

## CONCLUSIONE

### Lo schema di riferimento.

Un'istituzione sociale è un luogo circondato da barriere permanenti tali da ostacolare la percezione, entro il quale si svolge regolarmente un certo tipo di attività. Ho detto che ogni istituzione sociale può essere utilmente studiata dal punto di vista del controllo delle impressioni. Entro le mura di un'istituzione troviamo un'*équipe* di attori che cooperano per presentare al pubblico una certa definizione della situazione. Questo comporta la concezione della propria *équipe* e del pubblico e postula un *ethos* che deve essere mantenuto per mezzo di norme di educazione e decoro. Spesso troviamo una divisione fra retroscena — dove la rappresentazione di una *routine* viene preparata — e ribalta — dove la rappresentazione è presentata. L'accesso a questi territori è controllato in modo da non permettere ad estranei di entrare in una rappresentazione che non è rivolta a loro. Tra i membri dell'*équipe* tende ad instaurarsi un senso di familiarità e di solidarietà e tutti tengono nascosti quei segreti che potrebbero rovinare lo spettacolo. Attori e pubblico, tacitamente d'accordo, agiscono come se fra loro esistesse un certo grado di antagonismo e di concordia: generalmente, ma non sempre, la seconda è accentuata e il primo sottracito. Il consenso operativo che ne emerge tende a esser contraddetto dall'atteggiamento che gli attori esprimono nei confronti del pubblico assente e dalle comunicazioni che esulano dalla parte rappresentata che gli attori trasmettono, sia pure con estrema cautela, anche in presenza del pubblico. Vediamo che esistono ruoli incongruenti: alcuni degli individui che a prima vista appaiono essere compagni di *équipe*, o mem-

ty » XXII (1951), pp. 321-22.

<sup>25</sup> Studio dello scrivente, 1953-54.

<sup>26</sup> Si veda Taxel, *op. cit.*, p. 118. Quando due *équipes* conoscono un fatto imbarazzante ed ognuna sa che l'altra lo sa, e però nessuna delle due apertamente l'ammette, abbiamo un esempio di quello che Robert Dubin ha chiamato « organizational fictions ». Si veda Dubin, *op. cit.*, pp. 341-45.

<sup>27</sup> Murtegh e Harris, *op. cit.*, p. 165. Si vedano anche le pp. 161-67.

<sup>28</sup> De Beauvoit, *op. cit.*, pp. 318-19.  
<sup>29</sup> Komarovsky, *op. cit.*, p. 188.

E. GOFFMANO

La vita quotidiana  
come rappresentazione  
teatralica 1969

273-279

bri del pubblico, o estranei, sono in possesso di informazioni relative alla rappresentazione e ai rapporti con l'*équipe* che non sono facilmente visibili e che complicano il problema di mettere in scena uno spettacolo. Talvolta si verificano degli incidenti, a seguito di gesti non intenzionali, passi falsi e scene che screditano o contraddicono la definizione della situazione proiettata. La mitologia dell'*équipe* si nutre da questi avvenimenti distruttivi. Troviamo che attori, pubblico ed estranei, utilizzano tutti tecniche per salvare lo spettacolo, sia evitando probabili incidenti, sia ponendo rimedio a quelli occorsi, o rendendo possibile ad altri il farlo. Per garantirsi l'eventuale ricorso a queste tecniche, l'*équipe* tende a scegliere membri che siano leali, ben disciplinati e cauti e a scegliere un pubblico che abbia tatto.

Queste caratteristiche e questi elementi fanno dunque parte dello schema di riferimento che io sostengo sia proprio in gran parte dell'interazione sociale che ha luogo in ambientazioni naturali nella società anglo-americana. Questo schema è formale e astratto nel senso che può essere applicato a qualsiasi istituzione sociale, ma non è solo una classificazione statica. Infatti esso ha a che fare con problemi di natura dinamica creati dal desiderio di sostenere una definizione della situazione che è stata proiettata davanti ad altri.

#### *Il contesto analitico.*

Questo studio ha soprattutto trattato le istituzioni sociali come se fossero sistemi relativamente chiusi. Abbiamo dato per scontato sinora che il rapporto di un'istituzione con un'altra costituisca un campo di studio diverso e sia tale da dover esser trattato analiticamente come parte di un diverso ordine di fatti: quello dell'integrazione istituzionale. Può ora essere opportuno collocare la prospettiva adottata in questo studio nel contesto delle altre comunemente adoperate — in maniera più o meno esplicita — nello studio delle istitu-

zioni come sistemi chiusi. Possiamo individuare almeno quattro prospettive diverse.

