

Estetica del performativo: per una soggettività relazionale*

Tamar Elisheva Levi**

Abstract

Il presente saggio indaga la soggettività attraverso una lente performativa, assumendo il campo estetico-performativo come spazio privilegiato di osservazione della reciproca costituzione tra umano e non-umano. Punto di partenza è l'estetica del performativo di Erika Fischer-Lichte, la quale consente di spostare l'analisi verso le pratiche incarnate attraverso cui senso e significati emergono nell'evento stesso, mettendo in discussione la dicotomia mente/corpo e soggetto/oggetto. Si mostra tuttavia come questa prospettiva sia strutturalmente ancorata alla co-presenza fisica, un presupposto che rende necessario il confronto con i dibattiti sulla liveness, intesa come categoria storica, costruita e situata. Interrogare la liveness permette di estendere la riflessione verso una soggettività che si costituisce anche attraverso processi relazionali di mediatizzazione, portando alla luce il ruolo attivo degli elementi non-umani nella soggettività performativa. In questa prospettiva, verrà considerata la proposta di Karen Barad di ripensare la performatività nei termini di *intra-azioni* materiali tra umano e non-umano.

Parole chiave: performatività, estetica, soggettività, *liveness*, *agency* non-umana.

The paper investigates the notion of subjectivity through a performative lens, taking the aesthetic-performative field as a privileged site for observing the co-constitutive dynamics between human and non-human. Drawing on Erika Fischer-Lichte's aesthetics of the performative, the analysis turns to the embodied practices through which sense and meaning emerge within the event itself, thereby challenging the mind/body and subject/object dichotomies. This perspective, however, is shown to remain structurally anchored in physical co-presence – a premise that necessitates engagement with debates on liveness, understood here as a historical, constructed, and situated category. Interrogating liveness allows the analysis to move beyond traditional approaches, extending toward a conception of subjectivity that is constituted through relational processes of mediatization and foregrounding the

* Ricevuto il 30/03/2026 e pubblicato il 23/09/2026.

** Università degli Studi di Torino. Email: tamar.levi@edu.unito.it.

active role of non-human elements within performative subjectivity. Within this framework, the analysis engages with Karen Barad's proposal to rethink performativity in terms of material intra-actions between human and non-human.

Keywords: Aesthetics, Subjectivity, Liveness, Hon-Human Agency.

1. Introduzione: dal performativo alla performance

Negli ultimi decenni le nozioni di *performance* e *performatività* si sono progressivamente affermate come concetti fondativi in una pluralità di ambiti disciplinari, dalla filosofia del linguaggio agli studi di genere, fino al più ampio orizzonte dei performance studies. I due sostantivi condividono la medesima radice lessicale, pur designando fenomeni parzialmente distinti: se con "performance" ci si riferisce convenzionalmente alla presentazione di un'azione o di un evento dinanzi a un pubblico, con "performatività" si usa indicare la capacità di un'azione di produrre effetti, di realizzare o trasformare qualcosa attraverso la propria esecuzione. Tuttavia, com'è stato messo in evidenza¹, tale distinzione semantica non risulta sempre operativa nella prassi discorsiva, dal momento che entrambi i termini sono portatori di una costellazione di significati che si riconfigura in funzione dei contesti culturali e accademici di impiego. Il termine "performatività" può infatti riferirsi a determinate qualità estetiche proprie di una performance, così come l'aggettivo "performativo" viene frequentemente adoperato per qualificare un'entità come avente natura di performance; parallelamente, lo stesso termine "performance" trova impiego nella filosofia del linguaggio per designare la produzione di determinati enunciati.

Le radici teoriche della performatività – o, più precisamente, del performativo – risalgono alle *William James Lectures* tenute da John Austin nel 1955 alla Harvard University, successivamente pubblicate nel suo *How To Do Things With Words*². Con la nozione di «enunciati performativi», Austin qui designa proposizioni linguistiche che non si limitano a descrivere uno stato di cose preesistente, ma costituiscono esse stesse delle azioni, svolgendo una funzione linguisticamente distintiva e autoreferenziale con effetti concreti sul mondo. Dal linguaggio come rappresentazione l'attenzione si sposta, in tal modo, al linguaggio come azione: gli enunciati performativi quali promesse, minacce, scommesse *producono* un effetto, anche quando questo riguardi unicamente la relazione tra un singolo parlante e il suo destinatario. Il criterio valutativo di tali enunciati non è la verità o falsità dell'affermazione, quanto piuttosto se questa sia «felice» o «infelice», un successo o un fallimento in un dato contesto.

