «*Don Giovanni with a Truly Albertan Twist: #UncleJohn*», <https://web.archive.org/web/20150905180535>, online.
- Lee, Hye Won Cecilia (2019), «Cree and Sami Culture Meet in Operatic Form in Soundstreams' *Two Odysseys*», *Ludwig van Toronto*, [https://www.ludwig-van.com/toronto/2019/11/06/preview-cree-sami-culture-meet-operatic-form-soundstreams-two-odysseys/?fbclid=IwAR2EucbW4gOdf-9ue2R3E1I8Ya8f6C174o8IWiIak24o0L\\_BJ7ezyar3fHY](https://www.ludwig-van.com/toronto/2019/11/06/preview-cree-sami-culture-meet-operatic-form-soundstreams-two-odysseys/?fbclid=IwAR2EucbW4gOdf-9ue2R3E1I8Ya8f6C174o8IWiIak24o0L_BJ7ezyar3fHY), (ultimo accesso 29/09/2023).
- Morey, Carl-Willis, Stephen C. (2014), «Opera Composition», *The Canadian Encyclopedia*, <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/opera-composition-emc>, (ultimo accesso 29/09/2023).
- Ostrom, Linda (2019) «Opera Tells Story of Missing and Murdered Indigenous Women», *Nexus*, <https://www.nexusnewspaper.com/2019/10/30/opera-tells-story-of-missing-and-murdered-indigenous-women/>, (ultimo accesso 29/09/2023).
- Salverson, Julie (ed) (2021), *When Words Sing: Seven Canadian Libretti*, Toronto: Playwrights Canada Press.
- Salzman, Eric - Desi, Thomas (2008), *The New Music Theatre*, New York, Oxford University.
- Schabas, Ezra - Morey, Carl (2000), *Opera Diva*, Toronto, Dundurn Press.
- Stationwala, Alya (2021), «Amplified Opera announced as the Canadian Opera Company's first Disruptor-in-residence», *Opera Canada*, <https://operacanada.ca/amplified-opera-announced-canadian-opera-company-disruptor-in-residence/>, (ultimo accesso 29/09/2023).

Wiliford, Lawrence (2022), *From Stage to Screen: Exploring the Remediation of Classical Vocal Music Performance in Canadian Visual Broadcasting and Distribution*, MA thesis, Toronto, Metropolitan University.

### **Sitografia**

*Indie Opera Toronto*, <http://indieoperatoronto.ca/>, web (ultimo accesso 29/09/2023).

“The Indigenous Circle of Artists”, *The Canadian Opera Company*, <https://www.coc.ca/about-the-coc/circleofartists>, (ultimo accesso 29/09/2023)

# «*A Canadian play/une plaie canadienne*» et l'exorcisme performatif de la stigmatisation québécoise

Sally Filippini

**Abstract:** Shortly before the 1980 referendum, Québec was in turmoil, and writers were called upon to get involved and take an active part in political life. One of the forms most involved was theater, in particular the founding of Théâtre d'Aujourd'hui in Montreal, which vindicated the presence and artistic and cultural value of Québec's French-language production. Jean-Claude Germain stages *A Canadian play/une plaie canadienne*, a play that blends the history of Québec with the cultural stigmatization suffered by Québécois in contemporary times. This is a ritual exorcism: through the staging, stereotypes about Québécois are rewritten by returning to their origins and claiming another side of the story. The aim is not only to reaffirm Québec's French-language culture, but above all to certify its dignity and place in the country's history. The exorcism succeeds through performativity: in the theater, Québec's history is staged and performed, thus the enactment of the text and the way it is written contribute to the re-elaboration of a collective stigma.

**Keywords:** theatre, performativity, Québec, rewriting.

**Abstract:** Peu avant le référendum de 1980, la situation en Québec est critique et les écrivains sont appelés à s'engager et à participer activement à la vie politique. Une des formes les plus impliquées est le théâtre, en particulier la fondation du Théâtre d'Aujourd'hui à Montréal qui revendique la présence et la valeur artistique et culturelle de la production de langue française du Québec. Jean-Claude Germain y met en scène la pièce *A Canadian play/une plaie canadienne*, un texte qui mêle l'histoire du Québec à la stigmatisation culturelle que les Québécois subissaient à l'époque contemporaine. Il s'agit d'un exorcisme rituel: à travers la mise en scène, l'on réécrit les stéréotypes autour des Québécois en retournant à leurs origines et en revendiquant un autre côté de l'histoire. L'objectif est non seulement de réaffirmer la culture de langue française, mais surtout de certifier sa dignité et sa place dans l'histoire du pays. L'exorcisme réussit à travers la performativité: au théâtre l'on met en scène l'histoire du Québec et on l'accomplit également, donc la performance du texte et la manière dont il est écrit contribuent à la réélaboration d'une stigmatisation collective.

**Keywords:** théâtre, réécriture, Québec, performativité.



Le 20 mai 1980 est une date mémorable au Canada. Ce jour-là, les Québécois votaient au référendum organisé par le Parti Québécois sur la possible souveraineté de l'état du Québec. Le Parti Québécois avait été fondé expressément pour atteindre cet objectif et il avait obtenu son premier rôle clé aux élections de 1976, avec l'arrivée de René Lévesque qui déclarait dans son programme: «[l]a souveraineté nationale, voilà un des principes moteurs auxquels le parti ne saurait renoncer sans se trahir» (*Programme du Parti Québécois*, 1980). Malgré la volonté du Parti, qui se constituait à la fois comme un parti traditionnel et un parti nationaliste, la réalisation de la souveraineté du Québec se trouva imbriquée dans des questions politiques et des démarches administratives.

En effet, à la suite de la Révolution Tranquille des années 1960, pendant laquelle le Québec implémenta son influence politique dans le monde et revendiqua une production artistique et culturelle protégée par le nouveau ministère des Affaires Culturelles, le pays était en agitation. Pour la première fois depuis sa colonisation, le Québec demandait d'être reconnu par le Canada et les Canadiens comme une communauté civile et cultivée, dotée de son propre caractère et de ses traditions. Raillés pour leur accent, les Québécois sont vilipendés depuis des siècles notamment à cause d'un rapport qui date du XIX<sup>e</sup> siècle d'un officier anglais, le *Rapport Durham*, qui a créé le stéréotype du québécois rugueux et paysan.

While the present state of things is allowed to last, the actual inhabitants of these Provinces have no security for person or property or enjoyment of what they possess - no stimulus to industry. The development of the vast resources of these extensive territories is arrested; and the population, which should be attracted to fill and fertilize them, is directed into Foreign States. (*Report on the affairs of British North America*, 1839)

Ce *Rapport* est strictement lié à la volonté de revendication des Québécois face à la suprématie anglophone qui a dominé le territoire canadien à partir de 1763, lorsque le Traité de Paris sanctionna la cession des colonies de la Nouvelle France à l'Angleterre.

Dans les années 1980, les écrivains québécois sont appelés à s'engager et à participer activement à la vie politique, afin de soutenir le référendum et la culture de leur nation. Un des genres littéraires les plus impliqués dans la revendication et la plus exploitée est le théâtre, qui gardait à l'époque un pouvoir médiatique remarquable. D'ailleurs, «dramas induce and contain reflexive processes and generate cultural frames in which reflexivity can find a legitimate place» (Turner, 1980: 92), notamment dans la sphère sociologique et politique. Il serait possible de considérer le théâtre, alors, comme un espace public de questionnement et de débat presque comme un forum, en raison de ce qu'entendait

Rousseau par «théâtre». Dans une interview de 1979, à propos du referendum et du Parti Québécois, le dramaturge Jean-Claude Germain affirmait que «l'avènement au pouvoir du P.Q. est un geste politique irrémédiable: il marque l'entrée dans l'histoire de ce qui n'avait été jusque-là qu'une virtualité culturelle. Donc, depuis le 15 novembre 76, les personnages de notre théâtre sont entrés dans une ère que j'appellerais "dramatique"» (David, Noël 1979: 38).

En particulier, la fondation du Centre du Théâtre d'Aujourd'hui à Montréal en 1968 permit aux dramaturges et aux comédiens d'expression française de constituer et de définir le théâtre québécois: «Centre d'abord, parce que le théâtre réunit plusieurs compagnies et souhaite en accueillir d'autres. Il s'agit aussi de mettre en exergue la contemporanéité des créations avec l'expression Théâtre d'Aujourd'hui. Les artistes qui investissent le lieu désirent ainsi faire du théâtre «d'ici et de maintenant».<sup>1</sup> En revendiquant la présence et la valeur artistique et culturelle de la production de langue française du Québec, Jean-Claude Germain et sa troupe Les Enfants de Chénier commencent une production inédite jusqu'à ce moment-là: la dramaturgie québécoise. «Bien que l'idée ait été déjà esquissée à sa création, la volonté de faire de la dramaturgie québécoise contemporaine l'unique mandat du théâtre s'impose. À l'époque, ce parti pris marque une véritable rupture avec le paysage théâtral: pour une majorité d'artistes, la dramaturgie québécoise n'existe pas et n'a pas lieu d'être à côté de la noblesse et de la richesse du répertoire européen. Et c'est exactement contre cette idée que Jean-Pierre Saulnier, Pierre Collin, Robert Spickler, Jean-Claude Germain et leurs collègues veulent lutter» on lit dans le site web du Centre du Théâtre d'Aujourd'hui (SWCTA).

En raison de ce principe, Germain écrit *A Canadian play / une plaie canadienne*, datée du 26 avril 1979 au Centre du Théâtre d'Aujourd'hui et représentée jusqu'au 3 juin 1979. Le titre joue sur la similitude des mots «play» et «plaie», en anglais et en français, afin de dénoncer une blessure sociale très douloureuse pour le Québec. En effet, «A Canadian play» remarque qu'il s'agit d'une pièce canadienne, de style et de sujet canadien ; tandis qu'«une plaie canadienne» met l'accent sur la blessure psychologique et

---

<sup>1</sup>Site web du Centre du Théâtre d'Aujourd'hui, <https://www.theatredaujourd'hui.qc.ca/historique?ga=2.107926594.1354524568.1622030045-772373263.1622030045>, (ultimo accesso 25/05/ 2021). Dorénavant abrégé en SWCTA.

émotive des Canadiens Québécois. La pièce se déroule dans une loge maçonnique où les Enfants de la Veuve convoquent Lord Durham et ses héritiers, Sir Wilfrid Laurier, Louis-Stephen Saint Laurent et Pierre Trudeau. Les accusés doivent justifier leurs actions truculentes contre le Québec et exorciser les injustices qu'ils ont subies par le biais de rituels étranges.

### Traduire et «translater»

Le titre souligne un problème de traduction et d'assonance: «A Canadian play» est rendu en français comme «une plaie canadienne». Si en anglais «play» signifie *pièce*, en français la «plaie», mot qui détient une certaine assonance avec l'anglais «play», signifie «blessure», «ce qui est déjà l'indice d'un rapport problématique à l'altérité» (Brisset 1990: 17). La pièce de Jean-Claude Germain «est d'abord paradigmatique en vertu de son titre, parodie de traduction qui ridiculise les effets pervers du bilinguisme institutionnalisé» (*Ibid.*: 117).

D'ailleurs, la mauvaise traduction de «play» en «plaie» est reprise dans le texte à travers d'autres exemples qui montrent l'échec de la traduction entre l'anglais et le français. Notamment, le personnage de Lord Durham, qui maintient une attitude sardonique et résignée, se moque souvent de la langue française: «Caron! Scarron! B-u-f-f-o-n! Pourquoi pas Pi-ron?» (*A Canadian Play*: 45).

En outre, au niveau linguistique, Jean-Claude Germain décide de faire parler Lord Durham d'une façon inusuelle en mélangeant l'anglais et le français:

#### L'HOMME AU BANDEAU

L'histoire se fou de nous! De vous et de moi! Je n'étais rien d'autre qu'un haut-commissaire chargé d'une commission d'enquête dont vous avez fait un envoyé mythique, un commissionnaire de la fatalité, investi d'une mission symbolique! Je n'ai fait que *translater* la réalité! Je suis venu! J'ai écouté! J'ai regardé! Et dans mon rapport à sa Majesté, je n'ai fait qu'une *translation*, monsieur Caron! Qu'une traduction de la réalité! Que vous avez *retranslaté*! Re-tra-duit à votre tour! Dans vos mots!<sup>2</sup> (*CP*: 52)

---

<sup>2</sup>Nous soulignons.

La traduction, dans la pièce, est vue principalement de façon négative. L'erreur linguistique de Lord Durham, l'anglicisation du mot «traduire», doit être entendu comme «un acte pernicieux, aliénant, dévastateur. C'est donc au sens le plus péjoratif que fonctionne ici l'image de la traduction.» (*Ibid.*: 121). En outre, *translater* est une traduction littérale de l'anglais qui représente non seulement la maladresse de Lord Durham en français, mais aussi subtilement le mauvais portrait des Franco-Canadiens qu'il a réalisé dans son *Rapport*, en les définissant un «peuple sans histoire ni littérature» (Lacoursière 2015: 252).

Cependant, la maladresse de la langue est un trait distinctif des Québécois, dont la langue est considérée moins élégante que le français standard, et pourtant Germain l'utilise pour revendiquer son importance dans ses pièces:

Je fais une différence entre celui qui parle bien français et les autres: le premier a l'impression qu'il aura un pouvoir par la langue, il est aliéné par le souci de toujours trouver le mot juste qui serait comme la clé du château de la belle au bois dormant. Les autres ont un authentique pouvoir: ils ne s'écoutent pas parler, ils parlent. Ils rêvent le monde. Ils sont essentiellement des êtres de rêve et, en ce sens, ils sont peut-être la projection de l'ambiguïté même d'un pays qui existe par le discours, dont le discours est finalement extrêmement organisé, mais qui n'a pas d'emprise sur un réel qui lui échappe (David - Noël 1979: 38)

La manière la plus authentique de représenter les Québécois et de revendiquer leur place dans la dramaturgie et la culture contemporaine est alors de les laisser s'exprimer naturellement, sans la médiation du français continental ou européen. Il s'agit d'un geste courageux qui fait un défi à la grande vague culturelle de domination anglophone et Française. Il serait possible d'affirmer, donc, que Germain avait pour but «cette idée de faire surgir le pays qui est dans le pays», ce qui par conséquent engendre «un double mouvement vers le passé — retour au pays oublié, refoulé, enfoui dans tous et dans chacun — et vers l'avenir — projection du rêve commun» (Signorini 1988: 308) d'exorcisation de démons qui hantent la communauté.

### **Le théâtre comme «exorcisme rituel»**

La pièce porte le sous-titre d'«exorcisme rituel» ce qui rend le texte et le spectacle très intéressants à l'égard d'une analyse dramaturgique et sociologique. À la voix «exorcisme» le dictionnaire Larousse donne une définition littéraire et une définition religieuse. La première définit le mot exorcisme comme «ce qui chasse une angoisse, une

douleur morale qui hante quelqu'un» ; la seconde comme une «pratique religieuse ayant pour but de chasser le démon qui a pris possession de quelqu'un». <sup>3</sup> Il s'agit donc d'une pratique collective caractérisée par des actions précises afin de chasser ce qui hante les individus. C'est pourquoi l'exorcisme est une pratique affine au spectacle de théâtre, où l'on répète des schémas précis afin de rejoindre un état de *catharsis* – selon Aristote dans la tragédie – ou au moins le soulèvement d'une réflexion que libère les individus d'un poids moral. En raison du fait que l'exorcisme est chargé de symboles anthropologiques qui concernent une certaine partie d'une communauté, il est important de reconnaître à cette pièce une valeur fondamentale dans l'évolution des sentiments des Québécois par rapport à leur identité. Dans un interview de 1979, Jean-Claude Germain affirmait que «le Québécois se met à penser autrement, le Français aussi, l'Anglais aussi. Pour moi, c'est à ce niveau-là qu'il faut agir ; c'est dans la transformation d'images, pas nécessairement dans la dénonciation» (David - Noël 1979: 35). Et c'est exactement dans l'exorcisme que le dramaturge peut présenter une image des Québécois différente du stéréotype proposé par les anglophones jusqu'à ce moment-là, voire l'abandon de certains modèles attribués aux Canadiens français.

Le théâtre garde aussi un aspect rituel, «based in the community's need for *the thing* that transpires in theater and in the designation, or self-designation, of certain individuals who, for one reason or another, consent to become the embodiment of this thing» (States 1985: 157). Le rituel assume une dimension sacrée et mystique de l'action pour la collectivité, car «it is not only the individual characters who have dramatic importance but also the deep processes of social life» (Turner 1980: 99).

En revanche, la pièce se pose le but de révéler et de modifier, de manière honnête, l'image et la relation du Québec avec Lord Durham. En effet, il serait peut-être plus approprié de parler de contextualisation du Rapport Durham et de son personnage. Germain ne traite pas ce personnage de manière clownesque, au contraire il essaie d'en montrer les faiblesses et le manque de sagesse, ainsi que les caractéristiques de ses successeurs.

La pièce de Germain constitue donc une réécriture historique à travers le médium du théâtre afin d'effectuer un exorcisme collectif du stéréotype culturel qui s'est imposé

---

<sup>3</sup>*Dictionnaire Larousse en ligne*, (ultimo accesso 21/05/2021):  
<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/exorcisme/32187>.

sur les Canadiens francophones depuis le XIX<sup>e</sup> siècle. En effet, cela n'est possible qu'à travers la performance et la performativité du texte, accomplies aussi grâce au témoignage des spectateurs. L'exorcisme réussit à travers la performativité: au théâtre non seulement l'on met en scène l'histoire du Québec, mais on l'accomplit également, comme le souligne Bert O. States: «the vitality of theatre is not simply by signifying the world, but also being it» (States 1985: 20).

## Les accusés

L'ennemi des Enfants de la Veuve Saint Jean est, sans aucun doute, Lord Durham. Germain choisit d'introduire ce personnage comme un inconnu, l'Homme au Bandeau, qui s'adresse à Monsieur Caron, son interlocuteur, «avec un fort accent britannique» (Germain 1980: 44). «[I]l est coiffé à la romantique, vtu à la mode circa 1840 dans des tons de rouge qui vont du saumoné à l'écarlate et porte un bandeau de la même couleur sur les yeux» (*Ibid.*) ; couleur associée à l'uniforme britannique et aux Anglais en général, s'opposant au bleu français.

Lord Durham était un homme de fort tempérament, déterminé à accomplir à ses devoirs envers la couronne. «Assez bien accueillie par les Canadiens, l'attitude de Durham l'est moins à Londres, où ses adversaires dénoncent son attitude "autoritaire et despotique"» (Lacoursière 2015: 249), attitude qui le fera destituer de son rôle de Gouverneur du Canada. Le Lord Durham que nous voyons dans *A Canadian play / une plaie canadienne* est un homme désorienté, confus et ennuyé. Il ne comprend pas pourquoi il a été emmené au tribunal, ni son rôle dans la pièce: «Et qui est plus pire encore, c'est que je ne vois r-i-e-n! Et que je n'y comprends r-i-e-n! D'au-cu-ne façon! Je suis dans l'obscurité totale! Et sous ce bandeau, croyez-moi, c'est chaud comme l'enfer» (*CP*: 44). Germain, de manière subtile, provoque le public. La sortie de Lord Durham de l'enfer est une condamnation et une constatation, car le dramaturge fait sortir l'ancien gouverneur du Canada de l'enfer et en même temps c'est lui qui l'a placé là-bas. D'ailleurs, son interlocuteur s'appelle Monsieur Caron: Jean-Claude Germain a emprunté le personnage de Dante pour en faire le justicier du tribunal de la Veuve Saint-Jean.

Germain a donc montré l'humanité derrière le personnage historique. En raison de la représentation et de la performance de Lord Durham sur scène, le public se réapproprie l'image et donne une nouvelle conscience à cette figure. Ce qui était une présence abstraite, une ombre sur l'histoire du Canada francophone, devient une «iconic identity»

(Elam 1980: 22): la performativité et la performance du texte permettent de reconstruire le personnage historique et de lui donner une conscience comme s'il était encore vivant, hors temps.

Germain prépare Sir Wilfrid Laurier de la même manière, en ajoutant des détails, puisque Lord Durham se met une cape noir pour se transformer. Le Sir se présente comme un homme charmant, habillé de noir, très habile avec les paroles. Ses discours sont convaincants et très subtils. Il est caractérisé par une «double filiation» linguistique (CP: 207), démontré par son attachement à l'anglais.

SIR WILFRID

Le Canada, Jos! Y a pas d'autte solution! Y faut devnir Canadiens! Pas Britanniques! Ca-nadi-ens! Fait qude même leu-z-institutions vont devnir n-o-s institutions! Leu lois, n-o-s lois! Leu démocratie, n-o-t-t-e démocratie! Pis après, on verra! Une chose à fois! Mais d'abord, y faut mette les Britanniques à porte!

Jos

Je voué pas squ'y a d'exaltant à devnir des copies!

SIR WILFRID

Pis jvoué pas squ'y a d'humiliant à s'inspirer du meilleur modèle au monde! (CP: 93)

Malgré son origine française, le personnage de Sir Wilfrid démontre, comme dans l'histoire, un caractère austère et inflexible, loyal et rusé. Comme son prédécesseur, Laurier n'est pas accoutumé à interagir avec des personnes de rang inférieur à lui et il perd facilement la patience. C'est ce qu'il a en commun avec Mononque Louis, c'est-à-dire Louis Saint-Laurent. Il suffit d'une paire de gants gris et Lord Durham se transforme à nouveau.

MONONCQUE LOUIS

Du-ples-sis, ça traduit pas en anglais, Jos! Pis même si ça traduisait, ça changerait rien! Cé ça qu't'arrives pas à comprendde! Le monde se divise en deux! D'une borre, y a la rue Saint-Jacques! Pis dl'autte, tous ceux qui gagnent les Concours oratoires dla Société Saint-Jean Baptiste! Mais cé toute squ'y gagnent! Pis cé toute squ'y vont jamais gagner! Des concours oratoires pro-vin-ciaux! (CP: 125)

La caractéristique de Saint-Laurent est son talent pour les affaires et l'attention envers l'argent. Il est un personnage pragmatique et matérialiste, comme le dit Germain: «[p]our ses adversaires politiques du temps, Louis Saint-Laurent n'était au mieux qu'un gérant de banque pragmatique, dénoué de toute imagination et ultraconservateur» (CP: 213). Peut-être de façon un peu caricaturale pour accentuer son caractère – mais c'est cela

qui fait le théâtre – Germain trace les traits de ses personnages tout en restant fidèle à la réalité humaine de la personne dont on parle.

Le dernier homme politique dans lequel Lord Durham s’incarne – si ce n’est pas le contraire – est Pierre Elliott Trudeau. La particularité de ce personnage est qu’il était le seul à représenter un homme encore vivant à l’époque. Comme son homonyme vivant, le personnage de Pierre Elliott Trudeau est un homme fermement convaincu de ses idéaux, ses manières sont calmes mais intransigeantes, son anglais est bien plus fluide que son français. Il affirme de se battre pour l’égalité de tous les territoires du Canada, même si cela signifie abattre le Québec:

L’AUGUSTE PIERRE

Jdis-cu-t-t-e p-a-s avec le Québec! Tu lsé! Parsque lQuébec, ça e-x-i-s-s-e pas! Toutte squi existe, cé lCanada! Dont le Québec est une province comme lé-z-autes! Avec des droits comme lé-z-autes! Et des obligations comme lé-z-autes! Vous voulez ptête pas vieillir! Mais yé temps quvous commencez à penser pis à agir comme des granddes personnes! La Con-fé-dé-ra-tion st’une réalité politique d’adultes, Jos! Spas une colonie dvacances pour l’enfance mal adaptée! (CP: 163)

L’Auguste Pierre est névrotique et brillant et Germain montre à ses spectateurs son côté le plus explosif, le plus intransigeant et le plus autoritaire. Il se moque des trois frères de la Maumariée, il se considère supérieur à tout ce qu’ils demandent: «il se laisse envahir par l’immensité de l’univers et se moque carrément de son interlocuteur» (CP: 166). C’est une vision un peu caricaturale de cet homme politique, mais la performance de cette caricature est nécessaire à percevoir, aussi, cet homme politique de manière différente.

Il ne reste qu’à définir les trois frères de la Maumariée. Jos, Charles et Roland sont la personnification de la pensée des Québécois, de leurs désirs, de leurs idées. Jos, diminutif de Joseph, dont le saint homonyme a une importance remarquable dans l’histoire du Québec, est l’aîné: il se bat pour la reconnaissance du Québec en tant que tel, et pour le français ; Charles, le frère cadet, est plus incliné à des accords avec les Anglais. Enfin Roland, le frère le plus jeune, s’agite et fait la guerre à tout le monde, tout le temps.

Jos met l’accent sur le problème de la traduction dès sa première apparition avec Sir Wilfrid:

Jos

Tout lmondde est d’accorre là-dssus, monsieur Laurier! Vous traduisez toujours mieux de l’anglais au français que du français à l’anglais! (CP: 88)



L'enjeu de la traduction est toujours présent dans la pièce et «désigne intrinsèquement ici l'altération qui se produit au contact de l'altérité» (Brisset 1990: 128). Comme Brisset le souligne, la traduction

[est] comme une action duplicatrice régie du dehors, coercitive parfois et spoliatrice toujours, rejoint le thème de la spécularité qui imprègne le discours sur la québécoité et qui, à travers le *procès de la traduction* sert en réalité à faire le *procès de l'Autre* en tant que figure inéluctable du modèle dont la seule présence instaure pour soi-même un rapport spéculaire infériorisant voire destructeur. (*Ibid.*)

En effet, ce sont les trois frères à faire le procès au trois Premiers Ministres, en les accusant de leurs crimes – en premier, celui de n'avoir pas eu soin du Québec et des Québécois. Historiquement, ils représentent la foi politique déçue par le comportement de ceux qui devaient être leurs benjamins.

L'Autre, l'Anglais, est toujours prêt à nous trahir, la traduction ne sera jamais fidèle à ce que je veux dire. Ce que je dis n'est jamais ce que je dis, mais c'est autre chose, espèce dans la bouche des autres. Traduire veut dire «être dit par l'Autre et en conséquence être dépossédé de sa propre parole». (*Ibid.*: 131)

La Maumariée ne fait son apparition que dans trois occasions. Elle représente la Province du Québec, donc elle est un personnage allégorique de la Nation. Contrairement à ses frères, la Maumariée a pleine confiance en Sir Wilfrid, elle l'admire en montrant une attitude très naïve:

LA MAUMARIÉE  
Cé ben toué ça, Wilfrid! Tu parles! On comprend rien! Mais on trouve ça beau! [...] Moué aussi, ben sûr, cheux parler! Mais spas pareil! Parsque moué, j'ai jamais vraiment pu dire s'que je ressentais en lparlant avec des grands mots! Ça mmet mal à l'aise! (Germain 1980: 80-81)

La Maumariée personnifie le côté ingénu du pays, toujours dépendant de quelqu'un d'autre. En effet, la fille veut se marier et son époux est remarquable: Jean Lesage, dix-neuvième Premier Ministre du Canada et leader politique du Parti Libéral qui a fait commencer la Révolution Tranquille. Lord Durham doit bénir cette union, consacrant symboliquement la lutte politique du Québec pour la reconnaissance de la francophonie.

En ce qui concerne le cœur battant de l'esprit québécois, le personnage le plus emblématique de toute la pièce est probablement la Veuve Saint-Jean. Son nom est une

autre référence au patron et à la France aussi: elle est restée seule, abandonnée par le mari qui n'existe plus – c'est-à-dire l'esprit français des premiers colons – à protéger ses enfants et à revendiquer sa place dans le monde. Comme Isis, elle a dû faire face à un assassinat, au démembrement de son époux, puis recueillir toutes les pièces et les garder. Les membres de la Loge sont ses Enfants et d'un père qui n'est plus là et qu'ils doivent revendiquer.

En effet, l'intronisation de la Loge est toute centrée sur le mythe d'Hiram et de son assassinat. Lui aussi, il était un enfant de la Veuve. Les Québécois sont alors des enfants orphelins de père, mais qui ont encore une mère qui les protège et qui va prendre soins d'eux. De cette manière, le lien entre la Veuve et ses Enfants va perpétuer la vie et la recherche de la Vérité. Cette dernière est liée à la recherche de justice pour le Québec même, pour ces Enfants qui désirent un lieu sûr et juste où vivre. En tant qu'Enfants de la Veuve, les francs-maçons s'inscrivent dans une lignée – celle d'Hiram – qui aspire à garder le passé, à le protéger, mais aussi à s'engager pour créer un futur meilleur. Pour les francs-maçons, le passé et le futur sont deux aspects également nécessaires au monde et à la vérité.

C'est pourquoi les Enfants de la Veuve ont un destin particulier à accomplir: ils doivent bâtir le futur, à travers l'honneur de la mémoire de leur pays. La mort et la vie ont toujours été intimement liées, notamment dans les symboles de la maçonnerie.

La Veuve est une mère austère et implacable qui demande justice pour ses fils. Elle porte un bandeau sur les yeux: un signe de ce que vraiment signifie *voir*, c'est-à-dire pas qu'à travers les yeux.

