"La Rivista di Engramma (open access)" ISSN 1826-901X Engramma

236 | giugno 2026

97888948401

La performance angelica

Sospensione tra voce e gesto nella tragedia

Lucamatteo Rossi

English abstract

Performance angelica

Esistono momenti in cui il gesto si raddensa e arriva a esprimere più umori e significati talvolta inconciliabili; sono gesti che accadono nella latenza tra impulso e azione, nella sospensione che è tempo-luogo con cui l'artista si confronta: trattenere l'impulso, dilatare il vuoto e edificarlo nel salto. Sospensione che accade – pur richiedendo pianificazione e studio – fuori dal dominio dell'intenzione, di ogni narrazione e rappresentazione, da cui pure scaturisce. Il risultato eccede la somma che l'ha prodotta; anzi, giunge a sciogliere la propria catena causale. Questa dimensione trova la sua formulazione più rigorosa nel *parler angélique* che Michel de Certeau analizza in *Fabula mistica*: l'angelo "dice che c'è del dire" (de Certeau [1982] 2016, 206; sul tema si veda anche de Certeau 1988); il messaggio coincide con l'enunciazione stessa. Il contenuto è acquisito in anticipo; scrive de Certeau: "Il contenuto non è l'essenziale del messaggio angelico: è già noto; ripete spesso un versetto della Scrittura, un articolo di fede o una verità ricevuta. L'intervento angelico trasforma questo enunciato comune in un atto di parola rivolto a te, singolarmente, qui e ora. [...] L'angelo dice che c'è del dire. [...] Il messaggio è l'enunciazione stessa" (de Certeau [1982] 2016, 206). Angelico è dunque ciò che, di un discorso o di un corpo, si fa parlante in questo istante, eccedente l'ordine del constatabile. In questa esperienza, scrive Certeau, "nulla di constativo ha luogo" (de Certeau [1982] 2016, 216); (constativo secondo la definizione di Austin nel famoso studio *How to Do Things with Words*, che ricorre più volte in *Fabula Mistica*: è constativo l'enunciato che descrive uno stato di cose e si misura come vero o falso, mentre il performativo è gesto vocale che compie un'azione); si dà un dire la cui occorrenza è piena e manifesta; l'enunciazione eccede e al contempo aderisce al proprio enunciato sino a coincidere con il puro fatto del proprio accadere. A questa struttura se ne accompagna una seconda, che de Certeau coglie nell'angelo come "dire di quanto egli non è" (de Certeau [1982] 2016); l'apparizione evanescente istituisce una frontiera tra l'atto enunciativo e il soggetto parlante, sospeso. Le due sospensioni divergono alla radice. Nell'angelo, scrive de Certeau, l'apparizione svanente "crea una frontiera

insormontabile tra l'atto enunciativo e il soggetto parlante: l'uno è certo, e l'altro, incerto" (de Certeau [1982] 2016): l'atto di parola si dà con pienezza, il soggetto resta indeterminato, "dire di quanto egli non è". Nell'*Amleto* di Shakespeare la polarità si rovescia: il soggetto è sovradeterminato: figlio, principe, vendicatore designato. Certo è chi parla, incerto è l'atto. Il momento sospeso su cui ci concentreremo abita questo secondo caso: la frontiera angelica ricompare, spostata dal lato dell'azione.

Una parola sola, 'performance', regge qui due pesi distinti, e la distanza fra essi è quanto su cui intendiamo soffermarci: in de Certeau "*performance angélique*" appartiene a una poetica dell'enunciazione; in Schechner nomina il comportamento recuperato, l'atto iterabile entro il *broad spectrum*. Letto attraverso questa seconda lente, il momento sospeso si fa comportamento socio-artistico fra gli altri, da contestualizzare (Schechner [2002] 2018); è dentro questa genealogia che il momento sospeso andrà situato. L'ontologia della performance di Phelan pensa già l'irriducibile: l'evento che vive solo nel presente e "diventa propriamente se stesso attraverso la scomparsa" (Phelan [1993] 2005, 146). Il momento sospeso abita questa stessa soglia e se ne distanzia su un punto: là dove Phelan riconosce un evento che svanisce, la sospensione mostra un evento che si volge contro le condizioni che la producono. Per questo la densità del momento sospeso è un fenomeno impossibile da contestualizzare; è ciò che resta quando la contestualizzazione è già avvenuta e un resto è caduto fuori e continua a sfuggire.

Lehmann teorizza, dall'interno della tradizione teatrale, il limite che confina con tale soglia: "Questo presente non è un punto reificato del tempo ma, come perpetuo svanire di questo punto, è già transizione e insieme cesura tra passato e futuro. Il presente è necessariamente erosione e scivolamento della presenza. Esso designa un evento che svuota l'ora e in questo stesso vuoto lascia balenare memoria e anticipazione" (Lehmann [1999] 2017, 144). Il teatro postdrammatico – la formula con cui Lehmann designa, nel volume omonimo del 1999, le pratiche sceniche che a partire dagli anni Settanta emancipano l'evento teatrale dal primato del testo drammatico, ponendo corpo, spazio, suono e durata in posizione paritaria rispetto alla parola – abita deliberatamente quella presenza che continuamente sfugge, e verso cui tende. Il momento sospeso accade altrove: è ciò che eccede l'istante in cui il gesto raggiunge la propria densità massima e produce qualcosa che il gesto stesso oltrepassa, l'eccedenza quale esito della tensione portata al proprio limite, anziché obiettivo dichiarato di un programma. Ciò che Lehmann teorizza come paradosso, il teatro premoderno produceva come evento, come soglia attraversata, prima che come fine perseguito.

