



DRADEK

Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics
and New Media Theories

Vol. III Num. 1-2 2017

ISSN 2465-1060
[online]

Remediation:
art, technology and humanity

Edited by Ester Fuoco

powered by

ZETESIS
RESEARCH GROUP

<http://zetesisproject.com/>

Scientific Board:

Prof. Leonardo Amoroso (Università di Pisa), Prof. Christian Benne (University of Copenhagen), Prof. Andrew Benjamin (Monash University, Melbourne), Prof. Fabio Camilletti (Warwick University), Prof. Luca Crescenzi (Università di Trento), Prof. Paul Crowther (NUI Galway), Prof. William Marx (Université Paris Ouest Nanterre), Prof. Alexander Nehamas (Princeton University), Prof. Antonio Prete (Università di Siena), Prof. David Roochnik (Boston University), Prof. Antonietta Sanna (Università di Pisa), Prof. Claus Zittel (Stuttgart Universität).

Executive Board:

Matteo Bensi, Danilo Manca (coordinator), Lorenzo Serini, Valentina Serio, Marta Vero

Review Board:

Alessandra Aloisi, Pia Campeggiani, Ester Fuoco, Annamaria Lossi, Cathrin Nielsen, Francesco Rossi

ODRADEK. Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics and New Media Theories.
ISSN 2465-1060 [online]

Edited by Associazione “Zetesis-Progetto di studi e Dialoghi Filosofici”,
via Paoli, 15 - 56126 Pisa. Registered by Agenzia delle Entrate di Pisa, n. 3705, serie III,
23.10.2014



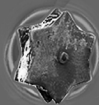
License Creative Commons

Odradek. Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics and New Media Theories
di Zetesis is licensed under a Creative Commons attribution, non-commercial 4.0
International.

Further authorization out of this license terms may be available at <http://zetesisproject.com> or writing to: zetesis@unipi.it.

Layout editor: Stella Ammaturo

Volume Editor: Ester Fuoco



DRADEK

Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics
and New Media Theories

Vol. III Num. 1-2 2017

ISSN 2465-1060
[online]

Remediation:
art, technology and humanity

Edited by Ester Fuoco

powered by

ZETESIS
RESEARCH GROUP

<http://zetesisproject.com/>

Teatro come medium
Sulla riproducibilità a partire
da Walter Benjamin e Samuel Weber

Daniela Sacco

Abstract

The main thesis of this article is that the theatre has to be understood as a medium before being a mere media-recipient. This thesis will be argued by starting from Walter Benjamin's and Samuel Weber's reflections on the problem of reproducibility.

Definire il teatro un *medium* non è un'affermazione scontata. Se ci si attiene infatti alla considerazione di colui che è ritenuto la massima *auctoritas* in materia, Marshall McLuhan, l'arte del teatro non è annoverata nell'elenco dei *media*¹. Tra i ventisei esempi che McLuhan considera nella seconda parte del volume dedicato al tema, il teatro non compare. La ragione di questa esclusione dipende dalla stretta definizione di *medium* secondo cui per esso si intende ogni estensione di un senso o di una funzione del corpo umano "riprodotta in un materiale diverso da quello

