

# Teaching Shakespeare through Performance

di Antonella Piazza

As an act of memory and an act of creation, performance recalls and transforms the past in the form of the present

W. B. Worthen, *Drama, Performativity, Performance*

## Abstract

My personal experience of Teaching English through Shakespeare to students of English at the University of Salerno in the last decade is recorded in the article and related to the critical and theoretical development of the relationship between Shakespeare and Performance, which in very recent years has become an autonomous discipline in Shakespeare Studies (W. B. Worthen).

The first performative turn inaugurated by J. L. Styan's *The Shakespeare Revolution* in the 1970s has been superseded by a second one in the postmodern era marked by the electronic and new media revolution. In the first phase Shakespeare in performance was still, in a way, subordinated to his text, while in the second Shakespeare is absorbed in the performative process which is growing more and more inclusive going from the page to the stage, to the screen, to the new media.

In the last part of the article Almereyda's *Hamlet 2000*, following Worthen's lesson, is considered paradigmatic in revealing how a "spectral" Shakespeare contributes to a self-reflexive critique of performance. In the end the 2012 *H.A.M.L.E.T* ("How A Man Loves Entertainment Technology") by the students of the University of Salerno is presented as following the steps of Almereyda's movie on the stage, documented by declarations of some contributors to the performance and links on YouTube.

Lo spostamento nel 2007 del mio insegnamento di Letteratura inglese dal corso di laurea in Lingue e letterature straniere ad uno di Arti visive, musica e spettacolo (Davimus) dell'Università degli Studi di Salerno ha significato uno spostamento del mio lavoro su Shakespeare dalla pagina alla scena ("from page to stage"), dal testo alla performance. La performance era, allora, per me un territorio quasi del tutto inesplorato in cui mi sono inoltrata in modo empirico: producendo cioè ogni anno (per otto anni) un adattamento di un testo di Shakespeare<sup>1</sup>, creato e curato dagli studenti e "rappresentato" – "performed" – alla fine del corso al Teatro di Ateneo<sup>2</sup>. Dalla sperimentazione didattica è necessariamente conseguito un interesse per la relazione tra Shakespeare e la performance da una prospettiva critico-teorica e storica.

Dalla seconda metà del secolo scorso ad oggi gli studi su Shakespeare e la Performance si sono sviluppati con implicazioni e percorsi così complessi e diversificati, così inaspettati e inediti da suscitare un senso di sorpresa e smarrimento. Questo articolo in-

tende, dunque, registrare e interpretare un'esperienza didattica immergendola, per certi aspetti, nel dibattito contemporaneo su Shakespeare e performance. La domanda/scoverta inquietante che si pone è: nel teaching/insegnamento – che altro non è che parte fondamentale del processo di trasmissione e trasformazione («transformission»)³. culturale – viene prima Shakespeare o la performance? Si “insegna” Shakespeare attraverso la performance o la performance attraverso Shakespeare? Ma, una cosa alla volta.

## I

## Shakespeare Performance Criticism

Il *performative turn* negli studi shakespeareiani è invariabilmente associato a J. L. Styan. Si tratta di un primo e importante passaggio, di un momento fondativo nella relazione tra il Bardo e la performance, ma affatto rivoluzionario e definitivo⁴.

Quando nel 1977 J. L. Styan pubblicò *The Shakespeare Revolution* non annunciava una rivoluzione a venire, ma una rivoluzione compiuta, o meglio una pace fatta tra la critica letteraria e la critica teatrale. L'accademia – gli studi filologici, editoriali e critici – per più di due secoli avevano eletto la pagina, manoscritta o stampata, a oggetto estetico privilegiato e lo avevano identificato *tout court* con Shakespeare. La performance, la messa in scena teatrale, era esclusa, trascurata, spesso sottovalutata e svalutata negli studi shakespeareiani ufficiali tanto che il testo e la scena non sembravano avere niente da condividere: «Could the Shakespeare on the stage and the study have been the same man, the plays the same plays?. The Shakespeare industry branched in such different directions that it scarcely seemed to have the same root»⁵.

È il Novecento – secondo Styan – a sviluppare e dare dignità a una critica “stage-centred” che intendeva ridare a Shakespeare un'identità non solo di poeta/scrittore (genio della parola), ma anche di “playwright”⁶. Questo nuovo orientamento portò un interesse critico per la storia e i modi della messa in scena shakespeareiana. Attraverso copioni, osservazioni e recensioni contemporanee si ricostruì gradualmente e con sforzo una storia delle rappresentazioni shakespeareiane che vede nel 2001 uno dei suoi esiti più riconosciuti nella *The Oxford Illustrated History of Shakespeare on Stage* curata da Jonathan Bate e Russell Jackson. Il desiderio di conferire autorità scientifica e “verità” alla messa in scena di Shakespeare avvicinò, inoltre, i registi e i nuovi operatori del teatro al modo “originale” di rappresentazione elisabettiana che portò a un superamento della spettacolarità visivo-illusionistica delle performances vittoriane: «The stage has moved from the elaborate decoration of Beerbohm Tree to the austerities of Peter Hall, from the illusory realism of Henry Irving to the non-illusory statements of Peter Brook»⁷.

Il disegno di un “originale” teatro elisabettiano, lo Swann, scoperto nel 1888, e la pubblicazione di W. W. Greg del *Diary* e dei *Papers* di Henslowe tra il 1904 e il 1908 sono le premesse di un ritorno al *bare stage*, alla scena nuda elisabettiana, inaugurata

da William Poel nel 1901 (contemporaneamente e come conseguenza di un altro cruciale passaggio dalla scena allo schermo nella storia della performance shakespeariana). L'architettura del teatro shakespeariano ritornò al *thrust stage* elisabettiano ricostruito da Tyron Guthrie per il suo primo teatro festival a Stratford in Ontario nel 1953. Guthrie riteneva che «a play can be best represented by getting as near as possible to the manner in which the author envisaged its performance»<sup>8</sup>. Il ritorno allo stage antirealistico associava la performance shakespeariana ai contemporanei estranianti esperimenti antimimetici del più colto teatro europeo di Adolph Appia, Vsevolod Meyerhold, Bertolt Brecht, Gordon Craig, Max Reinhardt incrementandone la reputazione.