LA VEUVE SAINT-JEAN

Je suis la Veuve d'un Amant que j'enfante! Que j'attends! Que je pleure! Que je possède!  
Et que j'invente! Il est ma Promesse et je suis sa Parole! Tout à la fois sa Veuve, sa Mère et  
son Amante! [...] Je s-u-i-s! Sans à priori! Sans a postériori! J-E S-U-I-S! Tantôt un pavé de  
l'Enfer! Tantôt un œil plus grand que l'Espace dans la voûte du ciel! Je suis la Réponse! Avant  
et après la Question! Je s-u-i-s! Sans raison! Sans explication! Sans justification! Et mon nom  
n'a pas plus d'importance que celui du point sur la circonférence! Je suis en toute innocence  
ce que la réalité oublie de consulter! S-a r-a-i-s-o-n d'e-x-i-s-t-e-r! (Germain 1980: 37)

La Veuve revendique le droit de la francophonie à travers sa propre existence et exige d'être réunie avec son époux – la seule voie pour reconstituer un Québec solide et uni. En raison du fait qu'elle le crie sur le plateau, les Québécois revendiquent leur place dans la société, car la performance et la performativité des mots les rend réels et visibles.

En effet, ce que le théâtre permet de manière exceptionnelle est de «make visible things that are invisible» (States 1985: 65).

Il est possible d'affirmer, alors, que «theater is doubly representational in the sense that its text represents a fiction *about* society and its medium is a mouthpiece for the text» mais il est aussi présence, non «in the sense of something speaking for and *as* itself», au contraire. «Theater is a re-presentation, a re-presence» (*Ibid.*: 108) à travers l'évocation de sentiments, de faits qui sont habités à nouveau sous des nouvelles formes, sous une autre perspective, sous un autre langage. Grâce à cette re-présentation, il est possible de re-vivre certaines situations de manière différente et de ré-établir la dignité perdue, ou simplement de re-considérer ce que l'on pensait comme absolu.

Le spectateur est «moved not by a performance but by the illusion the performance signified» (*Ibid.*: 119), c'est pourquoi la mise en scène et le texte de Germain ont eu une particulière importance et signification à l'époque où ils ont été réalisés. *A Canadian play / une plaie canadienne* s'inscrit dans son époque et malgré le génie du dramaturge et des acteurs qui ont accompagné la création collective, elle ne peut avoir la même signification aujourd'hui. En effet, de nos jours le *Rapport Durham* est déjà plus contextualisé et la francophonie protégée et célébrée – notamment grâce aux reformes des dernières décennies.

Toutefois, cela est toujours raconté par quelqu'un. Au contraire, le théâtre offre un rapport sans médiation, tout en étant un medium en soi-même: «the narrative voice [...] disappears entirely and we hear only the fictitious first-personal voice [...], rather we overhear it, since the voice is no longer speaking to us» (*Ibid.*: 123).

## Conclusion

Le personnage et son histoire sont indissociables l'un de l'autre ; c'est pourquoi la représentation de l'un équivaut à la mise en scène de l'autre. Et quand l'histoire est revisitée et présentée sur scène à travers des symboles bien précis, comme la Loge maçonnique, qui font rire sérieusement en se moquant des limites et de la cruauté avec lesquelles les préjugés sociaux et ethniques ont été construits, il y a un véritable effet libérateur chez le public, une envie d'affirmer que leur culture, puisqu'elle existe, elle doit être respectée. En minorité au nom d'une unité fictive du pays qui vise à niveler toute sorte de diversité afin d'obtenir une société homogène, effaçant les diverses nuances, langues et cultures qui la caractérisent, le théâtre québécois de Germain vise à réveiller

l'esprit de ses compatriotes et à revivre l'histoire d'une manière espiègle, qui permet de réfléchir à travers les symboles aux stigmatisations qui ont été associées depuis longtemps au peuple québécois.

*A Canadian play/une plaie canadienne* met en scène divers personnages historiques, adaptés au théâtre de façon presque caricaturale, mais en révélant leur humanité. Cette dernière fait percevoir aux spectateurs une dimension différente des hommes politiques qui ont marqué leur histoire, hors de l'objectivité de leurs discours, très proche de leur caractère et de leur nature. Au théâtre, ces personnes deviennent personnages, acquièrent une dimension inconnue. Ils montrent leur humanité, leurs faiblesses et il s'approchent de la dimension de l'homme commun. C'est pourquoi la pièce se déroule entièrement au tribunal, notamment dans une Loge maçonnique, où l'on suppose de trouver la vérité et la justice. En effet, l'adaptation des coutumes et des symboles maçonniques sont centraux dans la pièce. Comme nous sommes en présence d'un rituel exorcisant, le théâtre représente de façon convaincante et approprié les rites des Loges bleues, en faisant un portrait allégorique de la situation québécoise. La Veuve Saint-Jean, bien qu'elle n'incarne pas un vrai personnage historique, est, dans un certain sens, l'histoire même et sa perpétration. C'est grâce à elle, et à ses Enfants, que la lignée québécoise ne mourra jamais et que les spectateurs peuvent se rassurer dans l'espoir d'un futur meilleur.

## Bibliographie

- Baldwin, Jane - Larrue, Jean-Marc - Page, Christiane (2008), *Vies et morts de la création collective*, Vox Theatri, Boston.
- Brisset, Annie (1990), *Sociocritique de la traduction*, Longueuil, Les Éditions du Préambule.
- David, Gilbert - Noël, Francine (1979), “Un théâtre d’aujourd’hui.”, *Jeu*, n. 13, 32-57.
- Elam, Keir (1980), *The Semiotics of Theatre and Drama*, London-New York, Methuen.
- Germain, Jean-Claude , (2009), *Nous étions le nouveau monde*, Montréal, Hurtubise.
- (1983), *A Canadian play / une plaie Canadienne*, Montréal, VLB éditeur.
- Lacoursière, Jacques (2015) *Canada · Québec, synthèse historique 1534-2015*, Québec, éditions du Septentrion.
- Signorini, Inês (1988), “Quête d’un discours fondateur chez Jean-Claude Germain”, *Voix et Images*, n. 132, 304-316.
- States, Bert O. (1985) *Great Reckonings in Little Rooms, on the Phenomenology of Theater*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press.
- Turner, Victor (1982), *From Ritual to Theatre – The Human Seriousness of Play*, New York, PAJ Publications.

## Sitographie

- “Bilan du Siècle”, *Site encyclopédique sur l’histoire du Québec depuis 1900*,  
<https://bilan.usherbrooke.ca/bilan/listes/documents/index.html>,  
<https://bilan.usherbrooke.ca/bilan/pages/documents/2.html>,  
<https://bilan.usherbrooke.ca/bilan/pages/documents/49.html>, (ultimo accesso 25/05/2021).
- “Centre du Théâtre d’Aujourd’hui», <https://www.theatredaujourd'hui.qc.ca/historique?>

Sally Filippini, «*A Canadian play/une plaie canadienne*»

[ga=2.107926594.1354524568.1622030045-772373263.1622030045,](#) (ultimo accesso 25/05/2021).

*Report on the Affairs of British North America from the Earl of Durham*, 1839, [https://www.canadiana.ca/view/oocihm.32374/5?r=0&s=1,](https://www.canadiana.ca/view/oocihm.32374/5?r=0&s=1) (ultimo accesso 24/05/2021).



# *Le texte médiéval sur scène? Expérimentations et (re)créations dans l'Europe du XXI<sup>e</sup> siècle et à venir : vers un point d'étape.*

Susanna Scavello

**Abstract:** This article aims to provide an updated overview on current trends in the contemporary reappropriation of medieval texts for the stage, in both the artistic and academic spheres, oscillating between historicization and innovation. This overview, which is not intended to be exhaustive, focuses on European experiences, focusing in particular on the French and Italian-speaking world. The essay is divided into three parts: an introduction, an account of current academic experiments based on medieval dramatic hypotexts, an analysis of some remarkable artistic recreations of medieval plays (Teatro delle Albe's *Rosvita*, 2008). Finally, the essay puts forwards the hypothesis of a fruitful encounter between contemporary aesthetic codes and the *mystères* in the light of an assumed anachronistic approach, which nevertheless requires medieval studies to play an active role in linguistic mediation.

**Keywords:** Middle Ages, theatre, reception, contemporary experiments, updating.

**Abstract:** L'article se propose d'esquisser une mise à jour des tendances actuelles de la réappropriation contemporaine des textes médiévaux sur la scène, tant dans le domaine artistique qu'universitaire, entre historicisation et actualisation. Sans se vouloir exhaustif, le regard se focalise sur des expériences européennes, notamment dans les domaines français ou francophone et italien. La réflexion est tripartite : après une introduction, est fourni un compte-rendu des expérimentations académiques en cours à partir des hypotextes médiévaux dramatiques ; suit l'analyse de quelques créations artistiques remarquables des pièces médiévales (la *Rosvita* de Teatro delle Albe en 2008). L'essai s'achève sur une hypothèse de rencontre féconde entre les codes esthétiques contemporains et les mystères, à l'aune d'une démarche anachronique assumée, qui nécessite pourtant un rôle actif des études médiévales dans une médiation linguistique.

**Keywords:** Moyen Âge, théâtre, réception, expérimentations contemporaines, actualisation.



La conviction existe aujourd'hui que les drames médiévaux, souvent méprisés, mal compris par la critique savante des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, oubliés par les études théâtrales, sont dignes d'être redécouverts, dans une dimension négligée par les savants des siècles précédents, à savoir dans leur dimension performative. L'on observe, en France et aux Pays-Bas en particulier, depuis la première décennie des années 2000,<sup>1</sup> un renouvellement de l'approche critique et historiographique de ce théâtre, qui a donné à la dimension spectaculaire la place qu'elle mérite pour comprendre et apprécier le patrimoine dramatique médiéval. L'heure est donc venue désormais de soumettre ces hypothèses critiques à l'expérimentation pratique, sur la scène, afin de rejouer ce théâtre dans la perspective d'une «re-signification» contemporaine éclairée par le progrès des connaissances historiques, philologiques et scéniques que la recherche a pu apporter sur les pratiques théâtrales du Moyen Âge et sur leur réception.

Si les études sur la renaissance du patrimoine dramaturgique médiéval français tout au long du XX<sup>e</sup> siècle, tant dans un cadre artistique qu'académique - de Nicolaj Evreinov à Dario Fo en passant par Valère Novarina et Gustave Cohen<sup>2</sup> - ne manquent pas, une mise au point synthétique sur les réappropriations contemporaines plus récentes (dernières décennies du XXI<sup>e</sup> siècle) de textes narratifs ou dramatiques médiévaux, placées sous le signe d'une transcodification scénique tant esthétique qu'idéologique s'impose, tout comme un compte rendu des dernières expérimentations académiques pratiques en cours sur le théâtre médiéval. Nous souhaiterions ici poursuivre et intégrer la réflexion fondamentale menée dans un ouvrage collectif publié en 2014, qui a le mérite d'avoir montré l'extrême variété et la richesse scénique que la culture du Moyen Âge, avec ses mythes et ses formes, a pu apporter à la scène contemporaine quand celle-ci s'en empare

---

<sup>1</sup>Bouhaïk-Gironès, M. - Dominguez, V. - Koopmans, J. (dir.) (2010), *Les Pères du théâtre médiéval. Examen critique de la constitution d'un savoir académique*, Rennes, Presses Universitaire de Rennes.; Allegri, L. - Noto, G. (2019), «Storia del teatro (medievale) e filologia (romanza)», in A. Pioletti & A. Punzi (eds.) (2019), *Le forme e la storia*, XII, 2, 73-84.

<sup>2</sup>Infurna, M. (2004), "Il teatro", in Boitani, P. & Mancini, M. & Varvaro, A. (dir.) (2004), *Lo spazio letterario nel Medioevo*, 2. *Il Medioevo volgare*, vol. IV, *L'attualizzazione del testo*, Salerno, Roma, 219-245; Dominguez, V. (dir.) (2009), *Renaissance du théâtre médiéval*, contributions au XII<sup>e</sup> colloque de la Société internationale du théâtre médiéval, Lille, 2-7 juillet 2007, Louvain, Presses universitaires de Louvain; *Id.* (2010), "D'Oberammergau au *Jeu d'Adam*: le sacré à l'épreuve du médiévalisme", *Itinéraires*, 3, 113-123; *Id.* (2014), "Medievalism and medieval theatre: About Adam", *RELIEF - Revue Électronique de Littérature Française*, vol. 8, n. 1, 115-133.

– sans pourtant s’attacher à remettre en scène des textes qui relèvent spécifiquement du genre dramatique.<sup>3</sup>

À propos de quelques-unes des créations contemporaines les plus intéressantes qui remanient de façon originale des hypotextes médiévaux non dramatiques, on peut observer une tendance commune à des pièces à l’esthétique pourtant très différente: entre insertion habile de textes de la tradition scripturaire et mystique médiévale dans un pastiche dramaturgique contemporain frappant (*Je suis sang* de Jan Fabre, 2001),<sup>4</sup> ou adaptation théâtrale idéologiquement orientée d’un texte narratif féroce et moralisateur (*Roman de Fauvel*, de Peter Sellars, 2022),<sup>5</sup> une attitude commune semble être la provocation du public, comme l’aurait souhaité Artaud:<sup>6</sup> un théâtre qui implique et perturbe tous les sens, bouleversant et subversif, fort de son intermédialité. Grâce au support vidéo qui élargit la scène traditionnelle, à l’utilisation ou à la citation d’œuvres visuelles et aux moments choraux de chant ou de danse, la matière médiévale est totalement resignifiée dans une nouvelle création (*Je suis sang*), ou respectée dans son authenticité avant tout linguistique, mais détournée dans le sens d’une dénonciation de la société contemporaine de consommation, clairement exprimée, quant à elle, à travers des nouveaux intermèdes de prose insérés dans l’original en ancien français en vers (*Roman de Fauvel*).<sup>7</sup> C’est la voie de Jan Fabre qui nous semble la plus artistiquement réussie d’un point de vue performatif, mais pas seulement: une opération qui part du contemporain pour montrer en quoi nous sommes encore «au Moyen Âge», et qui retourne les textes mystiques et scripturaires contre eux-mêmes, en critiquant l’influence que le mythe chrétien et son

---

<sup>3</sup>Gally, M. - Hubert, M. C. (dir.) (2014), *Le Médiéval sur la scène contemporaine*, Presses Universitaires de Provence, Aix-en-Provence.

<sup>4</sup>Créé à Avignon dans la Cour du Palais des papes, voir Infurna, M. (2009), “Il medioevo di Jan Fabre: *Je suis sang*”, in Barillari, S.M. (2009), *Teatro medievale e drammaturgie contemporanee*, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 175-186; Toran, L. (2014), “Citations et références médiévales dans *Je suis sang* de Jan Fabre”, in Gally, M. - Hubert, M. C. (dir.) (2014), *Le Médiéval sur la scène contemporaine*, Presses Universitaires de Provence, Aix-en-Provence, 217-225.

<sup>5</sup>Présenté au Théâtre du Châtelet à Paris en 2022, il s’agit d’un spectacle musical, où l’original médiéval est chanté par *Sequentia*, ensemble de musique médiévale, dirigée par Benjamin Bagby, spécialiste de musique médiévale.

<sup>6</sup>C.f. Artaud, Antonin (1993), *Il Teatro della Crudeltà*, in *Id.* (2000), *Il teatro e il suo doppio*, Torino: Einaudi.

<sup>7</sup>Les nouveaux textes interpolés sont de la poétesse Alice Goodman.

idéologie ont eue sur l'Occident, mais en resignifiant le sacrifice sanglant christique sous le signe d'une résurrection qui épure précisément l'homme du poids de l'héritage (moral) chrétien; le tout dans une esthétique du mélange des codes, très «médiévale», où un ton moqueur et railleur côtoie l'action tragique d'une palingenèse sanglante.

À ce propos, si l'on considère la mise en scène des textes médiévaux proprement dramatiques, il nous semble utile de raisonner à travers une perspective qui parte plutôt du contemporain et remonte au Moyen Âge<sup>8</sup> que l'inverse, comme il arrive dans le cas du *Roman de Fauvel*, où l'on l'utilise un texte médiéval satirique pour en tirer une âpre critique du monde contemporain. Autrement dit: en quoi la scène d'aujourd'hui est-elle, en un certain sens, «médiévale», sans peut-être même le savoir? Ou encore: l'esthétique de Romeo Castellucci, celle d'Angelica Liddle, ou celle de Jan Fabre même, pour ne citer que quelques-uns des principaux artistes contemporains de la scène théâtrale et performative internationale, ne pourrait-elle pas être apte à s'appropriier les pièces médiévales, notamment religieuses. Les corps souffrants et torturés du Christ et des martyrs chrétiens, la fonction hautement symbolique des figures de personnages et du décor, la force du geste primant celle de la parole, la scène multiple, l'acteur-martyr qui s'offre à une entité supérieure, que ce soit Dieu ou le public:<sup>9</sup> à partir de ces aspects, nous voyons la possibilité de construire un dialogue fructueux avec les professionnels qui travaillent dans le domaine des arts scéniques en vue de la recreation d'un théâtre médiéval qui ne soit pas archéologique et antiquaire, mais vivant, tant sur le plan éthique que sur le plan esthétique. Nous y reviendrons dans la dernière partie de la réflexion.

Cette contribution souhaite faire écho également à un travail pionnier qui soulignait la singularité de la réception du théâtre médiéval au XX<sup>e</sup> siècle, par rapport à d'autres formes passées du théâtral occidental, tant dans un cadre académique qu'artistique (Dominguez 2014): un théâtre dont le texte original est très rarement joué sur les plateaux, même

---

<sup>8</sup>Avec le même procédé épistémologique que celui avancé par Stahuljak, Zrinka (2020), *Médiéval contemporain. Pour une littérature connectée*, Paris, éditions Macula, nous trouvons utile de «faire agir le Moyen Âge dans le contemporain» et *vice versa* (87).

<sup>9</sup>Le mystère médiéval peut être considéré un véritable don que la communauté offre en tant qu'action votive ou de grâce, comme le montre M. Bouhaik-Gironès: «Quand jouer c'est croire, quand jouer c'est faire un vœu, quand jouer c'est déjouer, quand jouer c'est dire merci, le théâtre est un don», M. Bouhaik-Gironès (à paraître), «Le théâtre et la peste: les mystères, entre interdictions et actions de grâce (XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> ss.)», *Mélanges en l'honneur d'Elisabeth Crouzet-Pavan*, Paris, Classiques Garnier. Je remercie la chercheuse pour m'avoir donné accès à l'essai.

quand il fait l'objet d'expérimentations en milieu universitaire et «amateur»<sup>10</sup> (pour n'en citer qu'une, celle des «Théophiliens» de Gustave Cohen), et qui peine à rencontrer le monde des professionnels du spectacle. Pourtant, paradoxalement, comme le montre Véronique Dominguez, la théorie et la pratique théâtrales du XX<sup>e</sup> siècle reprennent des thèmes privilégiés de la pensée chrétienne et de son incarnation théâtrale, depuis le théâtre épique didactique de Brecht jusqu'aux spéculations et créations de Valère Novarina. Cette absence des dramaturgies médiévales originales (non pas transformées, mais réadaptées) sur la scène du XX<sup>e</sup> siècle est à attribuer en partie au fossé de la langue et à la particularité de ce théâtre, et par conséquent au manque d'un vrai dialogue entre la recherche universitaire et les artistes: si les experts médiévistes peuvent s'emparer du texte médiéval en le valorisant pour ce qu'il est, ce sont les artistes qui doivent lui redonner vie sur la scène. L'aspect de l'édition des textes médiévaux et des traductions des originaux en langue moderne s'avère donc à notre avis central pour envisager un nouvel élan d'un patrimoine théâtral encore trop ignoré non seulement par les artistes d'aujourd'hui, mais aussi par les études médiévales et théâtrales. Je reprends donc la question fondamentale que posait la chercheuse il y a une dizaine d'années et je la relance, tout en essayant d'envisager de possibles solutions: «Is it possible to render medieval theatre interesting to today's actors and directors, since this obviously has not been the case so far? And in such a project, what should be the role of medieval studies?». <sup>11</sup> Ce point est central et doit être replacé au centre du débat critique.

Notre réflexion a pour but, d'un côté, et sans vouloir être exhaustive, de faire le point sur les dernières expérimentations qui ont été menées dans la recherche universitaire et artistique à partir des textes dramatiques médiévaux, et, de l'autre, de montrer que le théâtre contemporain pourrait apporter beaucoup à la re-mise en scène du répertoire dramatique médiéval. À condition cependant qu'on se libère d'une tentation

---

<sup>10</sup>La définition de théâtre amateurs pour ce type de créations académiques s'avère problématique, voir *Ibid.*, 120: «So were these stagings of the medieval Adam throughout Europe “untutored”? This formulation can only really be applied to parish or school theatre productions, of which there are no traces left, but not to the performances we have just examined. These medievalist endeavours that created drama from medieval theatre avoided amateurism for the most part by resorting to knowledge that, no matter how erroneous it may be deemed today, ultimately came from the academic world».

<sup>11</sup>*Ibid.*, 125.

de *revival* historicisant, d'une reconstitution formelle et vide, prétendument fidèle, du passé médiéval, pour laisser libre cours à une recreation consciemment actualisante, qui remette en œuvre la portée éthique et universelle de ce théâtre, grâce à une esthétique en accord avec une sensibilité contemporaine. Pour ce faire, comme nous le verrons pour *Rosvita* du Teatro delle Albe,<sup>12</sup> la connaissance profonde des textes et de leur contexte idéologique chrétien médiéval, loin d'être accessoire, s'avère nécessaire et propédeutique à leur transfiguration et transcodification sur les scènes d'aujourd'hui, d'où l'importance de leur actualisation linguistique: seule la compréhension de leur signification originale et historique peut permettre qu'un sens renouvelé puisse naître pour le public contemporain, un sens qui établisse une communication vraie et essentielle avec ce théâtre ancien, qui en partage la puissance mystique, sans en imiter une prétendue esthétique, qui ne peut qu'être reconstruite *a posteriori* et qui risque de se nourrir de stéréotypes. Si l'on pousse le propos à son terme, on pourrait envisager que les nouvelles créations puissent même *transcender* les textes dont les artistes se sont emparés pour leur être paradoxalement plus fidèles, voire les effacer en tant qu'objets de parole pour les transformer en objets essentiellement visuels ou chorégraphiques. Nous y reviendrons en clôture.

Avant de nous pencher sur quelques créations contemporaines réussies du théâtre médiéval et sur les nouveaux défis que la scène contemporaine peut offrir au patrimoine dramatique médiéval, nous aimerions nous tourner vers des expérimentations récentes qui ont été faites au sein du milieu universitaire à des fins pédagogiques, ludiques et/ou de recherche créative. Du panorama que nous allons tracer, qui prend en considération surtout des expérimentations en domaine français, il ressort une mosaïque plutôt variée d'expériences isolées et épisodiques, qui peinent à entrer en dialogue les unes avec les autres.

---

<sup>12</sup>*Rosvita*, concerto-spettacolo, di e con Ermanna Montanari, regia M. Martinelli, musica Davide Sacco, Teatro delle Albe – Ravenna Teatro in collaborazione con Ravenna Festival e deSidera Bergamo Teatro Festival, 2008.

## **Expérimentations dans le cadre universitaire: pédagogie, recherche, divertissement**

À quelques rares exceptions près,<sup>13</sup> en Italie, les cours universitaires de philologie romane - la discipline où l'on enseigne non seulement la littérature médiévale, mais la pratique philologique – omettent l'enseignement du théâtre médiéval, et à plus forte raison toute expérimentation pratique sur ce théâtre en contexte académique ou extra-académique. Le Centro di Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale,<sup>14</sup> quant à lui, fondé en 1975 par l'historien du théâtre Federico Doglio, à Rome, a organisé pendant trente-cinq ans des colloques internationaux, enrichis de représentations théâtrales de textes médiévaux ou renaissants (voire baroques) en domaine notamment italien, en rapport avec le sujet des débats; l'expérience s'est arrêtée en 2009 et il s'agissait moins de créations artistiques véritables que de mises en scènes fidèles du texte original par des troupes de niveaux professionnel et artistique variés, allant de groupes folkloriques amateurs à des compagnies de recherche, en passant par l'Académie Nationale Silvio d'Amico de Rome. On peut mentionner aussi le Centro di Cultura e iniziativa teatrale «Mario Apollonio» (CIT), groupe de recherches théâtrales de l'Università Cattolica del Sacro Cuore (Milan-Brescia), où la section «teatro sacro», dirigée par Carla Bino et Laura Peja se charge depuis 2020 de produire un spectacle par an sur les rituels de Noël et Pâques, qui se relie notamment à la tradition médiévale du théâtre liturgique: il s'agit de la ré-évocation d'un sacré au sens étroit, celui de l'Occident chrétien. L'évènement spectaculaire est issu d'un atelier destiné aux étudiants, très ancré dans le cadre pastoral local de Brescia.

---

<sup>13</sup>Il faut souligner le cas isolé de la création à la faculté des Lettres de l'Université de Turin, depuis 2011, d'un cours dirigé par Giuseppe Noto, philologue romain, de "Letteratura teatrale del Medioevo Romano", cours focalisé sur la figure du jongleur, sur le théâtre des XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles (théâtre arrageois) et sur le travail de Dario Fo. Depuis 2022 le même chercheur anime un cours à la faculté d'art (DAMS), "Modelli medievali del teatro contemporaneo", qu'il a consacré notamment à la réappropriation du matériel littéraire médiéval par Fo dans *Mistero buffo* et *Fabulazzo osceno*. Sur l'importance du dialogue entre philologie romane et théâtre médiéval, voir, du même chercheur, G. Noto, «(Histoire du) théâtre médiéval et philologie romane», dans A. Bonandini, L. Boulègue et G. Ierano (dir.), *Le Dialogue de l'Antiquité à l'âge humaniste. Péripéties d'un genre dramatique et philosophique: théories et pratiques*, à paraître chez Classiques Garnier.

<sup>14</sup><https://evodrama.net>

Si l'on considère les dix dernières années, la majorité des tentatives de reviviscence sur scène du matériel théâtral français dans un cadre scientifique ou para-académique, a eu lieu en France ou dans des cadres francophones en Suisse, en Roumanie, et hors Europe, en Canada.<sup>15</sup> En France, en particulier, il y a eu des événements expérimentaux et amateurs de reprise sur scène de textes médiévaux français. On devrait mentionner la conférence/spectacle *Voir autrement le théâtre du Moyen Âge et de la Renaissance* qui a eu lieu le 14 novembre 2014 à la Bibliothèque Nationale de France à Paris, organisée par D. Smith, G. Parussa et O. Halévy, à l'occasion de la sortie d'un nouveau manuel sur les pratiques et les textes théâtraux du Moyen Âge et de la Renaissance.<sup>16</sup> L'opération a associé discours scientifique et une mise en espace très simple des extraits tirés de trois textes médiévaux et renaissants<sup>17</sup> joués en langue originale et déclamés à l'ancienne (français restitué).

Nous pouvons également citer une expérience intéressante, extra-académique, qui est née pourtant au sein de l'institution: l'Atelier de théâtre médiéval d'Emanuele Arioli,<sup>18</sup> à l'époque doctorant et aujourd'hui maître de conférences en littérature médiévale à l'Université Polytechnique des Hauts-de-France et aussi comédien. L'atelier a été mise en place entre 2012 et 2014 à Paris, d'abord à la Cité Internationale Universitaire, puis dans les locaux de l'École Normale Supérieure, dans le but de renouveler le patrimoine médiéval pour un public contemporain. L'objectif était de réactualiser des textes du Moyen Âge, qui n'appartiennent pas au seul domaine théâtral (des fabliaux, des pastourelles ont été aussi transposés et adaptés pour la scène), la démarche étant de rapprocher ces objets

---

<sup>15</sup>Voir la troupe de théâtre francophone de l'Université Western Ontario «L'on donne», dont Mario Longtin a mis en scène nombreux pièces françaises, du Moyen Âge et de la modernité: <https://www.uwo.ca/french/outreach/theatre/previous.html>. Active depuis 1988, elle a monté en 2013 un spectacle tiré de deux farces médiévales en version originale, avec l'insertion des tableaux empruntés à Mistero Buffo en traduction québécoise, cfr. M. Longtin, "Dessine-moi un mouton, ou la petite musique de l'ancienne farce française", Gally Hubert 2014, 229-236.

<sup>16</sup><https://www.bnf.fr/fr/mediatheque/voir-autrement-le-theatre-du-moyen-age-et-de-la-rennaissance>. Le volume en question est *Le théâtre français du Moyen Âge et de la Renaissance: histoire, textes choisis, mises en scène*, sous la dir. de D. Smith, G. Parussa, O. Halévy, Avant-scène théâtre, Paris, 2014.

<sup>17</sup>Le *Mystère de la Passion* d'Arnoul Gréban, le *Monologue du bain* de Guillaume Coquillart, la tragédie *Cléopâtre captive* d'Etienne Jodelle.

<sup>18</sup><https://theatremedieval.wordpress.com/> Pour un compte rendu du directeur de l'atelier, cf.: Emanuele Arioli, «Transmettre le Moyen Âge par le théâtre: l'Atelier de théâtre médiéval», *Perspectives médiévales*, 36 (2015).

médiévaux de la sensibilité contemporaine pour un public majoritairement étudiant, sur un mode plutôt ludique. D'où des interventions sur le texte, remanié selon la créativité du metteur en scène, sur la base aussi du travail pratique avec les participants (enseignants, étudiants). Praticué au sein d'un milieu étudiant/amateur, cet atelier constitue, certes, une initiative louable, mais moins soucieuse de la restitution fidèle des textes originaux et de l'expérimentation artistique, que d'une tentative de rapprocher des jeunes un Moyen Âge gai, amusant et obscène: même la reprise de textes sérieux tels *Le Jeu d'Adam* était parodique et caricaturale.