1 Cfr. McLuhan M. (1964); Per una riflessione sulla questione si rimanda a Deriu F. (2015), pp. 59-65.

stesso in cui (gli esseri umani) sono fatti”². Il *medium* è quindi un’“estensione di noi stessi”, qualsiasi cosa l’uomo abbia inventato per estendere le possibilità – di azione, comunicazione, percezione – del suo corpo. E questa peculiarità permette di considerare il *medium* come un messaggio. McLuhan ritiene infatti che il *medium* debba essere considerato un messaggio solo nella misura in cui provoca un “mutamento di proporzioni, di ritmo e di schemi” nei rapporti umani³. Un significato e valore che è acquisito quindi dal *medium* solo in seconda battuta. Primaria è la ‘non umanità’ dell’estensione che attiene al *medium*. Questa accezione ha profondamente segnato la concezione diffusa, sia specialistica che divulgativa, relativa ai *media*. E se c’è un *proprium* del teatro è l’imprescindibilità della sua umanità, ossia dell’essere costituito essenzialmente dalla compresenza in uno spazio del corpo dell’attore/performer e dello sguardo dello spettatore. Questa considerazione basterebbe quindi a escludere la possibilità di ritenere il teatro un *medium*, ammettendo invece solo la possibilità di considerarlo come contenitore di uno o più *media*. Nel contesto teatrale avrebbe quindi senso parlare solo di “rimediazione”, la rappresentazione di un *medium* all’interno di un altro, l’inclusione di un dispositivo tecnico all’interno del contenitore umano specifico del teatro, con l’inevitabile reinterpretazione del *medium* che tale inclusione implica.

Una via per ricondurre il teatro alla natura di *medium* è suggerita da Fabrizio Deriu a partire dall’in-

² McLuhan M. (1964), p. 58.

³ *Ivi.*, p. 30.

clusione che McLuhan fa del gioco tra i *media*, intendendolo una “estensione del corpo sociale”. Al di là della notazione sull’incongruenza legata al fatto che anche il gioco, come il teatro, può non contenere estensioni non umane, e quindi, come il teatro, andrebbe escluso dall’elenco dei *media*, Deriu riconduce agilmente il gioco alla *performance* e prosegue accogliendo le riflessioni di un erede di McLuhan, Derrick de Kerckhove. Questi, considerando il teatro come “forma sociale della psicologia alfabetica”, permette di ricondurre lo studio del fenomeno teatrale in una prospettiva correttamente “mediologica”⁴.

Ma, senza entrare nel merito della ricerca neuroculturale, un’altra via percorribile nel contesto di una filosofia del teatro è quella aperta dalla rilettura che Samuel Weber offre di Walter Benjamin in due testi che si completano a vicenda: *Theatricality as Medium* (2004) e *Benjamin’s -abilities* (2008)⁵. In questi

4 Deriu F. (2015), p. 63. Si veda anche Deriu F. (2014).

5 Per una panoramica sulla mediologia del teatro e della performance si rimanda a: Abruzzese, A., *Il dispositivo segreto. La scena tra sperimentazione e consumi di massa*, Milano, Meltemi, 2017; Amendola, A., e Del Gaudio, V., *Teatro e immaginari digitali. Saggi di sociologia dello spettacolo multimediale*, Salerno, I gechi, 2017; Bay-Cheng, S., Parker-Starbuck, J., Saltz, D. (a cura di), *Performance and media: Taxonomies for a changing field*, Ann Arbor, University of Michigan, 2015; Boccia Artieri, G., *Mediatizzazione e Network Society. Un programma di ricerca*, «Sociologia della Comunicazione», 50, 2, 2015, pp. 62-69; Deriu, F., *Mediologia della performance. Arti performatiche nell’epoca della riproducibilità digitale*, Firenze, Le lettere, 2013; Pizzo, A., *Neodrammatico digitale. Scena multimediale e racconto interattivo*, Torino, Accademia University press, 2013; Deriu, F., *Performativo. Teoria delle arti dinamiche*, Roma, Bulzoni, 2012; Monteverdi, A.M., *Nuovi media nuovo teatro*, Milano, Franco Angeli, 2011; Salter, C., *Entangled: Technology and the Transformation of Performance*, Cambridge, MIT press, 2010; Dixon, S., *Digital performance*, Cambridge, MIT press, 2007; Giannachi, G., *Virtual theatres. An introduction*, London-New York, Routledge, 2004; Giannachi, G., *The Politics of New Media Theatre*. London-New York, Routledge, 2007; Amendola, A., *Frammenti d’immagine. Scene, schermi*

scritti Weber induce a confrontarsi con una accezione di *medium* più ampia di quella diffusa da McLuhan e con un'idea di teatro che chiede di considerare più estesamente il concetto di teatralità, ossia la specificità del teatro.