Negli anni Settanta e Ottanta del Novecento gli studi shakespeariani “stage-centred” godevano ormai di una dignità pari a quelli “text centred”: la pace era raggiunta. Ancora Styan lo sottolinea: «[Stanley Wells] believes that the writings of Shakespeare critics can perform a valuable service in the theatre, [and he] conversely insists that “theatrical experience of the plays is necessary for a Shakespeare critic”»<sup>9</sup>.

Ma questo idilliaco equilibrio tra Shakespeare e la performance non era destinato a durare a lungo come dimostra anche la *performance pedagogy* il cui percorso, che si tenterà di tracciare, è parallelo, anche se non sempre coincide con i *Performance Studies* accademici.

L'*educational drama* shakespeariano godette di un vero boom tra gli anni Settanta e Ottanta. Come afferma James N. Loehlin in *Teaching through Performance*, l'area spesso troppo trascurata della didattica di Shakespeare ha tratto vantaggio dalla reputazione e dal successo raggiunti dalla performance negli studi accademici shakespeariani:

Performance pedagogy as we know it grew out of “the Shakespeare revolution” of the 1960s and 1970s. The growth of “stage-centered” criticism by scholars like J. L. Styan and Bernard Beckerman, the dissemination of the RSC training methods of Cicely Berry and John Barton, and the creation of the touring performance/education group ACTER (now Actors from the London Stage), together with the educational experimentation of the period, all combined to give performance a place in the college English classroom<sup>10</sup>.

A metà degli anni Ottanta sembrava che – osserva Lohelin – la performance fosse considerata la Nuova Disciplina e si riteneva che avrebbe dominato la pedagogia per le generazioni future.

Lo “Shakespeare Quarterly” del 1984 era stato un numero speciale tutto dedicato alla performance e nell'introduzione John F. Andrews notava che dieci anni prima una pedagogia “performance-oriented” non era una nozione diffusa: «virtually everybody acknowledges the need to approach Shakespeare's plays as dramatic rather than literary works. The only real question seems to be just how to put the consensus into practice»<sup>11</sup>. Homer Swander, in un saggio del 1985, provocava gli insegnanti

to accept the pedagogical consequence of recognizing the obvious : that Shakespeare words, deliberately designed by a theatrical genius for a thrust stage with live actors and an immediately responding audience, cannot be satisfactorily explored or experienced in any medium but his own<sup>12</sup>.

Docenti di Shakespeare, soprattutto nei colleges anglosassoni, portavano al teatro gli allievi, mostravano in classe film, prodotti televisivi, videocassette, rappresentavano scene con gli studenti come “performers” (questo per Styan era “il metodo diretto”), e si impegnavano a dimostrare le specificità che distinguevano il dramma dalla letteratura.

La mia iniziale esperienza di insegnamento della lingua e della letteratura inglese attraverso la performance shakespeariana condivideva queste pratiche di drammatizzazione del testo – *close reading* e interpretazione comune e condivisa del testo, assegnazione dei ruoli dei personaggi agli studenti-attori, tecniche di improvvisazione (soprattutto quelle di Viola Spolin), gioco di ruoli, simulazioni, progetti di contemporaneizzazione dei temi del dramma, creazione di nuove sceneggiature, occupazione degli spazi del Teatro di Ateneo – ma queste hanno, nel corso degli anni, come vedremo, subito delle trasformazioni e seguito, più o meno consapevolmente, le trasformazioni dell’interpretazione del rapporto tra Shakespeare e la performance. Ma di questo più tardi; torniamo, per ora alla storia.

In pochi anni la situazione è cambiata: la «Shakespeare revolution» di Styan doveva essere soppiantata e superata da ulteriori rivoluzioni che erano alle porte, pronte a modificare il rapporto tra Shakespeare e la performance. Negli anni Ottanta l’istituzione e il successo dei *Performance Studies*, fondati come disciplina a New York da Richard Schechner, da una parte, e l’occupazione e la preoccupazione, dall’altra, della critica politico/ideologico e teorico/culturale shakespeariana per i temi della classe della razza e del gender e infine la svolta postmoderna condussero al superamento e al rifiuto della “rivoluzione” di Styan e al riposizionamento di Shakespeare all’interno degli studi sulla performance.

W. B. Worthen, tra i più autorevoli critici dei nuovi *Performance Studies*, affermava che il torto di Styan era considerare la performance drammatica l’iterazione del testo scritto. La rivoluzione “stage-centred” si smascherava come un teatro “text based”. Per la critica e la pedagogia della performance shakespeariana, cioè, lo spostamento di attenzione sulla performance aveva l’obiettivo di penetrare e interpretare e “approfondire” la parola shakespeariana che rimaneva e si confermava come la stabile origine e la fissa autorità precedente ogni sua successiva e possibile performance. Il *performative turn* di Styan si rivelava e veniva qualificato come “performance criticism”. E per le implicazioni pedagogiche Milla Cozart Riggio nell’introduzione a una influente raccolta di saggi – *Teaching Shakespeare through Performance* (1999) – affermava che, per quanto il metodo di insegnamento di Shakespeare fosse cambiato, il culto e la riverenza verso il Bardo non vacillarono nei primi tre quarti del xx secolo e a riprova di questo scrive:

In 1970 Isaac Asimov could claim Shakespeare as the glory of the English language: «Most of all, we who speak English, in the original, the writings of William Shakespeare, a man who is certainly the supreme writer through all the history of English literature and who, in the opinion of many, is the greatest writer who ever lived – in *any* language». Indeed, Asimov claims an almost mystical power for Shakespearean language as a bulwark against change: «It is almost as though the English language dare not change so much as to render Shakespeare incomprehensible»<sup>13</sup>.