Une autre expérimentation qu'il faut mentionner et dont s'écarte notre propre propos est la réalisation du film *Passion de Valenciennes 1547 3D* réalisé par le médiéviste Xavier Leroux à l'occasion d'une exposition au Musée de la Renaissance:<sup>19</sup> il s'agit d'un travail expérimental fait avec des étudiants de l'université de Toulon, qui associe le médium du vidéo à la reprise d'un célèbre texte médiéval par personnages, dont des représentations visuelles du décor scénique sont arrivées jusqu'à nous et qui ont pu être exploitées pour la scénographie du film, qui dure environ trente minutes. Le scénario est composé des extraits du texte original en moyen français, déclamés en français restitués, mais sa représentation, accompagnée de sous-titres en français moderne qui éclairent la compréhension des spectateurs, mais en détournent aussi l'attention, s'est révélée très stéréotypée et naïve.

Ces tentatives sporadiques sont louables, d'autant plus que les moyens financiers sont toujours limités, mais ne correspondent pas à la démarche d'actualisation que nous voudrions encourager et qui rejoint plutôt le projet «Performer l'archive» de l'École Universitaire de Recherche ARTEC (2019-2020) mené cette fois dans le milieu des études théâtrales par Tiphaine Karsenti et Charlotte Bouteille-Meister à l'Université de

---

<sup>19</sup>«Pathelin, Cléopâtre, Arlequin», Musée national de la Renaissance d'Écouen, 17 octobre 2018-28 janvier 2019. Le samedi 1<sup>er</sup> décembre 2018 a eu lieu aussi la représentation *La Condamnation de Monsieur Banquet*, création du Théâtre de la Vallée (Gerold Schumann), compagnie en résidence à la Ville d'Écouen, inspirée de la moralité médiévale *Condamnation de Banquet* de Nicolas de La Chesnaye (? -1505). La compagnie ne dispose pas d'un enregistrement et je n'ai donc pas pu voir la pièce. Une journée d'étude *Vie théâtrale et vie artistique dans la France de la Renaissance (1480-1610)* a été organisée le jeudi 22 novembre 2018 à la BnF (site Tolbiac) et le film *Passion de Valenciennes 1547 3D* a aussi fait l'objet d'une exposition-débat à l'Institut d'études théâtrales le 28 février 2019.



Nanterre:<sup>20</sup> une réflexion théorique sur l'actualisation de textes théâtraux français des XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles s'accompagne d'une expérimentation pratique avec les étudiants du master en études théâtrales (parcours «théâtre et création») qui est conduite par les chercheuses en collaboration avec une metteuse en scène professionnelle et a donné lieu à deux performances sur les guerres de religion, l'une sur le massacre de la Saint-Barthélemy et l'autre tirée d'une pièce du XVIII<sup>e</sup> siècle traitant du même sujet historique (*Charles IX* de Marie-Joseph Chénier).<sup>21</sup> Le projet s'appuie sur les réflexions menées lors d'un colloque qui a eu lieu en 2018 au Centre Culturel de Cerisy-la-Salle.<sup>22</sup> Cette manifestation scientifique a vu également la mise en place d'un laboratoire avec une dizaine d'étudiants des Universités de Nanterre et de Caen animé par un metteur en scène (Michel Cerda) et un chercheur médiéviste (Mario Longtin) dans la perspective de la mise en scène partielle de deux pièces militantes du XVI<sup>e</sup> siècle;<sup>23</sup> des jeux de rôle pour expérimenter la proximité de gestes militants au XVI<sup>e</sup> et au XXI<sup>e</sup> siècles ont été également proposés. Cette expérimentation a montré l'efficacité esthétique d'une remise en voix et en corps du théâtre des guerres de religion.<sup>24</sup>

Pour revenir aux expérimentations basées sur le théâtre proprement médiéval, à côté des expériences isolées et épisodiques que j'ai évoqué, développées au sein des études médiévales, des groupes de recherche plus stables qui conduisent de façon systématique des parcours de recherche créative autour du théâtre médiéval méritent d'être brièvement présentés. Il s'agit de deux projets qui se déroulent en Suisse romande, au sein des universités de Lausanne et de Fribourg. Dans la première, le projet ARCHAS («Atelier de Recherche Créative en Histoire des Arts du Spectacle») est mené par la chercheuse

---

<sup>20</sup><https://eur-artec.fr/projets/performer-larchive/>

<sup>21</sup>Bouteille, C. - Karsenti, T. (à paraître), «Déjouer le canon en rejouant Charles IX de Marie-Joseph Chénier», *Revue d'Historiographie du théâtre*, «Le canon théâtral», Florence Naugrette (dir.); *Id.* (2022), «Des formes fossilisées du temps: Retour sur des expériences de recherche-crédation», in Curulla, A. & Meere, M. (dir.) (2022), *Rejouer la première modernité francophone au XXI<sup>e</sup> siècle (1500-1800)*, *L'Esprit Créateur*, vol. 62, n. 2, 75-88.

<sup>22</sup>«La Réforme en spectacles. Protestantisme et théâtre en Normandie et en Europe au XVI<sup>e</sup> siècle».

<sup>23</sup>La *Comédie du Pape malade* et *Le Maître d'école*.

<sup>24</sup>Le colloque a donné lieu à l'ouvrage *Théâtre, guerres et religion (Europe, XVI<sup>e</sup> siècle)*, sous la dir. de Bouteille-Meister, C., Cavallé, F. & Doudet, E.

médiéviste Estelle Doudet depuis 2018.<sup>25</sup> Fondatrice d'une méthodologie innovante de recherche basée sur la performance associée avec la réalité virtuelle dans le domaine de l'histoire du théâtre, la chercheuse propose une formation pédagogique qui vise à l'interprétation des patrimoines théâtraux européens médiévaux pour les étudiants en doctorat et en maîtrise. La recreation/réinvention des espaces virtuels reconstruits en s'inspirant des sources iconographiques, permet aux participants de jouer les textes médiévaux «comme» s'ils étaient sur un échafaud médiéval face à un public, lui aussi recréé virtuellement. L'expérimentation sert plus à faire éclore des nouvelles perspectives de recherche sur les pratiques théâtrales médiévales qu'à mener une recherche-crédation à proprement parler. Des questions se posent notamment sur la réception des pièces à l'époque et aujourd'hui, les réponses du «public» étant décidées par les participants à l'expérimentation, qui peuvent aussi programmer certaines réactions des spectateurs virtuels «médiévaux» quand ils jouent le rôle du meneur de jeu médiéval. Jusqu'à présent l'équipe a travaillé sur des pièces suisses romandes (*L'Abraham sacrifiant* en 2020 et des farces en 2021), en s'appuyant sur la participation de metteurs en scène professionnels<sup>26</sup> qui ont contribué au processus de réflexion créative.

Le deuxième cas concerne le projet «Medieval Convent Drama» de l'Université de Fribourg, conduit par Elisabeth Dutton en collaboration avec une équipe des médiévistes et musicologues.<sup>27</sup> Actif depuis 2017, le groupe de recherche expérimente la mise en scène de pièces religieuses autrefois jouées dans les couvents de femmes en Angleterre, en France, et aux Pays Bas. L'équipe travaille en étroite collaboration avec des couvents en Suisse et en Belgique, mettant en scène des pièces médiévales en langue originale (latin, ancien français) dans les espaces architecturaux des couvents, évoquant ainsi leur contexte liturgique originaire. L'ancrage au lieu d'origine et la recherche d'une authenticité médiévale caractérise donc cette opération de *revival* performatif.

---

<sup>25</sup><https://wp.unil.ch/archas/a-propos/>. La chercheuse a présenté le projet en cours lors d'une conférence intitulée «Réalité virtuelle: l'histoire autrement?» donnée à l'Ecole Nationale des Chartes en janvier 2023, à laquelle j'ai eu l'occasion de participer.

<sup>26</sup>Charles di Meglio de la compagnie française Oghma et Nicolas Zlatoff de la Manufacture de Lausanne.

<sup>27</sup><http://medievalconventdrama.org/>

Enfin, il me semble particulièrement important de noter que l'atelier «Reverdie»,<sup>28</sup> dirigée par deux jeunes chercheuses, Hartley Miller et Alexandre Llina, à l'Université de Bucarest, organise depuis 2019 des séances de recherche collective autour d'un «renouvellement» de textes vernaculaires médiévaux, notamment de domaine français. Ce groupe de travail mérite d'être mentionné dans ce compte rendu, car il a créé en 2021 une performance d'étudiants tiré du *Jeu de saint Nicolas* de Jean Bodel, joué en roumain.<sup>29</sup> Si la transcodification linguistique actualise la pièce, et nous paraît tout à fait fondamentale pour permettre à un public plus large de comprendre ce texte arrageois au-delà des frontières françaises où il a été conçu, la mise en scène reste, quant à elle, traditionnelle et moyenâgeuse, car le passé médiéval et la distance géographique (l'Orient des Maures) ne manquent pas d'être évoqués par des costumes et un décor stéréotypés et exotiques, néanmoins plus sobres et moins aliénants que ceux du film sur la *Passion de Valenciennes* évoqué *supra*.

### **(Re)créations artistiques contemporaines: le texte médiéval en scène**

Nous allons porter maintenant à l'attention des créations véritables conçues en milieu artistique, à partir de textes dramatiques médiévaux. Nous nous concentrerons en particulier sur un travail qui a eu lieu en Italie et qui n'a pas encore fait l'objet de l'attention qu'il mériterait en domaine académique. Nous aimerions souligner d'emblée qu'il s'agit d'une opération très fine, dont la qualité remarquable pourrait en faire un modèle pour de futures créations inspirées par le drame médiéval. Il s'agit de la lecture-concert *Rosvita*, un spectacle crée en 2008 par la plume et l'interprétation d'Ermanna Montanari

---

<sup>28</sup>L'atelier est hébergé par le Centre Régional Francophone D'Études Avancées En Sciences Sociales de Bucarest.

<sup>29</sup>Je remercie Hartley Miller pour m'avoir permis de voir l'enregistrement de la pièce jouée à Bucarest et qui a été aussi présentée au dernier colloque de la SITM (Société Internationale du Théâtre Médiéval) à Prague à l'été 2022.

et de sa compagnie de théâtre de recherche, Teatro delle Albe, qui est désormais une de compagnies italiennes les plus importantes de la scène internationale contemporaine.<sup>30</sup>

Il s'agit d'un spectacle de voix, à vrai dire d'une seule voix, celle d'Ermanna Montanari qui se fait plusieurs voix pour interpréter les nombreux personnages des drames mis en scène: le *Pafnutius*, l'*Abraham* et le *Dulcitus*, trois des six dialogues dramatiques écrits en latin au X<sup>e</sup> siècle par la première dramaturge médiévale que l'on connaisse, la chanoinesse saxonne Hrotsvita de Gandersheim. Le texte original intégral, non réécrit, revit sur scène en traduction italienne<sup>31</sup> dans une lecture-concert<sup>32</sup> expérimentale, l'originalité résidant dans le remaniement dramaturgique qui coud ensemble les textes médiévaux choisis, et surtout dans la qualité de la performance, dans sa matière visuelle et sonore, d'où ressort avant tout la modulation exceptionnelle de la «voix-corps» d'Ermanna Montanari, entrecoupée par la musique électronique lancinante de Davide Sacco ou par un chœur d'adolescentes qui entonne des chants psalmodiques. Comme l'explique l'artiste

Non c'è scenografia, non c'è azione, tutto va “visto” attraverso la voce, il canto, i suoni, in uno spazio-luce che richiede di essere situato ovunque e di integrarsi ovunque, isola-edicola che mi piacerebbe vedere allestita in un'autostrada, in mezzo a un parcheggio, davanti a un ipermercato. Una lettura-concerto che insegue i suoi burattini, facendone sostanza di voce, dipingendo attraverso i mille toni del grottesco una fantasmagoria immobile e “santa” (Montanari 2014, 27)

---

<sup>30</sup>La première nationale du spectacle a eu lieu le 30 juin 2008 au Ravenna Festival, à la Rocca Brancaleone de la ville de Ravenna, où la compagnie est installée”. Le booklet du spectacle recueille des notes des artistes de la compagnie et de critiques théâtraux sur cette expérience théâtrale, intimement liée au vécu d'E. Montanari: Montanari, E. (2014), *Rosvita*, Bologna, Luca Sossella Editore. Un livret inclut le texte d'un premier spectacle qu'Ermanna Montanari a consacré à Hrotsvita en 1991 et celui de 2008. Sur le premier spectacle, que je n'ai pas pu récupérer, voir Ranzini, P. (2017), “De Hrotsvita (X<sup>e</sup> siècle) à Rosvita (1991) en passant par Artaud”, in Batsch, Christophe & Saquer-Sabin, Françoise (2017), *Les Espaces sexués. Topographie des genres dans les espaces imaginaires et symboliques*, Wien-Zurich, LIT Verlag, 305-315.

<sup>31</sup>La traduction s'inspire librement de celle de F. Bertini, qui a veillé à l'édition italienne de l'œuvre dramatique de l'écrivaine: Rosvita, *Dialoghi drammatici*, trad. a cura di F. Bertini (1986), Bologna, Garzanti.

<sup>32</sup>Le fait qu'il s'agisse d'une lecture a aussi une certaine cohérence historique: la mise en scène de ces drames à l'époque a été l'objet d'un débat et reste une question ouverte, la majorité des chercheurs envisageant une exécution des dialogues sous forme de lecture (*lectio*) dans le monastère de Gandersheim, cf. Mosetti Casaretto, Francesco (2005), “Rosvita, l'osceno e la rinascita della Commedia”, *L'Immagine riflessa*, vol. XIV, 71-85; Gouillet, Monique (1999), Hrotsvita, *Dramata*, Paris, Le Bells Lettres, en particulier LI-LXVIII; Tessari, R. (2002 [1993]), *La drammaturgia da Eschilo a Goldoni*, Roma-Bari, Laterza, 58-59.

Avant d’incarner les différents rôles, l’actrice donne voix à l’écrivaine même, le spectacle s’ouvrant sur une partie paratextuelle des *Dialogues*: un mélange de la lettre que Hrotsvita envoie aux *sapientes* du monastère d’Emmeran, destinataires de son œuvre, et de sa Préface à l’œuvre. Faisant profession d’humilité, face aux savants auxquels elle s’adresse et face à son modèle ancien, Térence, et pourtant consciente de sa propre valeur artistique, la chanoinesse de Gandersheim/Ermantraud souligne d’emblée la force morale des personnages féminins qui l’emporte sur la faiblesse des personnages masculins: femmes perdues dans l’abîme du péché puis rachetées grâce à une dévotion radicale à leur foi, femmes fortes martyrisées par des hommes puissants pour leur choix de vie transgressif sous le signe de la chrétienté, voici les héroïnes de Hrotsvita que fait resurgir Ermantraud Montanari, dans un dialogue authentique et intense avec ce passé lointain.

La voix de l’artiste rentre ensuite dans la peau des tous les personnages «scontornandoli», en franchissant les barrières du genre.<sup>33</sup> Une voix qui exprime le caractère vaniteux et lâche des personnages masculins, stylisés, représentants du pouvoir politique, comme Dulcitius, à la voix presque féminine, au ton docile d’un bon écolier qui obéit au doigt et à l’œil à l’empereur Dioclétien, une marionnette qui exécute les ordres, en proie à un désir ardent face à la beauté de trois jeunes victimes que l’Empereur lui confie. La présence d’un chœur de trois jeunes femmes en habit monacal, transposé cependant en modernes sweats à capuche, est le seul signe visuel du contexte médiéval des drames. Outre son interprétation des intermèdes musicaux grégoriens, le chœur assume aussi le rôle de personnages interprétant la triade de sœurs martyres Agape, Chiona et Irene, notamment dans la scène comique où elles se trouvent spectatrices et commentent l’action insensée de Dulcitius qui, aveuglé par le désir et possédé par le diable, s’égare dans des accouplements avec des ustensiles de cuisine en croyant posséder les trois jeunes filles.<sup>34</sup> L’ambiguïté de Pafnutius, le personnage masculin d’un autre dialogue inséré dans la lecture-concert, et la fourberie dont il fait preuve dans son approche de la prostituée Thaïs qu’il prétend rédimer, se traduisent dans une voix presque hystérique. L’héroïne tourmentée de Hrotsvita, quant à elle, renaît à travers une voix rauque, profonde et grave qui porte les signes de l’enfoncement dans l’abîme des sens et raconte son expérience de

---

<sup>33</sup>Mariani, Laura (2014), “Fare-disfare-rifare *Rosvita* per la scena: 1991, 2008”, in Montanari 2014, 25-49.

<sup>34</sup>La partie sur les supplices est contaminée, uniformément, par le *Sapientia*, un autre dialogue dramatique de Hrotsvita, qui met aussi en scène trois sœurs martyres.

vie gachée. Pafnutius, par contraste, a une voix aiguë, presque féminine, comme celle de Dulcitus. Ermanna Montanari souligne le lourd poids de la pénitence lorsque Thaïs se retrouve enfermée dans la cellule où elle passera le reste de sa brève vie: de sa voix émane alors la souffrance de la dégradation d'une femme qui pour racheter son corps corrompu par une vie débauchée, se retrouve noyée dans l'abjection, contrainte par son rédempteur de vivre au milieu de l'odeur fétide produite par les excréments de son corps. Dans la logique médiévale il est évident qu'un être putride et corrompu paie le prix de son péché dans un lieu putride. La voix de Thaïs, miroir de son existence souffrante, ne peut qu'être extrêmement grave et le rythme lent de sa parole exprime sa fatigue: basse et intense, la voix de Thaïs/Ermanna se rapproche de celle de Dioclétien, tout en gardant un caractère féminin. Alors que l'artiste avait intégralement repris les textes originaux des deux premiers drames, le spectacle s'achève par un remaniement poétique du troisième dialogue de Hrotsvitha, l'*Abraham*, apportant en cela un changement par rapport à son premier travail sur l'autrice médiévale:

Ho pensato questo nuovo affondo come una lettura-concerto: al centro le parole di "tutte quelle che non hanno preso aria", martirizzate, bruciate, disperse nel vento ai quattro angoli della terra. Al centro le voci di lupo e di corvo e di colomba di quel teatrino metafisico. Per questo ho ampliato la partitura del '91, restituendo alla loro integralità i drammi che all'epoca avevo frantumato (*Conversione di Taide e Martirio di Agape, Irene e Chionia*), riservandomi come prologo la "lettera ai dotti" e come epilogo la narrazione di *Maria, stella del mare*, intrecciando qua e là, a parole mie, versi di sant'Agostino, Baudelaire, Amelia Rosselli, come stelle cadenti. (Montanari 2014, 27)

Ce travail sur l'œuvre de Hrotsvitha est emblématique du rôle que le répertoire théâtral médiéval pourrait assumer aujourd'hui s'il était mis en scène avec sensibilité et sagesse et si le texte ancien (dans ce cas latin) était restitué au public dans une traduction de qualité. Cela doit nous faire réfléchir sur l'importance qu'un processus de traduction et de modernisation de la langue médiévale peut avoir s'il est confié à des médiévistes: si, pour répondre à l'appel de Véronique Dominguez, les études médiévales peuvent revêtir un rôle actif dans la redécouverte surtout artistique du théâtre médiéval, ce rôle nous paraît avant tout résider dans une médiation culturelle qui passe par un travail d'actualisation linguistique. C'est seulement ainsi que les artistes pourront s'approprier le matériel médiéval et le recréer à leur gré, comme il a été fait par le Teatro delle Albe, dont il faut mentionner aussi les adaptations théâtrales considérables de trois cantiques de

la *Commedia* de Dante, représentées entre 2017 et 2022, et dont l'un des modèles déclarés était précisément la sacra rappresentazione médiévale, la ville entière étant utilisée comme «*palcoscenico urbano*».<sup>35</sup>

## **Théâtre religieux médiéval et scène contemporaine expérimentale, vers une hypothèse de rencontre: une esthétique « médiévale » au-delà du texte**

What is finally at stake in a revitalized scholarly discourse on medieval drama is the possibility of enabling the genuine texts that compose this complex object to find their place, so far vacant, in the repertoire of plays that can be performed today. Mysteries and farces performed alongside Greek or French classicist tragedies: this could be one of the possible outcomes of the dialogue between medieval studies and medievalism, in which scholarship and the stage would answer each other, and in which medieval studies would converse with the creators of today's Middle Ages. (Dominguez 2014, 129)

Si l'on considère la France, on observe que c'est le répertoire profane et comique qui a fait l'objet du plus grand nombre de reprises contemporaines, alors que le genre dit religieux des mystères s'avère encore peu ou pas exploré par les professionnels. Pour ce qui est des farces, une réalité artistique à mentionner — soutenue et appréciée, au-delà du grand public, par les historiens du théâtre — est la compagnie «Oghma» de Charles Di Meglio, qui a récemment mis en scène la farce médiévale la plus célèbre du XV<sup>e</sup> siècle français, *Maître Pathelin* (créée en 2020, la pièce a été représentée à la Sorbonne en juin 2023).<sup>36</sup> Il s'agit d'une démarche historicisante à la fois linguistique et esthétique, cohérente avec le répertoire de la compagnie: le texte est déclamé en langue originale, selon la prononciation restituée, et incarné à travers un jeu rhétorique extrêmement codifié et artificiel, inspiré par le théâtre baroque. Les costumes évoquent également le contexte médiéval de production du texte. Loin d'un *revival* de reconstitution archéologique,

---

<sup>35</sup>Il s'agit de vraies performances communautaires au sens propre, où les citoyens ont été appelés à participer activement et où la ville entière de Ravenne a été le plateau du spectacle. Après *Inferno* (2017) et *Purgatorio* (2019), le dernier événement sur le troisième cantique, *Paradiso. Chiamata pubblica per La Divina Commedia di Dante Alighieri*, a été créé à Ravenne à l'été 2022. Je cite des notes de mise en scène de M. Martinelli et de E. Montanari à ce dernier spectacle, <https://www.ravennafestival.org/events/paradiso-22/>

<sup>36</sup><https://www.compagnieoghma.com/pathelin>

Charles Di Meglio et sa troupe exploitent au maximum la vivacité exubérante de la farce pour la transmettre au public d'aujourd'hui, et cela grâce à une remarquable qualité de jeu d'acteurs qui impressionne le spectateur.

Nous considérons néanmoins que l'exploration sur scène des mystères médiévaux pourrait prendre des directions différentes et tirer davantage profit d'une démarche actualisante.

Il faudrait s'interroger sur les potentialités qu'offre le théâtre médiéval à la scène contemporaine: pourquoi sa remise en scène aujourd'hui constitue-t-elle un défi scientifique et artistique à la fois? Comment peut-on transcoder la dimension spectaculaire marquée, les effets spéciaux, l'horreur et le rire du théâtre du Moyen Âge à travers les techniques de la mise en scène d'aujourd'hui? Quelles seraient les réactions du public à une telle expérimentation?

Pour faire en sorte que les artistes s'emparent du répertoire dramatique médiéval et en fassent une source de création, qu'il soit en latin ou en ancien ou moyen français, il est avant tout nécessaire que les études médiévales s'engagent dans une opération de vulgarisation de ce même patrimoine centrée sur la langue. Nous sommes convaincue qu'il est possible de créer un pont entre l'approche historique médiéviste pratiquée au sein du milieu universitaire et une actualisation consciente qui considère le théâtre et la citoyenneté contemporains comme les espaces et les interlocuteurs élus pour rendre à nouveau vivantes les pièces médiévales.

Certes, la question de la traduction est délicate et pleine de pièges, notamment si l'on pense aux grands mystères de la fin du Moyen Âge qui restent jusqu'à présent "injoués" et qui nous confrontent à des difficultés énormes: comment adapter ces textes-fleuves en vers sur la scène contemporaine? Comment traduire l'octosyllabe et rendre justice des jeux métriques parfois élaborés des rondeaux, du rythme et de la musicalité de la langue originale? Puis, en termes de composition dramaturgique, comment traiter le temps et l'espace, comment adapter un texte de 24000 vers en un spectacle de deux heures?

Une solution à ces interrogations nous semble pouvoir provenir paradoxalement de la scène contemporaine la plus expérimentale et extrême d'aujourd'hui, une scène dont l'esthétique nous paraît très adaptée à recréer les drames médiévaux, notamment les mystères hagiographiques et les mystères de la Passion. Et cette réponse nous conduit inévitablement à réfléchir sur les destinataires potentiels les plus appropriés de textes dramatiques médiévaux une fois passée l'étape de la traduction. Qui sont les bénéficiaires premiers d'une telle opération de médiation linguistique et culturelle? Les spectateurs ou



les metteurs en scène et les acteurs? Est-il nécessaire que le drame médiéval resurgisse intégralement dans sa structure dramaturgique originare? Voire est-il nécessaire que le drame médiéval resurgisse tout court en tant qu'objet textuel mis en scène? Et si la redécouverte concernerait moins la forme que le sens: comment traduire aujourd'hui les tensions du drame médiéval, son esthétique bigarrée, sans tomber dans le risque d'une reconstitution vide et formelle d'un présumé théâtre médiéval sonnante en français restitué?

Si l'épreuve d'un test académique est nécessaire pour clarifier les problèmes que les dramaturgies médiévales nous posent en termes de mise en scène, la réappropriation professionnelle de ces drames pourrait faire surgir de nouveaux éclairages sur des questions non résolues propres aux représentations religieuses médiévales qui s'expliquent à la lumière des paradoxes théologiques ou des stéréotypes hagiographiques, comme la représentation du corps souffrant du saint et son divorce avec un discours joyeux; les scènes de torture et d'agression sexuelle, ou les interventions surnaturelles diaboliques et célestes. Ces thèmes, en particulier le sacrifice de soi, la douleur et la tension mystique, sont également liées à certaines préoccupations majeures de la performance et du théâtre contemporains. L'on pense à l'esthétique de certains des artistes majeurs de la scène contemporaine européenne, tels que le belge Jan Fabre, l'espagnole Angélica Liddell ou l'italien Romeo Castellucci, dont les créations se situent entre le théâtre et la performance et portent l'héritage du *body art* de la seconde moitié du siècle dernier.

On peut donc se demander ce que le théâtre médiéval peut apporter à la création contemporaine et *vice versa*. Cette rencontre, il me semble, peut moins se vérifier sur le territoire de la langue médiévale, de la forme métrique originare des anciens textes, de leurs conventions poétiques, que sur un terrain philosophique, esthétique, métaphysique, à partir de thèmes qu'il traite, qui paraissaient très proches du goût de certaines créations très récentes.

Il faut d'abord souligner que, si ces créations contemporaines n'ont aucun lien direct avec le théâtre médiéval ou avec la période médiévale, elles portent en scène, *mutatis mutandis*, des enjeux qui sont au centre du théâtre médiéval occidental, avec une esthétique qui s'en rapproche beaucoup, notamment pour ce qui concerne le mélange des codes et le vif contraste entre des registres variés qu'on y retrouve, où grotesque, macabre et sublime coexistent. Nous songeons notamment à la représentation de la violence et du corps souffrant ou sans vie, entre réalisme extrême et esthétisation, en passant par les thèmes du péché originel, de la résurrection et du salut, individuels et collectifs, et par la recherche d'une communion mystique et sublime avec le public, qui soit vécue à travers

les sens, recherchée au niveau visuel et sonore. À quoi l'on peut ajouter l'usage du latin. Il suffit de penser aux deux dernières créations de Romeo Castellucci, *Bros* (Maison de la Culture de Bobigny, 2021) et *Resurrection*<sup>37</sup> (Festival Lyrique d'Aix-en-Provence, 2022) ou à deux spectacles récents d'Angelica Liddle, *The Scarlet Letter* (Théâtre de la Colline, 2019) et *Liebestod* (Festival d'Automne Paris, Théâtre de l'Odéon, 2022) pour entrevoir cette parenté fort anachronique avec les mystères médiévaux. À ce propos, nous pouvons rapprocher de ces créations le spectacle *Je suis sang* de Jan Fabre, évoqué plus haut, quant à lui consciemment moyenâgeux, et qui se réfère plus ou moins directement à l'époque médiévale: le sous-titre en est «Conte de fées médiéval» et la dramaturgie présente des citations textuelles de textes médiévaux, bien qu'ils ne soient pas dramatiques.