"And now I'll do't"

Il monologo che segue giunge a noi in forma scritta, e proprio in questa forma custodisce le tracce della sospensione vocale che intendiamo interrogare: la scrittura shakespeariana porta la voce dentro di sé come tensione irrisolta, e l'analisi testuale permette di risalire, attraverso i segni che la pagina conserva, all'istante in cui la voce teneva aperti i sensi che la scrittura è chiamata a districare. È questo il varco che rende il testo disponibile all'indagine sulla sospensione in quanto presenza. Nella terza scena del terzo atto, Re Claudio, usurpatore del trono, omicida del re, zio di Amleto, è in ginocchio in preghiera e il momento della vendetta verso cui la tragedia tende sembra essere giunto. Nell'attimo di estrema vulnerabilità – fisica e spirituale – della preghiera, Amleto entra in scena:

Enter Prince Hamlet behind him [King Claudius]

HAMLET
Now might I do it pat, now a is praying,
And now I'll do't,
[He draws his sword]
and so a goes to heaven,
And so am I revenged. That would be scanned.

A villain kills my father, and for that
I, his sole son, do this same villain send
To heaven.
O, this is hire and salary, not revenge!
A took my father grossly, full of bread,
With all his crimes broad blown, as flush as May;
And how his audit stands, who knows save heaven?
But in our circumstance and course of thought
'Tis heavy with him. And am I then revenged
To take him in the purging of his soul,
When he is fit and seasoned for his passage?
No.
He sheathes his sword
Up, sword, and know thou a more horrid hint.
When he is drunk asleep, or in his rage,
Or in th'incestuous pleasure of his bed,
At gaming, swearing, or about some act
That has no relish of salvation in't,
Then trip him that his heels may kick at heaven,
And that his soul may be as damned and black
As hell whereto it goes. My mother stays.
This physic but prolongs thy sickly days. Exit

KING CLAUDIUS
My words fly up, my thoughts remain below.
Words without thoughts never to heaven go. Exit

Entra Amleto dietro di lui [Re Claudio]

AMLETO
Ora lo potrei fare pulito pulito, ora che sta pregando; e ora lo
faccio…
[Sfodera la spada]
… e così lui se ne va in cielo, e questa sarebbe la mia vendetta?
Qui c'è bisogno di riflessione. Un manigoldo mi uccide il padre,
e perciò io, suo unico figlio, mando in paradiso quello stesso manigoldo.
Ma allora è un compenso, una remunerazione, non una
vendetta! Lui ha sorpreso mio padre nel pieno del peccato, satollo
di pane, nel pieno delle sue colpe rigogliose come il maggio: e a
che punto stia il suo rendiconto, chi può saperlo se non il cielo? Ma
per quanto ne sappiamo e pensiamo, gli deve gravare addosso. Mi
devo dunque vendicare mentre si purga l'anima, quando è pronto,
maturo per il trapasso? No.
Rinfodera la spada
Ti distolgo, spada, fino a quando troverai una più terribile occasione,
quando lui dorme ubriaco, o in piena collera, o nel piacere
incestuoso del suo letto, al gioco, mentre bestemmia, o intento a
qualche atto privo di qualsiasi sapore di salvezza – allora fallo inciampare,
che scalci il cielo con i calcagni, con l'anima dannata e
nera come l'inferno cui è diretta. Ma madre aspetta. Questa medicina

non fa che prolungare i giorni della tua malattia. Esce

CLAUDIO
Le mie parole volano in alto, ma i miei pensieri rimangono a terra.
Senza i pensieri, le parole non raggiungono il cielo. Esce
(Amleto, III.3. Traduzione di Franco Marenco)

Con l'esordio "Now might I do it", Amleto inaugura il campo della potenzialità per mezzo del modale ipotetico "might", tradotto da Marenco con "ora lo potrei fare"; la successiva dichiarazione "And now I'll do't", dove l'uso di "will" sposta l'asse sull'intenzione ferma, configura un futuro immediato dotato di forza di presente, reso da Marenco come "e ora lo faccio". Ci troviamo dinanzi a una prima oscillazione tra il campo della potenza e quello dell'atto, tra l'impulso e l'espressione gestuale; e questa stessa oscillazione – che è la tensione tra l'impulso e il gesto – percuote l'intero monologo facendo eco alla struttura drammaturgica della tragedia nella sua interezza, poiché il momento della vendetta, l'atto risolutivo, è continuamente differito.

L'enunciato "And now I'll do't" invoca e innesca l'azione: Amleto sguaina la spada; seguono le parole "and so a goes to heaven" e "and so am I revenged", in cui il sintagma verbale "goes to heaven" al Present Simple irrompe in sequenza subito dopo l'oscillazione tra "might" e "will"; si produce così una sfasatura per cui il presente semplice fa collassare l'uno sull'altro causa ed effetto, atto e potenza, resi simultanei al prima-mentre-dopo il compimento dell'atto. La percezione resta sospesa: l'omicidio è appena avvenuto, sta avvenendo o è imminente? L'atto è compiuto e non compiuto al contempo.