Nello scritto *Teatro e radio. Sul reciproco controllo della loro azione educativa*, Benjamin, di fronte alla constatazione della crisi in cui versa l'arte teatrale, osserva che quanto la caratterizza e distingue rispetto alle crescenti potenzialità tecnologiche della radio è "l'impiego di mezzi viventi"⁶. "La situazione del teatro nella crisi" – scrive Benjamin – "si sviluppa nel modo più deciso forse soltanto quando ci si domanda: che cos'ha da dire, in esso, l'impiego della persona in carne e ossa?"⁷. E Benjamin riconosce due diverse risposte a questa domanda: la risposta del "teatro regressivo", ossia il teatro della grande borghesia che produce opere d'arte totali, ed è il teatro della "formazione" e della "distrazione" che ignora la concorrenza di radio e cinema; e la risposta del "teatro progressivo", ossia il teatro epico di Bertolt Brecht. È su questo teatro che Benjamin si concentra, producendo un buon numero di scritti, soprattutto dagli anni '30; anni in cui Benjamin frequenta direttamente Brecht, prima a Berlino, poi a Parigi e infine in Danimarca, durante l'esilio che accomuna entrambi gli autori in fuga dalla Germania nazista. Al centro

e video per una sociologia della sperimentazione, Napoli, Liguori, 2006; Gemini, L., *L'incertezza creativa. I percorsi sociali e comunicativi delle performance artistiche*, Milano, Franco Angeli, 2003.

6 W. Benjamin W. (1932), p. 296.

7 *Ibidem*.

del teatro epico Benjamin riconosce “l’essere umano coinvolto nella nostra crisi. È l’uomo eliminato dalla radio e dal cinema, l’uomo – per esprimerci con un’espressione un po’ drastica – come ruota di scorta dell’auto della propria tecnica”⁸. Benjamin dunque rivendica l’umano, attraverso un mezzo che è la quintessenza dell’umano – il teatro. Il teatro deve favorire non tanto la formazione ma “l’addestramento”, e non tanto la distrazione ma “il raggruppamento”. Contro la massificazione e ideologizzazione, le persone devono essere unificate dall’indipendenza dal giudizio della critica e dalla pubblicità. D’altronde, in *L’opera d’arte nell’epoca della riproducibilità tecnica*, il filosofo tedesco giustifica la crisi in cui versa il teatro riconoscendo nello spettacolo teatrale la contrapposizione più netta all’opera d’arte affidata alla riproduzione tecnica – *in primis* il film⁹. Ma nel testo più significativo che Benjamin dedica al teatro epico, *Che cos’è il teatro epico?*, nella prima stesura del 1931, leggiamo che “le forme del teatro epico corrispondono alle nuove forme tecniche, al cinematografo come anche alla radio”¹⁰. Questa corrispondenza si spiega per Benjamin nell’osservazione che il teatro epico adotta “un procedimento che negli ultimi anni il cinema e la radio, la stampa e la fotografia hanno reso [...] familiare”. Si tratta “del procedimento del montaggio: il pezzo montato interrompe il nesso contestuale in cui viene montato”¹¹. Se rimane il dubbio che Benjamin possa aver inteso che il teatro di Brecht abbia adotta-

8 *Ibidem.*, p. 297.

9 Benjamin W. (1935-36), p. 33.

10 Benjamin W. (1931), p. 15.

11 Benjamin W. (1934), p. 158.

to il metodo del montaggio desumendolo dall'osservazione del *medium* radiofonico e cinematografico, dall'altra è opportuno riflettere sul montaggio come principio di per sé drammaturgico¹², e già presente nella forma costitutiva del teatro, quindi precedente e indipendente dalle forme tecniche successive. Questa considerazione è infatti imprescindibile per poter pensare il teatro di per sé come *medium*, sconfermando quindi la posizione di McLuhan.