Le théâtre médiéval des mystères est riche en éléments perturbants qui trouvaient à l'époque une justification théologique, mais qui sont aujourd'hui considérés comme scandaleux, tels les corps violés et violentés, exhibés en scène; tels les passages scatologiques, cohérents avec son côté comique et carnavalesque, notamment dans les scènes où interviennent les personnages diaboliques ou les bourreaux. Si l'on considère en particulier les pièces hagiographiques au féminin, elles comportent des scènes atroces dans leur sadisme, dont la représentation aujourd'hui serait problématique et objet de polémiques, à cause de leurs violence genrée et misogyne: des scènes où les héroïnes martyres subissent des tentatives de viol, des humiliations verbales et physiques, et où discrimination religieuse et discrimination sexuelle sont étroitement mêlées. Nous considérons que les artistes contemporains que nous avons cités pourraient s'emparer avec efficacité de ce matériel médiéval en lui donnant un nouvel élan vital. La réactualisation de ces pièces médiévales pourrait-elle apporter de nouveaux points de réflexion pour affronter la crise de la représentation qui caractérise notre époque? Si la distance due à la représentation esthétique peut sublimer et décharger les impulsions négatives et violentes, même (ou précisément) le contenu le plus « immoral » et scandaleux peut-il déclencher une réflexion éthique et produire un bénéfice collectif, une catharsis, en

---

<sup>37</sup>Il s'agit d'une installation gigantesque qui commente visuellement l'exécution de la puissante Symphonie n. 2 de Mahler *Résurrection*, accompagnée par le chant d'une soprano. La séquence finale qui représente l'acmé et la résurrection est rendue musicalement et visuellement, mais aussi à travers des effets olfactifs liés au crépitement sur la terre d'une puissante pluie salvifique. Cela crée un moment presque extatique, très émouvant.

termes aristotéliens? Comment et pourquoi la réappropriation contemporaine de drames médiévaux pourrait faire face à la *cancel culture* d'aujourd'hui ?

L'élaboration d'un cadre théorique sur le lien anachronique entre les représentations médiévales et les œuvres contemporaines pourrait ainsi jeter une nouvelle lumière sur la signification d'une renaissance de drames médiévaux, voire sur les créations contemporaines tout court, notamment par rapport au thème du sacrifice martyriel. Si au Moyen Âge il se relie à la dynamique théologique de la Rédemption en se manifestant dans les héros saints du théâtre (le Christ, les saints martyres), aujourd'hui le thème du martyr peut se trouver transféré au niveau de la conception poétique des artistes cités, dans leur façon de concevoir leur art et la figure de l'artiste: le sacrifice est alors plutôt celui de l'homme et de l'artiste en tant que créateur, acteur ou metteur en scène, en portant en cela l'héritage de la réflexion théorique d'Artaud et de Grotowski.<sup>38</sup> Dans la vision de l'artiste et *performer* Jan Fabre, l'artiste se sacrifie pour l'humanité: «L'artiste est comme le Christ, il se sacrifie pour ouvrir un nouveau monde. L'art est une re-création, une rédemption. La résurrection, après le sacrifice et la mort, permet d'ouvrir de nouveaux champs d'investigations, des voies différentes pour l'humanité». «Citer l'agneau d'or, c'est citer le sang, en l'occurrence l'artiste sacrifié en offrande, l'artiste comme une sorte de Christ qui s'expose avec sa propre existence carnavalesque».<sup>39</sup> Aussi son spectacle moyenâgeux et perturbant, *Je suis sang*, est-il riche en symbologie christique. Et il est à noter que le sacrifice de l'artiste, associé à une conception sacrée du théâtre, est également revendiqué par Angélica Liddell, notamment à propos de sa dernière pièce *Liebestod*.<sup>40</sup>

Un nouveau sens, déchristianisé, mais non moins sacré, de l'action radicale et du sacrifice des héros médiévaux pourrait alors émerger si l'on mettait les mystères à l'épreuve de la scène aujourd'hui, à condition qu'une limite soit posée au dialogue tant souhaité entre les études médiévales et les créateurs d'aujourd'hui, qui appartiennent

---

<sup>38</sup>Voir Brook, P. «Le théâtre sacré» [extrait de *L'Espace vide*, Seuil, Paris, 1977, 83-85], dans *Id.*, *Avec Grotowski*, préface de G. Banu, 21-23, qui convoque les deux hommes de théâtre et l'importance des notions de martyr et de sacrifice pour définir leur vision de l'acteur.

<sup>39</sup> Marie-Laure - Huvenne, Paul - Schneider, Eckhard (2008), *Jan Fabre au Louvre. L'Ange de la métamorphose*, Paris, Gallimard/Musée du Louvre Éditions, 103, 105. Je cite de Infurna 2009: 183.

<sup>40</sup>Voir la conférence de presse sur la pièce au Festival d'Avignon et l'interview de l'artiste: <https://festival-avignon.com/fr/audiovisuel/angelica-liddell-pour-liebestod-conference-de-presse-du-6-juillet-2021-76726>.

néanmoins à deux univers culturels différents: il faut surtout considérer la pleine légitimité de l'autonomie de l'acte créateur contemporain par rapport à son hypotexte médiéval, sans vouloir à tout prix espérer une résurgence médiévalisante de la forme originale du texte, avant tout linguistique, qui pourrait s'avérer maladroite et discordante pour un public contemporain et risquer de lui parler très peu.

Ce que les études médiévales peuvent donc faire pour dialoguer avec les professionnels du secteur créatif, c'est donc de mettre plus aisément à leur disposition des textes médiévaux traduits dans une langue moderne accessible à tous, et de prodiguer un conseil expert aux artistes qui voudraient expérimenter une création inspirée du théâtre médiéval. C'est seulement ainsi que les metteurs en scène pourront travailler avec conscience sur ce matériau ancien, comme base de leur chantier créatif, précisément comme il arrive pour la tragédie grecque, et qui sait? en arriver à se débarrasser du texte même, en s'exprimant à travers d'autres langages, les langages qui leur sont propres, ceux de la scène contemporaine, qui est fortement intermédiaire. Si l'on pense aux artistes cités, surtout à Castellucci, force est de constater que le texte s'avère un élément mineur de la création, qui prend plutôt la forme d'une œuvre très symbolique et évocatrice, essentiellement visuelle et sonore: peut-on nous pousser même à envisager la représentation d'un mystère à travers une esthétique post-dramatique<sup>41</sup> où le condensé du sens essentiel, philosophique, relu avec les yeux contemporains, s'exprimerait synthétiquement par une répétition des «*topoi* visuels» et sonores et dans des «*residui verbali*»?<sup>42</sup>

---

<sup>41</sup>«Il faut préciser que dans ce théâtre essentiellement post-dramatique, les effets visuels et sensationnels, aussi bien sur le plan de l'écriture stylistique (créant l'hypotypose par exemple) que sur le plan d'une scénographie d'ordre plastique, ne reçoivent pas l'hégémonie de la théâtralité dans son modèle classique: tous les éléments dramaturgiques et textuels, ni séparés, ni hiérarchisés, selon Lehmann, nourrissent ce type théâtre énergétique, non texto-centré», Toran, L. (2014), "Citations et références médiévales dans *Je suis sang* de Jan Fabre", in Gally, M. - Hubert, M. C. (eds.) (2014), *Le médiéval sur la scène contemporaine*, Presses Universitaire de Provence, Aix-en-Provence, 218. L'ouvrage de référence cité par la chercheuse est Lehmann, Hans-Thies (2002), *Le Théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche.

<sup>42</sup>Je reprends la notion de «*topos visivo*» telle qu'elle a été utilisée par Fabio Raffo à propos du spectacle *Inferno* de Castellucci, inspiré à la *Divina Commedia* de Dante où le topos littéraire de la chute se transforme en topos visuel: «Se si considera con il termine "topos" una "configurazione narrativa ricorrente", e si applica questo concetto allo spettacolo di Castellucci, possiamo inquadrare la caduta come una tematica appartenente al testo di partenza e presente in altre narrazioni (*Paradise Lost* di Milton, etc.), riattivata dagli elementi prettamente non verbali dello spettacolo: il topos letterario in questo caso si è fatto topos visivo. Non solo dunque non si può negare la presenza di una traccia narrativa nello spettacolo, ma sembra proprio che sia questa traccia, pensata come topos visivo, a fungere da architrave di tutta la struttura drammaturgica di *Inferno*», Raffo, Fabio (2017), "*Topoi* visivi, modalità narrative e residui testuali nel teatro italiano contemporaneo: alcuni casi spettacolari", in De Marinis, Marco & Ferraresi, Roberta (eds.) (2017), *Culture Teatrali (Pensare il teatro. Nuova teatrologia e performance studies)*, n. 26, 249-265.

Les études médiévales seraient-elles prêtes à concevoir cela, à renoncer à une résurgence philologique de la dramaturgie originelle, pour saisir la qualité esthétique d'une opération d'actualisation artistique, qui pourtant ne peut se donner qu'avec leur aide, en faisant des médiévistes les interprètes privilégiés du passé médiéval, les seuls vrais intermédiaires entre le texte original et sa potentielle recréation aujourd'hui? N'y a-t-il pas là une (ou la) voie pour mettre en valeur le théâtre médiéval et le revoir encore vivant?

Aussi, les grandes boîtes noires contemporaines où les spectacles cités ont été créés, de la maison de la culture de Bobigny au Stadium de Vitrolles de Rudy Ricciotti<sup>43</sup> nous semblent très appropriés pour rendre justice de la grandeur des mystères médiévaux, qui étaient des événements colossaux, avec une énorme participation du public. L'immensité du plateau, en outre, se prête à la présence de foules typiques de ces drames, qui pouvaient aussi compter des centaines des personnages. À ce propos, l'emploi par Castellucci dans *Bros* de figurants non professionnels mais techniquement très entraînés, nous paraît un élément stylistique qui pourrait être exploité avec efficacité. Cette paradoxale familiarité entre le mystère et la théâtralité contemporaine avait été déjà entrevue par Michèle Gally et Marie-Claude Hubert, dans l'ouvrage cité en ouverture, *Le Médiéval sur la scène contemporaine*:

Le médiéval, in fine, permettrait une mise en abyme, autant qu'en expérimentation, du dramatique et en l'occurrence du post-dramatique. À l'image des grandes machineries des mystères répond un nouveau théâtre de la performance et des installations. Au centre, le corps, maltraité ou spiritualisé, dont la présence insistante renvoie au registre de la farce comme à celle du sacrifice chrétien. (Gally - Hubert 2014, 5)

La voie que nous suggérons pour aborder de façon efficace les mystères médiévaux et leur renaissance sur scène s'inspire de la représentation de *Rosvita* du Teatro delle Albe et émet donc l'hypothèse suivante, qui devra être vérifiée lors d'expériences pratiques futures: la mise en scène viserait à annuler les stéréotypes moyenâgeux et orientalisants, souvent utilisés dans les reprises «amateur» de textes médiévaux et rencontrerait

---

<sup>43</sup>Un stade abandonné en 1998 dans un paysage désert de bauxite rouge entre Aix-en-Provence et Marseille, qui resurgit en 2022 avec l'œuvre de Castellucci.

l'expérimentation artistique contemporaine. Le texte, quant à lui, serait joué en langue moderne, mais pourrait apparaître de façon résiduelle, pour laisser la place à d'autres langages artistiques, tels que le théâtre physique, la danse, la musique, le rythme et la musicalité du vers originel seront ainsi recréés, tout en exploitant l'efficacité dramatique qui pourrait se dégager du contraste entre la langue moderne et des morceaux versifiés interpolés dans des moments topiques; la scénographie sera ainsi originale et fortement symbolique, sans être forcément marquée dans un sens temporel et spatial.

En s'éloignant d'une cristallisation muséale au goût médiévalisant, les futurs créateurs pourront rendre aux mystères médiévaux une nouvelle dignité performative, qui repose sur la force de la gestuelle des acteurs, sur l'intensité de leur voix et de leur corps, sur le soin de la trame sonore et visuelle. Ainsi, ce théâtre à la fois sublime et bas, miroir complet de la vie humaine, où la beauté de la mise en scène mystique cohabite avec la laideur et la brutalité, sera à nouveau pour les publics à venir un objet cathartique et vivant.

## Bibliografia

- Allegri, Luigi - Noto, Giuseppe (2019), “Storia del teatro (medievale) e filologia (romanza)”, *Le forme e la storia*, XII, 2, 73-84.
- Arioli, Emanuele (2015), “Transmettre le Moyen Âge par le théâtre : l’atelier de théâtre médiéval”, *Perspectives médiévales*, 36 <https://journals.openedition.org/peme/7437>, online (ultimo accesso 30/01/2023).
- Artaud, Antonin (1964), *Le Théâtre et son double*, Gallimard, Paris.
- Bernadac, Marie-Laure *et al.* (eds.) (2008), *Jan Fabre au Louvre. L’Ange de la métamorphose*, Paris, Gallimard/Musée du Louvre Éditions.
- Bouhaïk-Gironès, Marie - Dominguez, Véronique - Koopmans Jelle (eds.) (2010), *Les Pères du théâtre médiéval. Examen critique de la constitution d’un savoir académique*, Rennes, Presses Universitaire de Rennes.
- Bouteille-Meister, Charlotte - Cavaillé, Fabien - Doudet, Estelle (eds) (2020), “Théâtre, guerres et religion (Europe, XVI<sup>e</sup> siècle)”, *Revue d’Histoire du théâtre*, n. 286.
- Bouteille, Charlotte - Karsenti, Tiphaine (2022), “Des formes fossilisées du temps: Retour sur des expériences de recherche-crédation”, A. Curulla & M. Meere (eds.), *Rejouer la première modernité francophone au XXI<sup>e</sup> siècle (1500-1800)*, *L’Esprit Créateur*, vol. 62, n. 2, 75-88.
- Bouteille, Charlotte - Karsenti, Tiphaine (2023), “Déjouer le canon en jouant *Charles IX* de Marie-Joseph Chénier”, *Revue d’historiographie du théâtre*, sous presse.
- Brook, Peter (2009), *Avec Grotowski*, Préf. de G. Banu, Actes Sud, Arles.
- Dominguez, Véronique (ed.) (2009), *Renaissance du théâtre médiéval*, Louvain, Presses universitaires de Louvain.
- Id.* (2010), “D’Oberammergau au *Jeu d’Adam*: le sacré à l’épreuve du médiévalisme”, *Itinéraires*, vol. 3, 113-123.

- Id.* (2014), “Medievalism and Medieval Theatre: About Adam”, *RELIEF - Revue Électronique de Littérature Française*, vol. 8, n. 1, 115-133.
- Gally, Michelle - Hubert, Marie-Claude (eds.) (2014), *Le Médiéval sur la scène contemporaine*, Aix-en-Provence, Presses Universitaire de Provence.
- Infurna, Marco (2004), “Il teatro”, in P. Boitani & M. Mancini & A. Varvaro (eds.), *Lo spazio letterario nel Medioevo, 2. Il Medioevo volgare*, vol. IV, *L’attualizzazione del testo*, Roma: Salerno Editrice, 219- 245.
- Id.* (2009), “Il medioevo di Jan Fabre: *Je suis sang*”, in S.M. Barillari (ed.), *Teatro medievale e drammaturgie contemporanee*, Alessandria: Edizioni dell’Orso, 175-186.
- Lehmann, Hans-Thies (2002), *Le Théâtre postdramatique*, Paris, L’Arche.
- Longtin, Mario (2014), “*Dessine-moi un mouton*, ou la petite musique de l’ancienne farce française”, in M. Gally & M-C. Hubert (eds.), *Le Médiéval sur la scène contemporaine*, Aix-en-Provence: Presses Universitaires de Provence, 229-236.
- Montanari, Ermanna (2014), *Rosvita*, Bologna, Luca Sossella Editore.
- Mosetti Casaretto, Francesco (2005), “Rosvita, l’osceno e la rinascita della Commedia”, *L’Immagine riflessa XIV*, 71-85.
- Noto, Giuseppe (2023), “(Histoire du) théâtre médiéval et philologie romane”, in A. Bonandini & L. Boulègue & G. Ierano (eds.), *Le Dialogue de l’Antiquité à l’âge humaniste. Péripéties d’un genre dramatique et philosophique: théories et pratiques*, Paris: Classiques Garnier, 219-226.
- Rosvita (1986), *Dialoghi drammatici*, ed. Ferruccio Bertini, Bologna, Garzanti.
- Stahuljak, Zrinka (2020), *Médiéval contemporain. Pour une littérature connectée*, Paris, éditions Macula.
- Toran, Lydie, “Citations et références médiévales dans *Je suis sang* de Jan Fabre”, in M. Gally & M-C. Hubert (eds.), *Le médiéval sur la scène contemporaine*, Aix-en-Provence: Presses Universitaires de Provence, 217-225.



## Sitografia

*Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale*, <https://evodrama.ne>, (ultimo accesso 30/03/2022)

*Voir autrement le théâtre du Moyen-Âge et de la Renaissance*, <https://www.bnf.fr/fr/mediatheque/voir-autrement-le-theatre-du-moyen-age-et-de-la-rennaissance>, (ultimo accesso 30/03/2022)

Compagnie Oghma, *Maître Pierre Pathelin*, <https://www.compagnieoghma.com/pathelin>, (ultimo accesso 30/03/2022)

Emanuele Arioli, *Atelier de théâtre médiéval*, <https://theatremedieval.wordpress.com/>, (ultimo accesso 30/03/2022)

Projet ArTeC *Performer l'archive*, <https://eur-artec.fr/projets/performer-larchive/>, (ultimo accesso 30/03/2022)

Projet ARCHAS, <https://wp.unil.ch/archas/a-propos/>, (ultimo accesso 30/03/2022)

Projet *Medieval Convent Drama*, <http://medievalconventdrama.org/>, (ultimo accesso 30/03/2022)

Film *La passion de Valenciennes 1547 3D*, <https://www.passion-de-valenciennes-1547.fr/>, (ultimo accesso 30/03/2022)

Conférence de presse avec Angelica Liddle Avignon 2021, <https://festival-avignon.com/fr/audiovisuel/angelica-liddell-pour-liebestod-conference-de-presse-du-6-juillet-2021-76726>, (ultimo accesso 30/03/2022)

Atelier REVEDIE, <https://sites.google.com/view/reverdie/>, (ultimo accesso 30/03/2022)

---

### **3. OGGETTI INTERMEDIALI E PRATICHE TRANSMEDIALI**



# *Introduzione*

Andrea Suverato

## **Una crisi tra passato e presente**

I concetti di «intermedialità» e «transmedialità» sono divenuti moneta corrente nel dibattito letterario degli ultimi decenni. Si tratta, per certi versi, di nuove categorizzazioni che designano pratiche anche molto antiche (l'*èkphrasis*, la trasposizione, la co-autorialità o autorialità plurima) e ben più pervasive di quanto il loro inquadramento recente all'interno dei vari Studies (*interart, media, intermedia*) lasci intuire. Potenzialmente «tutto è intermediale», ha spiegato Lars Elleström (2010: 38), uno dei maggiori studiosi del fenomeno, descrivendo l'intermedialità come l'attraversamento dei confini postulati tra i media. Se si abbraccia questa nozione allargata, non c'è opera che non presenti, in una certa misura, delle relazioni intermediali al proprio interno. Ciò detto, appare evidente come l'innovazione digitale e il diffondersi di prodotti culturali ibridi siano serviti da catalizzatore per lo sviluppo delle ricerche in questione, mosse dalla volontà di cogliere i meccanismi alla base dei processi della contemporaneità. Da qui, lo studio di fenomeni attigui come la «rimediazione» (Bolter & Grusin 2000), la *convergence culture* (Jenkins 2008) e la nascita di molteplici declinazioni di intermedialità – trasformazionale, discorsiva, sintetica, formale, ontologica, genealogica e, per l'appunto, transmediale – tutte proponenti, a seconda degli obiettivi prefissati, una nozione ristretta del fenomeno (Rajewsky 2005: 44).

Anche lo statuto teorico della transmedialità è stato a lungo oggetto di dibattito: secondo alcuni, un sottoinsieme dell'intermedialità (Wolf 2005); per altri una categoria di cui occorre preservare l'autonomia, pur nella consapevolezza della stretta parentela che la lega alla prima. La necessità di mantenere distinti questi concetti, ha scritto Rajewsky, deriva dalla diversa prospettiva di ricerca che guida i due approcci: «laddove l'intermedialità mira a interazioni o interferenze mediali e quindi a relazioni *between media*, la transmedialità si concentra su fenomeni che si manifestano o sono osservabili

*across media*» (2018: 9). Detta altrimenti, la transmedialità si sofferma su quei fenomeni capaci di attraversare media differenti, più che sulla morfologia dei rapporti tra i media stessi. Data la sua impronta fortemente comparatistica, non sorprende che essa abbia trovato posto nell'alveo della cosiddetta narratologia postclassica, ambito dal quale è emersa negli ultimi vent'anni la *transmedial narratology* (Herman 2004; Ryan 2005; Thon 2016), consistente in uno studio della narrativa che evade i confini della letteratura in senso stretto, arrivando a interessare un insieme di media perlopiù trascurati, salvo alcune eccezioni, dalla narratologia classica (insieme che include, ma non è limitato a, film, performance teatrali, fumetti e videogiochi). Insomma, il proliferare da un lato di prodotti intermediali come il fototesto, l'ipertesto, la letteratura elettronica, il manga e il graphic novel, come d'altra parte il diffondersi di prolungamenti transmediali di opere preesistenti, siano essi adattamenti per il cinema, la televisione e il teatro, produzioni narrative 'dal basso' come la fanfiction o ancora l'implementazione di un testo attraverso le piattaforme social o i siti web (come nei casi di Wu Ming e di Pincio), richiedono l'elaborazione di categorie meno rigide e l'affinamento di strumenti critici più flessibili, al fine di cogliere i meccanismi alla base di fenomeni estetici costitutivamente ibridi.

Gli studi raccolti nel volume affrontano, con consapevolezza di metodo e autonomia di approccio, alcune delle tematiche rievocate in queste pagine, volgendo la propria attenzione a esperienze sviluppatasi in contesti storici e culturali diversi. Da questo punto di vista, i saggi convocati nella terza e ultima sezione operano una sorta di crasi, poiché affrontano una serie di prodotti ibridi della contemporaneità in una prospettiva diacronica, evidenziandone i legami con fenomeni risalenti al passato. **Hélène Cordier, Leticia Ding e Chloé Gummy** riflettono sul riuso e la risignificazione dell'immaginario medievale nelle pratiche memetiche sorte durante la pandemia di Covid-19, soffermandosi sui meccanismi umoristici in atto ed evidenziando le analogie materiali e funzionali con la produzione artistica dell'epoca; **Roberto Laghi** si concentra invece sul libro *#nyc* di Jeff Mermelstein, consistente in una raccolta di scatti che ritraggono conversazioni fatte via smartphone – una sorta di novello “centone post-mediale” in cui scrittura, fotografia e digitale convergono, in un processo di rimediazione a ritroso che porta il vecchio a inglobare il nuovo; **Xiao Huang**, infine, ripercorre gli sviluppi della *screendance* (disciplina che condensa video, danza, musica e performance) in relazione alla storia cinese, evidenziando sia i legami con le vicende sociali e politiche che hanno interessato la nazione nel corso del Novecento, sia il dialogo transmediale intrattenuto con le forme d'arte rupestre dell'antichità.

L'eterogeneità dei fenomeni raccolti e dei contesti in cui hanno preso forma richiede, come detto, una fluidità di approccio e l'adozione di strumenti critici di volta in volta calibrati sugli oggetti chiamati in causa. Il che è un bene, perché, per riprendere le parole di Elleström, «tutti i media sono media misti, ma non lo sono nella stessa maniera» (Elleström, Fusillo, Petricola 2020: 30). La narratologia transmediale deve tenere conto dei rischi connessi alla rigida imposizione di concetti messi a punto per la narratologia classica su prodotti culturali differenti: se alcuni di essi «possono effettivamente essere applicati in modo efficace ad altri media», scrive Rajewsky, «ci sono anche casi in cui 'esportazioni' del genere possono presentare criticità oppure risultare fuorvianti» (2018: 18). Per evitare forme di *media blindness*, occorre insomma saper riconoscere e articolare le specificità dei media e delle pratiche oggetto di ricerca. A questa sfida sembrano essere chiamati, oggi, gli studi sull'intermedialità e sulla transmedialità (come, in genere, gli spazi della narratologia postclassica) nello studio della narratività nella sua accezione estesa, non più vincolata al ristretto campo degli studi letterari.

## Bibliografia

- Bolter, Jay David - Grusin, Richard (1999, 2000), *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge, MA, The MIT Press.
- Elleström, Lars (2010), *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- Elleström, Lars - Fusillo, Massimo - Petricola, Mattia (2020), “«Everything is intermedial»: A Conversation with Lars Elleström”, *Transmediality / Intermediality / Crossmediality: Problems of Definition*, a cura di H.-J. Backe & M. Fusillo & M. Lino, con l’approfondimento *Intermedial Dante: Reception, Appropriation, Metamorphosis*, a cura di C. Fischer & M. Petricola, *Between*, vol. X, n. 20.
- Herman, David (2004), “Toward a Transmedial Narratology”, *Narrative across Media. The Languages of Storytelling*, a cura di Marie-Laure Ryan & Lincoln-London, University of Nebraska Press, 47-75.
- Jenkins, Henry (2006, 2008), *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*, New York-London, NYU Press.
- Rajewsky, Irina (2005), “Intermediality, Intertextuality, and Remediation. A Literary Perspective on Intermediality”, *Intermedialités/Intermediality*, vol. 6, 43-64.
- Rajewsky, Irina (2018), “Percorsi transmediali. Appunti sul potenziale euristico della transmedialità nel campo delle letterature comparate”, *Schermi. Rappresentazioni, immagini, transmedialità*, a cura di F. Agamennoni & M. Rima & S. Tani, *Between*, vol. VIII, n. 16.
- Ryan, Marie-Laure (2005), “On the Theoretical Foundation of Transmedial Narratology”, *Narratology beyond Literary Criticism. Mediality, Disciplinarity*, a cura di Jan Christoph Meister, Berlin/New York: De Gruyter, 1-23.
- Thon, Jan-Noël (2016), *Transmedial Narratology and Contemporary Media Culture*, Lincoln, University of Nebraska Press.
- Wolf, Werner (2005), “Intermediality”, *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, a cura di D. Herman & M. Jahn & M-L. Ryan, London-New York: Routledge, 251-256.

# *Memes and Medievalism: Laughing Online with the Middle Ages and COVID-19*

Hélène Cordier, Leticia Ding, Chloé Gummy

**Abstract:** The purpose of this paper is to link modern memetic practices to the mechanisms of creation and diffusion of medieval artistic production. The chosen study case focuses on the medievalistic memes related to COVID-19. The aim is to examine the specific perspective provided by the use and the input of the medievalistic imaginary on the memes and to observe the humorous devices. The result is a creation that is both scholarly and popular, and which informs the reception and re-signification of the Middle Ages today.

**Keywords:** medievalism, meme, COVID-19, laughter, coffin dance.

**Abstract:** Lo scopo di questo saggio è quello di legare le moderne pratiche memetiche ai meccanismi di creazione e diffusione della produzione artistica medievale. Il caso di studio scelto si concentra sui meme medievalistici legati al COVID-19. Lo scopo è quello di esaminare la prospettiva specifica data dall'uso e dall'inserimento di immaginari medievali nei meme e di osservare gli espedienti umoristici. Il risultato è una creazione al tempo stesso colta e popolare che illustra la ricezione e la risignificazione odierna del Medioevo.

**Keywords:** medievalismo, meme, COVID-19, risata, *coffin dance*.



## **Introduction**

In the spring of 2020, COVID-19 imposed a lockdown in most regions of the world. Consequently, social networks quickly took the main stage in allowing people to maintain a human presence and a link to the world around them. Participation in virtual communities has provided a collective experience of the pandemic. Members of these communities have appropriated the images and themes of the pandemic to create humorous content. This practice helps to cope with fears related to the virus and has, for the most part, materialized in the form of memes. The meme combines an image that acts as a template with a variable text that modifies the situation of enunciation and the message conveyed.<sup>1</sup> This article will focus on memes created by virtual communities that share a common interest in the Middle Ages.

But which Middle Ages do these memes evoke? It is not the historical and factual period, but an imaginary one constituted by stereotypes, fantasies, legendary or fantastic features. Therefore, this article will not refer to “medieval” memes, but to “medievalistic” memes, which are constructed from a subjective reception, reuse, and re-signification of the Middle Ages in ulterior periods.

If medievalism<sup>2</sup> participates in making the situation depicted laughable, the medievalistic meme transcends this simple aspect of entertainment and lets a much more erudite perspective emerge. Indeed, the conception and the diffusion of the meme refer directly to the practices of creation and consumption specific to textual content in the Middle Ages. Thus, this paper will focus on the following questions: what does medievalism bring to the study of the COVID-19 memetic production and which mechanisms trigger the laughter?

---

<sup>1</sup>We consider the composite, humorous and viral dimension of memes. The first definition of the meme is based on studies in biology, but it is debated because of the evolutionary character of the Internet. For a development on this subject, cfr. Dawkins (1976); Milner (2016); Shifman (2013).

<sup>2</sup>About medievalism cfr. Ferré (2010).