Un ulteriore strato di significato è offerto dalla biforcazione semantica della locuzione "to go to heaven", che porta in sé al contempo il senso del morire e quello del salvare l'anima. Amleto ha la spada in mano e ha già proclamato di star compiendo l'atto; chi ascolta è condotto, in forza di questa tensione drammatica, a sorvolare sull'abisso magmatico che si cela dietro la parola, pur avvertendone il calore. Quanto alla locuzione "and so am I revenged", espressa oralmente, la sua posizione tra affermazione e interrogazione si mantiene strutturalmente aperta a entrambe le letture: l'inversione del verbo – particolarità della grammatica inglese per cui il verbo precede il soggetto – risponde all'avverbio *so* con la medesima forma tanto nella frase dichiarativa quanto in quella interrogativa. Tale ambiguità è strutturale al dramma, e questa forza si attenua nella parola scritta, la quale impone la risoluzione del dubbio: laddove il testo originale chiude la frase con un punto fermo, Marenco avverte l'esigenza di restituire il punto interrogativo al lettore di lingua italiana per affidare alla pagina la sospensione che la voce conserva intatta.

Nella prima parte della scena, dunque, coesistono due dimensioni interpretative, polari in tensione, senza prevalere l'una sull'altra: l'una "ora che sta pregando, di spalle e indifeso, colgo l'occasione per ucciderlo così io sarò vendicato"; e l'altra "se lo uccido ora che sta pregando e dunque la sua anima è immacolata, egli andrà in cielo. Sarebbe questa un'autentica vendetta?" Poniamo che la tragedia si chiudesse con la battuta "and so am I revenged" e che allo spettatore fosse concesso l'ascolto soltanto di queste parole e della spada sguainata, oppure che la figura di Claudio sia fuori dal campo visivo: tutti gli elementi farebbero pendere l'ago della bilancia a favore dell'interpretazione che l'omicidio sia effettivamente avvenuto; e quanto Amleto compie nella parte restante del monologo è dispiegare – letteralmente – i cinque enunciati e il gesto, quello della spada, che hanno dato inizio alla scena. Il dispiegamento inizia dopo l'annuncio esplicito "Qui c'è bisogno di riflessione" ("That would be scanned").

La dimensione della parola scritta, nella sua funzione di conservazione della memoria, dipana ciò che nella voce era stratificato e simultaneo. "L'ascolto, come la voce, oltrepassa la parola. [...] La scrittura, se per avventura interviene, neutralizza queste ambiguità" (Zumthor [1983] 2001, 198): l'ambiguità che nella voce era strutturalmente aperta, immediata, irriducibile a una sola direzione, trova nella pagina la propria

risoluzione obbligata. La riflessione di Zumthor sulla presenza della voce – che è anche il titolo del suo saggio – dimostra che le dimensioni polari fin qui isolate sono destinate a coesistere in quello che potremmo chiamare l'istante acustico; l'ascoltatore, cui resta il solo campo dell'ascolto, ne è investito. La pagina, per contro, impone la scelta che la voce sospende: nella voce questa simultaneità è intrinseca, è il modo in cui la voce funziona. Nella scrittura diventa un paradosso, un nodo che impone di essere sciolto, in questo caso attraverso un segno di interpunzione.

Per Zumthor l'esecuzione – termine con cui, dichiaratamente, egli intende ciò "che in inglese ha performance" (Zumthor [1983] 2001, 32) – "è anche istanza di simbolizzazione: di integrazione della nostra relatività corporale nell'armonia cosmica significata mediante la voce; di integrazione della molteplicità dei cambi semantici nell'unicità di una presenza" (Zumthor [1983] 2001, 185). La macchina attoriale è chiamata a integrare la totalità dei sensi nell'unità della presenza, vocale e gestuale insieme: come può la macchina attoriale di fronte a questa sfida rendersi 'equilibrio instabile'? Ossia come può lasciarsi agire da vettori di forza tra loro opposti, facendoli coabitare nell'equilibrio vivo di una tensione persistente? Nell'immobilità, si potrebbe rispondere; occorre al tempo stesso riconoscere che un punto immobile su cui agiscono forze di uguale grandezza in direzioni opposte è tutt'altro da un punto immobile per assenza di forza. Come può, allora, la macchina attoriale agire per mezzo della paralisi data dalle forze contrastanti che la abitano?

"Adatta l'azione alla parola, e la parola all'azione"

Il cortocircuito che abbiamo isolato riguarda principalmente la dimensione orale, che abbiamo fatto emergere a partire dall'analisi testuale. Cosa fa concretamente il corpo dell'attore nel momento in cui afferma le parole "Now I'll do't"? In che rapporto sono parola e azione in *Amleto*? Scelgo di partire dalle istruzioni che lo stesso Amleto dà alla compagnia di teatranti chiamati a rimettere in scena l'assassinio del padre. In un monologo illuminante, Amleto in questo modo istruisce gli attori:

Speak the speech, I pray you, as I pronounced
it to you – trippingly on the tongue; but if you mouth
it, as many of your players do, I had as lief the town-
crier had spoke my lines. Nor do not saw the air too
much with your hand, thus, but use all gently; for in
the very torrent, tempest, and as I may say the
whirlwind of your passion, you must acquire and beget
a temperance that may give it smoothness. O, it offends
me to the soul to hear a robustious, periwig-pated
fellow tear a passion to tatters, to very rags, to split
the ears of the groundlings, who for the most part are
capable of nothing but inexplicable dumb shows and
noise. […]
Be not too tame, neither; but let your own
discretion be your tutor. Suit the action to the word,
the word to the action, with this special observance:
that you o'erstep not the modesty of nature. For
anything so overdone is from the purpose of playing,
whose end, both at the first and now, was and is to
hold as 'twere the mirror up to nature, to show virtue
her own feature, scorn her own image, and the very
age and body of the time his form and pressure