Negli ultimi decenni lo Shakespeare di Asimov, così come quello di Styan, è stato immerso in un'operazione di destrutturazione e decostruzione così radicale da venirne totalmente travolto e trasformato.

Al successo prima e al declino poi del “performance criticism” di Styan è seguita, negli studi shakespeariani, una fase in cui le due categorie – “Shakespeare” e “performance” – presero direzioni diverse.

Prima la performance. Nel 1985 Richard Schechner, in *Between Theatre and Anthropology*, se da una parte, rifiutando l'identità letteraria di Shakespeare, lo riconosceva come supremo artigiano della scena, dall'altra, aprendo i *Performance Studies* all'incrocio interdisciplinare, marginalizzava il teatro e dunque Shakespeare, sottoponendolo, confondendolo e a volte riducendolo ad una prospettiva antropologica.

Was “theatre” an adequate term for the wide range of “theatrical acts” that intercultural observation was everywhere revealing? Perhaps performance better captured and conveyed the activity that was provoking these questions. [...] If indeed we are entering a new intercultural “global village”, then we must begin to imagine a post-theatrical, post anthropological age<sup>14</sup>.

Dunque in questa fase dei *Performance Studies* la nozione di teatro ha perso i confini tradizionali, includendo e allargandosi dai comportamenti rituali (Victor Turner) a quelli della vita di ogni giorno (Erving Goffman).

Se Shakespeare non era al centro dei *Performance Studies* schechneriani, la performance non fu al centro degli studi shakespeariani tra la fine del Novecento e l'inizio del millennio che proiettarono sul testo drammatico le ansie ideologiche e politiche del tempo relative alle marginalità sessuali, sociali, razziali, sottoponendo a scrutinio, per così dire, la *political correctness* di Shakespeare. Tanto che letture e approcci – come quello performativo e la *performing pedagogy* – che escludevano quelle questioni venivano aspramente criticate. Nel numero sulla didattica dello “Shakespeare Quarterly” nel 1990, Ann Thompson criticava l'approccio performativo che dominava nel 1984 e ne decretava, in qualche modo la fine: «Reading these essays in 1989 [...] I was immediately struck not only by the overwhelming consensus that the “right way” to teach Shakespeare was through performance and class workshops but also by almost total absence of literary theory and cultural politics»<sup>15</sup>.

Fu la svolta post moderna – la sua operazione di decostruzione delle nozioni di origine, autore, testo, e delle tradizionali categorie spazio-temporali di trasmissione culturale – a ricomporre il binomio Shakespeare e la performance seppure da una prospettiva diametralmente opposta a quella di Styan. I nuovi *Shakespeare Performance Studies* negarono innanzitutto l'assunto fondativo del "performance criticism" e delle relative "performing pedagogies", secondo cui l'esplorazione delle condizioni della performance teatrale del dramma shakespeariano avrebbe condotto alla scoperta del suo significato testuale, inscritto nella sua parola<sup>16</sup>. Worthen, tra i fondatori e promotori degli *Shakespeare Performance Studies*, osserva che la performance teatrale viene intesa da Styan (come da J. L. Austin) in termini letterari, come un modo di dire parole scritte. Il teatro produce significato reiterando il testo drammatico, con una modalità citazionale che rende il teatro particolarmente vuoto ("hollow») e Worthen si chiede: «But is it language, the text, that motivates the force of dramatic performance? Is it, in other words, the dramatic text, that motivates the force of dramatic performance? Is it in other words, the dramatic text that the citational performances of the theatre cite?»<sup>17</sup>. Sul piano didattico l'esperienza con gli studenti Davimus, in cui il testo rappresentato è stato invariabilmente un "adattamento" e una "riscrittura originale" di un play di Shakespeare, dimostrava con evidenza che non era il testo di Shakespeare al centro della performance teatrale, che, per quanto il testo venisse trasformato, rimaneva comunque una performance teatrale shakespeariana.

Nei tormentati rapporti tra *page* e *stage*, tra testo e performance, alla retorica interpretativa di Styan viene contrapposta una retorica produttiva:

[There are] two ideologies in competing to define the work of contemporary theatre: an interpretive rhetoric, in which performance is valued for its capacity to repeat, realize, and communicate a dramatic work to an audience; and a productive rhetoric in which the theatre frames performance as an event, speaking not merely to the spectator but also through the spectator's agency in the performance<sup>18</sup>.

Nel passaggio dalla "interpretazione" alla "produzione", dalla "ripetizione" all'"evento" si costituisce l'area degli *Shakespeare Performance Studies* che riformula radicalmente le nozioni di Shakespeare e performance e la loro relazione, ormai inestricabile.

## 2

## Shakespeare Performance Studies

Perché Shakespeare? Shakespeare "si presta" particolarmente alla performance perché da sempre occupa una posizione a cavallo tra letteratura e teatro, entrambe posizioni mobili e instabili perché lo stesso testo letterario, apparentemente garanzia di autorialità e stabilità, oltre a non essere stato autorizzato dall'autore, si muove tra la

trasmissione manoscritta e l'aurorale "mediazione" del medium della stampa, dunque Shakespeare è da sempre e per sempre autore nascosto e testo impuro e mediato. «The Shakespearean text [...] emerges as the ghostly origin of a contemporary process of surrogation»<sup>19</sup>.