## Medievalistic comic anachronism

The core concept of historical humour is anachronism. It can be defined as the historically inflected form of what humour theorists describe as ‘incongruity humour’. This term derives from the formulation of «Inkongruenz» developed by Arthur Schopenhauer at the beginning of the 19<sup>th</sup> century (Schopenhauer, 1989: 59). As its name suggests, the comic outcome of incongruity humour generates laughter through dissonance as well as the surprising conjunction of unexpected elements (D’Arcens, 2014: 122). In his definition of the terms, the British philosopher Simon Critchley insists on the effect of this type of humour on the public in saying that it is « produced by the experience of a felt incongruity between what we know or expect to be the case, and what actually takes place in the joke» (2002: 3). Therefore, medievalistic comic anachronism is a form of incongruity humour as it solicits amusement through the voluntary and playful introduction of incongruous modern elements into medieval scenes.<sup>3</sup>

The incongruity that generates laughter employs several factors in a medievalistic meme. In addition to a temporal shift, other processes can be present (ill. 1). This meme using the iconography of the biblical scene representing Lazar’s resurrection (John 11: 44) exemplifies these different mechanisms.<sup>4</sup> Three levels of comic shifts can be observed. The first one is temporal; it is the use of the anachronism *per se*. The iconography, a medieval illumination representing Lazar resurrected, is re-signified by a text evoking the lack – supposedly – of toilet paper at the beginning of the COVID pandemic. The second one is a shift between sacred and profane, which is a recurrent comic mechanism used in medievalistic meme. Lazar’s shroud becomes toilet paper, and this re-signification of the shroud induces a change of register, as toilet paper refers to the lower body. The third and last shift resides in the contrast between scholarly and popular. The formula « and Jesus said, unbind him » also recalls almost word-to-word the biblical formula, whereas the fall « we really need the toilet paper », produces a shift, and thus induces laughter. The meme can also be read on two levels. First, one simply laughs because they identify

---

<sup>3</sup>This idea refers to the concept of creative anachronism developed by Alain Montandon and Saulo Neiva (2018).

<sup>4</sup>Let’s keep in mind that not all memes summon all the same mechanisms of comic shift.

a kind of mummy whose shroud/toilet paper is removed, which refers to the shortage of the beginning of the pandemic. Second, one identifies the biblical scene and thus laughs at the great gap between the sacred representation and the profane meaning introduced by the toilet paper.<sup>5</sup>

These two levels of reading have been theorised by Umberto Eco in 1979 in his book *Lector in fabula* (translated in French in 1985). He states the existence of a «model reader», a virtual figure who responds perfectly to the demands of a given text: he or she represents the set of skills required to actualize the text (Eco, 1985: 71). This model reader is divided into two subcategories: on the one hand, the «naive model reader», who conducts a semantic reading and allows himself to be fascinated by the fictional world and to be ensnared in the traps that the author sets for him; on the other hand, the «critical model reader», who fully apprehends the complexity of the textual structure (*Ibid.*: 77).

In the case of medievalistic memes, naive readers and critical readers are both able to identify the comic value of the meme, but do not necessarily laugh at the same reference. For instance, in the Lazar resurrection meme, the naive reader will laugh at the use of toilet paper as a shroud, as the critical reader will also identify the biblical scene and the text, and therefore laugh at the great discrepancy between the original use of the iconography and that of the meme. Creators of humorous medievalistic content, whether textual or cinematic,<sup>6</sup> regularly turn to the Middle Ages because they believe it can be mobilized to comment on, or even propose alternatives to, a range of contemporary problems (D’Arcens, 2014: 122). The creators of memes are no exception.

To understand the choice of laughing at - or rather with - the Middle Ages, it needs to be considered as a reflexive practice. Plessner (1970) develops the idea that laughter is a central means by which humans experience and express their awareness of the relativity of their own subjectivity. Therefore, sociologists of humour amply agree that what a society laughs at collectively reveals its aspirations, norms, and limits, and is thus vital for the formation of its identity (D’Arcens, 2014: 118). This explains the proliferation of medievalistic memes about COVID-19 from the beginning of the pandemic. These

---

<sup>5</sup>This level of reading uses the «pleasure of recognition» (recognizing the characters, the motif, the scene, etc.) which is an important element of intertextuality in medieval literature. Cfr. Genette, 1982: 7-19.

<sup>6</sup>The same can be said about their more serious counterparts.

illustrate a tendency to satirize social events using laughter as a measure of collective adaptation to news of public interest (Flecha Ortiz *et al.*, 2021: 169).

Also, memes can become a measure of ‘collective coping’ in which humour is used to mitigate the stressful effects of these unusual situations.<sup>7</sup> The use of memes thus becomes a solution to transform the anxiety-inducing events into spaces for sharing experiences, feelings, and symbolic values (*Ibid.*: 171). The sharing of these experiences and, more generally, the sharing of these memes essentially stands within communities on social media (Instagram accounts, Facebook groups, etc.). The feeling of belonging to these communities is stronger in times of crisis, such as that of the pandemic.

The online communities in which the biggest number of medievalistic memes related to COVID-19 (or regarding any other daily life subjects) were found are groups who share a common interest for the Middle Ages or for history in general. Composed of both specialists and non-specialists, it draws a parallel with Umberto Eco’s «double lectorat». When interest and, indeed, reference is shared, a sense of being ‘in the joke’ (D’Arcens, 2014: 120) is created, further strengthening the sense of belonging.

In this era in which social medias’ importance keeps extending, online communities are created around any kind of topic: cat lovers, distressed parents, geeks of all kinds, etc. The main purpose of this paper is to understand the specific features of medievalistic memes. Their main/major interest from a medievalistic perspective is that, in addition to generating laughter, the mechanisms of creation – and, by extension, of consumption and reception – can be associated with those of medieval manuscripts. This connection between past and present leads us to consider the memes from a scholar point of view and to rethink the current popular and often criticized medias, not as a decadence, but as an unconscious re-actualization of the premodern past.

---

<sup>7</sup>Collective coping can be defined as «the learned and uniform responses that culture manifests with the purpose of eliminating a stressor to change the interpretation of a situation» (Flecha Ortiz *et al.*, 2021: 169).

## Practices of creation and reception

Memes and certain characteristics of medieval manuscripts share similarities both in their creation and in their reception. These two poles, rather than representing opposite ends of a chain, feed each other and constitute a virtuous circle, blurring the identities of both the author and the audience, as well as making the created object a common work between these two parts.

In this perspective, the auctorial dimension requires a brief mention. Since the modern era, a very strong connection between the work and the creator has been established, notably because of the emergence of the author's authority and his rights. The meme, an eminently contemporary object, escapes however this logic and this form of exclusivity: the original author often remains unknown, promoting an intense circulation of the object and abolishing the concept of plagiarism or intellectual property. The creator's process in the meme, actualized by the specific modalities of the mass media and the Internet era, coincide thus with the anonymity of the medieval author. Moreover, their writing practice is comparable to that of copyists, considered as editors since they updated the transcribed texts from copy to copy.<sup>8</sup>

It is then interesting to observe that the absence of a concrete origin allows a greater malleability of the objects. In the same way that many texts of the Middle Ages find their roots in a pre-existing material, reworked and renewed according to the poetic needs of the time and the interest of the public, the meme evolves and assumes new values as it is re-appropriated. Rather than creation *ex nihilo*, it is thus the revival, transformation and re-signification that make the strength of both medieval literature and the meme.

These shifting properties can be seen in the examples below, illustrating the creative and reflexive mechanisms at work (ill. 2). This illumination accompanies the *Tacuinum sanitatis* (Codex Vindobonensis Nova 2644, National Library of Austria) and illustrates the symptoms of eruptive fever.<sup>9</sup> Decontextualized from its medical context, it is diverted

---

<sup>8</sup>On this subject, cfr. Kennedy (1970).

<sup>9</sup>Based on an Arabic medical treatise, the *Tacuinum sanitatis* underwent several Latin translations during the Middle Ages. The illumination used is taken from a version compiled between the end of the 14<sup>th</sup> century and the 15<sup>th</sup> century.

for a humorous purpose. The vomiting is not associated with the disease, but with excessive drinking in a festive environment. The new perspective, for example Spring Break, offers another environment and another meaning to the representation of the regurgitation scene. From scientific illustration, the image becomes trivial; from morbidity, it becomes frivolity. The time and register shifts mentioned earlier contribute, among other things, to the comic effect. The creative mechanism, however, can be further described. According to Glăveanu & Saint-Laurent (2021: 4), it would be a «de-familiarizing» of the old, i.e., the removal or deconstruction of the old meaning in favor of a new one that better fits the current context (exactly how medieval authors operated). In these updates, which are not specific to COVID-19, it is mainly a matter of surprising the audience by associating medieval material with a totally contemporary situation. Therefore, this produces a burlesque telescoping.

On the contrary, the following example, which is based on the pandemic context, makes the creative process more complex (ill. 3). In this case, the comic process is triggered in two steps: first, by a naive, linear, and semantic reading, which de-familiarizes the old while conferring a new meaning to the image. With a piquant humor and a touch of regret, the meme gives an account of the situation of the lockdown experienced during the first wave of the pandemic: «This could be us, but nightclubs are closed». The transition between the medical and the trivial meanings formerly mentioned remains. Just as in the previous examples, the vomiting is associated with heavy alcohol consumption during a night of drinking. However, the comic effect lies in the punchline of the sentence, which can only be understood considering the context of COVID-19 and the health measures taken to stop the spread of the virus. Then, through a critical cross-cultural and more informed reading, it is a «re-familiarizing» of the old meaning that is implemented (Glăveanu & St. Laurent 2021: 4). The original context (the disease) is re-established. A bridge is created between the epidemic of eruptive fever represented by the illumination, and the pandemic that has hit the twenty-first century. Depending on the level of reading, two effects coexist: one unexpected and absurd, the other reconsidering the balance between past and present perspectives. The medievalistic meme belongs, once again, to a double register: popular and scholarly.

In order to finish on the production side and to move on to the consumption side of memes and manuscripts, a brief stop on material considerations is necessary. It is clear that the two objects of study share an important text-image relationship. The same is indeed similar to an illumination with a rubric, a small heading written in red ink,

which summarizes, in a narrative text, the action that is going to follow. Of course, the similarities are not limited to cosmetic resemblances.

Indeed, the material relations between the meme and the manuscript extend beyond their graphic borders because the meme is accompanied by a metatextual apparatus specific to social networks: the comments of the Internet users. The interactions, sometimes massive, are made possible by the technology allowing the meme to circulate widely and quickly. In the Middle Ages, one could also know the opinions of a community, not of Internet users, but of copyists: the glosses left in the margins of the manuscript to comment on the text relate to the participative and interactive aspect of the meme. While the glosses were to be found in the margins of the manuscripts, comments used on social media are delocalized from the sides of the main text to the space right below it. This new space allows more of a personal implication of the commentator. The various modalities shared by the meme and the manuscript, whether they are thematic or material, reveal the interest to bring together these two objects of study.

This participatory practice highlights a multiple and non-passive reception, offering a creative impulse that refers, according to a formulation by Literat and Glăveanu, to “distributed creativity”:

However, there is another approach to creativity studies within the field of psychology: one that recognizes it as a systemic, distributed phenomenon taking place at the intersection between creators, their audiences, and cultural artifacts [...]. According to this perspective, all creativity is essentially distributed or collaborative, even when enacted by individuals working alone. (Literat & Glăveanu, 2018: 895)

From copyist to copyist, from comment to comment or from tweet to retweet, slight transformations are introduced in the form and reception of the manuscript or the meme. These changes of perspective encourage the reworking of the material to lead to a new creation that makes sense in the daily context of its community of belonging. Thus, a kind of co-construction of values and meanings is involved. The meme creations and a large part of medieval production paradigms are similar, moving from the individuality and autonomous genius of an author to collectivity and collaboration:

The social paradigm of creativity, also known as the paradigm of distributed creativity (Glăveanu, 2014), stems from this basic premise: that to create means much more than an isolated mind producing ideas. It refers to acting in the world in relation to others with the symbolic and materials means of culture. (Literat & Glăveanu 2016: 331)

This dynamic transmission refers directly to the *mouvance*<sup>10</sup> of the medieval text, i.e. to its capacity to be appropriated by others, to be adapted and updated: the literary text, just like the meme, is not an immutable monolithic block, but rather a fluctuating object with a remarkable malleability. This practice of remixing is facilitated today by the Internet and the rapid circulation of information: platforms have even been designed to encourage new creation by diverting old content, like the generator of medieval memes proposed by the National Library of the Netherlands.<sup>11</sup> As the medieval principle of *utilitas* and *delectatio* (combining the useful with the pleasant), the playful creation of memes is associated with the discovery of medieval illuminations and culture, combining, once again, the erudite with the popular.

### **Socio-Historical and Cultural Contexts: When Death Dances with Life**

The historical and socio-cultural context also contributes to bridge the gap between past and present. Indeed, the Middle Ages, affected by the Plague of 1348, are associated in the collective imagination to the notion of epidemic, because as Caroline Costedoat and Michel Signoli (2021: 1) explain, this plague has constituted, for many centuries, the archetype of the epidemic. Consequently, in times of pandemic, it is easy to establish similarities with the medieval period, and connections have been drawn between the Plague and COVID-19 by medias and scholars alike (Campbell 2020; Costedoat *et al.* 2020). During the 2020's lockdown, the medieval context of the Black Death was remembered, among others, through the interview of the medievalist Jöel Blanchard in *FigaroVox* (Bastié 2020), the dossier devoted to the plague epidemic by *Actuel Moyen Âge* (2020), or the advice to read or reread Boccaccio (Vanamee 2020).

In order to understand the reasons for this rapprochement between these two diseases, let's mention that the Black Death came from the East and arrived in Europe through Italy, more precisely via the port of Messina (Costedoat & Signolo 2021: 17). Doctors and priests wore masks to approach patients, and confinement was the rule in certain regions, particularly in Italy. Therefore, the origin of the disease as well as some

---

<sup>10</sup>Cfr. Zumthor (1972)

<sup>11</sup>Cfr. <https://www.medievalmemes.org>



sanitary measures adopted allow the connections. These links remain, of course, tenuous because of the different nature of the plague and COVID-19. Nevertheless, this historical connection makes sense insofar as epidemic times bring death back to the forefront: facing the finiteness of existence – whose universality cannot be disputed –, temporal, geographical, social, and cultural boundaries are disrupted.

Precisely because of its universality, death has always been represented. In the 13<sup>th</sup> century, *gisants*, recumbent tomb effigy, were carved on tombstones: « Les mains jointes, les yeux ouverts, ces morts jeunes, beaux, transfigures, semblent déjà participer à la vie éternelle » (Male 1906: 647).<sup>12</sup> Death is clothed in prudishness. However, at the end of the fourteenth century, a considerable change occurs: death is shown in all its horror. The recumbents are replaced by *transis*, statues representing a desiccated body. And in 1424, one of the first *Danses Macabres* was painted in the cemetery of the Innocents in Paris. Similar works appeared throughout Europe during the 15th century (*Ibid.*: 649).

These representations are inspired by the *Dit des trois morts et des trois vifs*, written by Baudoin de Condé around 1240-1280 (ill. 4).<sup>13</sup> This text relates the sudden encounter in an old cemetery of three wealthy, handsome and arrogant young noblemen with three corpses «si obscur et si laid»<sup>14</sup> (Galderisi *et al.* 2018: 58 v. 17). The dead appear to the living to bring them back to the path of God by reminding them that at the hour of death, money, status, and beauty disappear: only charity counts. If this legend is known in the 13<sup>th</sup> century, it will be popular in Western Europe between the 13<sup>th</sup> and 16<sup>th</sup> centuries, when death weighs heavily on souls. It will be copied and recopied – the tale will be translated into Latin, Italian and English –, painted, or played in churches (Male 1906: 654). Nevertheless, if in the legend of Baudoin de Condé, death shows clemency, in the sense that it gives a delay to the great ones of this world, in the *danses macabres* of the 14<sup>th</sup> century, the idea of pity disappears. Death dances with life to accentuate the brevity of life, the uncertainty of the next day, and the nothingness of power and glory (*Ibid.*: 656).

---

<sup>12</sup>“Hands clasped, eyes open, these young, beautiful, transfigured dead, already seem to participate in eternal life” (our translation).

<sup>13</sup>For the edition and the tradition of the text cfr. Galderisi *et al.* (2018).

<sup>14</sup>So dark and so ugly (our translation).

In *Vivre avec nos morts* – one of the best-selling books of the spring of 2021 in France – Rabbi Delphine Horvilleur, aware of the fact that the pandemic has tightened the distended links between life and death, says that « tout au long de notre existence, sans que nous en ayons conscience, la vie et la mort se tiennent continuellement la main et dansent » (2021: 19-20). It is therefore a universal dance that unites these two entities, and memetic practice has not escaped this truth. The medieval iconography of the *Danses Macabres* is reused directly and updated in the light of the COVID-19 pandemic. However, unconsciously, a remarkable phenomenon emerges in the spring of 2020 during the lockdown. A Youtube video goes viral: *The Coffin Dance* (2020). It shows four Ghanaians pallbearers dancing to the song *Astronomia* by Tony Igy. Can we then assume that this video is a contemporary *Danse Macabre* in times of COVID? The analogy has been made on the Internet (Schindel 2020), and the origins and history of this video helps to better understand its viral and memetic becoming.

In 2010, in Ghana, Benjamin Aidoo opened his funeral company. The dance, which is not part of the Ghanaian funeral traditions, is the result of the last wishes of a dying woman: she wants the pallbearers to dance in a special style for her funeral. The ceremony is then filmed by the relatives and posted on Youtube. Benjamin Aidoo had the idea to differentiate his business by offering choreography, which appealed to Ghanaians who wanted to give their family a grand funeral (*Ibid.*). This led to a documentary filmed by BBC News Africa in 2017.<sup>15</sup> The images of the documentary resurfaced in a video montage in 2020 becoming a meme and inundating social networks.

Thus, like the *Danses Macabres*, this video does not appear from one day to the next, it already has its existence and becomes viral when again death strikes the everyday life. In addition, like for the *Danses Macabres*, the message changes. If the 2017 documentary was meant to be informative, the 2020 video is laughable, activating a dark and morbidly humour. Eventually, the pallbearers took advantage of the notoriety of the video to become the spokespersons of death by repeating health prevention messages – «stay at home or dance with us» – which had more impact than the messages promoted by the World Health Organization (*Le Monde*, 2020). This recuperation of the meme as a preventive message reveals a part of threat and a part of fear, thus referring to the power relationship

---

<sup>15</sup>Cfr. <https://www.bbc.com/news/av/world-africa-40716576>

that was already established in the medieval *Danses Macabres* between the dead and the living. Indeed, as Jane Taylor (1991: 261) explains, these two characteristics, fear in the living and constraint in the dead, dominate the relationship between these two groups in the medieval *Danses Macabres*, because when the dead talk to the noblemen, they systematically use verbs either in the imperative mode or in the future tense. This imposes automatically a verbally power relationship without hope. The pallbearers' preventive message establishes precisely this verbal balance of power through the imperative mode.

Finally, the notoriety of this Ghanaian video did not escape the fans of the Middle Ages who were delighted to recuperate it and to reinsert it in the context of the Black Death. Thus, starting from an unconscious connection between the present and the past, the virtual communities gathered around their passion for the medieval era made this connection conscious by linking this video to the Black Plague. They medievalized the video with an animated illumination and remixed the music into bardcore, i.e. with instruments that sound medieval (Medieval Coffin Dance 2020).<sup>16</sup> This is yet another internet phenomenon that flourished during the 2020 spring lockdown.

## Conclusion

In conclusion, the meme is a worthy object of study, as it sheds a double perspective – both scholarly and popular – on the reception of the Middle Ages today. Thus, many common points between memes and medieval artistic production can be observed in their creation, diffusion, and reception. Nevertheless, these considerations can be extended not only to practices, but also to collective behaviors due to the health situation of COVID-19. Paradoxically, these virtual rapprochements result from two forms of distancing. The first is simply physical, due to the constraints of confinement. The second is temporal and the meme creates a bridge between eras where the Middle Ages becomes a distorted mirror of our current society. Consequently, these two distances allow a step back from the pandemic. This process offers a place to laughter as a medium for collective coping.

---

<sup>16</sup>Cfr. <https://www.youtube.com/watch?v=QPxPhJebgE>

## Bibliography

- Critchley, Simon (2002), *On Humour*. New York, Routledge.
- D’Arcens, Louise (2014), “Medievalist laughter”, *Postmedieval: A Journal of Medieval Cultural Studies*, vol. 5, 116-125.
- Bastié, Eugénie (2020), “Quand la Peste noire bouleversait l’Occident”, *FigaroVox*, <https://www.lefigaro.fr/vox/histoire/quand-la-peste-noire-bouleversait-l-occident-20200323>, (ultimo accesso 23/01/2022).
- Campbell, Pascal (2020), “Peste noire (1347-1352) et Covid-19 (2019-20--?) : les conséquences”, *Médecine de Catastrophe – Urgences Collectives*, vol. 4, n. 3, 265-267.
- Costedoat, Caroline *et alii* (2020), “2020 en temps d’épidémie: la peste en filigrane?”, *Recherches & éducatives*, <http://journals.openedition.org/rechercheseducations/9586>, (ultimo accesso 23/01/2022).
- Dawkins, Richard (1976), *The Selfish Gene*, Oxford, Oxford University Press.
- Eco, Umberto (1985), *Lector in fabula: le rôle du lecteur ou La coopération interprétative dans les textes narratifs*, trad. fr. Myriem Bouzaher, Paris, Le Livre de Poche.
- Ferré, Vincent (2010), “Introduction (1). Médiévalisme et théorie: pourquoi maintenant?”, *Itinéraires*, vol. 3, 7-25.
- Flecha Ortiz, José A. *et alii* (2021), “Analysis of the use of memes as an exponent of collective coping during COVID-19 in Puerto Rico”, *Media International Australia*, vol. 178, n. 1, 168-181.
- Galderisi, Claudio - Vincisini, Jean-Jacques (eds.) - Schmitt Jean-Claude (postf.) (2018), *Le Dit des trois morts et des trois vifs: éditions, traductions et études des versions médiévales (essai de translatio collective)*, Turnhout, Brepols.
- Genette, Gérard (1982), *Palimpsestes*, Paris, Seuil.
- Horvilleur, Delphine (2021), *Vivre avec nos morts*, Paris, Grasset.

Literat, Ioana - Glăveanu, Vlad Petre (2016), “Same but Different? Distributed Creativity in the Internet Age”, *Creativity Theories - Research – Applications*, vol. 3 n. 2 (December), 331-342.

Literat, Ioana - Glăveanu, Vlad Petre (2018), “Distributed Creativity on the Internet: A Theoretical Foundation for Online Creative Participation”, *International Journal of Communication*, vol. 12, 893-908.

Glăveanu, Vlad Petre - de Saint Laurent, Constance (2021), “Social Media Response to the Pandemic: What Makes a Coronavirus Meme Creative”, *Creative. Front. Psychol.*, vol. 12, 2021, <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2021.569987/full>, (ultimo accesso 15/01/21).

Kennedy, Elspeth (1970), “The Scribe as Editor”, in *Mélanges de langue et de littérature du Moyen Âge et de la Renaissance offerts à Jean Frappier*, Genève: Librairie Droz, 531-521.

Milner, Ryan M. (2016), *The World Made Meme*, Cambridge, Massachusetts Institute of Technology Press.

Plessner, Helmuth (1970), *Laughing and Crying: a Study of the Limits of Human Behavior*, trad. ing. J.S. Churchill & M. Grene. Evanston, Northwestern University Press.

Shifman, Limor (2013), *Memes in Digital Culture*, Cambridge, Massachusetts Institute of Technology Press.

Schopenhauer, Arthur (1989), *The World as Will and Representation*, trad. ing. E.F.J. Payne, New York, Dover Publications.

Schindel, Dan (2020), “The ‘Dancing Pallbearers’ Meme is a *Danse Macabre* for the Time of COVID”, *Hyperallergic*, <https://hyperallergic.com/558071/ghanaian-pallbearer-meme/>, (ultimo accesso 23/01/2022).

Taylor, Jane (1991), “Que signifiait ‘danse’ au quinzième siècle? Danser la Danse macabre”, *Fifteenth-Century Studies*, 259-278.

Vanamee, Norman, (2020), “*Decameron* and Chill? Why a 14<sup>th</sup>-Century Italian Masterpiece Is on Everyone’s Coronavirus Reading List”, *Town&Country*, <https://www.townandcountrymag.com/leisure/arts-and-culture/a31540805/decameron-sudden-popularity-coronavirus/>, (ultimo accesso 23/01/2022).

Zumthor, Paul (1972), *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil.

## Webliography

*Atronomia or Coffin Dance in a medieval version TavernVersion* (2020), <https://www.youtube.com/watch?v=MC5iCJBoOdY>, (ultimo accesso 23/01/2022).

“ ‘Coffin Dance’: le mème morbide devenu tranche de rire salutaire” (2020), *Le Monde*, [https://www.lemonde.fr/pixels/article/2020/05/14/coffin-dance-le-meme-morbide-devenu-tranche-de-rire-salutaire\\_6039698\\_4408996.html?utm\\_term=Autofeed&utm\\_medium=Social&utm\\_source=Twitter#Echobox=1589497794](https://www.lemonde.fr/pixels/article/2020/05/14/coffin-dance-le-meme-morbide-devenu-tranche-de-rire-salutaire_6039698_4408996.html?utm_term=Autofeed&utm_medium=Social&utm_source=Twitter#Echobox=1589497794), (ultimo accesso 23/01/2022).

*Coffin Dance* (2020), <https://www.youtube.com/watch?v=j9V78UbdzWI>, (ultimo accesso 23/01/2022).

“Epidémie” (2020), *Actuel Moyen Âge*, <https://actuelmoyenage.wordpress.com/2020/04/30/epidemie-sommaire/>, (ultimo accesso 23/01/2022).

“Medieval meme generator”, <https://www.medievalmemes.org>, (ultimo accesso 15/01/2021).

## Illustrations

Ill. 1. And Jesus said, « unbind him... we really need the toilet paper.»

Ill. 2. Spring break 1260 A.D.



Ill. 3. This could be us... but nightclubs are closed

Ill. 4. « Les trois morts et les trois vifs », *Psautier de Robert de Lisle*, British Library, Arundel 83 II, fol. 127

**THIS COULD BE US...  
BUT NIGHTCLUBS ARE CLOSED**



## *La risemantizzazione molteplice dello «screenshot»: un'analisi di #nyc di Jeff Mermelstein*

Roberto Laghi

**Abstract:** The analysis of *#nyc* by Jeff Mermelstein opens many questions: how do we interact with the screens of the smartphones? What are the texts and images that appear on them? What happens when these screens are ‘captured’ and reproduced on the printed page of a book? The operations that the author deploys transform private digital texts into public printed images: it is therefore possible to analyze Mermelstein’s work through the lens of screens and post-photography studies, in parallel with those about digital writing and electronic literature. This allows to critically elaborate the concept of authorship and the ways in which cultural expressions in our digital societies take part in the processes of circulation and resignification, opening to the hypothetical re-working of classical concepts (like ‘adaptation’ and ‘cento’).

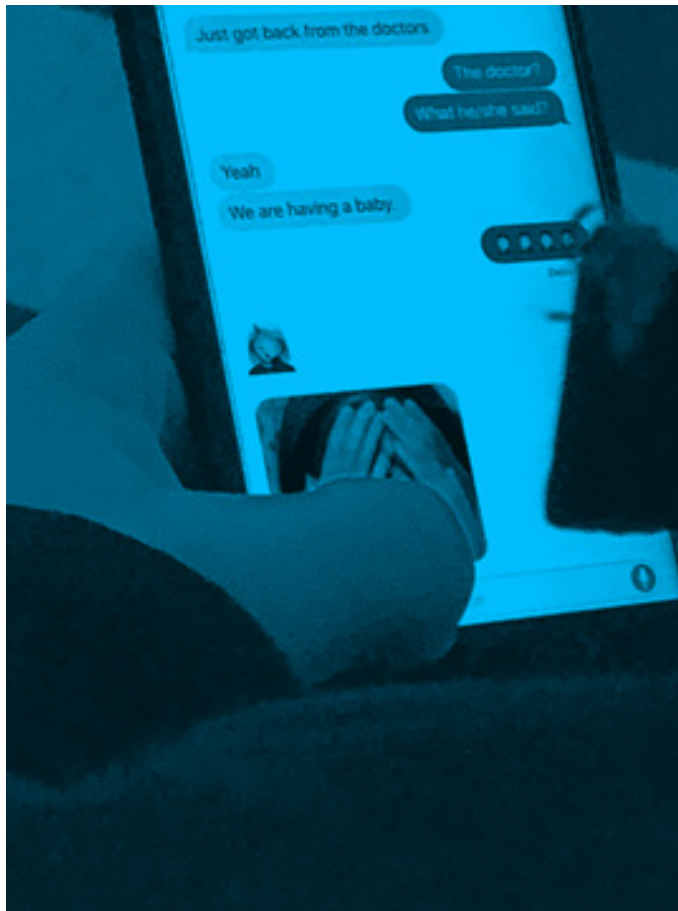
**Keywords:** Digital writing, Post-photography, Risemantization, Screenshot, Smartphone.

**Abstract:** L’analisi di *#nyc* di Jeff Mermelstein pone molteplici interrogat*ibid.*: come interagiamo con gli schermi degli smartphone? Cosa sono i testi e le immagini che vi compaiono? Cosa succede nel momento in cui questi schermi vengono ‘catturati’ e riprodotti sulla pagina stampata di un libro? Le operazioni che l’autore mette in campo trasformano testi privati digitali in immagini pubbliche stampate: è quindi possibile analizzare il lavoro di Mermelstein attraverso la lente degli studi sugli schermi e sulla post-fotografia e, in parallelo, di quelli sulle scritture digitali e sulla letteratura elettronica. Questo permette di approfondire in modo critico il concetto di autorialità e i modi in cui le espressioni culturali delle nostre società digitali partecipano a processi di circolazione e risignificazione, aprendo a ipotesi di rielaborazione di concetti classici (come “adattamento” e “centone”).