Ti prego, pronuncia le battute come le ho pronunciate io, in punta di lingua. […] E non tranciare troppo l'aria

con la mano – così – ma usa moderazione, perché nello stesso fluire, nella tempesta, e come dire, nel vortice della passione, devi ottenere e produrre una temperanza che le possa conferire naturalezza. Oh, mi ferisce il cuore udire un tizio esuberante e imparruccato che riduce una passione in pezzi, in tanti stracci, spaccando i timpani della platea, per la maggior parte in grado di seguire solo pantomime incomprensibili e schiamazzi. […] Non ti frenare nemmeno troppo, ma lasciati guidare dalla discrezione. Adatta l'azione alla parola, e la parola all'azione – con questa speciale avvertenza, di non scavalcare la moderazione della natura. Perché qualsiasi cosa esagerata si allontana dallo scopo del teatro, che era ed è, dalle origini ai giorni nostri, di reggere per così dire lo specchio alla natura, di mostrare alla virtù le sue vere sembianze, all'ingiuria la sua immagine, e all'età e al corpo del tempo la loro sagoma e impronta. (Shakespeare, *Amleto*, III.2, 1-24)

"Adatta l'azione alla parola, e la parola all'azione": è in questa breve formula che per Marenco si concentra la novità del teatro shakespeariano, ovvero la necessità che la parola – espressione pregnante del carattere – si accordi con la vicenda inscenata nel rispetto della "moderazione della natura". Ciò che la pratica teatrale precedente manteneva distinto, Shakespeare porta a convergenza: da un canto, una storia memorabile e edificante, annunciata da un presentatore; dall'altro la sua illustrazione mimetica e didascalica, un'azione con cui identificarsi. Nella forma più arcaica, un oratore e alcuni mimi dimostravano insieme le verità della morale comunitaria; i ruoli tra loro restavano nettamente distinti: l'oratore, veicolo di una retorica religiosa o secolare, sempre magistrale e prescrittiva; i mimi, portatori di un'azione capace di renderla riconoscibile e convincente, traducibile nella corposa evidenza della vita da tutti vissuta (Marenco [2000] 2004, 3-4).

Oltre la prospettiva storica, tale coincidenza tra parola e gesto porta con sé un'implicazione ulteriore: l'accento cade sull'aderenza alla natura, alle sue contraddizioni, apparenti o costitutive che siano, che in tensione danno equilibrio, e in questo senso le istruzioni di Amleto si riconoscono in quelle di Domenico da Piacenza, maestro di danza alla corte estense intorno alla metà del Quattrocento, che scrive un manuale sull'arte della danza, il *De arte saltandi et choreas ducendi,* che pone al centro la stessa coincidenza tra movimento e misura che Amleto richiede agli attori. È in questo trattato che compare il concetto di *fantasmata*, capace di illuminare il momento del gesto sospeso, e della sua paralisi agente, nella terza scena del terzo atto:

oltra, dico a ti , chi del mestiero vole imparare bisogna danzare per fantasmata. E nota che fantasmata è una presteza corporale, la quale è mossa cum lo intelecto de la mexura [...] facendo requia a cadauno tempo, che pari haver veduto lo capo di Meduxa, como dice el Poeta, cioè che facto el motto sii tutto di piedra in quello instante et in instante mitti ale como falcone che per paiça mosso sia (Domenico da Piacenza, *De arte saltandi*, c.2r).

Il danzatore, compiuto il movimento, diventa tutto di pietra e nello stesso istante mette ali come falcone: pietra e volo simultanei. La testa di Medusa pietrificante porta con sé la densità massima del corpo che si arresta nel proprio compimento: pietra animata dalla memoria del gesto appena eseguito, fissità quale forma di una presenza ancora in atto. Il corpo smette di essere effetto della causa coreografica e diventa luogo di un'eccedenza che la coreografia predispone e che le sfugge: la tecnica produce le condizioni, poi si ritrae. Tra la pietra e il volo abita quell'istante che sfugge a ogni durata e fa coabitare gli opposti. Il *fantasmata* è la tecnica che Domenico elabora per questo interstizio fisico tra il compiersi dell'atto e il suo trattenersi: quello che Agamben, commentando il trattato, chiama "un arresto improvviso fra due movimenti, tale da contrarre virtualmente nella propria tensione interna la misura e la memoria dell'intera serie coreografica" (Agamben 2007). Tornando sul trattato a distanza di anni, Agamben farà del fantasmata il centro di un'ontologia: il gesto è, prima ancora del movimento, lo stallo fra due movimenti, l'*epoché* che immobilizza e, in uno, commemora ed esibisce il moto. Per dare consistenza a questo essere intermedio egli convoca i commentatori medievali di Aristotele: Averroè, per cui il movimento realizza la potenza mantenendola potenza; Grossatesta, che distingue dall'atto in cui la potenza si esaurisce un atto che la custodisce; e Alberto Magno, che, dovendo esemplificare la potenza conservata nell'atto, sceglie proprio il danzatore (Agamben 2018, 4-5).