¹ Cfr. H.R. Velten, *Performativity and Performance*, in B. Neumann, A. Nünning (a cura di), *Travelling Concepts for the Study of Culture*, De Gruyter, Berlin 2012, pp. 249-266.

² Cfr. J. L. Austin, *How to Do Things with Words*, M. Sbisà, J. O. Urmson (a cura di), Clarendon Press, Oxford 1962.

A partire da Austin, il concetto di performatività ha attraversato molteplici quadri teorici³. La teoria degli atti linguistici, così nominata nei suoi testi successivi, è stata in seguito rielaborata in chiave post-strutturalista, in particolar modo attraverso l'introduzione derridiana della nozione di *iterabilità*: la proprietà, ovvero, del linguaggio di poter essere ripetuto, citato e “trapiantato” in contesti diversi. Se per Austin l'efficacia del performativo dipende non soltanto dal contesto ma anche dall'intenzionalità cosciente del parlante, Jacques Derrida⁴ sottolinea come tale assunto presupponga un modello metafisico del *soggetto come origine piena* e sovrana del linguaggio. Al contrario, l'iterabilità indica che l'atto linguistico opera anche in assenza del suo autore; l'intenzionalità, pur non scomparendo, si trova già in qualche misura inscritta nella tecnicità e nella meccanica stessa del linguaggio.

Una ulteriore e decisiva traslazione è rappresentata dalla teoria della performatività di genere di Judith Butler⁵, definita come una pratica «reiterativa e citazionale», per la quale il discorso è in grado di produrre «gli effetti che nomina»⁶. In questa prospettiva, la performatività non riguarda soltanto l'iterabilità di norme consolidate, ma il modo in cui ciò che appare come dato si genera materialmente attraverso la *ripetizione* e *variazione* strutturale di tali norme. In tal senso, Butler mette in luce come i meccanismi della normatività sociale siano stabiliti dal linguaggio stesso, il quale può produrre, tra i suoi effetti, un'identità personale e lo stesso soggetto. Distaccandosi dall'idea di una soggettività pre-discorsiva, è così sottolineato il carattere storicamente situato e costruito delle diverse soggettività attraverso un discorso che al contempo le esprime, le produce e le vincola:

[...] there is no “I” who stands behind discourse and executes its volition or will through discourse. On the contrary, [...] recognition is not conferred on a subject, but forms that subject. Further, the impossibility of a full recognition, that is, of ever fully inhabiting the name by which one's social identity is inaugurated and mobilized, implies the instability and incompleteness of subject-formation.⁷

Se la performatività si è definita, in questo primo percorso, all'interno di un paradigma linguistico e post-strutturalista, i performance studies ne elaborano un'interpretazione differente, secondo cui pratiche e oggetti “performativi” possono essere compresi come *forme di performance*. In tal modo, il discorso si sposta⁸ verso una

³ Appare particolarmente efficace l'immagine del *travelling concept* come descritto da H.R. Velten in *Performativity and Performance*, op. cit.; per una panoramica approfondita degli sviluppi strettamente filosofici della performatività cfr. J. Loxley, *Performativity*, Routledge, London 2007.

⁴ Cfr. J. Derrida, *Afterword: Toward an Ethic of Discussion*, in *Limited Inc* (1988), tr. ing. di S. Weber, Northwestern University Press, Illinois 1988, pp. 111-160.

⁵ Cfr. J. Butler, *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of “Sex”*, Routledge, New York 2014.

⁶ Ivi, p. 2.

⁷ Ivi, pp. 225-226.

⁸ Si utilizza qui il già citato *travelling concept*, nella volontà di declinare una traiettoria teorica della performatività; resta tuttavia evidente l'intersezione tra diverse dimensioni teoriche, come mostra il caso di Butler, la cui riflessione si innesta naturalmente anche sul pensiero di Victor Turner.

linea teatrale-antropologica – rappresentata dalle ricerche di Victor Turner⁹ e di Richard Schechner¹⁰ – in cui la performance è un evento incarnato strettamente connesso alla dimensione ritualistica e, in quanto tale, dotato di potenziale trasformativo sia per i partecipanti che per il contesto. In questo senso, il concetto nell’accezione originaria di Austin si estende: non è più soltanto il linguaggio a produrre attivamente e con intenzionalità effetti nel mondo, ma anche il corpo, il rito e diverse pratiche culturali vengono concepiti come forze capaci di generare realtà e significato. Tale espansione ha dato avvio a una profonda riconfigurazione degli studi culturali, comunemente definita *svolta performativa* (*performative turn*): un mutamento di paradigma che propone di guardare alla cultura non più come a un testo statico da interpretare, ma come a un insieme di processi, eventi e pratiche all’interno dei quali il reale – e, con esso, la stessa soggettività – non si definisce come un’entità precostituita, bensì emerge come continuamente generato e trasformato dall’azione, in forme situate, dinamiche e relazionali.