**Keywords:** Scrittura digitale, Post-fotografia, Risemantizzazione, Screenshot, Smartphone.



## Introduzione



*Jeff Mermelstein, '#nyc,' (MACK, 2020). Courtesy of the artist and MACK*

Nel 2020, il fotografo newyorkese Jeff Mermelstein ha pubblicato *#nyc*. Si tratta di un'opera per cui i termini "libro fotografico" e "autore" offrono un'indicazione solo parziale riguardo alla sua natura e, soprattutto, aprono diverse questioni relative alle caratteristiche dell'opera, alla sua circolazione e al concetto stesso di autore. È Mermelstein stesso a dire, non a caso, «I'm not even sure if it's a photography book» (Dafoe 2020). Perché questa complessità? Perché in *#nyc*, Mermelstein ha raccolto 150 immagini che riproducono scatti rubati, fatti a schermi di smartphone i cui proprietari sono impegnati in conversazioni digitali. Proviamo ad articolare questa complessità: già a un primo sguardo, *#nyc* pone nuovi interrogativi sulla circolazione e sulla risignificazione dei contenuti

nel mondo digitale, sul rapporto tra scrittura e immagine e tra fotografia e testo (con la consapevolezza che nel digitale tutto è sempre scrittura, anche se nascosta allo sguardo e in forma di codice), sul passaggio dei contenuti da un medium (*smartphone*) a un altro (libro), sulla relazione sempre più instabile tra pubblico e privato. Gli interrogativi su cui è interessante portare l'attenzione coinvolgono, in particolare, alcuni passaggi di rimediazione e risignificazione:

- testi che sono diventati immagini;
- testi privati che sono diventati pubblici;
- frammenti di testi che sono stati estratti dalle conversazioni di cui erano parte (a cui non abbiamo accesso) e giustapposti (editorialmente) ad altri.

Questi passaggi rappresentano inoltre una prima rimediazione, che avviene tra il digitale della fotografia e quello degli schermi ritratti, e una seconda, che va da questo doppio digitale al libro stampato: il passaggio alla carta interroga lo scarto (in via di erosione) tra materiale e immateriale ma fa riflettere anche sul tentativo di catturare e preservare lo scorrere effimero dei contenuti digitali. Mentre si potrebbe pensare a un'analisi basata su diverse opposizioni si può ritenere, con Marcello Vitali-Rosati (2018: 34), che sia più corretto ragionare in termini di continuità piuttosto che di contrapposizione e che questo valga per tutti gli aspetti della società digitale in cui viviamo.

Prima di entrare nel dettaglio dell'opera di Mermelstein, analizzerò il contesto in cui questa ha preso forma, ragionando sul cosiddetto collasso del contesto e del contenuto e basandomi sui lavori di Marcello Vitali-Rosati per definire lo spazio digitale. Prenderò poi in esame lo schermo dello smartphone come interfaccia, problematizzando la nostra relazione con la sua superficie anche alla luce delle domande che emergono dal lavoro di Mermelstein, riferendomi in particolare alle analisi di Mauro Carbone sugli schermi (2016) e a quelle sulla fotografia digitale e sulla post-fotografia di André Rouillé (2021) e di Joan Fontcuberta (2018). In seguito, analizzerò la scrittura digitale che troviamo rappresentata negli scatti di Mermelstein e in particolare le scritture private che passano sugli schermi degli smartphone. Per questa analisi mi baserò soprattutto sugli studi di Gretchen McCulloch (2019), di Vera Gheno (2017) e di Gheno e Mastroianni (2018), nonché sulle categorizzazioni di letteratura elettronica, in particolare quelle elaborate da Leonardo Flores (2021); rifletterò poi su un possibile allargamento del concetto di adattamento, sulla scorta dei lavori di Linda Hutcheon (2006). Nell'ultima parte di questo articolo, prenderò in considerazione come queste pratiche di scrittura, visione, condivisione

sono riconcettualizzate criticamente nel lavoro di Mermelstein e, in particolare, nella sua decisione di passare da un doppio digitale al libro cartaceo. In conclusione, ipotizzerò la possibilità di pensare a *#nyc* come a una forma di centone criticamente post-mediale.

È necessario, prima di procedere all'analisi dell'opera, chiarire l'uso che farò di due concetti citati in questa introduzione: post-fotografia e post-medialità. La post-fotografia, come scrive Fontcuberta «fa riferimento alla fotografia che fluisce nello spazio ibrido della socialità digitale e che è conseguenza della sovrabbondanza visuale» (Fontcuberta 2018, 14); la post-fotografia non è solo una questione tecnologica ma, soprattutto, sociale e se la post-fotografia ha fagocitato la fotografia è perché «ci mette di fronte all'immagine smaterializzata, e questa natura prevalente d'informazione senza corpo farà delle immagini un'entità che potrà essere trasmessa e messa in circolo in un flusso frenetico e incessante» (*Ibid.*, 376-386). Per la post-fotografia la circolazione dell'immagine è più importante del suo contenuto e questo mette in discussione, tra le altre cose, il confine tra pubblico e privato (come vedremo più nel dettaglio) e la figura dell'autore.

Per il concetto di post-medialità, il riferimento è in particolare ai lavori di Ruggero Eugeni che analizza la condizione post-mediale della società nel suo complesso (non limitandosi, dunque, all'osservazione del campo artistico). In particolare, la post-medialità fa pensare al venir meno di «una chiara distinzione tra i diversi dispositivi mediali ereditati dal passato» (Eugeni 2015, 27, corsivo nell'originale). I media sono ovunque e, nella difficoltà contemporanea davanti allo stabilire cosa sia mediale oppure no, un'operazione come quella di Mermelstein mette in cortocircuito la nostra percezione dei media, mettendo quindi allo stesso tempo in luce i meccanismi (sociali) di questa percezione. Moltiplicazione dei canali, consumo mediatico in mobilità, computer come meta-media, fluidità nelle relazioni tra ciò che è media e ciò che non lo è: questo è il contesto in cui il lavoro di Mermelstein viene pubblicato. Dall'analisi dell'opera risulterà evidente la sua posizione di riflessione critica all'interno della società post-mediale.

### **Contesti (e contenuti) che collassano**

La prima domanda che è importante porsi riguarda il contesto in cui *#nyc* viene pubblicato. In seguito all'emergere dei social network, alcuni ricercatori come Danah Boyd e Michael Wesch hanno introdotto il concetto di «context collapse» (Boyd 2013) per riferirsi in particolare al fatto che i diversi contesti della vita *offline* (famiglia, lavoro, amici, intimità) sono ormai collassati in un unico contesto in cui tutto avviene e si mescola.

Nicholas Carr ha recentemente portato avanti questa riflessione, sottolineando come dal collasso del contesto si sia arrivati a quello del contenuto. In particolare, riferendosi alla diffusione degli smartphone, ha scritto:

The rise of the smartphone has completed the collapse of content. The diminutive size of the device's screen further compacted all forms of information. The instant notifications and infinite scrolls that became the phone's default design standards required that all information be rendered in a way that could be taken in at a glance, further blurring the old distinctions between types of content. Now all information belongs to a single category, and it all pours through a single channel. (2020)

Il collasso di contesti e di contenuti, per usare la terminologia di Boyd, Wesch e Carr, è una caratteristica degli spazi digitali. Come sostiene Marcello Vitali-Rosati, «digital space is the space of our digital societies, a space that has changed because of a complex set of cultural and technological shifts» (Vitali-Rosati 2018: 36). Lo spazio digitale non è quindi uno spazio parallelo (come all'inizio era inteso il cyberspazio)<sup>1</sup> e nemmeno una parte del nostro spazio; per usare ancora le parole di Vitali-Rosati, «it is the *only* space that we can inhabit. Or to be more precise, all the spaces we can inhabit are digital» (*Ibid.*: 38). Questo spazio digitale si contraddistingue anche per un offuscamento della separazione tra pubblico e privato, per un loro sovrapporsi. Proprio per questo, prosegue il ragionamento di Vitali-Rosati, «in the digital age, we are giving more and more importance to the separation between private and public, precisely because this separation is less and less stable» (*Ibid.*: 50).

Su questa tendenza dei media (digitali, in particolare) a modificare le relazioni tra pubblico e privato, Lev Manovich rifletteva già nei primi anni 2000, portando l'attenzione sull'esteriorizzazione, l'oggettivazione dei processi mentali:

---

<sup>1</sup>Il termine «cyberspazio» (*cyberspace* nell'originale inglese) è stato inventato dallo scrittore cyberpunk William Gibson. La sua prima apparizione è nel racconto *Burning Chrome* pubblicato sulla rivista *Omni* nel 1982 ma è stato reso noto soprattutto dal romanzo *Neuromancer* del 1984. Per estensione, a partire dagli anni Novanta, il termine è stato usato come sinonimo di internet. Gibson, inventore del concetto di cyberspazio, ha parlato della «eversion» attuale di quest'ultimo: «Now cyberspace has everted. Turned itself inside out. Colonized the physical». (Gibson 2010).

The private and individual is translated into the public and becomes regulated. What before was a mental process, a uniquely individual state, now became part of a public sphere. Unobservable and interior processes and representations were taken out of individual heads and put outside – as drawings, photographs and other visual forms. Now they could be discussed in public, employed in teaching and propaganda, standardized, and mass-distributed. What was private became public. What was unique became mass-produced. What was hidden in an individual's mind became shared. (Manovich 2002, 60-61)

Gli schermi degli smartphone, gestiti intuitivamente in punta di polpastrello attraverso interfacce *touch*, rappresentano oggi forse il punto più critico di instabilità della frontiera tra pubblico e privato e gli scatti di Mermelstein sembrano volerlo ricordare, mettendo in scena questo sgretolarsi dei limiti definiti dell'epoca pre-digitale. Su questi schermi, una conversazione privata può diventare pubblica in pochi istanti (ci ritorneremo più avanti, con un focus specifico sulla scrittura). Ancora Vitali-Rosati:

If somebody copies a picture from one profile and posts it to another one, this same picture is subjected to different criteria of accessibility and privacy. A picture that was initially visible only to my friends becomes visible to the friends of the new profile – or, if it is published in an open public space, to everyone. The digital picture is now in two different boxes at the same time, protected by two different levels of accessibility. (Vitali-Rosati 2018, 51)

Cosa accade quindi su questi schermi-palinsesti (Rouillé 2020: 14, 70), zona di scambio e di contatto su cui scorre senza sosta un flusso di contenuti digitali di cui il proprietario è in qualche modo curatore (per esempio attraverso la scelta dei profili con cui interagire, delle app e della loro configurazione...) insieme al codice che gestisce il funzionamento del dispositivo al di là del suo sguardo?

### **Lo schermo, le immagini: interfaccia, screenshot e circolazione**

Se lo schermo contemporaneo, in particolare quello dello smartphone, può essere considerato come un palinsesto, in cui è la velocità della comunicazione digitale a scrivere e riscrivere (inscrivere) di nuovo, in continuazione la superficie visibile, la nostra relazione con esso si articola nel punto di incrocio di diversi elementi costitutivi, a cominciare dalle condizioni culturali, sociali ed economiche in cui lo smartphone è prodotto e commercializzato. Inoltre, come sostiene Mauro Carbone, i media elettronici

e digitali tendono a coniugare la mitizzazione del presente «con la superficie piatta del display» (Carbone 2016: 134).

Carbone si chiede anche se «la gulliverizzazione degli schermi non implichi, fra l'altro, l'inconsapevole – e per l'appunto, illusoria – difesa dal loro potere di seduzione attraverso la riduzione del rischio di un'immersione totalizzante» (*Ibid.*: 131). A differenza degli schermi cinematografici della modernità, però, il desiderio proiettato sullo schermo/display (e il suo potere di seduzione) non è quello di viverci sopra/dentro, quanto piuttosto quello di «essere presente sulla sua superficie almeno per un istante» (*Ibid.*: 133).

Il selfie è emblematico di questo desiderio: essere sulla superficie del display almeno per un istante, per il tempo necessario al riconoscimento da parte (dello sguardo) dell'altro. Questo (desiderio di) esibirsi (l'inglese «display») sullo schermo è uno degli spazi in cui cambia la relazione tra pubblico e privato. Per dirla con Joan Fontcuberta: «i ritratti, e soprattutto gli autoritratti, si moltiplicano e si caricano nella rete, esprimendo un doppio impulso narcisista ed esibizionista che tende anche a dissolvere la membrana che divide il privato dal pubblico» (Fontcuberta 2018, 611–13).

Gli scatti di Mermelstein ritraggono schermi privati, certo, ma che sono presenti e visibili sullo spazio pubblico e, in quanto tali, sono intercettati dallo sguardo e dall'obiettivo digitale del fotografo che non si sottrae e, soprattutto, non ci sottrae a una componente voyeuristica (che potremmo anche considerare come una forma di controparte del narcisismo, dell'esibizionismo che caratterizza i social network).

Le fotografie di Mermelstein non solo possono essere considerate come parte della tradizione della fotografia di strada, che non prevede nessuna richiesta di autorizzazione a chi viene ritratto, ma rispondono anche a una logica che è tipica della nostra epoca, perché, come sottolinea Valentina Tanni:

vedere oggi è un'azione in grado di innescare una serie di comportamenti che partono in automatico come un riflesso condizionato. La visione comprende in se stessa l'atto del 'mostrare ciò che si è visto', mettendo in moto una catena di gesti che si susseguono in rapida successione: vedo, fotografo, condivido. Ma la sequenza non finisce qui. L'immagine si trasforma nel tassello di una conversazione, generando a sua volta altri contenuti e altri messaggi, in un processo potenzialmente infinito e dagli esiti imprevedibili. (Tanni 2020: 10-11).

La spinta a condividere la propria immagine (come rappresentazione ma soprattutto come narrazione di sé) tende a portare uno spazio di intimità privato in pubblico, che sia

quello potenzialmente vastissimo di un profilo aperto a tutti o quello più contenuto di una conversazione privata a due o più. Gli schermi ritratti da Mermelstein, invece, sembrano cercare le tracce di un'intimità autentica che, al tempo dei selfie e della messa in vetrina di sé, sembra essersi rarefatta. Se, come sostiene Fontcuberta, i selfie sono «il trionfo dell'ego sull'eros» in quanto dichiarano «la supremazia del narcisismo sul riconoscimento dell'altro» (Fontcuberta 2018: 630–31), gli schermi “privati” e ricontestualizzati di Mermelstein possono essere forse pensati come anti-selfie (anche in virtù del loro essere stati rubati: manca la consapevolezza del mettersi in posa, dell'essere l'oggetto della fotografia). Anche perché non è il corpo umano ad abitare questi scatti/schermi (se non per piccoli dettagli contestuali) ma la sua interiorità: ciò fa sì che, per riprendere il ragionamento di Carbone, questa non sia ridotta «alla sola superficie» (Carbone 2016: 134).

Lo screenshot di una chat è un'immagine a cui siamo ormai abituati, per la circolazione virale che questo può avere, ma quelli di Mermelstein che, a ben vedere, possono essere considerati come etimologicamente veri e originari «shots of screen(s)», nel loro essere accostati uno all'altro su un supporto cartaceo (rompendo quindi il contesto originario e creandone uno nuovo), assumono un significato che va oltre l'automatismo del «vedo, fotografo, condivido» di cui parla Tanni. Inoltre, a differenza dei meme, le scritte presenti in queste foto precedono l'immagine, sono già date, anche se editate tramite lo scatto.

Credo si possa sostenere che se questi scatti fossero circolati in formato digitale e ci fossero apparsi fugacemente su Twitter o Instagram, la loro ricezione sarebbe stata diversa, rimanendo interna al flusso di scritte sugli schermi-palinsesti, subito sostituite da altre scritte e immagini, magari dopo una breve partecipazione attraverso varie manipolazioni.<sup>2</sup> Il medium libro, in questo caso, segna una differenza su cui vale la pena portare l'attenzione; si potrebbe considerare un posizionamento critico all'interno dell'estetica post-mediale: il fatto che siano su libro non solo risemantizza e ricontestualizza

---

<sup>2</sup>«Espropriate dalla giurisdizione di un singolo soggetto o gruppo, [le immagini digitali] circolano con assoluta libertà, intrecciandosi e sovrapponendosi: attraverso una trafilata indeterminabile di manipolazioni alla quale concorre in veste di protagonista chiunque entri in contatto, anche episodico o frammentario, con un segmento di questa illimitata costellazione di immagini» (Mazzarella 2011: 83).

questi screenshot ma li estrae da quello che potremmo pensare come il loro ambiente nativo e di circolazione immediata.

Se, riprendendo la linea di pensiero di Fontcuberta, l'immagine post-fotografica «non è più una mediazione col mondo, quanto un suo amalgama, se non addirittura la sua materia prima» (Fontcuberta 2018: 374–75), l'estrazione del flusso che la stampa comporta si pone quindi come (ri)mediazione con e sul mondo, come possibilità critica, come punto di osservazione che cerca un'esternalità da cui guardare. Ma cosa stiamo guardando, quando guardiamo queste immagini stampate? Scritture digitali e private che, però, non sono mai davvero del tutto private.

### **Parole private, scritture digitali**

Le scritture che vediamo sugli schermi dei telefoni fotografati da Mermelstein si trovano su quella soglia in continua rinegoziazione tra pubblico e privato, tipica del digitale. Questo accade non solo per il loro essere sullo schermo, come abbiamo visto, ma anche perché, come scrivono Gheno e Mastroianni,

anche un messaggio privato su WhatsApp o un'email in realtà hanno una certa valenza pubblica, perché non arrivano direttamente al destinatario (come una parola detta a voce) ma su un dispositivo. Ciò [...] rende lo scritto facilmente accessibile anche da parte di chi non è destinatario diretto delle parole, e la sua diffusione difficile da controllare, con conseguenti possibili fraintendimenti, equivoci, incomprensioni. Inoltre lo rende più riproducibile, facilitando il plagio e il furto di testi e idee. Infine il messaggio, arrivando all'interlocutore sempre tramite la mediazione di un supporto (PC, smartphone, altri dispositivi), può essere accidentalmente o intenzionalmente intercettato da qualcuno che non ne è il destinatario. [...] anche solo uno screenshot o un inoltro possono ridistribuire a una platea enorme qualsiasi messaggio privato. (Gheno, Mastroianni 2018: 191)

Inoltre, il linguaggio delle conversazioni private rimane poco studiato (per le ovvie difficoltà di accesso) ma è molto interessante perché si colloca nell'intersezione perfetta tra linguaggio scritto e linguaggio informale (McCulloch 2019: 314). Non solo, come argomenta Gretchen McCulloch:

Chat isn't as widely studied as those conveniently public tweets, but for what we do know, people use language more informally there than in public posts, using more creative



re-spellings, expressive punctuation, acronyms, emoji, and so on: it's the most hospitable environment for internet slang. (*Ibid.*: 316)

Per aggiungere ulteriori elementi di analisi sulle scritture digitali, possiamo guardare anche alla letteratura elettronica di terza generazione che Leonardo Flores definisce come «e-literary popular culture [...] less interested in originality [...] and more willing to create remixes, derivations, copies, and outright plagiarism of works, frequently adding personal touches and customizations» (Flores 2021). Flores include nella letteratura elettronica di terza generazione anche i meme (a prescindere dal fatto che chi li crea sia consapevole o meno di stare producendo una forma di letteratura elettronica) e molte altre pratiche di scrittura digitale. Questa nuova forma di e-lit

uses established platforms with massive user bases, such as social media networks, apps, mobile and touchscreen devices, and web API services. This third generation coexists with the previous one and accounts for a massive scale of born-digital work produced by and for contemporary audiences for whom digital media has become naturalized. (*Ibid.*)

Se le scritture digitali private sono caratterizzate da un uso più creativo del linguaggio e se la letteratura elettronica di terza generazione comprende ciò che circola su social media, applicazioni e schermi tattili, forse possiamo considerare questi testi come qualcosa in più di semplici messaggi privati, la cui particolare dimensione intertestuale è data soprattutto dai costanti rimandi a situazioni socialmente e culturalmente riconosciute e quotidiane nelle nostre società: le chat con il loro specifico uso del linguaggio, le applicazioni e i dispositivi su cui queste avvengono. Qualcosa di diffuso, contestuale e immediatamente riconoscibile. Qualcosa in più di semplici messaggi privati, una scrittura che forse potrebbe ambire magari a una nuova e particolare forma di testo letterario, come sembra sostenere lo stesso Mermelstein: «I'm trying to shape a text, and in that sense it's a bit like poetry. [...]. When I'm taking a picture, I'm unconsciously editing these anonymous words» (Fry 2020).

Nel fare questo, mostrando frammenti di conversazioni private che chiunque potrebbe avere (e in cui quindi chiunque potrebbe riconoscersi, del tutto o in parte), Mermelstein ci offre una sua versione di quello che Linda Hutcheon chiama «the palimpsestic pleasures of doubled experience» (Hutcheon 2006: 173): in questo senso le immagini di Mermelstein – con la premessa che abbiamo fatto dello schermo come palinsesto – danno il piacere della ‘doppia esperienza’ di cui parla Hutcheon perché

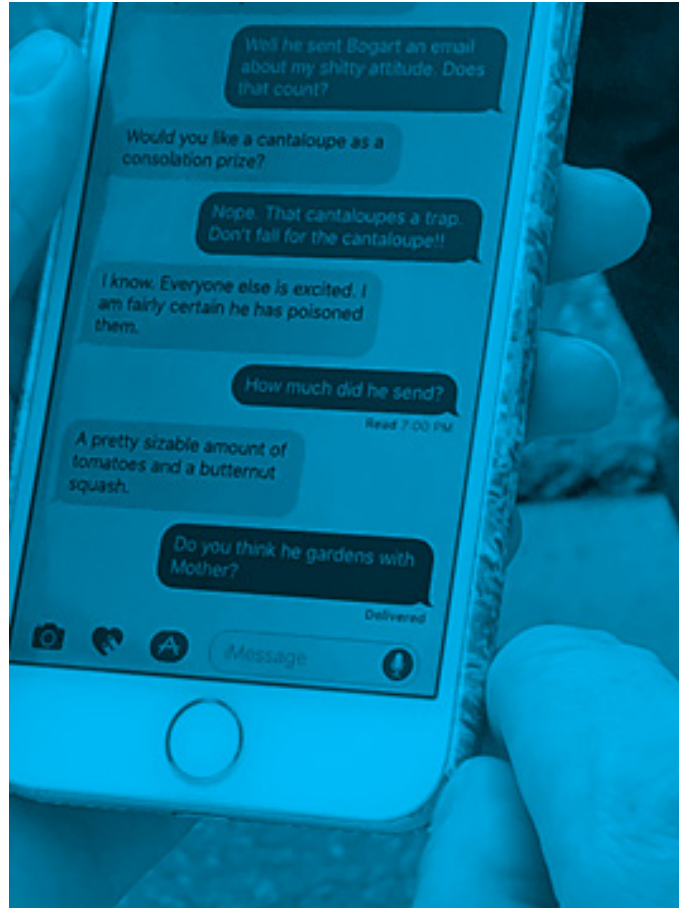
quelle conversazioni sugli schermi (anche se le singole parole e anche la lingua possono essere diverse) rimandano a un'esperienza che viviamo quotidianamente. In questo senso e in formula del tutto ipotetica, si potrebbe "forzare" il concetto di adattamento così come definito da Hutcheon, perché le fotografie di #nyc potrebbero essere considerate come una forma di trasposizione riconosciuta di altre opere riconoscibili, proprio perché possiamo intendere come opere anche i messaggi privati scambiati tramite smartphone, in un'accezione ampia e ampiamente intertestuale di opera, come scrittura diffusa e fluida, riconoscibile come pratica comunicativa collettiva oltre che individuale, che in certi casi può spingersi fino ad assumere una connotazione creativa, grazie anche ma non esclusivamente a un uso creativo del linguaggio; a queste caratteristiche, il fotografo aggiunge, attraverso la giustapposizione di immagini diverse, ricontestualizzandole, un «extendend intertextual engagement with the adapted work» (*Ibid.*, 8).<sup>3</sup>

Questo ci porta a considerare l'opera di Mermelstein nella sua interezza, nella sua complessa rete di rimediazione e risignificazione, nell'intertestualità che costruisce reti di relazione tra testi, immagini e media, restituendoci uno sguardo sfaccettato e critico su questi elementi e sulla loro combinazione.

---

<sup>3</sup>Gli elementi che per Hutcheon costituiscono l'adattamento sono infatti: «An acknowledged transposition of a recognizable other work or works; A creative and an interpretive act of appropriation/salvaging; An extended intertextual engagement with the adapted work» (Hutcheon 2006: 8).

## Conclusioni: dagli smartphone al libro, un centone postmediale?



*Jeff Mermelstein, '#nyc,' (MACK, 2020). Courtesy the artist and MACK*

Con il passaggio al libro stampato, Mermelstein sembra voler rispondere a e/o superare quella che Bolter e Grusin hanno definito la «double logic of *remediation*» (Bolter, Grusin 2003: 5) ovvero il desiderio della cultura contemporanea di moltiplicare i media cancellando allo stesso tempo ogni traccia di mediazione. Andando in stampa, Mermelstein moltiplica i media e i passaggi di mediazione, esponendoli ed esplicitandoli.

Rimediazione è la rappresentazione di un medium in un altro ma se, come sostengono Bolter e Grusin, questa è caratteristica principale del media digitale, ciò che Mermelstein compie nel suo “tornare” alla carta è il percorso inverso: rimedia un medium doppiamente digitale (la schermata di uno smartphone fotografata da un altro smartphone) attraverso

il medium libro, portando in questo modo uno sguardo critico, che cerca il distacco nella pratica di ipermediazione:

If the logic of immediacy leads one either to erase or to render automatic the act of representation, the logic of hypermediacy acknowledges multiple acts of representation and makes them visible. Where immediacy suggests a unified visual space, contemporary hypermediacy offers a heterogeneous space, in which representation is conceived of not as a window on the world, but rather as “windowed” itself – with windows that open on to other representations or other media. (*Ibid.*: 33-34)

Sulla scorta dei lavori di Liliane Louvel sulla relazione tra testo e immagini, possiamo dire che negli scatti di Mermelstein i due codici sono ormai del tutto fusi, l'autore delle immagini non è l'autore del testo ma in qualche modo ne diventa il curatore, poiché ne seleziona, ne edita, ne taglia un frammento ed è proprio in questo essere frammento del testo riprodotto che sta il suo potenziale evocativo che suscita curiosità e partecipazione: «voir et lire vont de pair» (Louvel 2002, 159).

Non siamo quindi davanti a un'opera d'arte descritta a parole ('ekphrasis') ma non siamo nemmeno davanti a fotografie o immagini che accompagnano un testo: il testo è nell'immagine, il testo è l'immagine, ciò che l'autore vuole catturare con il suo lavoro sono proprio quei frammenti di conversazioni che compaiono sulla fotografia. Possiamo dire che si tratta di una forma del tutto particolare di iconotesto.

La carta con cui il libro è stampato, inoltre, è blu: una scelta che richiama la tonalità del bagliore dello schermo dello smartphone e che l'autore stesso considera piuttosto radicale, perché «it makes the photographs less about photography. Maybe it's more fun to think about it as literature and how literature and photographic images can work» (Rayner 2020). Considerato che lo stesso Mermelstein dichiara che il suo è il tentativo di dare forma a un testo e che con lo scatto (e, in seguito, la selezione e la giustapposizione) fa un lavoro editoriale sui testi che sta assemblando, allora può essere interessante pensare a questa opera come a una forma post-mediale e critica di centone, soprattutto se consideriamo che «la plupart [des centons] se compose uniquement de passages secondaires, ce qui attribue au genre meme du centon une grande intensité intertextuelle» (Bažil 2002: 25).

Abbiamo visto che queste scritture digitali non sono mai veramente del tutto private e che possono essere considerate come forme creative, frammentarie di letteratura elettronica; inoltre, per il loro essere parte di una cultura digitale condivisa quotidianamente da miliardi di persone in tutto il pianeta, anche la loro intensità intertestuale (intericonica?)

è necessariamente molto grande, anche se non (esclusivamente) letteraria. Non versi secondari di poeti latini ma frammenti di conversazioni digitali quotidiane di persone che per noi (e anche per il fotografo) rimarranno per sempre anonime. Riprendendo quello che Hanna Serkowska scrive a proposito della narrativa di Aldo Nove:

Il centone fa dei rammendi, e dei rifacimenti polimorfi, e ricompono il proprio tessuto di diverse materie, poste una a fianco delle altre, moltiplicate orizzontalmente all'interno dello stesso testo, senza distinzioni di sorta, in virtù di quell'intersemioticità tutta postmoderna che annulla il proprio facitore. (Serkowska 2009: 456)

Anche se è evidente che il nome sul frontespizio è quello di Mermelstein ed è lui l'autore delle foto, a fare l'opera sono anche e forse soprattutto i testi di questi messaggi, perché sono quelle conversazioni, quegli schermi che «non cessa[no] di pretendere lo sguardo» (Carbone 2016: 131): viene quasi spontaneo, quindi, pensare a questa opera come il frutto di un autore collettivo, di un'autorialità diffusa.