La domanda che abbiamo lasciato in sospeso – come può la macchina attoriale rendersi "equilibrio instabile"? – trova qui il suo concetto e la sua immagine: un reciproco tremare della potenza nell'atto e dell'atto nella potenza, che Agamben affida alla bilancia di Focillon, la cui asta oscilla appena, immobilità esitante che proprio nell'esitazione dà segno di vita (Agamben 2018, 5). Lo stesso arresto, ripensato nell'ordine della potenza: ogni atto di creazione custodisce un "potere che trattiene e arresta la potenza nel suo movimento verso l'atto" (Agamben [2014] 2023, 292), la potenza-di-non che risparmia alla forza di esaurirsi nel proprio esito. Il danzatore che si ferma al culmine trasporta nell'atto questa riserva: agisce con ciò stesso che lo trattiene. Su questa riserva si regge anche la spada che Amleto sguaina e rinfodera, come vedremo, il gesto che possiede tutte le proprie condizioni e le volge contro se stesse. La misura corrisponde al principio aristotelico del mezzo tra gli estremi – il punto in cui la forza raggiunge la sua esatta tensione – che è appunto la "moderazione della natura" che Amleto prescrive agli attori. La memoria è "texorera de tutti li motti corporali", tesoro che porta inscritti nel corpo i gesti compiuti e quelli a venire; ogni *fantasmata* è il punto in cui quella memoria si congela e si mostra. Ben oltre un canone estetico, "la moderazione della natura" è la misura propria delle cose, il loro coincidere con se stesse, richiamate dalla memoria come immagine mentale vivida. L'attore che "si pavoneggia e spolmona" ha sostituito quella presenza con l'effetto calcolato per colpire lo spettatore: lo spettacolo d'intrattenimento fine a se stesso, quanto di più distante dal teatro tanto in Domenico da Piacenza quanto in Shakespeare.

È in questo orizzonte che si leggono le parole finali di Claudio nella terza scena del terzo atto: "Senza i pensieri, le parole non raggiungono il cielo". Il distico enuncia con precisione tecnica la regola che la teologia del tempo assegna alla preghiera: la sua efficacia dipende per intero dalla disposizione di chi prega, dall'attenzione e dalla devozione che accompagnano la formula. Tale regola si ritaglia per contrasto sul principio che governa i sacramenti, i quali producono il proprio effetto *ex opere operato*, in virtù del rito correttamente compiuto e a prescindere dal merito del ministro: il battesimo somministrato da un sacerdote indegno resta valido. Su questa coppia – *opus operatum* e *opus operantis*, l'atto nella sua realtà effettuale e l'atto in quanto compiuto da un agente e qualificato dalle sue disposizioni – la scolastica costruisce, ha mostrato Agamben, un'intera ontologia, quella dell'effettualità: un essere che si risolve nella propria operazione, un atto reale in quanto produce il proprio effetto (Agamben 2012, 33-34).

Amleto valuta la preghiera di Claudio con il metro del sacramento. Alla sola postura dell'orante – l'anima "che si purga", l'uomo "pronto, maturo per il trapasso" – attribuisce la capacità di produrre l'effetto per conto proprio, e su questo calcolo sospende il colpo. Claudio, rialzandosi, enuncia la regola opposta e smonta, a insaputa di entrambi, il ragionamento appena uscito di scena: le parole volano, i pensieri restano a terra, l'effetto manca. Lo scarto resta consegnato al solo spettatore, e su di esso la scena costruisce la propria ironia: la vendetta sospesa per un effetto presunto avrebbe trovato lì il proprio compimento, perché quella preghiera, in quel momento, era un rito vuoto. La salvezza richiede più della postura dell'orante, come l'equilibrio instabile della macchina attoriale richiede più dell'immobilità. Ed è qui che anche noi necessitiamo di un momento di riflessione attorno a questo sfuggire sempre più lontano del gesto omicida verso il compimento della tragedia.

Τί δράσω;

La distanza fra questi due regimi della sospensione trova il suo fondamento nella cesura che Benjamin, nel *Dramma barocco tedesco*, istituisce fra tragedia e *Trauerspiel*: la tragedia attica avrebbe per contenuto il mito – l'eroe muore in un sacrificio che fonda un ordine a venire; il suo linguaggio proprio è il silenzio; il suo tempo è tempo adempiuto, in cui ogni istante sta già sotto il giudizio (Benjamin [1928] 2014]) – e dentro questa economia satura ogni ritardo è finalizzato in anticipo; il *tì drasō* di Oreste interroga il perché di un atto già assegnato. La sospensione come condizione – abitabile, distesa in un tempo svuotato di escatologia – nasce con il dramma barocco, spettacolo per melanconici, il cui protagonista è il sovrano incapace di decisione, preda del 'crampo contemplativo' (Benjamin [1928] 2014). È il mondo cui Amleto appartiene: in

lui il principe melanconico si fa spettatore del proprio dramma, e la sua vita diventa l'oggetto esemplare del suo lutto. La tragedia consegna così al nostro discorso la sospensione finalizzata, il calcolo di Medea, la domanda di Oreste; il *Trauerspiel*, la sospensione come condizione non finalizzata dell'atto. Il tempo vuoto del barocco prefigura, in questo senso, il presente eroso che Lehmann teorizzerà dall'interno della scena novecentesca.