Muovendo da questa cornice, il presente saggio si propone di indagare la soggettività attraverso una lente performativa, nella complessità terminologica che si è appena delineata. A tal fine, si assumerà il campo estetico-performativo come spazio privilegiato di osservazione della reciproca costituzione tra soggetto e oggetto, tra umano e non-umano, prendendo come punto di partenza della riflessione l’estetica del performativo elaborata da Erika Fischer-Lichte. Questa permette infatti di riorientare l’analisi, si potrebbe dire, dal piano del “performativo” a quello della “performance”, ossia dalla dimensione linguistico-semiotica della produzione di realtà verso le pratiche incarnate attraverso cui senso e significati emergono nel corso dell’evento stesso. In questa prospettiva, Fischer-Lichte permette di mettere in discussione la dicotomia mente/corpo attraverso una concezione dell’attore come *embodied mind*: un soggetto la cui identità si costituisce nell’evento stesso dell’esecuzione incarnata, in concomitanza con quella dello spettatore attraverso un comune e articolato percorso trasformativo. Il campo estetico-performativo si rivela così uno spazio in cui le dinamiche di iterazione, *embodiment* e trasformazione vengono rese operative e sperimentate in atto.

Si vedrà, tuttavia, come questa prospettiva porti con sé un presupposto implicito: l’analisi di Fischer-Lichte risulta infatti strutturalmente ancorata alla performance live, ossia alla co-presenza fisica di performer e spettatore come condizione fondativa dell’evento estetico. Tale presupposto rende fondamentale un confronto con i dibattiti sulla “liveness”, intesa non come dato intrinseco della performance ma come categoria storicamente costruita. Interrogare la liveness permette di estendere la riflessione sulla soggettività oltre la dimensione corporea iniziale, verso una soggettività che si costituisce anche attraverso processi di mediatizzazione¹¹. In tal modo, viene portato alla luce un aspetto rimasto ai margini

⁹ Cfr. V. Turner, *Dramas, Fields, and Metaphors*, Cornell University Press, Ithaca 1974.

¹⁰ Cfr. R. Schechner, *Performance theory. Revised and explained edition*, Routledge, New York-London 1988.

¹¹ Per “mediatizzazione” si intende qui, nel senso adottato da Philip Auslander, l’insieme delle condizioni culturali e tecnologiche proprie di una cultura dominata dai mass media. Il termine è usato

del paradigma performativo, vale a dire il ruolo attivo degli elementi non-umani nella costituzione della soggettività performativa, intesa nella sua dimensione relazionale. Per articolare tale riflessione, si prenderanno in esame due movimenti oscillatori correlati: da una parte, la relazione variabile tra soggetto e oggetto della performance, articolata nei rapporti attore/spettatore, attore/personaggio, spettatore/artista; dall'altra, la supposta polarità tra liveness e mediatizzazione, concepite come differenti configurazioni della presenza performativa. Sullo sfondo di questa riflessione si situa il contributo di Karen Barad, la cui proposta di ripensare la performatività nei termini di *intra-azioni* materiali tra umano e non-umano verrà assunta come orizzonte conclusivo entro cui collocare le questioni qui sollevate.

2. Il performativo come oscillazione tra soggetto e oggetto

Il campo estetico ha rappresentato uno dei territori più fecondi di elaborazione della svolta performativa. L'interesse per la dimensione del fare, e quindi dell'evento, ha differenziato in modo marcato la svolta performativa dalle teorie estetiche tradizionali, incentrate prevalentemente sull'oggetto artistico come opera. In questo quadro, studiosi come Erika Fischer-Lichte hanno posto la performance, o lo spettacolo (*Aufführung*), al centro dell'indagine estetica: al posto dell'opera «subentra l'evento che viene istituito, messo in moto e portato a termine attraverso le azioni di soggetti diversi – l'artista e l'ascoltatore/spettatore»¹². Muovendo esplicitamente dalle definizioni di Austin e Butler, Fischer-Lichte propone un'estetica del performativo che superi le categorie tradizionali di opera, produzione e ricezione, concentrandosi sugli aspetti evenemenziali e processuali della performance. In quest'ottica, l'esperienza estetica non si limita a rappresentare un testo o un manufatto, ma implica la partecipazione all'evento-*Aufführung* capace di indurre a una metamorfosi dei partecipanti stessi.