« Tecnicamente » un'istituzione può esser vista in termini della sua efficienza o inefficienza quale sistema di attività intenzionalmente organizzata per il raggiungimento di obiettivi prestabiliti. « Politicamente » un'istituzione può esser vista in termini delle azioni che ogni membro (o categoria di membri) può pretendere dagli altri, dei tipi di punizioni e ricompense che possono esser distribuiti per sanzionare tali pretese, e dei tipi di controllo sociale che guidano l'esercizio del comando e l'uso delle sanzioni. « Strutturalmente » un'istituzione può esser vista in termini delle divisioni di status, orizzontali e verticali, e dei tipi di rapporti sociali che connettono questi diversi raggruppamenti fra di loro. « Culturalmente », infine, un'istituzione può esser vista in termini dei valori morali che influenzano l'attività nell'istituzione stessa, valori che riguardano le mode, le abitudini e le questioni di gusto, la buona educazione e il decoro, i fini ultimi e le restrizioni normative dei fini, ecc. Va osservato che tutti i fatti che possono essere scoperti a proposito di un'istituzione sono rilevanti per tutte e quattro le prospettive, ma che ognuna di esse dà loro una diversa priorità.

A me pare che quella drammaturgica possa costituire una quinta prospettiva sullo stesso piano di quella tecnica, politica, strutturale e culturale<sup>1</sup>. La prospettiva drammaturgica, così come le altre quattro, può essere impiegata come un obiettivo dell'analisi, come una maniera definitiva di ordinare i fatti. Questo ci permetterebbe di descrivere le tecniche di controllo delle impressioni adoperate in una data istituzione, i principali problemi che sorgono in tale attività di controllo nell'istituzione medesima, l'identità delle diverse *équipes* che operano nell'istituzione e i rapporti che esistono tra di loro. Ma, come i fatti utilizzati in ognuna delle altre quattro prospettive, anche quelli relativi al controllo delle impressioni sono rilevanti per i problemi che sono alla base di tutte le altre prospettive. Può essere utile

illustrare brevemente questo punto.

La prospettiva tecnica e quella drammaturgica si sovrappongono nel modo piú evidente in materia di standard di lavoro. Importante per ambedue le prospettive è il fatto che un gruppo di individui vuole vagliare le caratteristiche e le qualità non appartenenti del lavoro compiuto da un altro gruppo di individui, e che questi, a loro volta, cercano di dare l'impressione che il loro lavoro incarni tali attributi nascosti. La prospettiva politica e quella drammaturgica si sovrappongono in modo evidente per quanto riguarda la capacità di un individuo di dirigere l'attività di un altro. Anzitutto, se un individuo deve dirigere altri, spesso troverà utile tener nascosti a questi segreti strategici. Inoltre, se un individuo tenta di dirigere l'attività di altri per mezzo di esempi, consigli illuminati, persuasione, scambi, manipolazione, autorità, minacce, punizioni o coercizione, sarà necessario — qualunque sia la sua posizione di potere — che egli trasmetta efficacemente quanto vuole sia fatto, quello che è preparato a fare affinché lo scopo sia raggiunto e quello che farà se non lo fosse. Ogni tipo di potere deve essere rivestito di mezzi efficaci per metterlo in evidenza e avrà effetti diversi a seconda di come sia stato realizzato sul piano drammaturgico. (Naturalmente la capacità di trasmettere efficacemente una definizione della situazione può esser di scarsa utilità se non si ha la possibilità di dare esempi, ricambiare, punire, ecc.). Così la forma piú oggettiva di potere puro, cioè la coercizione fisica, spesso non è né oggettiva né pura, ma funziona invece come mezzo di dimostrazione, per persuadere il pubblico; è spesso un mezzo di comunicazione, non semplicemente uno di azione. La prospettiva strutturale e quella drammaturgica sembrano sovrapporsi piú chiaramente per quanto riguarda la distanza sociale. L'immagine che un gruppo di status è capace di mantenere agli occhi di un pubblico costituito da altri gruppi di status, dipenderà dalla capacità dimostrata dagli attori nel restringere i canali di comunicazione con il pubblico. La prospettiva culturale e quella dram-

maturgica infine si sovrappongono piú chiaramente per quanto riguarda il mantenimento degli standard morali. I valori culturali di un'istituzione determineranno nei particolari cosa i membri di essa devono pensare di molti argomenti e allo stesso tempo stabiliranno uno schema di apparenze che devono essere salvaguardate, vi siano o meno dietro di essa sentimenti sinceri.

#### *Personalità-interazione-società.*

Negli ultimi anni vi sono stati diversi tentativi di ricondurre a uno schema unico i concetti e i risultati ricavati da tre diverse aree di ricerca: quella della personalità individuale, quella dell'interazione sociale e quella della società. Vorrei qui prospettare una semplice aggiunta a questi tentativi di sistemazione interdisciplinare.