La tragedia greca mostra che la coincidenza tra presenza e atto, che nel fantasmata abita il corpo singolo, era già operante nella struttura fondativa del teatro occidentale, in forma più ampia ma imparentata; la coincidenza delle cose con se stesse a discapito dell'effetto, e la subordinazione della trama – del susseguirsi delle azioni a uno scopo – emergono identiche nella prima tragedia della storia occidentale: *I Persiani*. Ricordiamo: il fatto truculento, ossia ciò che canonicamente costituisce il polo verso cui tende la costruzione drammaturgica della tragedia, si colloca prima ancora che la tragedia abbia inizio. Gli ateniesi-spettatori assistono a quanto accade presso la corte di Dario all'indomani della sua sconfitta, in una guerra già conclusa. Nell'introduzione alla sua traduzione, scrive Centanni: "Il teatro è una macchina che costringe gli eventi a prendere forma di tragedia" (Centanni 1991, 6); l'evento è già accaduto, e la costrizione tragica produce qualcosa di reale, imposto, attuale: riconoscimento immediato nel quale i combattenti di Salamina si riconoscono nei vinti persiani. È a partire da questa coincidenza che lo spettatore ateniese subisce qualcosa di altro dalla rappresentazione differita: viene investito da uno specchio che gli rimanda l'immagine immediata dell'altro già coincidente con la propria.

E ancora: "Τί δράσω; chiede Oreste davanti al seno nudo della madre... e non è esitazione" (Centanni 1991, 12). Oreste conosce l'atto che lo attende; il *mythos* lo stringe nella propria logica. La sua domanda interroga il *perché* – perché l'azione debba svolgersi in quel modo, perché tocchi a lui portarla a compimento – con l'eventualità del fare già risolta a monte. La tragedia custodiva già una forma più radicale di quella che il presente percepisce come il perimetro del teatro. La sospensione data dal destino dettato dal *mythos*, il momento della riflessione, attraversa anche la *Medea* di Euripide: dopo la perdita di controllo iniziale – il pianto, l'abbandono, le imprecazioni – la madre che la tragedia destina all'infanticidio comprime il pathos e architetta lucidamente la vendetta. Ogni sua parola, ogni suo gesto è ponderato affinché l'impulso sia trattenuto e scaraventato fuori nel momento più opportuno. È questa dimensione dell'attesa che emerge, osserva Warburg nella conferenza del 1926 dal titolo *L'antico italiano nell'epoca di Rembrandt*, in un'incisione realizzata per un intermezzo della *Medea* del drammaturgo olandese Jan Six (1648). Medea è in primo piano, con il pugnale in mano, mentre sullo sfondo si celebrano le nozze di Giasone; Warburg accosta la scelta di Rembrandt ai modelli antichi – un affresco pompeiano del I secolo, rinvenuto in epoca moderna, mostra Medea nella stessa postura meditativa, i figli che giocano sullo sfondo – e vi legge un'inversione della formula del pathos: al culmine truculento, l'artista olandese preferisce il momento che lo precede, la riflessione che trattiene. Ciò che conta nel momento cruciale è la riflessione propria della tragedia: la sospensione meditativa funge da fulcro; l'effetto truculento dell'assassinio è già noto e occupa nella struttura della tragedia una posizione secondaria. Una simile concentrazione era estranea al teatro olandese del Seicento, che prediligeva stupire gli spettatori per mezzo di effetti scenici e "rozze arti trasformatrici" (Warburg 1926 [2007], 606); Rembrandt giunge nella sua opera alla stessa essenza che Shakespeare aveva infuso nella drammaturgia dell'*Amleto*.

Il performativo proteiforme

Il triangolo che si disegna fra Oreste, Medea e Amleto si legge meglio per differenza che per somiglianza. L'affermazione "and now I'll do't" sembra costituire un *tì drasō* già risolto, una soglia attraversata; in realtà la soglia resiste come soglia, facendosi muro impercettibile: Medea trattiene l'impulso e architetta la vendetta con lucidità, sospensione che non coincide con quella di Amleto, poiché Medea il momento opportuno lo trova e l'atto lo conduce a compimento, trionfando. Medea attende per agire; Amleto enuncia un'attesa strategica – colpire Claudio in un'occasione di dannazione massima – e tuttavia tale attesa non produce mai

l'atto annunciato, o meglio: l'azione si compie nel quinto atto, ma per circostanze fortuite e in un duello che Amleto non aveva pianificato come momento di vendetta.