Il caso paradigmatico assunto da Fischer-Lichte come punto di partenza è *Lips of Thomas* di Marina Abramović, performance tenuta il 24 ottobre 1975 alla Galleria Krinzinger di Innsbruck. Nel corso dell'evento, Abramović compie una sequenza di azioni progressivamente autolesionistiche: dopo essersi spogliata, aver disegnato una stella a cinque punte e aver lentamente consumato miele e vino rosso, si ferisce la mano rompendo un bicchiere di cristallo, incide una stella sul proprio addome con una lametta e si flagella la schiena, per poi restare immobile su una croce di blocchi di ghiaccio, con l'intenzione di sopportare la posizione fino al loro completo scioglimento. Il primo e fondamentale elemento messo in evidenza da Fischer-Lichte riguarda il comportamento dell'artista e la reazione del pubblico: durante l'intera

da Auslander in senso ampio per indicare qualsiasi oggetto culturale che sia un prodotto dei mass media o della tecnologia mediatica, come ad esempio una "performance mediatizzata" diffusa in televisione o tramite registrazioni audio e video. Cfr. P. Auslander, *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, Routledge, London 2008, p. 4.

¹² E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte* (2004), tr. it. di L. Caretti, Carocci Editore, Roma 2014, p. 40.

sequenza, l'artista non manifesta alcun segno esteriore di sofferenza, limitando deliberatamente la propria espressività alle sole alterazioni visibili del corpo. Dopo circa trenta minuti, alcuni spettatori intervengono: si avvicinano ai blocchi di ghiaccio, sollevano l'artista, la coprono con dei cappotti e la portano via, ponendo così fine alla performance.

Lips of Thomas risulta paradigmatico innanzitutto in quanto si oppone a quella che Fischer-Lichte definisce «estetica ermeneutica», centrata sulla comprensione dell'opera come oggetto di interpretazione. Ciò che viene privilegiato, qui, sono le esperienze prodotte nell'artista e nel pubblico: ne risulta una prima ridefinizione della relazione tra soggetto e oggetto in cui le distinzioni tra osservatore e osservato, tra spettatore e attore, entrano in uno stato di *oscillazione*. Gli spettatori, coinvolti nel “qui e ora” dell'evento, divengono co-soggetti: le loro reazioni – fisiologiche, affettive, volitive, motorie – partecipano attivamente al processo performativo, senza derivare da interpretazioni simboliche ma dalla percezione immediata della materialità dell'azione. La fisicità dei gesti di Abramović prevale così sugli aspetti semiotici, spostando l'attenzione dalle domande sul significato alle modalità di risposta.

Tale oscillazione tra soggetto e oggetto si manifesta dunque sul piano percettivo, attraverso quello che Fischer-Lichte definisce «multistabilità percettiva»¹³: la costante fluttuazione dell'attenzione dello spettatore tra il corpo fenomenico, ovvero la presenza materiale dell'attore, e il corpo semiotico del personaggio fittizio interpretato. Il soggetto percipiente si trova così sulla soglia tra due ordini percettivi distinti che si alternano: ciascun passaggio dall'uno all'altro destabilizza l'ordine appena instaurato prima che quello nuovo si consolidi, generando un momento di sospensione definito da Fischer-Lichte, riprendendo Turner, come «*betwixt and between*»¹⁴. È in questo momento di transizione e destabilizzazione, attraverso cui un ordine percettivo valido è già dissolto e quello successivo non è ancora costituito, che emergono nuovi significati, costituendo così la condizione strutturale e il motore stesso dell'esperienza estetica performativa. Nel caso di *Lips of Thomas*, la multistabilità percettiva contribuisce a collocare gli spettatori in uno stato liminale, sospesi tra un registro estetico e uno etico: se restare a guardare significa rimanere su un piano estetico, intervenire implica una scelta etica. È precisamente questa irrisolvibilità a fare dello stato liminale il motore della metamorfosi: poiché le vecchie norme non sono più valide e quelle nuove non sono ancora definite, il soggetto è costretto a cercare standard percettivi e comportamentali inediti. L'atto di liberare Abramović dai blocchi di ghiaccio dissolve questa opposizione, suggerendo che l'esperienza estetica possa configurarsi come una *crisi che richiede un'azione* fino ad annullare la distinzione tra arte e realtà:

Attraverso questo processo, il rapporto dicotomico tra soggetto e oggetto si trasforma in una relazione oscillante all'interno della quale la posizione del soggetto e dell'oggetto non può essere individuata con chiarezza né separata nettamente. Ma

¹³ Ivi, p. 258.