Quando un individuo viene a trovarsi in presenza di altri, egli proietta consapevolmente e inconsapevolmente una definizione della situazione nella quale la concezione che egli ha di se stesso giuoca una parte importante. Quando capita un episodio che è incomparabile sul piano espressivo con questa impressione voluta si verificano contemporaneamente conseguenze significative a tre livelli della realtà sociale; ognuno di questi livelli implica un diverso punto di riferimento e un diverso ordine di fatti.

Anzitutto, l'interazione sociale — qui trattata come dialogo fra due *equipes* — può subire un arresto con conseguente imbarazzo e confusione; la situazione può non essere piú definita, le posizioni precedenti diventano insostenibili e i partecipanti possono trovarsi sprovvisi di una chiara linea di azione. Essi, in genere, avvertono una nota falsa nella situazione e cominciano a sentirsi a disagio, confusi e, letteralmente, fuori di sé. In altre parole, il minuscolo sistema sociale creato e mantenuto dall'interazione sociale disciplinata diventa disorganizzato. Queste sono le conseguenze che, dal

punto di vista dell'interazione, derivano da una interruzione.

In secondo luogo, oltre a quella temporanea disorganizzazione dell'azione, le interruzioni della rappresentazione possono aver conseguenze di tipo più generale. Il pubblico tende ad accettare il sé proiettato dal singolo attore durante una qualsiasi rappresentazione come responsabile rappresentante del suo gruppo di colleghi, della sua *équipe* e della sua istituzione sociale. Il pubblico accetta anche lo spettacolo dell'individuo come prova della sua capacità di rappresentare la *routine* e persino come prova della sua capacità di rappresentare qualsiasi *routine*. In certo senso queste unità sociali più vaste — *équipes*, istituzioni, ecc. — vengono chiamate in causa ogni volta che l'individuo rappresenta la sua *routine*; con ogni nuova rappresentazione la legittimità di queste unità viene messa alla prova e la loro reputazione è messa in questione. Questo tipo di impegno è particolarmente sentito durante certe rappresentazioni. Così, se un chirurgo e la sua infermiera si allontanano dal tavolo operatorio e il paziente anestetizzato cade e muore, non solo l'operazione risulterà disturbata in modo imbarazzante, ma potranno anche essere indebolite la reputazione del medico — come tale e come uomo — e quelle dell'ospedale. Queste sono le conseguenze che le interruzioni possono avere dal punto di vista della struttura sociale.

Infine, spesso possiamo constatare che l'individuo impegna profondamente il suo *ego* nell'identificarsi con una specifica parte, istituzione e gruppo e nel concepire se stesso come qualcuno che non interrompe l'interazione o rinnega le unità sociali che da essa dipendono. Quando capita un'interruzione, quindi, possiamo vedere come l'auto-concezione attorno alla quale è costruita la sua personalità venga ad essere screditata. Queste sono le conseguenze che le interruzioni possono avere dal punto di vista della personalità individuale.

Le interruzioni della rappresentazione, quindi, hanno conseguenze a tre livelli di astrazione, e cioè a quello

della personalità, a quello dell'interazione e a quello della struttura sociale. Benché la possibilità di interruzioni vari ampiamente da un'interazione a un'altra, e benché l'importanza sociale delle interruzioni possibili vari anch'essa da un'interazione a un'altra, pure sembra che non ci sia alcuna interazione entro la quale i partecipanti non corrano notevoli rischi di essere posti in situazioni imbarazzanti o addirittura il rischio di essere profondamente umiliati. La vita può non essere un gioco d'azzardo, ma l'interazione invece lo è. Inoltre, nella misura in cui gli individui si sforzano di evitare interruzioni o ovviare a quelle che non possono essere evitate, anche questi loro sforzi avranno conseguenze a tre livelli. Siamo quindi di fronte a un semplice modo per articolare tre livelli di astrazione e tre prospettive secondo cui è stata studiata la vita sociale.

#### *Studio e analisi comparative.*

In questo studio sono stati adoperati anche esempi relativi a società diverse da quella anglo-americana. Con questo non si è voluto però lasciare intendere che lo schema presentato sia svincolato da condizionamenti culturali o sia applicabile alle stesse aree della vita sociale di società non occidentali e della nostra vita sociale. Noi conduciamo una vita sociale al chiuso: nostre specialità sono le ambientazioni permanenti, il tener fuori gli estranei e il dare all'attore quel tanto di *privacy* che gli esprime la preparazione per lo spettacolo. Una volta cominciata la rappresentazione tendiamo a finirla, e siamo sensibili alle note stronate. Se veniamo « pescati » in una rappresentazione fuorviante ne siamo profondamente umiliati. Una volta esaminate le nostre regole drammaturgiche generali e i nostri gusti nel condurre l'azione, non dobbiamo però trascurare aree della vita in altre società nelle quali apparentemente sono seguite altre regole. I racconti dei viaggiatori occidentali sono pieni di casi nei quali il loro senso drammaturgico è stato