La performance è sempre una sostituzione, uno spostamento, un surrogato: "Surrogation involves not the replaying of an authorizing text, a grounding origin, but the potential to construct that origin as a rhetorically powerful effect of performance [...] is to alter the conventional priority of text to performance»<sup>20</sup>. In una performance drammatica la comprensione del testo non è la causa, ma la conseguenza della performance. Al contrario di quanto supposto dallo *Shakespeare Performance Criticism*, la stabilità di Shakespeare e del suo testo è dunque illusoria, la sua interpretazione mai fissa, né finale, né autoriale, ma sempre e da sempre affidata a un medium di trasmissione e rappresentazione. Sono i media della performance shakespeariana – la stampa, il teatro, il grande e piccolo schermo, i nuovi media – a occupare il centro nella critica e nella teoria contemporanea.

In *Shakespeare Performance Studies* (2014) W. Worthen precisa che questa area interdisciplinare – provvisoria e senza precisi confini – non considera come la performance riproduce Shakespeare, ma, al contrario, la sua domanda è: «how might Shakespeare Performance Studies imagine a more productive encounter, a more productive study of performance through Shakespeare?»<sup>21</sup>. *Shakespeare Performance Studies* osserva il modo in cui "Shakespeare on stage" articola una visione critica non di Shakespeare, ma del suo medium: la performance drammatica contemporanea.

To seize Shakespeare performance today is to ask how Shakespeare has become an instrument for exploring the continually contested parameters of performance, the boundaries between writing and doing, between onstage and offstage acting, between literature, theatre and other technologies of mediated performance<sup>22</sup>.

Il teatro (come il testo) è stato occupato dai media, la performance contemporanea è un luogo di convergenza intermediale dove – Worthen e gli *Shakespeare Performance Studies* sostengono – Shakespeare non è trasformato, ma trasforma. Da questa prospettiva Shakespeare si configura come «an unpredictable practice, an experience of invention, a doomed instigation to remember, an inquiry vanishing as the question is posed»<sup>23</sup>.

Quando la performance shakespeariana ha attraversato, dopo la scena, lo schermo e altri media visivi, i critici del film shakespeariano scoprivano le implicazioni di "Shakespeare" nella storia del cinema e dei suoi generi. Lo *Shakespearean movie* era considerato da Anthony Gune-ratne, nel suo influente *Shakespeare, Film Studies and the Visual Cultures of Modernity* (2008), un'area di negoziazioni interpretative tra il testo drammatico e la cultura visiva del cinema e altri media. Come, secondo Gune-ratne, Shakespeare ha condizionato, quasi prodotto e diversificato generi della cultura

ra visiva (Hamlet e il noir)<sup>24</sup>, così la sua immersione/performance nei processi mediatici, nella rete, li critica e li cambia in qualcosa di strano e nuovo. Questo processo produttivo ed evanescente di trasformazione e trasmissione («transformission») di Shakespeare era evocato pre-potentemente all'inizio degli anni Novanta già dal celeberrimo *Prospero's Books. The Last Tempest* (1991) di Peter Greenaway in cui il testo di *The Tempest* è presente quasi integralmente, ma non come incontestabile origine della fantastica performance visiva, bensì come la «spettrale origine» di un processo performativo di surrogazione contemporanea. Il regista, il Prospero/Shakespeare del XX secolo, porta al teatro le contemporanee tecnologie elettroniche di comunicazione e riproduzione. Da questa prospettiva il testo – i *books* – che apparentemente viene presentato come ciò da cui tutto proviene e dipende, non è per nulla l'originatore fisso e stabile dei segni e dei significati prodotti dall'autore. Se i 24 libri di Prospero, il mago/scienziato del Seicento, gli conferiscono la conoscenza e il potere di suscitare la tempesta, anche essi sono coinvolti, trasformati, strappati e travolti dalla tempesta. Alla fine Prospero scaglia i libri nel canale fognario della biblioteca laurenziana dove dei 24 solo il Folio shakespeariano con la «ultima tempesta» sarà salvato da Calibano. Il salvataggio più recente. L'adattamento di Greenaway, piuttosto che celebrare i libri, annuncia la loro posizione alla soglia della rivoluzione tecnologica che riguarderà i sistemi di rappresentazione, consumo e conservazione, di «transformission» del testo<sup>25</sup>. Già in questo caso, dunque, «Shakespeare» significa la performance, i mezzi cioè della sua «transformission» che ne vengono modificati e interpretati.

## 3

### **Hamlet digital humanist: il film di Almereyda (secondo Worthen) e l'adattamento degli studenti Davimus**

L'intermediazione contemporanea di «Shakespeare» è pervasiva e riformula, secondo Worthen<sup>26</sup>, il modo in cui facciamo ricerca, scriviamo, vediamo, studiamo, insegniamo e rappresentiamo il dramma shakespeariano. Negli ultimi dieci anni Shakespeare online non si è solo esteso, ma si è esplosivamente diversificato.

The major innovation in online Shakespeare in the past decade has involved performance (on my laptop, a digital environment almost always accessible to wireless, «Shakespeare» is now presented by several MP4 film files, a number of text files and links to sites including the British Library's website Treasures in Full: Shakespeare in Quarto, Internet Shakespeare Editions, Global Shakespeares, Early English Books Online, and IMDb)<sup>27</sup>.

Come dicevamo, secondo Guneratne, «Shakespeare» ha condizionato, quasi prodotto e diversificato generi filmici; nello stesso modo la sua immersione/performance nei processi mediatici e nella rete li critica e li trasforma. È l'interpretazione che Worthen fa di *Hamlet 2000* di Almereyda: l'uso pervasivo che Amleto fa di dispo-

tivi mediatici ci dice meno di Amleto che della intrinseca qualità di obsolescenza e provvisorietà di quegli stessi dispositivi.