¹⁴ Ivi, p. 156.

allora gli spettatori che interagiscono con la protagonista per deporla dalla croce di ghiaccio danno vita a un'interazione tra co-soggetti o finiscono per ridurre l'artista a oggetto, dal momento che questa azione non è prevista dall'artista e avviene senza il suo esplicito consenso? O agiscono invece come marionette delle quali l'artista tiene i fili e quindi sono suo oggetto?¹⁵

Gli atti di Abramović risultano performativi in senso anzitutto austiniano: sono azioni autoreferenziali che non rappresentano ma producono effetti reali. Tuttavia, sottolinea Fischer-Lichte, i criteri di successo o fallimento individuati da Austin non si applicano in modo lineare, poiché la tensione tra istituzione artistica e risposta etica risulta una parte costitutiva dell'opera stessa. Al contempo, la performance è leggibile alla luce della teoria di Butler: attraverso atti corporei ripetuti, Abramović ha messo in scena possibilità storiche e semiotiche differenti, pur mantenendosi soggetto attivo del processo. Il meccanismo che rende possibile questi processi è individuato da Fischer-Lichte nel concetto di autopoiesi o «loop autopoietico di feedback»: il circuito di retroazione che si genera in qualsiasi performance dal vivo attraverso l'interazione costante tra performer e pubblico, reso possibile dalla loro co-presenza fisica. È attraverso questa, dunque, che si produce il processo dinamico in cui ogni azione trova – o può trovare – una risposta, dando luogo a uno spettacolo strutturalmente irripetibile.

In questo quadro si articola pienamente la nozione di presenza, descritta secondo una gradazione interna secondo la quale a un “concetto debole”, limitato alla semplice fisicità dell'attore, si contrappone un “concetto radicale” che segna il superamento della dicotomia mente-corpo e, come già menzionato, rende percepibile l'attore-soggetto come «*embodied mind*»¹⁶. In questa dimensione estrema si attiva un processo trasformativo in cui ciò che è ordinario si manifesta come straordinario, generando un'energia vitale che circola tra attore e spettatore e descritta da Fischer-Lichte come un'esperienza di «restituzione dell'incantesimo del mondo»¹⁷.

3. L'oscillazione tra live e mediatizzato

L'ancoraggio della presenza radicale alla co-presenza fisica, che costituisce al tempo stesso il punto di forza e il limite interno del performativo di Fischer-Lichte, conduce direttamente al dibattito sulla cosiddetta *liveness*: una nozione situata tra i performance studies e i media studies che, negli ultimi decenni, ha alimentato un'ampia riflessione critica sui molteplici significati del termine alla luce delle trasformazioni tecnologiche e sociali contemporanee. Come osserva Philip Auslander¹⁸, la terminologia del live si sviluppa negli anni Trenta in risposta a una crisi determinata dall'introduzione delle registrazioni musicali nelle trasmissioni radiofoniche. L'impossibilità di osservare direttamente la fonte sonora rendeva infatti sempre più incerta la distinzione tra

¹⁵ Ivi, p. 31.

¹⁶ Ivi, p. 163.

¹⁷ Ivi, p. 311.

¹⁸ Cfr. P. Auslander, *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, cit.

esecuzione dal vivo e registrata, imponendo l'elaborazione di una terminologia specifica.

Il concetto stesso di liveness sembra così emergere non come dato naturale, ma come risposta a una crisi di distinguibilità – configurando, così, una nuova opposizione tra performance dal vivo e una performance definita come «mediatizzata». Attorno a questa polarizzazione si è costruito il dibattito teorico sulla liveness, che vede da un lato posizioni che enfatizzano l'autenticità ontologica e il carattere evenemenziale della performance live, e dall'altro approcci che ne evidenziano la specificità storica e la sua inevitabile relazione con la mediazione tecnologica.