Il 'perché' di Amleto diverge alla radice da quello di Oreste e da quello di Medea: si tratta del perché proprio di chi resta sospeso dinanzi al destino. In luogo dell'azione che si compie suo malgrado, in luogo del calcolo che attende l'ora, Shakespeare instaura la sospensione dell'agire: il compimento si trattiene; la spinta è molteplice, di segni opposti. Per questo Amleto si iscrive nel paradigma più ampio dell'eroe sospeso studiato da De Simone: gli eroi "in sospeso" – indecisi, riluttanti, temporaneamente inefficaci – che attraversano la letteratura da Arjuna e Achille fino alle riscritture novecentesche di Virginia Woolf, e in cui la sospensione "si configura [...] come un dispositivo narrativo e drammaturgico essenziale, che nell'atto stesso di mettere in crisi il procedere della storia, ne rigenera e rafforza il tessuto" (De Simone 2024). Una differenza porta al cuore del nostro discorso, e la segnala la stessa De Simone quando isola in Amleto il caso in cui il "frattempo" diviene "inciampo tragico senza uscita". Nell'eroe epico che indugia, la sospensione rifluisce nella trama e la nutre: il gesto che tarda a farsi gesta rigenera il tessuto narrativo che lo accoglie, e la potenza portata a tensione massima esplode più tardi in prodezze rinnovate. In Amleto la sospensione opera una torsione di segno opposto: il tessuto narrativo si lacera; la lacerazione è il sintomo di ciò che eccede la trama deputata a contenerlo, l'enunciazione che eccede chi la profferisce, ciò che resta quando la contestualizzazione è già avvenuta e un resto è caduto fuori. È su questo resto che il confronto con l'ontologia della performance, aperto in esordio, giunge a compimento: Phelan riconosce all'evento performativo una vita che esiste solo nel presente e si compie nella propria scomparsa; la sospensione di Amleto abita quella soglia e la oltrepassa, perché il suo svanire è opera dello stesso dire che l'ha prodotta.

Come va nominata questa struttura nell'ordine del dire, ovvero nell'ordine del funzionamento del linguaggio e della sua comunicazione? Austin esclude i performativi pronunciati in soliloquio o sulla scena definendoli usi parassitari rispetto all'ordinario: il caso teatrale è, per Austin, già cavo per definizione. Ciò che l'argomento qui proposto forse rovescia è precisamente questa gerarchia. Austin distingue due famiglie di "infelicità": i *misfires*, colpi a vuoto in cui la procedura è invocata in modo difettoso e l'atto risulta nullo, e gli *abuses*, abusi in cui la procedura riesce ma l'intenzione è insincera, e l'atto risulta cavo (Austin [1962] 2019). Il caso di Amleto sfugge a entrambe le caselle. La procedura funziona: l'enunciato è ben formato, il soggetto è appropriato, il gesto accompagna la parola. L'intenzione è dichiarata e, dentro la finzione, piena. E l'atto viene revocato dal soggetto stesso, dentro la medesima sequenza enunciativa, nell'istante in cui le condizioni raggiungono l'acme. La tassonomia di Austin sfiora questa figura e la lascia senza nome: è un performativo che possiede le proprie condizioni e si volge contro di esse. Il nome, d'altra parte, esiste: sta fuori dalla teoria degli atti linguistici, nella teoria del gesto. Per Agamben il gesto sfugge alla partizione aristotelica che regge anche la pragmatica: né *poiesis* rivolta a uno scopo esterno, né *praxis* che ha in sé il proprio fine, esso è "l'esibizione di una pura medialità, il rendere visibile un mezzo come tale" (Agamben 2018, 2). Il paradigma è il mimo, che imita il movimento sospendendone la relazione a un fine; Amleto compie un passo oltre: esegue il movimento – la spada sguainata – e ne sospende l'esito dentro la stessa sequenza enunciativa, esponendo l'agire nella sua medialità e nella sua potenzialità. Si chiarisce così anche la ragione strutturale per cui la tassonomia austiniana doveva mancare il bersaglio: *misfires* e *abuses* mappano le infelicità dentro il dispositivo dei mezzi e dei fini – procedura, convenzione, effetto – mentre il gesto si sottrae in radice a quel dispositivo, come quegli atti che Tommaso d'Aquino fatica a ricondurre alla finalità: le azioni fatte per gioco, quelle contemplative, la *confricatio barbae* compiuta soprappensiero (Agamben 2018, 6)

È in questa torsione che la performance angelica trova la sua figura. Agamben riconduce il gesto ai "mezzi puri" e alla "pura lingua" di Benjamin: una parola che comunica soltanto se stessa, una pura comunicabilità (Agamben 2018, 3). È, alla lettera, la struttura del *parler angélique*: l'angelo che "dice che c'è del dire" è la pura lingua fatta figura, e il gesto è la medesima struttura trasferita dall'ordine del dire a quello del fare. Il *parler angélique* di de Certeau descriveva un'enunciazione che dice soltanto che c'è del dire: messaggio

coincidente con il proprio accadere, soggetto indeterminato, frontiera tra l'atto enunciativo e chi lo profferisce. Amleto realizza la stessa struttura a polarità invertite: il soggetto è saturo, l'atto resta sospeso; e il dire – "And now I'll do't" – raggiunge la pienezza angelica proprio nel momento in cui rinuncia a constatare alcunché, esibendo il puro fatto del proprio accadere mentre revoca ciò che annuncia. La performance angelica della tragedia è questo chiasmo: dove l'angelo di de Certeau è enunciazione certa di un soggetto incerto, l'eroe sospeso è soggetto certo di un'enunciazione che si divide; in entrambi i casi, nulla di constativo ha luogo. La terza scena del terzo atto mette così una di fronte all'altra le due ontologie che i testi di Agamben permettono di distinguere: Claudio in ginocchio consegna la salvezza all'esecuzione del rito e ne registra il fallimento; Amleto con la spada, che ragiona per effetti e produce un gesto, espone l'atto che conserva la propria potenza. Il momento sospeso tra voce e gesto – nel fantasmata di Domenico, nella spada di Amleto, nella pausa meditativa di Medea – è il luogo in cui il teatro, molto prima delle teorie novecentesche della performance, ha prodotto come evento questa eccedenza dell'enunciazione su ogni contenuto.