Il film di Almereyda è discusso da Worthen non solo perché il regista mostra Amleto ininterrottamente alle prese con i media, le tecnologie contemporanee di informazione e comunicazione di massa. In realtà non c'è scena nel film che non presenti, "performi", dispositivi tecnologici visivi e acustici: registratori, macchine fotografiche, audiomessaggi telefonici, videocamere, proiettori, schermi televisivi, supporti e segni del contesto spionistico e controspionistico del dramma. Ma non è il tema dello spionaggio inscritto nelle parole del testo shakespeariano e tradotto nel panopticon tecnologico danese che fa di *Hamlet 2000* un adattamento originale e interessante per gli *Shakespeare Performance Studies*. Worthen nota che la tecnologia che Almereyda mette in scena nel film non è quella del 2000, quella, cioè, contemporanea alla produzione e pubblicazione del film, ma è quella immediatamente precedente. La Polaroid, per esempio, era già stata "superata" dalla fotocamera digitale.

Hamlet wears technology with a difference. Framing *Hamlet* as always already obsolescent, Almereyda's film reflects a more systematic engagement with, and concern about, the interface between dramatic writing and the asynchronous technologies of performance which – digital or otherwise – dramatize the implication of *Hamlet* in still emerging, always emerging, regimes of "knowledge representation"<sup>28</sup>.

L'emergenza delle "digital humanities" – continua Worthen – come "termine tattico" contemporaneamente all'uscita di *Hamlet 2000* cambia la prospettiva sul film, che prospetta una pratica in cui nuove tecnologie della performance offrono sia strumenti pratici che un vivace discorso teorico e metodologico: strumenti, cioè, per pensare alla "ricerca delle humanities" e dare forma al discorso artistico, il partner delle humanities nell'indagine culturale. Hamlet, umanista digitale.

yet, merely to locate the film as representing and participating in its moment in its technological succession – after laptops, before Facebook – is to miss its most powerful engagement with its transformation of culture by technological change. Rather than seeing performance technologies – theatre, analog recording, digital production – as instrumental amaneuses for representing the values inherent in the text, the film's deliberately anachronistic representation of technologies crossing in time instead asks how technological change alters Hamlet's transmission as both an object and a practice of inquiry in performance<sup>29</sup>.

In aula, come fuori dall'aula, l'*educational drama* ha risentito dello spostamento di attenzione da "Shakespeare" alla performance prodotto dagli *Shakespeare Performance Studies*. La performance pedagogica tendeva in genere a separare il dramma dal teatro<sup>30</sup>, ponendo la rilevanza didattica sul processo piuttosto che sul risultato. Nella esperienza degli studenti Davimus è stato, certo, importante

il processo, ma anche che il processo fosse completato e che i vari soggetti della performance fossero distinti (ideatore, produttore, regista, attori, tecnici, extras, scenografi sceneggiatori, ballerini, aiutanti nel backstage, pubblico familiare e accademico ecc.) e trovassero un luogo di esperienza shakespeariana, di creazione, trasformazione e formazione culturale, in teatro e in un teatro attraversato dalla tecnologia e dai nuovi media.

Non è stato un caso che l'*H.A.M.L.E.T. 2012* degli studenti Davimus fosse una riflessione sui media. C'è qui lo spazio per soffermarci brevemente solo su questa tra le 8 "performances Davimus". *Hamlet* è il più "spettrale" testo shakespeariano, invade, abita, è evanescente, ma non scompare, per-seguita e accompagna, viene dal passato, occupa e preoccupa il presente, ricomparirà nel futuro e dal futuro. Ma anche moltiplicatore "spettro" di possibilità performative. In molte messe in scena teatrali del nuovo millennio sul globo e in un'Europa successiva alla caduta del Muro la "storia" che Amleto implora Orazio di raccontare non è più il passato, ma una *newhistoire*<sup>31</sup>. Amleto si potrebbe sostituire alla rappresentazione di Shakespeare che Maurizio Calbi offre:

Derrida's notion of spectrality – and the uncanny articulations of temporality and spatiality that this spectrality entails – is relevant to an understanding of the increasingly heterogeneous and fragmentary *presence* of "Shakespeare" in the increasingly digitized and globalized mediascape of the beginning of the twenty-first century, a proliferation of multi-mediated "manifestations" of the Bard that succeeds what in retrospect may appear to be the relatively placid Shakespeare-on-film boom of the end of the twentieth century<sup>32</sup>.

Quanto alla *performance pedagogy*, dal 2008 al 2015 la presenza dei media nelle rappresentazioni degli studenti del Davimus è stata costante, ma ha segnato anche un cambiamento, e una "maturazione" di prospettiva culturale sui media attraverso la performance shakespeariana. Nel primo adattamento di *The Tempest* (oltre alla proiezione di video di vario genere disseminata lungo il corso dell'azione) la tecnologia, il computer, era il tema contestato. La bacchetta di Prospero era il suo computer (in questo gli studenti avevano raccolto la lezione tematico-formale di *Prospero's Books* di Peter Greenaway interpretato dalla lettura critica di David Donaldson). Ma la tecnologia del mago non era riuscita ad impedire (anzi ne era stata corresponsabile) le conseguenze disastrose dell'uragano Katrina a New Orleans. Era questa la contemporaneizzazione dell'adattamento amatoriale – dell'*educational drama* – degli studenti. Caliban e Ariel – figure della terra e dell'aria – diventavano portavoce ambientalisti di un ritorno alla natura, di una consapevolezza dei diritti della natura in opposizione al devastante uragano tecnologico.

Nell'Amleto Davimus del 2012, invece, il riferimento alla tecnologia è più complesso e il processo tecnologico è rappresentato ormai come irreversibile. Ecco le primissime indicazioni di scena: «Set: white sheet and a projection of our H-Factor's

video<sup>33</sup> on it like it was a Tv monitor, a sofa, two tables, on one of it there is a big Tv, some tvs on the ground and one pc on another table. Lights: turn on, slowly». Poi il titolo: *H.A.M.L.E.T.*, un acronimo per: How A Man Loves Entertainment Technology.