La prima posizione è rappresentata da Peggy Phelan, la cui riflessione sviluppata in *Unmarked: The Politics of Performance*¹⁹ ha costituito un punto di riferimento fondamentale nel dibattito. Spesso accusata di tecnofobia, Phelan attribuisce un ruolo privilegiato alla performance dal vivo, enfatizzandone il potenziale sovversivo che permette di porsi in opposizione alle logiche di razionalizzazione e quantificazione proprie dell'uso contemporaneo della tecnologia: «*performance's only life is in the present. [...] To the degree that performance attempts to enter the economy of reproduction, it betrays and lessens the promise of its own ontology*»²⁰. La performance live non è idonea a partecipare alla rete di «*representations of representations*»²¹ – ed è quindi irriducibile a qualsiasi forma di riproduzione tecnologica – proprio in quanto la sua forza risiede nella capacità di caricare di significato il *qui e ora*, dissolvendosi successivamente nella memoria dello spettatore e sfuggendo a ogni tentativo di controllo e regolamentazione.

In aperto contrasto con questa visione, Auslander in *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*²² contesta la possibilità di delineare una ontologia della liveness pura e indipendente dalle dinamiche dei mass media, così come descritta da Phelan. La relazione tra live e mediatizzato, infatti, non può essere compresa nei termini di un'opposizione ontologica; si tratta, piuttosto, di un rapporto culturalmente e storicamente costruito all'interno di un unico sistema economico-culturale: la performance live non può essere compresa al di fuori delle logiche della mediatizzazione, proprio in quanto le presuppone.

A sostegno di questa tesi, Auslander analizza molteplici casi in cui il confine tra presenza fisica e mediazione tecnologica si dissolve progressivamente. Tra questi, un caso interessante è offerto dalla performance *Pôles* di Pps Dance²³. Descritta dai suoi creatori come «Dance+Virtual», questa opera vede due danzatori interagire con le proprie proiezioni olografiche, dissolvendo in certi momenti i confini tra presenza fisica e rappresentazione virtuale. In alcune sequenze, infatti, i corpi dei danzatori sembrano entrare nello spazio bidimensionale delle proiezioni; in altre, le immagini olografiche si sovrappongono ai corpi, generando l'effetto di una smaterializzazione.

¹⁹ Cfr. P. Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance*, Routledge, London 1993.

²⁰ Ivi, p. 146.

²¹ *Ibidem*.

²² Cfr. P. Auslander, *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, cit.

²³ Ivi, pp. 42-43.

Auslander mette qui in evidenza come, in certi casi, il digitale non si limiti a coesistere con il live ma ne diventi parte integrante, ridefinendo l'esperienza performativa e trasformandola in un'ibridazione tra regni fisici e virtuali. Anche in ambito musicale, dove generalmente la performance corrisponde con il concerto dal vivo, la commistione tra elementi live e mediatizzati risulta una pratica consolidata, soprattutto nel caso della musica rock e popular: l'utilizzo di proiezioni video, effetti digitali e tecnologie di sincronizzazione audiovisiva dimostra, in tal senso, come la mediatizzazione contribuisca non soltanto ad arricchire l'esperienza live, ma a ridefinirne i confini. Ne emerge il carattere *relazionale* della liveness: il significato attribuito a una performance live varia a seconda del contesto culturale e delle pratiche tecnologiche che ne definiscono l'esperienza.

Fischer-Lichte interviene in questo dibattito proponendo una posizione che rifiuti la logica della supremazia culturale implicita in entrambe le prospettive sopradescritte: sia Phelan che Auslander, osserva, «affermano o viceversa negano una sostanziale opposizione tra spettacolo mediatizzato e spettacolo live per rivendicare la superiorità culturale dell'uno o dell'altro»²⁴. A partire dall'analisi dell'adattamento teatrale de *L'idiota* realizzato da Frank Castorf e in risposta alle riflessioni di Auslander, Fischer-Lichte mostra come una performance, attraverso il *gioco di tensione* tra corporeità e mediatizzazione, possa incorporare elementi mediatici senza perdere lo status di evento dal vivo. Nella prima parte dello spettacolo, infatti, la riproduzione video dei volti degli attori su uno schermo arricchisce la dimensione percettiva del pubblico, moltiplicando le angolazioni dello sguardo attraverso il complemento mediatico. La seconda parte, tuttavia, trasforma l'alternanza tra corpo vissuto (*Leib*) e immagine in un gioco di privazione e concessione: la progressiva rarefazione della presenza corporea degli attori genera nel pubblico un crescente desiderio di contatto diretto, che le immagini video, percepite come fredde e insufficienti, non riesce a soddisfare. Questi rari momenti di vicinanza fisica enfatizzano la potenza emotiva della corporeità: la mediatizzazione, anziché sostituire la presenza corporea, ne esalta così il valore e l'impatto sensoriale. Ancora una volta, appare insoddisfacente l'idea di una contrapposizione intrinseca tra performance dal vivo e media, che sembrano invece coesistere e rafforzarsi reciprocamente:

ecco che il momento in cui gli attori tornavano sotto la luce dei riflettori alla fine dello spettacolo rappresentava forse l'attimo in cui veniva finalmente consentita agli spettatori quell'esperienza di "trascendenza", che lo spettacolo altrimenti negava continuamente e in modo dimostrativo.²⁵