Riferimenti bibliografici

- Agamben 2007
  G. Agamben, *Ninfe*, Torino 2007.
- Agamben [2009] 2023
  G. Agamben, *Nudità*, in Id., *La mente sgombra*, Torino 2023, 104-256.
- Agamben 2012
  G. Agamben, *Opus Dei. Archeologia dell'ufficio*, Torino 2012.
- Agamben [2014] 2023
  G. Agamben, *Che cos'è l'atto di creazione?*, in Id., *La mente sgombra*, Torino 2023, 286-306.
- Agamben 2017
  G. Agamben, *Archeologia dell'opera d'arte*, in Id., *Creazione e anarchia. L'opera nell'età della religione capitalistica*, Vicenza 2017, 9-28.
- Agamben 2018
  G. Agamben, *Per un'ontologia e una politica del gesto*, in *Id., Giardino di studi filosofici*, Macerata 2018, 1-7.
- Austin [1962] 2019
  J.L. Austin, *Come fare cose con le parole* [*How to Do Things with Words*, Oxford 1962], trad. it. e cura di C. Penco e M. Sbisà, Bologna 2019.
- Benjamin [1928] 2014
  W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco* [*Ursprung des deutschen Trauerspiels,* Berlin 1928], trad. it. F. Cuniberto, Torino 2014.
- Centanni 1991
  M. Centanni, *La tragedia dei vinti*, in Eschilo, *I persiani*, trad. it. e cura di M. Centanni, Milano 1991, 5-28.
- de Certeau [1982] 2016
  M. de Certeau, *Fabula mistica. XVI-XVII secolo* [*La Fable mystique. XVIe-XVIIe Siècle,* Paris 1982], vol. II, trad. ita. e cura di S. Facioni, Milano 2016.
- de Certeau 1988
  M. de Certeau, *Il parlare angelico. Figure per una poetica della lingua (secoli XVI e XVII)* [*Le Parler angélique : figures pour une poétique de la langue*, Paris 1985], a cura di C. Ossola, trad. it. di D. De Agostini, Firenze 1988.
- De Simone 2024
  S. De Simone, *L'atto sospeso. Azione e inazione dell'eroe dall'Iliade a Virginia Woolf*, Roma 2024.

- Domenico da Piacenza, *De arte saltandi*
  Domenico da Piacenza, *Il De arte saltandi et choreas ducendi di Domenico da Piacenza*, a cura di P. Procopio, Ravenna 2014.
- Jovićevič, Vojanović 2026
  A. Jovićevič, A. Vojanović, *Architettura cognitiva e critica della performance*, Roma 2026.
- Lehmann [1999] 2017
  H.-T. Lehmann, *Il teatro postdrammatico* [*Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main 1999], trad. ita. e cura di S. Antinori, Imola 2017.
- Marenco [2000] 2004
  F. Marenco, *La parola in scena. La comunicazione teatrale nell'età di Shakespeare*, Torino 2004.
- Phelan [1993] 2005
  P. Phelan, *Unmarked: The politics of performance*, London 2005.
- Shakespeare, *Amleto*
  W. Shakespeare, *Amleto* [*Hamlet*], in Id., *Tutte le opere*, vol. 1, trad. it. e cura di F. Marenco, Milano 2014, 713-1039.
- Schechner [2002] 2018
  R. Schechner, *Che cos'è la performance* [*What is Performance?*], in Id., *Introduzione ai Performance studies* [*Performance Studies: An Introduction*, Routledge 2018], trad. it. D. Tomasello, Imola 2018, 70-109.
- Warburg [1926] 2007
  A. Warburg, *L'antico italiano nell'epoca di Rembrandt* [*Italienische Antike im Zeitalter Rembrandts*], in A. Warburg, *La rinascita del paganesimo e altri scritti (1917-1929)*, vol. II, a cura di M. Ghelardi, trad. it. S. Müller, Torino 2007, 405-654.
- Zumthor [1983] 2001
  P. Zumthor, *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale* [*Introduction à la poésie orale,* Paris 1983], trad. it. C. di Girolamo, Milano 2001.

English abstract

This essay examines a suspended gesture in Shakespeare's *Hamlet* as an early instance of the structure that Michel de Certeau calls *parler angélique*: an enunciation whose message coincides with the act of speaking itself. The analysis focuses on Act III, Scene 3, where Hamlet delays killing King Claudius at prayer, drawing on close textual reading of the monologue, Paul Zumthor's theory of voice and writing, and Domenico da Piacenza's dance treatise, which names the pause between two movements a *fantasmata*. Read through Agamben's theory of gesture and J. L. Austin's taxonomy of speech-act failures, Hamlet's suspended action forms a distinct case: a performative that establishes its own conditions and reverses them within a single utterance. The essay situates this case alongside Richard Schechner's concept of restored behavior, Peggy Phelan's ontology of performance as disappearance, and the classical models of suspended action found in Orestes and Medea, framed through Walter Benjamin's distinction between tragedy and *Trauerspiel*. The comparison positions Hamlet's suspended gesture as a precursor to twentieth-century performance theory, generated by the stage itself well before its theoretical formulation.

keywords | Performance theory; Speech act theory; Suspended gesture; Hamlet; *Parler angélique*

La Redazione di Engramma è grata ai colleghi – amici e studiosi – che, seguendo la procedura peer review a doppio cieco, hanno sottoposto a lettura, revisione e giudizio questo saggio
(v. *Albo dei referee di Engramma*)