*#nyc* si pone quindi come un momento di percezione e lettura critica della nostra relazione con i dispositivi, con le immagini e i testi, con la negoziazione del confine tra pubblico e privato costantemente in gioco nelle nostre società digitali. A seguito di questa prima analisi dell'opera, si possono ipotizzare nuove linee di investigazione per il futuro: in particolare, potrebbe essere interessante analizzare la diversa ricezione degli screenshot, confrontando, da un lato, il caso in cui questi scorrono sui nostri schermi-palimpsesto e, dall'altro, quando sono estratti da flusso del loro ambiente nativo, come nel caso dell'opera di Mermelstein. Perché è anche e soprattutto nel nostro modo di recepire queste immagini e di metabolizzarle, farle nostre, includerle nella nostra area di familiarità che la nostra cultura digitale cerca nuove direzioni in cui evolversi.

## Bibliografia

- Bažil, Martin (2002), “‘De Alieno Nostrum’ : les centons de l’antiquité tardive et la théorie de l’intertextualité.”, *Listy Filologické/Folia Philologica*, vol. 125 (1-2), 1-32.
- Bolter, Jay David - Grusin, Richard (2003), *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge, Mass., MIT Press.
- Carbone, Mauro (2016), *Filosofia-Schermi: dal cinema alla rivoluzione digitale*, Milano, Raffaello Cortina editore.
- Ceserani, Remo (2011), *L’occhio della Medusa: fotografia e letteratura*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Cotroneo, Roberto (2015), *Lo sguardo rovesciato: come la fotografia sta cambiando le nostre vite*, Novara, De Agostini.
- Dafoe, Taylor (2020), “A Photographer Secretly Snapped Shots of New Yorkers’ Text Messages. See the Humorous and Heartbreaking Images Here”, *Artnet News*, 15/07/2020, <https://news.artnet.com/art-world/jeff-mermelstein-secret-text-message-photos-1894914>, (ultimo accesso 14/01/2022)
- Durden, Mark (2020), “#nyc.”, *LensCulture*, 2020, <https://www.lensculture.com/articles/jeff-mermelstein-nyc>, (ultimo accesso 14/01/2022)
- Eugeni, Ruggero (2015), *La condizione postmediale: media, linguaggi e narrazioni*, Brescia, Editrice La scuola.
- Fantappiè, Irene (2020), “Riscritture”, in F. De Cristofaro (ed.) (2020), *Letterature comparate*, Roma, Carocci, 135-166.
- Flores, Leonardo (2021), “Third-Generation Electronic Literature”, in J. O’Sullivan (ed) (2021), *Electronic Literature as Digital Humanities: Contexts, Forms, & Practices*, New York: Bloomsbury Academic, 26-43.
- Fontcuberta, Joan (2018), *La furia delle immagini. Note sulla postfotografia*, trad. it. S. Giudice, Torino, Einaudi.

Genette, Gérard (1992), *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Éd. du Seuil.

Gheno, Vera (2017). *Social-Linguistica: Italiano e Italiani Dei Social Network*, Firenze, Franco Cesati editore.

Gheno, Vera - Mastroianni, Bruno (2018), *Tienilo acceso*, Milano, Longanesi.

Gibson, William (2010), “Google’s Earth”, *The New York Times*, 31/08/2010, <https://www.nytimes.com/2010/09/01/opinion/01gibson.html>, (ultimo accesso 14/01/2022)

Hayles, N. Katherine - Pressman, Jessica (eds.) (2013), *Comparative Textual Media: Transforming the Humanities in the Postprint Era*, Minneapolis-London, University of Minnesota Press.

Hutcheon, Linda (2006), *A Theory of Adaptation*, New York, Routledge.

Louvel, Liliane (2002), *Texte image: images à lire, textes à voir*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.

Manovich, Lev (2002), *The Language of New Media*, Cambridge, Mass., MIT Press.

Marin, Louis (1994), *De la représentation*, Paris, Seuil.

Mazzarella, Arturo (2011), *Politiche dell'irrealtà: scritture e visioni tra Gomorra e Abu Ghraib*, Torino, Bollati Boringhieri.

McCulloch, Gretchen (2019), *Because Internet: Understanding How Language Is Changing*, New York, Riverhead Books.

Mermelstein, Jeff (2020), *#nyc*, London, MACK.

Ortel, Philippe (2002), *La Littérature à l'ère de la photographie: enquête sur une révolution invisible*, Nîmes, J. Chambon.

Rayner, Alex (2020), “Sex, Lies and Text Messages: The Photographer Snapping New Yorkers’ Private Thoughts”, *The Guardian*, 29/07/2020, <http://www.theguardian.com/artanddesign/2020/jul/29/sex-lies-and-text-messages-the-photographer-snapping-new-yorkers-private-thoughts-jeff-mermelstein>.

Rosen, Miss (2020), “Blind. Jeff Mermelstein, Anthropologist of the Absurd.” *Blind*. 24.09.2020, <https://www.blind-magazine.com/en/stories/1027/Jeff-Mermelstein-Anthropologist-Of-The-Absurd-1>, (ultimo accesso 14/01/2022)

Rouillé, André (2020), *La Photo numérique: une force néolibérale*, Paris, L'échappée.

Serkowska, Hanna (2009), “Il centone postmoderno: la poetica della contaminazione nella prosa cannibale”, in B. M. Da Rif (ed) (2009), *Civiltà italiana e geografie d'Europa. XIX Congresso AISLLI 19-24 settembre 2006 Trieste Capodistria Padova Pola*, Trieste, EUT Edizioni Università di Trieste, 449-457.

Sontag, Susan (2009), *Sulla fotografia: realtà e immagine nella nostra società*, trad. it. E. Capriolo, Torino, Einaudi.

Tanni, Valentina (2020), *Memestetica: il settembre eterno dell'arte*, Roma, Nero.

Vitali-Rosati, Marcello (2018), *On Editorialization: Structuring Space and Authority in the Digital Age*, Amsterdam, Institute of Network Culture.

Vitali-Rosati, Marcello (2020), “Qu'est-ce que l'écriture numérique ?”, in *Corela. Cognition, représentation, langage*, n. HS-33 (novembre).

Wesch, Michael (2009), “YouTube and You: Experiences of Self-Awareness in the Context Collapse of the Recording Webcam.”, *Explorations in Media Ecology*, vol. 8, n. 2, 19-34.

## Sitografia

Boyd, Danah (2013), “How ‘Context Collapse’ Was Coined: My Recollection”, *Apophenia*, 2013, <https://www.zephoria.org/thoughts/archives/2013/12/08/coining-context-collapse.html>, (ultimo accesso 14/01/2022)

Carr, Nicholas (2020), “From Context Collapse to Content Collapse.”, *Rough Type*, 13/01/2020, <http://www.roughtype.com/?p=8724>, (ultimo accesso 14/01/2022)



Manovich, Lev (2001), “Post-Media aesthetics”,  
<http://manovich.net/index.php/projects/post-media-aesthetics>, (ultimo accesso  
14/01/2022)

# *La screendance: riscrivere il movimento del corpo sullo schermo attraverso i nuovi media dall'inizio del '900 all'era contemporanea in Cina*

Xiao Huang

**Abstract:** Tremila anni fa, in Cina, le incisioni rupestri di Kangjia Shimen Zi a Hutubi rappresentarono la prima trasposizione intermediale di un movimento della danza nella roccia. Durante il corso del Novecento, la disciplina della *screendance* comporta una traduzione di opere di danza su schermo attraverso l'evolversi delle nuove tecnologie di registrazione e riproduzione del movimento, e perciò una riscrittura del movimento del corpo in un altro linguaggio mediale. In particolare, gli sviluppi della screendance cinese presentano delle peculiarità legate agli aspetti unici del contesto sociopolitico e storico, che diventano chiavi di lettura illuminanti delle dinamiche di risemantizzazione dell'opera. Se dal punto di vista spaziale le trasposizioni dal piano del movimento scenico a quello cinematografico implicano una radicale modifica nel rapporto con lo spazio e con il tempo, dal punto di vista contestuale il nuovo senso dell'opera tradotta è legato alle specifiche congiunture storiche e politiche che ne ridefiniscono anche la funzione sociale.

**Keywords:** *Moving-picture dance, screendance*, nuovi media, Cina.

**Abstract:** In China, three thousand years ago, the rock paintings of Kangjia Shimen Zi in Hutubi represented the first intermediary transposition of a dance movement in rock. During the 20th century, the discipline of screendance involves a translation of dance onto the screen through the evolution of new technologies for recording and reproducing movement, and therefore a rewriting of body movement in another media language. In particular, the developments of Chinese screendance present peculiarities linked to the unique aspects of the socio-political and historical context, which become illuminating keys to interpreting the processes of re-semantisation of the work. On the one hand, from a spatial perspective, the transpositions from the plane of stage movement to the cinematic one imply a radical change in the relationship with space and time; on the other hand, from a contextual point of view, the new sense of the translated work is linked to the different historical conjunctures that also draw from it a new narrative and political function.

**Keywords:** *Moving-picture dance, screendance*, new media, China.

La *screendance* può definirsi una disciplina di nicchia formatasi lungo il ventesimo secolo combinando elementi del linguaggio del cinema e della danza. Come forma d'arte ibrida, essa è nata dall'incontro di due discipline distinte, la danza e il video, incorporando anche elementi di *sound design* e *performance site specific*, in un dialogo a più voci in cui ogni processo viene manipolato per produrre un lavoro estetico autonomo e originale.

Essenzialmente, trattandosi della registrazione di una performance effimera, la danza, attraverso diversi mezzi tecnologici su uno schermo, onde poterla fruire infinite volte, si può interpretare la *screendance* come una forma di riscrittura, che segue l'evoluzione tecnica dai primi *moving-pictures* ai film muti a quelli sonori a colori, dagli schermi cinematografici a quelli televisivi, dalla videocassetta al *digital streaming*, e dalla TV fino agli ultimi ecosistemi *social* e agli *smartphone*. E d'altra parte, considerando il cinema come il primo mezzo tecnologico di riscrittura dell'effimero coreutico, è lo stesso lemma "cinematografo" a dichiarare la sua funzione nella sua origine etimologica dalle parole greche κίνημα, movimento, e γράφω, scrivo.

La riscrittura del movimento del "corpo" in un altro linguaggio mediale, in questo caso il cinema, il video e ogni nuova tecnologia che coinvolga immagini in movimento sullo schermo, comporta naturalmente un processo di "traduzione" da un linguaggio espressivo ad un altro, considerando anche la diversità delle caratteristiche tecniche di ciascuno.

In particolare, gli sviluppi della *screendance* cinese presentano delle peculiarità, legate agli aspetti specifici del contesto socio-politico e storico, che diventano chiavi di lettura illuminanti delle dinamiche e dei processi di risemantizzazione dell'opera. Il processo di risemantizzazione, inoltre, comporta anche una ricontestualizzazione dell'opera, poiché mutano anche il messaggio e il tipo di pubblico. Analizzare alcuni episodi di riscrittura della danza, attraverso la storia della Cina nel Novecento, può essere utile per comprendere le implicazioni profonde di queste trasformazioni.

### **Ren Qingtai e Mei Lanfang: re-immaginare l'Opera di Pechino per il cinema**

Il Cinema fu introdotto in Cina poco dopo la sua nascita in Europa. Erano passati solo pochi mesi dalla prima proiezione cinematografica al *Grand Café* di Parigi nel 28 dicembre 1895, quando il termine cinese *Xiyang yingxi*, «film occidentale», apparve in Cina per la prima volta, in un annuncio su «*Shen*» del 29 giugno 1896, che pubblicizzava

una proiezione cinematografica all'interno del *Giardino Xu* di Shanghai, insieme ad altre forme di intrattenimento.<sup>1</sup>

Con l'introduzione del cinema in Cina, nascono anche i primi tentativi di ri-scrittura di performance utilizzando il nuovo mezzo tecnologico, grazie alla collaborazione tra i grandi divi dell'Opera di Pechino e i registi. La natura performativa dell'Opera di Pechino – intesa come performance che include danza, canto, recitazione e arti marziali – è d'altra parte inconfutabile, e già uno dei suoi più grandi studiosi durante la fine della dinastia Qing, lo storiografo Wang Guowei, definì l'opera cinese un

dramma in cui devono essere combinati parola, azione e canto, per recitare una storia, e fare in modo che il significato del dramma sia completo. Pertanto, il dramma deve essere valido sia all'esterno, nella forma, sia all'interno, nel contenuto.<sup>2</sup>

La prima produzione cinematografica cinese, in cui il cinema incontrò le arti performative, ebbe luogo nel 1905, realizzata dal fotografo proprietario di negozio Ren Qingtai (1850–1932), e considerata anche esperienza pionieristica per lo sviluppo del film cinese nel XX secolo. Ren Qingtai volle registrare una performance dell'opera di Pechino interpretata dall'attore Tan Xinpei (1847–1917), in un film intitolato *Monte Ding Jun* [定军山] (1905), medesimo titolo dello spettacolo originale dell'Opera di Pechino.<sup>3</sup> Tan Xinpei era un attore specializzato nei ruoli di vecchio, o *laosheng*, ed era diventato una vera *star* dell'Opera per la sua generazione, apprezzato per le doti della sua voce e per le sue performance, e sostenuto anche da mecenati imperiali.<sup>4</sup> Mirando a consolidare la sua fama, Tan non disdegnò di utilizzare le tecnologie più moderne, dalla registrazione dei suoni, alla fotografia e al cinema, per diffondere la conoscenza dei suoi spettacoli.

---

<sup>1</sup>Il ritaglio di giornale in esame si trova attualmente conservato presso l'archivio della Shanghai Memory Library. Online: <http://memory.library.sh.cn/node/67878>, (ultimo accesso 25/09/2022).

<sup>2</sup>Wang, Guowei (2007), *Una ricerca sull'opera cinese durante la dinastia Song e Yuan* (1912), Jiangsu, Jiang Su Press, 33 [王国维. 宋元戏曲考. 江苏: 江苏文艺出版社, 2007年10月第1版, 第33页].

<sup>3</sup>Essendo il film andato perduto, è rimasta solo una fotografia dell'attore mentre lo interpretava, e nel China National Film Museum di Pechino è stato ricostruito con statue di cera il momento in cui girarono il film.

<sup>4</sup>Cfr. Goldstein, Joshua (2007), *Drama Kings: Players and Publics in the Re-creation of Peking Opera 1870–1937*, Berkeley, University of California Press, 69-70.

I compromessi tra la forma del linguaggio artistico tradizionale dell'Opera di Pechino e quello della tecnica cinematografica dovettero essere difficili da raggiungere. Più generalmente, l'intera società cinese dovette scendere a patti con la novità dei *media* artistici occidentali introdotti in Cina, e non fu semplice inizialmente far crescere il numero dei committenti e dei fruitori in grado di apprezzarli.

Poiché le potenzialità tecniche di movimento della cinepresa erano allora piuttosto limitate, rispetto al linguaggio più sofisticato del cinema della maturità, la produzione di Ren Qingtai si limitò a una semplice registrazione funzionale: catturare le vibrazioni straordinarie della performance dell'Opera di Pechino nella misura più fedele possibile.

È alcuni anni dopo, con un'altra grande star dell'opera, Mei Lanfang, che la trascrizione della performance in film acquista una nuova consapevolezza. A questo proposito, meritano un esame due *moving pictures* muti realizzati per trascrivere su pellicola gli straordinari movimenti<sup>5</sup> del maestro dell'Opera di Pechino<sup>6</sup> Mei Lanfang (1894–1961)<sup>7</sup> negli anni Venti: entrambi i film erano ormai molto più progrediti della produzione del fotografo Ren Qingtai, per lo specifico linguaggio cinematografico sviluppato nelle due produzioni, *La Dea celeste sparge fiori* [天女散花] (1920) e *Chun-Xiang disturba la classe* [春香闹学] (1920), e il loro effetto fu ottenuto utilizzando i primi piani delle espressioni facciali del Maestro, montati nel film.

Se il cinema muto rese possibile una sorta di trascrizione del movimento, l'avvento del cinema sonoro nel 1930 portò benefici innegabili alla forma – l'audio del film – consentendo oltre alla visualizzazione anche l'ascolto dell'aspetto auditivo del canto, della recitazione e dell'espressione drammatica, e permettendo in questo senso una più completa percezione della performance. L'uso del sonoro, quindi, insieme alla padronanza che si andava progressivamente acquistando dei metodi di montaggio, segna un importante passaggio dalla fase più documentaristica del film a quella più cinematografica.

---

<sup>5</sup>Cfr. Mei, Lanfang (1986), *My Life on the Stage*, to which is added *The Enchanter from the Pear Garden* by S.M. Eisenstein, Roma, Tipo-Graf, 20-23.

<sup>6</sup>Cfr. Azzaroni, Giovanni - Casari, Matteo (2011), *Asia, il teatro che danza. Storia, forme, temi*, Firenze, Le Lettere, 128-139.

<sup>7</sup>Per approfondire la figura di Mei Lanfang si rimanda a Casari, Matteo (2003), *Teatro, vita di Mei Lanfang, con la traduzione integrale di Addio mia concubina nella versione di Mei Lanfang*, Bologna, Clueb.

Queste riscritture dal piano del movimento scenico a quello cinematografico, dalle prime sperimentazioni di Ren Qingtai ai film più consapevoli che vedono coinvolto Mei Lanfang, implicano una radicale modifica nel rapporto con lo spazio e con il tempo. Proprio lo stesso Mei Lanfang ebbe modo di applicare in un suo film il linguaggio del montaggio moderno, che permetteva una trascrizione della performance, trasformandone però ritmo, tempi, percezione in un'opera diversa e originale, e con un potenziale semantico estremamente più vasto rispetto agli intenti documentaristici dei primordi.

Durante un viaggio in Unione Sovietica, nel marzo del 1935, Mei Lanfang collaborò con il regista sovietico Sergej M. Èjzenštejn (1898–1948) alla produzione di un film, *The Rainbow Pass* [霓虹关].<sup>8</sup> L'edizione finale ebbe una durata di cinque minuti, di cui sono rimasti in archivio soltanto trentasette secondi di una scena di canto, danza e combattimento. Il regista sovietico applicò le tecniche del montaggio in modo da mostrare gli straordinari movimenti di Mei Lanfang, e di un altro performer, in una forma artistica che seppe sfruttare le potenzialità della grammatica cinematografica.

Come è scritto nelle sue memorie, Mei Lanfang suggerì a Sergej M. Èjzenštejn di filmare i due protagonisti della coreografia insieme nella stessa inquadratura limitando molto l'uso di primi piani e campi medi, per non rompere il ritmo e la fluidità della coreografia. Invece Sergej M. Èjzenštejn voleva usare riprese ravvicinate e primi piani per far vedere i dettagli del volto dell'attore al pubblico. Di conseguenza pianificarono insieme come combinare campi lunghi e piani ravvicinati, e come utilizzare la cinepresa in accordo con la sequenza e il ritmo del cantato e della coreografia.<sup>9</sup>

Ciò che emerge da questo episodio, e dallo stralcio delle memorie di Mei Lanfang, è quanto questa collaborazione abbia portato avanti la sperimentazione tra film e corpo, passando da forme tecnicamente primitive di regia applicate a una registrazione, o trascrizione, di movimenti di danza a scopo ludico o archivistico, a una piena e consapevole collaborazione tra coreografo e regista, per cui la danza veniva trascritta in accordo con il linguaggio dell'opera filmica, in modo da raggiungere l'obiettivo preposto nel modo più efficace, e dunque, in un certo senso, risemantizzandosi.

---

<sup>8</sup>Mei, Lanfang - Èjzenštejn, Sergej (1935), *The Rainbow Pass* [霓虹关], [https://www.youtube.com/watch?v=4nlf5LW\\_nrQ](https://www.youtube.com/watch?v=4nlf5LW_nrQ), (ultimo accesso 12/09/2022).

<sup>9</sup>Mei, Lanfang (2010), "Befriending Eisenstein on My First Trip to the Soviet Union", trad. Anne Rebull, *The Opera Quarterly*, vol. XXVI, n. 2-3 (spring-summer), 426-434.

## Il “corpo rosso”: ri-contestualizzazione del balletto tradotto nel linguaggio cinematografico come propaganda

Con “corpo rosso” si vuole intendere il corpo di danzatori e danzatrici ricontestualizzato in nuove traiettorie narrative della politica e del potere in sintonia con l’era della Repubblica Popolare Cinese, fondata nel 1949, e caratterizzata dal colore rosso della rivoluzione, presente nel libretto rosso di Mao, nelle bandiere comuniste e nella bandiera della Cina.

Il “corpo rosso” della danza fu infatti utilizzato per scrivere una nuova narrazione politica, plasmando ruoli inediti di eroine femminili, attraverso i quali veicolare al popolo la visione e il messaggio della rivoluzione comunista in modo accessibile e appassionante, secondo quanto già enunciato da Mao nel 1942 nei *Dialoghi del Convegno di Yan’an sulla Letteratura e l’Arte*, perché «tutta l’arte e la letteratura dovranno avere uno scopo politico, servendo l’interesse più alto del popolo».<sup>10</sup>

L’arte avrebbe dovuto essere lo specchio della vita della classe operaia e contadina, in quanto principali fruitori, servendo la politica e la diffusione del pensiero socialista. Rivolgersi alle masse come pubblico principale, diventò allora la strategia fondamentale per definire i caratteri di una “cultura rivoluzionaria” affinché le masse si potessero riconoscere negli ideali maoisti.<sup>11</sup>

È in questo contesto che la riscrittura della danza nel cinema, diventa anche una riscrittura della danza stessa ad uso e consumo del nuovo mondo che si sta costruendo in Cina, per cui la grammatica coreografica, come più generalmente tutte le arti, viene appunto risemantizzata per comunicare gli ideali rivoluzionari.

---

<sup>10</sup>Zedong, Mao (1991), “Discorsi al Forum di Yan’an sulla letteratura e l’arte, 2 maggio 1942”, in *Id.* (1991), *Antologia di Mao Zedong*, vol. III, Pechino: People’s, 865 [在延安文艺座谈会上的讲话. 一九四二年五月二日. 原载: 毛泽东选集. 第三卷第847页–第879页, 人民出版社, 1991年, 第865页].

<sup>11</sup>Cfr. Pedone, Valentina - Zuccheri, Serena (2020), *Letteratura cinese contemporanea*, Milano, Hoepli, 46-49.

Il caso forse più emblematico fu l'opera *Il distaccamento femminile rosso* [红色娘子军]<sup>12</sup> che, in piena guerra fredda, assunse diverse forme come balletto teatrale (1964) e come *dance film* (1970).<sup>13</sup> Nella forma di balletto, *Il distaccamento femminile rosso* fu compreso tra le otto Opere Moderne Rivoluzionarie [样板戏]<sup>14</sup> codificate tra il 1967 e il 1976 come unici modelli di performance teatrale.

Per narrare attraverso la danza la storia di Wu Qionghua, popolana abusata da un signore feudale della Cina prerivoluzionaria, e poi diventata leader di un battaglione di soldatesse rivoluzionarie che la avevano salvata, la grammatica del balletto viene riscritta in una forma completamente nuova. Da un lato, alcuni elementi formali furono importati dalla scuola di balletto sovietica del realismo socialista, ivi comprese le cinque posizioni e il linguaggio del balletto classico occidentale, che furono applicate ai movimenti della parte inferiore del corpo; dall'altro i coreografi cinesi inserirono elementi sintattici tratti dalla danza tradizionale cinese, adattandoli per i movimenti della parte superiore del corpo e per i salti. Inoltre, l'uso di pistole e fucili per caratterizzare le soldatesse, influi inevitabilmente sulle figure del balletto.

Dagli anni Sessanta, alcuni studi cinematografici cinesi ebbero la commissione politica di convertire in film i balletti dal vivo e le performance di danza, e *Il distaccamento femminile rosso* fu uno di questi. Milioni di cittadini cinesi poterono apprezzare le performance di balletto per la prima volta senza dover andare in costosi teatri, grazie ai cinema urbani e agli schermi cinematografici itineranti che viaggiavano per le campagne cinesi.

---

<sup>12</sup>Cfr. Di Bernardi, Vito (2018), "La danza di Mao. Corpo e rivoluzione nella nuova Cina (1940-1960)", in E. Anzellotti & D. Gavrilovich & E. Randi (eds.) (2018), *Body (R)evolution Dance between the end of the nineteenth century and the contemporary era*, special issue *Arti dello Spettacolo/Performing Arts*, anno IV, n. 4, 64-75. Intorno a questi temi, è inoltre interessante anche un altro saggio dello stesso autore: *Id.* (2018), "Come 'Il lago dei cigni' è diventato 'Il distaccamento femminile rosso'", *SigMa. Rivista di letterature comparate, teatro e arti dello spettacolo*, n. 2, 393-418.

<sup>13</sup>*Il distaccamento femminile rosso* [红色娘子军], 1970, cfr. online: <https://www.youtube.com/watch?v=DfmlNv4ige8> (ultimo accesso 25/9/22).

<sup>14</sup>Le opere moderne rivoluzionarie furono otto modelli di opera pianificati e ideati dalla moglie di Mao, Jiang Qing, durante la Rivoluzione Culturale. Furono considerate moderne e rivoluzionarie per il tema e gli aspetti musicali, che le differenziavano rispetto alle opere teatrali cinesi tradizionali. Molte di queste vennero adattate anche in versione cinematografica. Cfr. He, Joe (1992), *A Historical Study on the "Eight Revolutionary Model Operas" in China's Great Culture Revolution*, degree thesis, Las Vegas, University of Nevada.



Il trasferimento della produzione di balletto professionale *Il distacco femmine rosso* agli studi cinematografici richiese delle conoscenze e abilità cooperative tipiche delle grandi produzioni cinematografiche. La danza, nel suo essere ripensata, rielaborata e riformulata per il grande schermo, dovette confrontarsi con problematiche nuove e profonde, a partire dalla trasformazione dello spazio dal palcoscenico allo schermo, e del tempo dal flusso continuo dello spettacolo live al tempo cinematografico compresso, o dilatato, attraverso il montaggio. In più, il ritmo moderno del montaggio cinematografico poteva rendere la storia più accattivante e più vicina al gusto popolare. Inoltre, pur conservando la bellezza dei singoli movimenti dei danzatori, il *dance film* poté supportare anche una narrazione cinematografica più complessa, e grazie alle inquadrature alternate e al montaggio cinematografico fu possibile inserire dei primi piani sui singoli danzatori e sulle loro espressioni.

Realizzato molto più professionalmente in confronto alle succitate opere cinematografiche, *Il distacco femmine rosso* fu una grande opera sistematica di cinema, interamente cinese, che fornì la cornice per la moderna *screen dance* cinese, come nuova disciplina artistica di linguaggi profondamente integrati tra due forme artistiche. Inoltre, è evidente che le riscritture della danza, e della danza in film, non furono solo tecniche ma fortemente influenzate dalla trasformazione del contesto, che comportò anche un cambiamento di pubblico al quale l'opera doveva rivolgersi, cioè il popolo, e di finalità dell'opera, non più mero intrattenimento o godimento estetico ma comunicazione e propaganda degli ideali della rivoluzione.

### **Percorsi multipli di ri-corporalizzazione e riscrittura attraverso i linguaggi espressi *Ibid.*: il caso della danza di Dunhuang**

Un caso emblematico di riscrittura transmediale degli ultimi anni è quello che riguarda la danza di Dunhuang, danza ricostruita a partire da antichi affreschi (IV–XIV secc. d.C.), poi riscritta nello spettacolo teatrale *Pioggia di fiori sulla Via della Seta* [丝路花雨] (1979), nel film omonimo (1982), nella danza televisiva *Feitian* (2008) e in altre forme permesse dall'avanzamento della tecnologia.

Se già abbiamo visto esempi di trasposizione di opere dal medium del teatro a quello cinematografico – e in questo caso specifico si trattò di una vera e propria riscrittura, più che di trasposizione – *Pioggia di fiori sulla Via della Seta* è il risultato di una dinamica complessa, trattandosi sia di un percorso multiplo di ri-corporalizzazione della danza

attraverso i linguaggi di medium differenti, sia di una riscrittura multipla dal sistema semiotico di una disciplina a quello di un'altra, e leggibile a più livelli.

Derivando l'opera da una precedente "riscrittura", infatti, avvenuta dal linguaggio della pittura ad affresco delle grotte di Dunhuang a quello della danza, ha luogo anche un passaggio dalla bidimensionalità della parete di pietra illustrata alla tridimensionalità della danza, quadridimensionalità se consideriamo anche il movimento e l'elemento del tempo. Quindi, un primo aspetto da affrontare fu la costruzione di coreografie coerenti basandosi su immagini rapsodiche e frammentarie di singole posizioni del corpo e delle mani raffigurate negli affreschi, di cui alcune erano peraltro posizioni di volo di personaggi mitologici e irreali. In un certo senso, questo passaggio corrisponde ad un movimento precedente e inverso, che fu la riscrittura di una performance coreutica attraverso la pittura sulle pareti delle grotte di Mogao, per le quali gli artisti riportarono in parte movimenti di danza reali, in parte immaginati.

In seguito, tali coreografie sono state tradotte nel linguaggio della danza teatrale, aggiungendo ad esse una dimensione drammatica e narrativa, e adattandole allo spazio chiuso di un palcoscenico. Nel passaggio dal teatro al *dance film*, invece, si è ovviamente approfittato delle diverse possibilità tecniche e linguistiche del medium cinematografico per eliminare i limiti spaziali imposti dal palcoscenico, modificare il ritmo dell'azione e enfatizzare i particolari attraverso l'uso di diversi obiettivi e tecniche di ripresa, e rendere plausibili le scene più fantasiose, come il volo delle danzatrici, grazie alle possibilità degli effetti speciali.