Nonostante Fischer-Lichte sembri concordare con Auslander nel riconoscere la capacità della mediatizzazione di modificare la percezione stessa della liveness, la concezione del performativo da lei proposta rimane incentrata sulla distinzione tra l'*apparire* dinamico ed emergente della presenza dal vivo e l'*apparenza* statica delle

²⁴ E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*, cit., p. 123.

²⁵ Ivi, p. 131.

tecnologie di riproduzione che, non permettendo il processo di autopoiesi tra performer e pubblico, non possono riprodurre il potenziale trasformativo proprio della performance live²⁶. La mediazione tecnica resta legata alla dicotomia tra essere e apparire, producendo «effetti di presenza» ma mai «presenza radicale», la quale implicherebbe invece una materialità corporea irriducibile, che soltanto l'incontro vivo tra attore e spettatore può generare.

È proprio questo limite, dunque, a rendere necessario un ulteriore spostamento teorico. Il dibattito sulla liveness si è sviluppato successivamente in una direzione maggiormente fenomenologica, andando a delineare una nozione di live come categoria costruita e continuamente riformulata in corrispondenza a specifiche esigenze e valori socioculturali. In questo quadro si inserisce il contributo di Paul Sanden²⁷, il quale propone una concezione della liveness come esperienza fondamentalmente percettiva: una categoria, cioè, radicata nella capacità del pubblico di *immaginare* una connessione con una performance dal vivo anche in assenza delle tradizionali condizioni di co-presenza fisica. In questa prospettiva, la liveness non appare più legata esclusivamente alla presenza diretta o alla spontaneità dell'evento, ma al desiderio di riconoscere elementi *umani* in una cultura sempre più mediatizzata. Non è dunque soltanto il live a venire compreso in riferimento al mediatizzato, come proposto da Auslander, ma lo stesso mediatizzato è percepito in relazione al live, risultando in una «traccia percepita»²⁸ di qualcosa che *potrebbe* essere dal vivo, anche in un contesto mediatizzato.

Concentrandosi sull'ambito musicale, Sanden introduce e analizza sette filtri concettuali per descrivere l'interazione dinamica tra pubblico, tecnologia e performance, rispetto ai quali qualsiasi musica, indipendentemente dal grado di mediatizzazione, può esibire un maggiore o minore grado di liveness; tra questi, risulta interessante ai fini di questo saggio la categoria di *virtual liveness*²⁹. Con tale nozione, Sanden sottolinea la capacità di elementi prodotti in studio di simulare o amplificare tratti tipicamente associati all'esecuzione dal vivo, generando una sensazione di presenza performativa che persiste o si intensifica attraverso la mediazione. In questo contesto, la cosiddetta *performing persona* non è un dato preesistente, ma un'identità costruita nell'ingaggio d'ascolto: ciò che il pubblico riconosce come “performer” prende forma tramite processi di *source recognition*, attribuzione e proiezione, fino a generare vere e proprie *virtual performing personae*. Riprendendo e radicalizzando Auslander, il quale aveva già mostrato come nei media musicali l'immagine del performer corrisponda a un costrutto di segni e strategie che rendono *percepibile* la presenza, Sanden sostiene che nella liveness virtuale le *performing personae* non siano estensioni di un soggetto “reale” preesistente, ma entità che esistono unicamente nell'interazione con la registrazione stessa. Tale dinamica è particolarmente evidente

²⁶ Cfr. *ivi*, p. 173.

²⁷ Cfr. P. Sanden, *Liveness in Modern Music: Musicians, Technology, and the Perception of Performance*, Routledge, New York 2013.