Come in *Hamlet 2000* interpretato da Worthen, Amleto si presta (concetto dell'*affordability*), aiuta la tecnologia e i media (nella loro convergenza anche) a sottolineare la loro intrinseca e inquietante con-fusione e contra-posizione tra virtuale e reale. Il capitale finanziario delle multinazionali e delle corporazioni dei new media – controllato da Claudio – mette in atto un sistema di spionaggio a cui Amleto risponde con altra tecnologia. Lo spettro del padre prende voce dagli impulsi elettronici di un vuoto schermo televisivo, Ofelia rompe la relazione con Amleto su Facebook, i paparazzi seguono persecutoriamente Claudio e Gertrude, il potere svanisce senza la sua spettacolarizzazione, un vecchio film per bambini – costruito con personaggi di lego – intrappola la coscienza del re, il duello finale tra Laerte e Amleto si svolge sullo schermo di un video gioco in cui la morte dei due ragazzi è sia virtuale che reale. La performance termina con la proiezione su uno schermo: GAME OVER. Shakespeare performed da un joystick! Chi vince, chi perde?

### Code

Sylvia Toone

Observations by the Davimus Project Dramaturgy and Performance Director and English language supervisor (together with Bill Papaleo)

Performance is a means of studying the play *and* the self is one way of reintroducing premises basic to dramatic art but often neglected in the literary classroom: that imitation is perhaps the most natural instinct; that plays are written to be performed, that *plays are entire only when recreated on a stage* (however defined), moving through human action, time and space; that plays require, indeed oftentimes demand and provoke in human beings (whether student, performer or audience) an understanding of self and others; and that plays are expression of the human spirit, mind, and body, always more than language, their final effect depending on a synthesis of related arts.

J. B. Ayres, *Play and Self*

As a theater director, acting coach, and a native English speaker living in Washington, DC, USA, I bring a unique working perspective to the Davimus project. Throughout the year, under the direction of Professor Antonella Piazza and her colleague, William Papaleo, I serve as the project's rehearsal adviser and as the dramaturge for the emerging student script. In May, I am present as the on-site performance director and acting coach guiding teaching colleagues and students to a strong final performance at the end of the student year. I structure final student

projects to ensure the most professional results possible for each year's group of students, regardless of their experience or background.

My role is also to guide the work of Italian students in learning English and understanding the text. The use of words and language, its living impact in real life, as well as within the project's artistic communication, is our major focus throughout the year's creative process.

Within the ongoing academic debate on whether theater performance enhances or obscures the experience and brilliance of Shakespeare's text we, as teachers, along with our Davimus students, are absolutely dependent on, and preoccupied with, the use of words in deeply personal and interactive ways. All of us participating in the Davimus program live deep within language in an intensive and multi-dimensional way, which is different from everyday experiences.

Students begin their experience in Davimus by learning to communicate in English. They are introduced immediately to the English text of a major work of Shakespeare, and to understand it quickly they must make literal, practical sense of the text. They do this by physically "trying on" these new words, language and character behavior through on-their-feet theater games, role-play and improvisational exploration of each character and situation. Once the students begin successfully decoding "what's there" within the original Shakespeare text, they are asked to respond to the experiences of Shakespeare's characters by creating, in English, their own script for theatrical performance. These students delve deeply into the reference text, because it is not in their own language, and because they must create a play to be presented to the public within a relatively short amount of time. They are forced to confront not only a foreign language, but characters, experiences and human dilemmas that often seem strange to them. In order to make sense of the original Shakespeare text, Davimus students use theatrical skills to find links and correspondences to points in their lives that they can recognize and make sense of. They must then creatively translate the arcane English world of Shakespeare's play into personal and social references they can understand and relate to. Davimus students are always successful in their tasks. Their originality and economy is striking. Along with a new play's story line, Davimus students use their creative energy and insight to devise powerful visual elements and develop sophisticated digital components to fully tell their story during public performance on stage. For instance, in the Davimus production of Hamlet the students redesigned the experience with the ghost of Hamlet's father, and also the fatal, very bloody, final duel scene, through the device of life-size video games – coordinating actors and digital video creations and lighting – to blur the lines between daytime reality and the occult.

The secret to their performance success is generated by, and always comes back to, their full, vigorous involvement with words. In theater, words are not sounds, but living actions. Words embody the active intentions of the playwright's characters to impact and cause change within the lives of the other characters around them. The words of the poet or playwright may be soft or beautiful or frightening or loud, but

they are unfailingly employed not just as sounds, but as active intended instruments of change by characters upon characters within the play. In dramatic narrative, words are always physical and cause change. Grasping the multiple use of language, Davimus students develop an enhanced ability to use words, in both languages, as creative, vital, living communication.

Davimus students, young Italians learning English, always wrestle with “words, words, words”, as intensely as Hamlet, in every possible dimension of life. They use words in a foreign language to accomplish complex group project objectives and create agreement within limited time frames. They are using a strange and distant poet’s words to look deep into human intentions generated within unfamiliar, unknowable social constructions from distant times and cultures. Davimus students use words to bridge the strangeness and create coherence as they build a new scripted world in which they will be judged in performance.

In the end, Davimus students learn to see words as substantial, active forces in life, not idle space fillers or clever bon mots for show off moments. Our students learn to live life with language as intention and to master language as communication.

Davimus students participate in a demanding, challenging, exciting and creative project. They must use words to understand intention more deeply, to communicate more clearly, and to meet the critical demands of an intense, practical creative performance project in which they will be graded, judged and evaluated personally in real life.