Con l'avvento della tecnologia televisiva si assiste a un'ulteriore trascrizione delle coreografie, adattate appunto alle esigenze sceniche del programma televisivo *Feitian* (2008), programma di *entertainment* per il capodanno cinese, quindi indirizzato a un pubblico più vasto, meno attento e preparato rispetto a quello del teatro e del cinema.

Infine, spostandoci verso il contemporaneo, la danza *Feitian* è stata oggetto anche di video realizzati per *smartphone*, favorendo una spettacolarizzazione d'impatto finalizzata a massimizzare il numero di *like* e apprezzamenti sui *social media* contemporanei, e raggiungere uno stato di viralità del video.

*Dagli affreschi alla danza: Pioggia di fiori sulla Via della Seta (1979)*

*Pioggia di fiori sulla Via della Seta*<sup>15</sup> fu realizzato a partire dallo studio delle figure e posizioni coreografiche raffigurate tra il IV e il XIV secolo dopo Cristo sulle pareti delle grotte di Mogao, a Dunhuang, nella parte nord-occidentale della provincia di Gansu che all'epoca era un cruciale crocevia della Via della Seta.<sup>16</sup>

Gli elementi più rilevanti degli affreschi studiati dai coreografi della Compagnia di danza e canto del Gansu, poi divenuti centrali nelle coreografie, furono sia le figure di danza antica, sia le immagini dei *deva* volanti, creature immaginarie dalla natura divina legate alla cultura figurativa della religione buddista,<sup>17</sup> di cui le grotte di Mogao presentano un campionario vastissimo,<sup>18</sup> e che vennero dipinte secondo la fantasia e lo stile degli artisti delle varie epoche.

I punti più complessi della trasformazione degli affreschi in coreografia riguardarono il passaggio dall'imitazione degli affreschi alla riproduzione nella costruzione linguistica della danza di Dunhuang, da un'unica postura di danza statica a un vocabolario completo e coerente. Dalle singole immagini degli affreschi era complicato capire, infatti, se le singole posizioni fossero collegate tra di loro, e quale fosse il ritmo, quale dovesse essere

---

<sup>15</sup>Lo spettacolo *Pioggia di fiori sulla Via della Seta*, che narrava la storia del Maestro pittore Zhang e di sua figlia Yingniang ambientata appunto sull'antica rotta commerciale, fu rappresentato la prima volta il 1° ottobre 1979 dalla Compagnia di Canti e Danze del Gansu. Lo spettacolo fu rappresentato più di cinquecento volte nella Repubblica Popolare Cinese, e fu portato in *tournee* internazionale. In occasione del trentesimo anniversario della fondazione della Repubblica Popolare Cinese il balletto ottenne il Premio della creatività da parte del Ministero della Cultura. *Pioggia di fiori sulla Via della Seta* è una creazione collettiva della Compagnia di canti e danze del Gansu, fondata nel 1951 e con sede a Lanzhou sul Fiume Giallo. Tra le opere più famose della compagnia ci sono *Il distaccamento femminile rosso*, *La fanciulla dai capelli bianchi*, *Le figlie della steppa*. Cfr. AA. VV. (1982), *La via della Seta: pantomima in due atti e otto quadri*, libretto dell'opera, Milano, Edizioni del Teatro della Scala, 16.

<sup>16</sup>Le Grotte di Mogao sono iscritte dal 1987 nella lista UNESCO dei siti del Patrimonio Mondiale dell'Umanità. Quarantacinquemila metri quadrati di affreschi e oltre duemila sculture dipinte di arte buddista, realizzate in un arco di tempo di dieci secoli dal IV al XIV secolo dopo Cristo, sono distribuiti nelle quattrocentonovantadue grotte che costituiscono il sito.

<sup>17</sup>Tan, Chung (ed.) (1994), *Dunhuang Art Through the Eyes of Duan Wenjie*, New Delhi, Indira Gandhi National Centre for Arts - Abhinav Publications, 98.

<sup>18</sup>È emerso dagli studi che più della metà delle grotte di Mogao contiene queste figure negli affreschi. Cfr. Chang, Shuhong - Li, Chenxian (1982), *The Flying Devis of Dunhuang*, Beijing, China Travel and Tourism Press, s.n.p.

inserita all'inizio del movimento o lo concludesse. Era poi di vitale importanza trovare il modo di mostrare correttamente le singole pose delle mani, dei piedi, del busto, della testa e del collo, nonché l'espressione degli occhi, così come definire la direzione dei salti e delle giravolte, il ritmo della respirazione, e l'equilibrio tra il ritmo interiore e il movimento esterno.

Questo modo innovativo di basarsi sullo studio delle fonti antiche, per riflettere i sentimenti di una certa epoca storica, ha consentito alle opere di esprimere un senso di storicità più marcato, diventando allo stesso tempo caratteristiche di uno spirito nazionale, che appunto si incominciò a definire meglio in Cina a partire dagli anni Ottanta, contribuendo a creare un linguaggio nazionale e con una sua identità originale,<sup>19</sup> e perciò si ebbe una nuova costruzione di senso, culturale e politico, adattata al nuovo contesto storico di quel periodo.

### Pioggia di fiori sulla Via della Seta: *il film del 1982*

Il grande successo riscosso dall'opera di danza teatrale, portò poco dopo all'idea di trarne un film a colori,<sup>20</sup> come annunciato in un periodico del 1982.<sup>21</sup>

---

<sup>19</sup>A questo proposito è interessante considerare anche come si siano tenute presenti le fonti di danza etnica legata alle minoranze. Infatti, nel pieno rispetto delle particolarità culturali delle popolazioni cinesi non-han, la Compagnia di canti e danze del Gansu ha creato il balletto *Pioggia di fiori sulla Via della Seta* il cui soggetto permetteva di evocare le danze delle minoranze nazionali (tibetani, hui, musulmani, uiguri d'origine turca, kazaki ecc.), le quali gravitano sul Gansu, dove furono sempre vivaci i contatti con civiltà lontane come l'indiana e la persiana. Le danze della via della seta, una "via" che è sempre stata tramite di comunicazioni commerciali e culturali, rivelano i molteplici aspetti delle coreografie orientali. Cfr. AA. VV., *La Via della Seta: pantomima in due atti e otto quadri*, op. cit., 24.

<sup>20</sup>*Pioggia di fiori sulla Via della Seta* [丝路花雨] *dance film*, (regista: Yan Xueshu; sceneggiatura: Zhao Zhixun; fotografia: Chen Wancai; scenografia: Zhang Zien; produzione: Xi'an Film Studio, 1982), in <https://www.youtube.com/watch?v=5bniJVoULD0> (ultimo accesso 25/9/2022).

<sup>21</sup>Dong, Er (1982), "La danza teatrale *Pioggia di fiori sulla Via della Seta* sarà trasformato in un film artistico a colori", *Recensione del film*, vol. 2, 19. [尔东, 舞剧《丝路花雨》将拍成彩色宽银幕艺术影片, 电影评介, 1982年第1期, 第19页]. Da un documento dell'epoca, è possibile conoscere i nomi dei professionisti della troupe: il regista Yan Xueshu; il fotografo Chen Wancai; l'attrice principale He Yanyun; la compagnia di performer Gansu Dance and song Ensemble; lo studio di produzione Xi'an Film Studio; l'ufficio di distribuzione China film export and Import Corporation. Si trattava di una scheda informativa per accompagnare le copie del film in Cina e nei paesi stranieri per le proiezioni. Cfr. Dattiloscritto, due fogli in lingua inglese e cinese, 1982. Archivio privato, Cina.

Punto focale della trasposizione da danza teatrale a *dance film* fu il processo di produzione completamente diverso, in cui tutti gli operatori della troupe, dai coreografi ai registi ai fotografi ai tecnici delle luci, furono coinvolti nelle decisioni più importanti con una consapevolezza ormai molto lucida.<sup>22</sup> E ciò emerge anche da un articolo del cine-operatore del film, Chen Wancai,<sup>23</sup> in cui sono ricordati vari passaggi della produzione, e alcuni dettagli tecnici sulle riprese, che dimostrano senza ombra di dubbio quanto il professionista avesse ben presenti le priorità da considerare per esaltare la danza, che costituiva un componente centrale del film, essendo questo privo di dialoghi. L'attenzione all'aspetto coreutico, doveva tuttavia affiancare un'altra serie di aspetti, tipici della produzione di film su larga scala, come la realizzazione delle scenografie, le luci, gli effetti speciali.<sup>24</sup>

I livelli tecnici e organizzativi raggiunti dalla produzione di film su larga scala, macchina perfezionatasi durante la Rivoluzione Culturale, erano ora al servizio di *dance film* più maturi, e in grado di affermare una propria specifica individualità rispetto alle opere teatrali da cui derivavano. Inoltre il grande successo del film dimostrò come anche come un soggetto mitologico e fantasioso, e un film artistico senza dialoghi, che un tempo sarebbero stati condannati come retaggio della cultura “feudale”, potessero raggiungere milioni di spettatori ed emozionarli.

### Feitian (2008) e la danza di Dunhuang riscritta per la TV

La popolarità raggiunta dalla danza di Dunhuang ha dato origine a ennesimi episodi di riscrittura in epoca contemporanea, anche se non direttamente derivati da *Pioggia di fiori sulla Via della Seta*, uno dei quali per il nuovo medium della televisione.

---

<sup>22</sup>Questo fatto si evince anche da un documento inedito, in cui era raccolta la sceneggiatura dettagliata con tutte le indicazioni tecniche sulle modalità per girare le singole scene. Cfr. *Pioggia di fiori sulla Via della Seta. Un film a colori su grande schermo. Sceneggiatura con indicazioni delle scene. A cura di Xi'an Film Studio, Novembre 1982*, Archivio privato, Cina [彩色银幕舞剧艺术片丝路花雨完成台本, 西安电影制片厂摄制, 一九八二年十一月].

<sup>23</sup>Wancai, Chen (1982), “*Pioggia di fiori sulla Via della Seta*, esperienza fotografica”, *Recensione del film*, vol. 12, 7. [陈万才, 《丝路花雨》摄影体会, «电影评介» 1982, (12) 第7页].

<sup>24</sup>*Ibid.*

Tra gli anni Ottanta e gli anni Novanta, il tasso di penetrazione della televisione nelle case del popolo cinese è diventato tra i più alti del mondo, grazie all'efficienza delle reti televisive, evolutesi dalle trasmissioni via segnale aereo a quelle via cavo. Molti artisti e registi hanno iniziato a creare coreografie per la televisione, portando avanti delle proprie ricerche.

Anche i programmi di varietà e intrattenimento hanno iniziato a inserire spettacoli di danza, ed è in questo contesto che si colloca la danza *Feitian* [飞天],<sup>25</sup> andata in onda nella trasmissione Gran Gala del Capodanno Cinese nel 2008. La coreografia include alcune figure e posizioni tratte dalla danza di Dunhuang, in particolare quelle eseguite dai *deva* volanti. Chiaramente, rispetto alla danza teatrale del 1979 e al film del 1982, cambiano sia il pubblico di riferimento, sia la qualità e le finalità della coreografia, e a questi elementi si è adattata questa nuova riscrittura. Il linguaggio televisivo, infatti, necessita di tempi molto più veloci e sintetici, rispetto a cinema e teatro, prestandosi a una fruizione meno attenta e concentrata, sebbene il set possa essere paragonato a quello del cinema.

### **Nuove riscritture: dove si danza oggi?**

Il proliferare dei nuovi formati tecnologici e dei *social*, che negli ultimi anni si succedono e si affermano con un aumento di frequenza esponenziale, costituisce la premessa di nuove possibilità di riscrittura e risemantizzazione della danza, in accordo con i mutamenti della società. La fruizione della danza su *smartphone*, e la creazione di contenuti ad essa finalizzati, sono fenomeni in netta crescita, grazie a nuove *app* e *environment social*, come per esempio TikTok. Attraverso TikTok, la riscrittura della danza avviene in un modo tecnicamente molto più accessibile per tutti, i costi di produzione sono ridotti, quindi tutti possono realizzare video con lo *smartphone* e dividerli dovunque e in ogni momento, per cui oggi TikTok è dove la danza si pratica e si crea, ancora di più con il periodo di chiusura sanitaria appena vissuto.

---

<sup>25</sup>*Feitian* [飞天] danza televisiva, (coreografia: Xing Shimiao e Yan Hongxia; musica: Zhang Qianyi; interpreti: Compagnia di danza del Dipartimento militare della Regione di Guangzhou, 2008), cfr. online: <https://www.youtube.com/watch?v=Xh3OM5CTRj0> (ultimo accesso 20/08/2022).

Inoltre, le modalità di funzionamento della piattaforma e il numero enorme di utenti, hanno portato un grande cambiamento nel tipo di pubblico, molto diverso da quello abituale della danza dal vivo, e anche un diverso tipo di fruizione, estremamente veloce e “consumistico”, e perfettamente rappresentativo dei tempi di oggi.

Altre tecnologie si stanno affacciando all’orizzonte – intelligenza artificiale, ologrammi, realtà virtuale, metaverso – e con esse si affermeranno nuove possibilità riscrittive, portando la *screendance* verso l’esplorazione di nuove frontiere.

## Bibliografia

- AA. VV. (1982), *La via della Seta: pantomima in due atti e otto quadri*, libretto dell'opera, Milano, Edizioni del Teatro della Scala.
- Azzaroni, Giovanni - Casari, Matteo (2011), *Asia, il teatro che danza. Storia, forme, temi*, Firenze, Le Lettere.
- Casari, Matteo (2003), *Teatro, vita di Mei Lanfang, con la traduzione integrale di Addio mia concubina nella versione di Mei Lanfang*, Bologna, Clueb.
- Chang, Shuhong - Li, Chenxian (1982), *The Flying Devis of Dunhuang*, Beijing, China Travel and Tourism Press.
- Chen, Wancai (1982), "Pioggia di fiori sulla Via della Seta, esperienza fotografica", *Recensione del film*, vol. 12, 7. [陈万才, 《丝路花雨》摄影体会, «电影评介» 1982, (12) 第7页].
- Di Bernardi, Vito (2018), "Come 'Il lago dei cigni' è diventato 'Il distacco femminile rosso'", *SigMa. Rivista di letterature comparate, teatro e arti dello spettacolo*, n. 2, 393-418.
- Di Bernardi, Vito (2018), "La danza di Mao. Corpo e rivoluzione nella nuova Cina (1940-1960)", in E. Anzellotti & D. Gavrilovich & E. Randi (eds) (2018), *Body (R)evolution Dance between the end of the nineteenth century and the contemporary era*, special issue *Arti dello Spettacolo/Performing Arts*, anno IV, n. 4, 64-75.
- Er, Dong (1982), "La danza teatrale *Pioggia di fiori sulla Via della Seta* sarà trasformato in un film artistico a colori", *Recensione del film*, vol. 2, 19. [尔东, 舞剧《丝路花雨》将拍成彩色宽银幕艺术影片, 电影评介, 1982年第1期, 第19页].
- Goldstein, Joshua (2007), *Drama Kings: Players and Publics in the Re-creation of Peking Opera 1870-1937*, Berkeley, University of California Press.
- He, Joe (1992), *A Historical study on the "eight revolutionary model operas" in China's Great Culture Revolution*, degree thesis, Las Vegas, University of Nevada.
- Mao, Zedong (1991), "Discorsi al Forum di Yan'an sulla letteratura e l'arte, 2 maggio 1942", in *Id.* (1991), *Antologia di Mao Zedong*, vol. III, Pechino: People's, 847-879. [在延安文艺座谈会上的讲话. 一九四二年五月二日. 原载: 毛泽东选集. 第三卷第847页-第879页, 人民出版社, 1991年].
- Mei, Lanfang (1986), *My life on the Stage*, to which is added *The Enchanter from the Pear Garden* by S.M. Eisenstein, Roma, Tipo-Graf.



Mei, Lanfang (2010), “Befriending Eisenstein on My First Trip to the Soviet Union”, trad. Anne Rebull, *The Opera Quarterly*, vol. XXVI, n. 2-3 (spring-summer), 426-434.

Pedone, Valentina - Zuccheri, Serena (2020), *Letteratura cinese contemporanea*, Milano, Hoepli.

Tan, Chung (ed.) (1994), *Dunhuang Art Through the Eyes of Duan Wenjie*, New Delhi, Indira Gandhi National Centre for Arts - Abhinav Publications.

Wang, Guowei (2007), *Una ricerca sull’opera cinese durante la dinastia Song e Yuan (1912)*, Jiangsu, Jiang Su Press. [王国维. 宋元戏曲考. 江苏: 江苏文艺出版社, 2007年10月第1版].

## Sitografia

*The Rainbow Pass* [霓虹关] (Mei Lanfang e Sergej Ėjzenštejn, 1935), [https://www.youtube.com/watch?v=4nlf5LW\\_nrQ](https://www.youtube.com/watch?v=4nlf5LW_nrQ), (ultimo accesso 12/09/2022).

*Il distaccamento femminile rosso* [红色娘子军], 1970, <https://www.youtube.com/watch?v=DfmlNv4ige8>, (ultimo accesso 25/09/22).

*Pioggia di fiori sulla Via della Seta* [丝路花雨] *dance film*, (regista: Yan Xueshu; sceneggiatura: Zhao Zhixun; fotografia: Chen Wancai; scenografia: Zhang Zien; produzione: Xi’an Film Studio, 1982), <https://www.youtube.com/watch?v=5bniJVoULD0>, (ultimo accesso 25/09/2022).

*Feitian* [飞天] danza televisiva, (coreografia: Xing Shimiao e Yan Hongxia; musica: Zhang Qianyi; interpreti: Compagnia di danza del Dipartimento militare della Regione di Guangzhou, 2008), <https://www.youtube.com/watch?v=Xh3OM5CTRj0>, (ultimo accesso 20/08/2022).

---

## GLI AUTORI

### **Simone Carati**

Simone Carati (1992) è dottore di ricerca in Lingue, letterature e culture moderne presso l'Università di Bologna e in consorzio con l'Università dell'Aquila. Ha insegnato Letterature comparate come professore a contratto all'Università di Padova. Si occupa in prevalenza di letteratura contemporanea e del rapporto tra narrazione ed esperienza, temi sui quali ha pubblicato vari saggi di teoria letteraria e comparatistica, tra cui la monografia *Il mondo là fuori. Narrazione, esperienza, scrittura* (Ledizioni, 2023).

### **Hélène Cordier**

Dr. Hélène Cordier is coordinator of the Center for Medieval and Post-Medieval Studies of the University of Lausanne (CEMEP). Under the supervision of Dr. Barbara Wahlen (University of Lausanne) and Prof. Anne Besson (University of Artois), she wrote and defended her PhD thesis on contemporary adaptations for children of Arthurian medieval texts, titled *La Table Ronde des enfants. Trajectoires transformatives du patrimoine littéraire arthurien medieval dans les livres illustrés et les albums contemporains pour la jeunesse*.

E-mail: [helene.cordier@unil.ch](mailto:helene.cordier@unil.ch)

### **Paolo Costa**

Docente a contratto per i corsi di laurea in Comunicazione e per il corso di laurea magistrale in Filologia Moderna dell'Università di Pavia. È tra i soci fondatori di Spindox (società di consulenza) e di Betwyll (startup innovativa che sviluppa tecnologie a supporto della didattica). Dal 1998 si occupa di cultura digitale e nuovi media. Le sue attività di ricerca si muovono lungo due direttrici. La prima è relativa agli studi sulla rilevanza delle nuove tecnologie dell'intelligenza artificiale (algoritmi di apprendimento automatico) nei principali ambiti della vita sociale, con particolare riferimento all'organizzazione della conoscenza, al dibattito nella sfera pubblica e all'ecosistema dell'informazione. Il secondo filone è riferito alla bibliologia, intesa come studio delle tecnologie a supporto della lettura e come analisi delle modalità con le quali tali tecnologie condizionano l'evoluzione delle pratiche di lettura.

E-mail: [paolo.costa@unipv.it](mailto:paolo.costa@unipv.it)

### **Leticia Ding**

Leticia Ding is a lecturer at the University of Lausanne. In the framework of a co-tutelle between the University of Lausanne and the University of Kent (UK), she defended her PhD thesis titled *Diverse et unifiante, la réécriture arthurienne de Jacques Roubaud*. Leticia Ding is also the author of several articles on medieval rewriting and medievalism in the work of Jacques Roubaud, as well as on the question of gender in *Le Roman de Silence*. She is now investigating the relationship between narrative genre and the biological gender of characters in 13th- to 15th-century fictions through the theme of transvestism.

E-mail: [leticia.ding@unil.ch](mailto:leticia.ding@unil.ch)

### **Sally Filippini**

Sally Filippini est titulaire d'un doctorat, avec une cotutelle à l'université de Bologne et à l'université de Clermont-Auvergne. Son projet de recherche porte sur la relation entre le roman et le théâtre à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle en Europe, dans le cadre du mouvement naturaliste. Elle étudie en particulier le phénomène d'auto-adaptation des romanciers au théâtre, la transmédiatité et les significats de la traduction des formes à l'intérieur d'un mouvement engagé tel que le mouvement naturaliste. Outre ses principaux sujets de recherche, elle s'intéresse à la théorie de la performance et au théâtre en général, et plus particulièrement au théâtre récent dans les pays francophones.

E-mail: [sally.filippini2@unibo.it](mailto:sally.filippini2@unibo.it)

### **Chloé Gummy**

Chloé Gummy is a graduate assistant in medieval French literature at the University of Lausanne. She is writing her PhD thesis under the direction of Professor Estelle Doudet (UNIL) and Professor Anne-Laure van Bruaene (UGent). Her research focuses on the literary sociability at the court of Margaret of Austria through the study of her poetic anthologies.

E-mail: [chloe.gummy@unil.ch](mailto:chloe.gummy@unil.ch)

### **Xiao Huang**

Xiao Huang è Dottore di ricerca in Arti Visive, Performative, Mediali presso l'Alma Mater Studiorum - Università di Bologna, e Distinguished Researcher presso l'Accademia di Danza di Pechino. Si è diplomata al Biennio Specialistico in Arti Coreutiche - Indirizzo Danza Contemporanea presso l'Accademia Nazionale di Danza di Roma. Come performer ha partecipato a Art Basel 2019 e alla 59. Esposizione Internazionale d'Arte - La Biennale di Venezia.

E-mail: [xiao@xiao.dance](mailto:xiao@xiao.dance)

### **Linda and Michael Hutcheon**

The Hutcheons are not siblings, but rather a married couple who have brought their very different professional expertise together with a shared love of opera—itsself, arguably, a multi-disciplinary art form. The result has been collaborative interdisciplinary work on medicine, culture, literature, and music drama. Their work together on the cultural construction of sexuality, gender and disease in opera has been published in a book entitled *Opera: Desire, Disease, Death* (1996). Their second book, a study of both the real and the represented operatic body entitled *Bodily Charm: Living Opera*, was published in 2000. *Opera: The Art of Dying*, published by Harvard University Press in 2004, is a study not only of the ubiquitous theme of death in opera, but more importantly, also of how viewing operas can actually help us deal by proxy with our own and our loved ones' mortality—something our culture has not made it particularly easy to do. Their latest book, *Four Last Songs: Aging and Creativity in Verdi, Strauss, Messiaen, and Britten* (University of Chicago Press, 2015), is a study of the late lives and last works of those long-lived composers for whom writing an opera was, in each case, a unique response to the challenges—and opportunities—of growing older.

Linda Hutcheon holds the rank of University Professor Emeritus in the Department of English and the Centre for Comparative Literature at the University of Toronto. She is author of 9 books on contemporary postmodern culture in Canada and around the world, including *A Theory of Adaptation* (Routledge, 2006; new edition in 2012; Italian translation, Armando Editore, 2011). She has edited 5 other books on cultural topics.

Michael Hutcheon is a retired Professor of Medicine at the University of Toronto. A pulmonologist specializing in lung transplantation, his extensive scientific research publications encompass a number of areas: pulmonary physiology; bone marrow transplantation; AIDS. He has also published in the fields of medical education and the semiotics of both cigarette and pharmaceutical advertising.

E-mail: l.hutcheon@utoronto.ca

### **Roberto Laghi**

Dopo una laurea in storia (Università di Bologna) e un master in comunicazione pubblica e politica (Università di Pisa), ha lavorato per circa dieci anni tra giornalismo, editoria e comunicazione digitale. Da novembre 2020 è dottorando ad Avignon Université (Laboratoire ICTT) in cotutela con l'Università di Parma (DUSIC). Al centro della sua ricerca ci sono le relazioni tra tecnologie digitali, scrittura e rappresentazioni della realtà, con particolare attenzione a ciò che il digitale rende possibile e a ciò che accade all'interno della macchina. È stato maître de langue ad Avignon Université (a.a. 2021-2022 e 2022-2023) ed è membro del comitato editoriale della rivista *Sphères* (Laboratoire ICTT, Avignon Université). ORCID : <https://orcid.org/0000-0003-4084-0437>

E-mail: roberto.laghi@alumni.univ-avignon.fr

### **Isabella Marinaro**

Isabella Marinaro insegna inglese nei licei italiani da oltre trent'anni. Ha conseguito il dottorato di ricerca in Scienze del Testo/Anglistica, presso Sapienza e le sue maggiori aree di interesse sono la ricerca nella docenza delle letterature in lingua inglese nei licei italiani e la stilistica applicata all'insegnamento di queste letterature. Ha pubblicato per *Il Tolomeo* (Ca' Foscari) interessandosi di *ecocriticism*, ha contribuito, con articoli, al volume *Critical Pedagogy for Modern Languages Education* (Bloomsbury), e ad un'edizione dell' *International Journal of Modern Philology* (università di Wrocław, Polonia). Di recente pubblicazione è il volume *Stilistica e letterature del mondo in lingua inglese nella didattica dei licei italiani* (edito da Sapienza Università Editrice). Un altro dei suoi interessi è il *Political Discourse Analysis*, una branca del *Critical Discourse Analysis* applicata al linguaggio della politica. Ha preso parte al congresso PALA (Poetics and Linguistics Association) presso l'università di Liverpool, (2019) e al congresso dell' ESCL (Società di Letterature Comparete) presso l'università di Roma 'Sapienza' (2022).

E-mail: ismarinaro@tiscali.it

### **Luca Marzolla**

Es doctor en Lenguas, Literaturas y Culturas Modernas (Universidad de Bolonia, 2021), su tesis doctoral se enfoca en la poesía narrativa con estructura métrica y esquemas de rimas fijos dentro de las literaturas contemporáneas del área rioplatense. Desde 2022 es profesor adscripto en Literatura Europea Comparada y en Literatura Occidental Contemporánea en la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina (UNC), y desde 2023 es becario postdoctoral de la Facultad de Lenguas de la misma universidad. Dentro de sus publicaciones, se destaca la curaduría de la edición italiana de *El gran surubí* de Pedro Mairal.

E-mail: luca.marzolla2@unibo.it

### **Michele Morselli**

Dottore di ricerca in Lingue, Letteratura e Culture Moderne dell'Università di Bologna, Michele Morselli (1990) è attualmente docente a contratto di Lingua e Letteratura Francese presso l'Università di Bologna, di Trieste e l'Università Federico II di Napoli. Vincitore della borsa di ricerca Marmottan 2023 (Institut de France), è autore di diversi saggi in rivista e in collettanea: i suoi interessi riguardano la teoria della ricezione e dei generi letterari, il romanzo popolare ottocentesco e i rapporti tra politica e poetica tra XVIII e XIX secolo (1780-1820).

### **Susanna Scavello**

È docente a contratto di Letterature Comparete presso l'Université de Picardie Jules Verne di Amiens e membro associato dell'équipe *Textes, Représentations, Archéologie, Autorité et Mémoires de l'Antiquité à la Renaissance* (TrAme), axe « Objets, matérialité, représentations » della stessa università. Ha ricevuto la Qualification CNU per Maître de Conférences nella 18<sup>e</sup> section (*Arts du spectacle*) nel 2023 et nella 9<sup>e</sup> section (*Langue et littérature françaises*) nel 2022. È dottore di ricerca in Lingue, Letterature e Culture moderne dell'Alma Mater Università di Bologna e ha discusso nel novembre 2021 una tesi di dottorato in cotutela con l'Université de Picardie Jules Verne dal titolo *Les femmes fortes de la scène médiévale. Étude comparative des héroïnes du théâtre français des XIV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles*. I suoi campi di interesse e ricerca sono il teatro medievale europeo e la sua ricezione contemporanea e la ricerca-creazione in ambito teatrale.

E-mail: susanna.scavello@hotmail.it

### **Andrea Suverato**

Andrea Suverato (1991) è dottore di ricerca in Critica letteraria e letterature comparete presso le Università di Bologna e L'Aquila. Si occupa dei fenomeni di ibridazione della contemporaneità, in particolare delle contaminazioni tra romanzo storico e altri generi, e dei rapporti tra letteratura e società. È autore di vari saggi apparsi su rivista e in volume, e del libro *Finzioni testimoniali. Scritture di un tempo infestato* (Ledizioni 2023).

E-mail: andrea.suverato2@unibo.it