²⁸ *Ivi*, p. 6

²⁹ Cfr. *ivi*, pp. 113 e ss.

nei casi di manipolazione digitale estrema: *Autotune*, voci artificiali, montaggi o frammentazioni vocali generano *performing personae* che oscillano tra umano e artificiale (anche il riconoscimento di una canzone-nella-canzone, come nel caso della musica *plunderphonics* di John Oswald, può generare secondo Sanden un senso di liveness³⁰), mantenendo tuttavia una riconoscibilità sufficiente a evocare una presenza. La liveness si configura così come un'esperienza relazionale, attivata dal modo in cui tecnologia e ascoltatore co-producono una soggettività performativa, umana o non-umana.

4. Conclusione: dalla soggettività all'agency

Prendendo le mosse dalla soggettività performativa ci si è dunque orientati lungo due movimenti oscillatori tra loro intrecciati. Il primo riguarda la relazione variabile tra soggetto e oggetto all'interno dell'evento performativo: attraverso il loop autopoietico di feedback, la multistabilità percettiva e la crisi estetico-etica messa in scena da *Lips of Thomas*, si è mostrato come le posizioni di attore e spettatore, o di soggetto e oggetto, non rimangano fisse ma siano continuamente ridefinite nel corso della performance stessa. Il secondo movimento interroga la polarità tra liveness e mediatizzazione: ripercorrendo il dibattito da Phelan ad Auslander, da Fischer-Lichte a Sanden, si è mostrato come il confine tra presenza dal vivo e presenza mediatizzata sia una costruzione storicamente e culturalmente situata, e come la soggettività performativa possa talvolta costituirsi anche in assenza di co-presenza fisica. Ciò che questi due movimenti hanno in comune è la progressiva messa in discussione del soggetto come entità stabile, precostituita e di origine esclusivamente umana. Il dibattito sulla liveness ha reso visibile un aspetto che il paradigma performativo classico tendeva a lasciare sullo sfondo: il ruolo costitutivo del non-umano. Con Sanden, in particolare, si è mostrato come le *performing personae* possano esistere indipendentemente da un soggetto umano preesistente, grazie a un processo relazionale attraverso cui tecnologia e ascoltatore co-producono un'identità performativa.

Resta aperto il nodo dell'agency performativa non-umana, che in Sanden rimane parzialmente tematizzato. A questo proposito, si ritiene opportuno richiamare la riflessione teorica di Karen Barad³¹, la quale consente di leggere retrospettivamente il percorso qui proposto, sviluppandone le implicazioni più radicali. Attingendo alla fisica quantistica e a teorie femministe con un approccio post-umanista, il realismo agenziale qui proposto riformula la performatività nei termini di «intra-azioni», proponendo di sostituire la nozione di «interazione» – che presuppone entità distinte preesistenti che entrano in relazione tra loro – con un processo attraverso cui entità, confini e significati emergono simultaneamente, senza che nessuno dei termini preceda la relazione stessa. In questa prospettiva, la performatività non corrisponde

³⁰ Cfr. *ivi*, p. 125.

³¹ Cfr. K. Barad, *Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter*, in «Signs: Journal of Women in Culture and Society», XXVIII, n. 3, 2003, pp. 801-831.

né alla ripetizione citazionale di Butler né all'evento incarnato e autopoietico di Fischer-Lichte, bensì alla ripetizione di intra-azioni materiali in un processo di reciproca costituzione tra umano e non-umano. Nell'ottica del realismo agenziale, le pratiche discorsive sono infatti da intendersi come specifiche riconfigurazioni materiali del mondo, attraverso cui vengono di volta in volta stabiliti confini, proprietà e significati. La materia stessa si configura così come un "fare", una condensazione di agency che non può essere attribuita esclusivamente a soggetti o oggetti.

Attraverso un percorso estetico viene qui a delinearsi una progressiva de-antropocentrizzazione della soggettività: il soggetto non viene eliminato dall'analisi, ma cessa di essere il punto di origine e di ancoraggio esclusivo della performatività, diventando invece uno dei nodi di un processo relazionale più ampio. Alla luce di questa prospettiva, rimane da chiedersi se la posizione di Barad sia in grado di cogliere il contributo specifico delle diverse forme di agency adottate dai singoli agenti, umani e non-umani, nell'ottica di un'agency distribuita, tantopiù in ambito artistico-performativo. Una tale indagine consentirebbe di indicare la direzione verso cui la riflessione sulla soggettività performativa sembra orientarsi nelle culture digitali contemporanee, ovvero verso un'analisi capace di tenere insieme la tensione tra pratiche incarnate e mediazione tecnologica, aprendo inevitabilmente alle domande sull'agency performativa, umana e non-umana.