La testimonianza di uno studente attore che negli anni è stato Macbeth, Oberon e Hamlet

Vincenzo Albano

“Teaching Shakespeare through Performance” è stata un’esperienza fondamentale per lo studente e l’attore Vincenzo Albano in quanto mi ha dato modo di confrontarmi, di rapportarmi e di approfondire alcuni aspetti della performance che pensavo rappresentassero scogli invalicabili. In primo luogo il problema linguistico e dell’immediatezza del pensiero: in quanto attore italiano e in particolare del sud-Italia credevo che la lingua straniera fosse uno scoglio impraticabile in quanto per me poteva essere un ostacolo tra il pensiero, la parola e l’azione. Mi spiego meglio... in quanto attore e attore nato nella culla della civiltà campana ovvero di Napoli e delle sue mille sfumature il mio pensiero nasce non in italiano ma in quella lingua poetica e immediata che i più definiscono “dialetto” ma che in realtà è la mia lingua, la lingua in cui penso e con la quale mi riesce semplice dare una risposta ad un quesito in un nanosecondo. Ecco, quello scarto che passa tra il nanosecondo e il mezzo secondo, può rappresentare quell’empasse ovvero quella perdita di tempo che sta alla base della differenza tra una rappresentazione mediocre ed una rappresentazione che sia, citando il buon Hamlet, l’immagine della verità.

“Teaching Shakespeare through Performance” ha avuto il merito di farmi capire che, studiando i testi, entrando nella forma mentis dei personaggi, approfondendo

e scandagliandoli, discutendone nella lingua dell'autore che li aveva scritti e pensati, che ne aveva dipinto la "musica"... lo scarto poteva svanire! E la rappresentazione è diventata immagine della verità.

Lo studente Vincenzo Albano, invece, attraverso questo metodo ha avuto un approccio totalmente differente rispetto alle classiche lezioni frontali. In primis poiché ritengo che il metodo stimoli lo studente in quanto non si riduce ad un semplice ascolto passivo di una lezione frontale classica bensì diventa un confronto continuo, un dibattito continuo e aperto che porta lo studente pian piano a confrontarsi e a pensare nella lingua straniera che si sta apprendendo in qualità di studente. Insomma un piccolo Erasmus a portata di mano... e senza la faticaccia di prendere aerei treni o traghetti ma semplicemente a portata di mano, o meglio, a portata di campus!

Terzo punto, *last but not least*, è il rapporto con i New Media... beh, questo è stato un fiore all'occhiello della drammaturgia sviluppata per la performance di *H.A.M.L.E.T.* Bisogna partire del presupposto che, a mio avviso, in Shakespeare c'è tutta l'umanità... c'è il mondo che c'era, il mondo di oggi e il mondo di domani. Qualcuno si chiederà come è possibile tutto ciò? Io non me lo spiego, sono sicuro che non ci sarà mai risposta a questa domanda. È una strana magia attraverso la quale è possibile calare un plot, come quello di Hamlet ma anche Macbeth o gli altri capolavori shakespeariani, in una qualsiasi epoca passata o futura. Ed ecco che, magicamente, il principe Danese può sfidare Laerte non col fioretto ma con la play station... ecco che Amleto scopre e rinfaccia la relazione tra sua madre e lo zio attraverso i paparazzi e i telegiornali... ecco come la "trappola per topi" non è più una pièce teatrale messa in scena da una compagnia girovaga ma una ricostruzione a computer dal titolo "Amlego" (i personaggi sono fatti con le costruzioni Lego)... Potrei star qui a fare ancora tanti esempi ma la verità è che tali elementi calzano a pennello nel plot originale, un plot che, nonostante la sua veneranda età, è sempre attuale e moderno.

Per cui, in chiusura, posso fermamente sostenere che il metodo "Teaching Shakespeare through Performance" è un metodo straordinario di veicolare i sentimenti dell'autore e soprattutto la sua lingua... una lingua straniera ma allo stesso tempo una melodia di cui non ho potuto far altro che innamorarmi!

Pasquale Parisi, un altro eccellente studente Davimus, ha recuperato sul web le tracce di *H.A.M.L.E.T.* che compaiono sotto in questo ordine: Looking For the H Factor, Registrazione performance, Backstage, Backstage 2.

<https://www.youtube.com/watch?v=q8a3BU-UyCQ>

<https://www.youtube.com/watch?v=1It7yBp9z3o>

<https://www.youtube.com/watch?v=qryLmxgQ5ks>

[https://www.youtube.com/watch?v=HSEnWQ\\_2IDA](https://www.youtube.com/watch?v=HSEnWQ_2IDA)

<https://vimeo.com/33615450>

Dunque, più che una registrazione questo articolo è una riflessione su un'esperienza didattica e gli interventi della regista e dello studente ne fanno una performance collaborativa, collettiva e interdisciplinare, un passaggio provvisorio e parziale negli *Shakespeare Performance Studies*.

## Note

1. Durante il percorso della sperimentazione didattica – *Teaching Shakespeare through Performance* o *Learning English Through Performing Shakespeare*, gli adattamenti degli studenti dai testi di Shakespeare sono stati nel 2008, *The Last Drop* da *The Tempest*; 2009, *Macbeth O'Boss* da *Macbeth*; 2010, *Shakespeare's Lovers* da *As You Like It* e *Much Ado About Nothing*; 2011, *Dream On* da *Midsummer Night's Dream*; 2012, *H.A.M.L.E.T.*; 2013, *Katie Be Good* da *The Taming of the Shrew*; 2014, *Who Do You Think I Am? Or What You Will* da *The Twelfth Night*; 2015, una metaperformance didattica da *The Winter's Tale*. Parte dei risultati di questa sperimentazione didattica performativa è documentata sul sito dell'OGEP (Osservatorio per la diffusione degli Studi di Genere e la cultura delle Pari Opportunità) dell'Università di Salerno.
2. Il teatro di Ateneo del campus di Fisciano – spazio performativo ottenuto come spazio didattico – ha reso complessa e completa la sperimentazione didattica di *Learning English Through Performing Shakespeare*.
3. J. L. Worthen, *Shakespeare Performance Studies*, Cambridge University Press, Cambridge 2014.
4. «The work that framed, sustained, and provoked an earlier generation of writing to and writing back from performance can be represented by a (no means complete) catalogue of players: Bernard Beckerman (*Shakespeare at the Globe*, 1962), John Russell Brown (*Shakespeare's Plays in Performance*, 1966), [...] and J. L. Styan whose *The Shakespeare Revolution* (1977) forged links between theatre history and the imaginative recreation of dramatic texts to proclaim “a new role for stage-centred criticism”» (B. Hodgdon, *Introduction: A Kind of History*, in B. Hodgdon, W. B. Worthen (eds.), *Shakespeare and Performance*, Blackwell, Oxford 2007, pp. 1-2).
5. J. L. Styan, *The Shakespeare Revolution*, Cambridge University Press, Cambridge 1977, p. 1.
6. «He was a playwright, spelled p-l-a-y-w-r-i-g-h-t, not spelled p-l-a-y-w-r-i-t-e, that is, he was a crafter of plays» (R. Schechner, *Re-wrighting Shakespeare: A Conversation with Richard Schechner*, in M. C. Riggio (ed.) *Teaching Shakespeare through Performance*, The Modern Language Association of America, New York 1999, p. 127).
7. Styan, *The Shakespeare Revolution*, cit., p. 5.
8. «Its success was another new departure, and the Stratford, Ontario stage became the pattern for new-theatre building throughout America and England» (Styan, *The Shakespeare Revolution*, cit., p. 5). È la strada che arriverà agli Shakespeare Globe Theatres a Londra, a Roma e in altri luoghi nel nuovo millennio.
9. Styan, *The Shakespeare Revolution*, cit., p. 8.
10. N. Lohelin, *Teaching Through Performance*, in Hodgdon, Worthen (eds.), *Shakespeare and Performance*, cit., p. 628.
11. J. F. Adrews, *Introduction*, in “Shakespeare Quarterly”, 35, 4, 1984, p. 515.
12. Citato in Lohelin, *Teaching Through Performance*, cit., p. 629.
13. Riggio, *Teaching Shakespeare through Performance*, cit., p. 6.
14. P. Phelan, J. Lane (eds.), *The Ends of Performance*, New York University Press, New York 1998, pp. 3, 5.
15. A. Thompson, *King Lear and the Politics of Teaching Shakespeare*, in “Shakespeare Quarterly”, 41, 2, 1990, p. 139.
16. Lohelin, *Teaching Through Performance*, cit., p. 629.
17. J. L. Worthen, *Drama, Performativity, Performance*, in “PMLA”, 113, 5, 1998, p. 1096.
18. Worthen, *Shakespeare Performance Studies*, cit., p. 4.
19. Worthen, *Drama, Performativity Performance*, cit., p. 1104.
20. Ivi, p. 1001.
21. Worthen, *Shakespeare Performance Studies*, cit., p. 2.
22. Ivi, p. 3.

23. Ivi, p. 25.
24. Paola Bono fa, per esempio, di Amleto il paradigma del detective nel genere del noir. P. Bono (a cura di), *Amleto e Macbeth. Sfumature di noir*, Editoria e Spettacolo, Spoleto 2012.
25. Cfr. Peter Donaldson, *Shakespeare in the Age of Post-Mechanical Reproduction: Sexual and Electronic Magic in Prospero's Books*, in L. E. Boose, R. Burt (eds.), *Shakespeare the Movie*, Routledge, London 1997, pp. 148-68.
26. Quanto segue sul film di Almereyda è poco più che una esposizione e traduzione del cap. 4 *Retro-tech: writing theatre, and technologies of performance. Michael Almereyda, Hamlet*, in Worthen, *Shakespeare Performance Studies*, cit., in cui l'autore facendo del film un paradigma del rapporto della performance shakespeariana con il web costituisce, come vedremo, un punto di riferimento per l'Amleto degli studenti Davimus.
27. Worthen, *Shakespeare Performance Studies*, cit., p. 148.
28. Ivi, p. 150.
29. *Ibid.*
30. Il DICE (Drama Improves Competences in Education), progetto europeo sull'*educational drama*, distingueva il teatro in cui un attore A è distinto dal suo ruolo B che presenta a uno spettatore C dal dramma in cui le posizioni A, B e C sono occupate da un unico studente. Il teatro e l'*educational drama* (così come la simulazione o i giochi di ruolo) condividerebbero solo la "as if situation". Tuttavia in questi casi si tratta di un tipo di *educational drama*, praticato non solo per scopi didattici, ma anche terapeutici o professionali. Cfr. E. Di Martino, B. Di Sabato (eds.), *Studying Language through Literature. A Old Perspective Revisited and Something More*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2014, cap. 4: *Playing a Part. Drama in the Language Classroom*.
31. N. Cinpoes, L. Guntner, *Looking for his "Part": Performing Hamlet in New Millennium Europe*, in "Testi e linguaggi", 7, 2013, pp. 283-304.
32. M. Calbi, *Spectral Shakespeares*, Palgrave Macmillan, New York 2013, p. 2.
33. Già a Natale gli studenti avevano dato dimostrazione delle loro competenze tecnologiche e performative con una sorta di pre-visione del film: parodiando la popolare e globale trasmissione televisiva X Factor, il video prodotto dagli studenti (il link è più sotto) "fingeva" un casting, cercando di scoprire chi avesse il fattore H, per Hamlet.