Per Benjamin il termine latino *Medium*, adottato dalla lingua tedesca già nel XVIII secolo¹³, indica il “modo secondo cui si organizza la percezione umana”, ossia “il *medium* [*Medium*] in cui essa ha luogo”¹⁴. Nel saggio dedicato alla riproducibilità tecnica l'analisi di Benjamin si basa sulla considerazione che la percezione sensoriale umana è condizionata non solo in senso naturale ma anche storico; ossia le variabili storiche modificano la modalità secondo cui si organizza la percezione umana. Da questa considerazione si dipana la riflessione sulla tecnologia dei *media*.

Come ha osservato Weber, l'abilità di Benjamin di descrivere e interpretare i nuovi *media* dipende dalla particolare comprensione degli antichi *media*. Il filosofo tedesco, secondo Weber, ha compreso che il cambiamento storico determinato dai nuovi *media* nel processo di ripetizione e riproduzione non implica una novità assoluta, ma è piuttosto profondamen-

12 Su questo mi permetto di rinviare anche al mio Sacco D. (2013).

13 Cfr. Somaini A. (2012), p. IX.

14 W. Benjamin (1935-36), p. 21.

te legato alle dinamiche conflittuali del vecchio¹⁵. La rottura, lo strappo non è semplicemente tra la tradizione e le sue trasformazioni, ma già all'opera nella tradizione stessa. È nello studio delle tradizionali forme di organizzazione della percezione umana che si può cogliere il meccanismo di comprensione di quelle successive; e Weber ritiene che sia proprio lo scritto sul teatro epico di Brecht il luogo esemplare per la comprensione di questo aspetto, quindi sia il teatro il luogo privilegiato per osservare la natura del *medium*.

In questo testo forse più che in qualsiasi altro suo scritto, Benjamin sembra esprimere il valore della riproducibilità; come se l'arte performativa, il teatro, fosse il luogo ideale per osservare il meccanismo della ripetizione e riproduzione, dove identità e differenza convergono dialetticamente. La virtualità che tale processo implica anticipa quella in opera nei nuovi *media*. Questi allora andrebbero ricompresi nell'insieme più grande del fenomeno riproduttivo che è il teatro di per sé, perché è come fenomeno riproduttivo che il teatro svela infatti la sua natura intimamente mediale.

Tutta la riflessione che Weber sviluppa sul teatro, o sulla teatralità, come *medium*, interpretando Benjamin, ma anche molti altri autori, tra i quali Jacques Derrida, Antonin Artaud, Theodor Adorno, Martin Heidegger, Søren Kierkegaard..., si basa sulla potenzialità della ripetizione di fare differenza, di diventare altro pur nella replica dello stesso. La ripetizione è l'elemento visibile, udibile e costitutivo del

15 Cfr. Weber S. (2008), pp. 95-96.

medium teatrale. Nell'intenzione che muove la speculazione di Weber c'è il tentativo di resistere alla tendenza a ridurre il *medium* teatrale a "un mezzo di rappresentazione compiutamente significante racchiudendo il suo spazio all'interno di una narrativa apparentemente autosufficiente"¹⁶. La narrativa a cui si riferisce Weber è quella sistematizzata dalla interpretazione canonica della *Poetica* Aristotele. Laddove si vogliono leggere come condizioni imprescindibili della strutturazione drammaturgica del *plot* il rispetto delle unità di tempo, luogo e azione e la teleologia che porta l'azione a un compimento necessario e finalizzato. È la forma di narrazione, ordinata e consequenziale perché tutta tesa al raggiungimento di un fine, di un compimento, che ha dominato nella cultura occidentale. Per Weber il teatro ha un valore di significanza che resiste alla riduzione alla narrazione, perché il processo del suo significare, che si dà nella variazione della ripetizione, lascia sempre "qualcosa fuori e qualcosa oltre: un eccesso che è anche un deficit [...], è l'irriducibilità di una rimanenza che [...] rende la teatralità significante"¹⁷. Questa significanza non si riduce alla semplice comunicazione di un messaggio, come solitamente è considerata la funzione dei *media*, ma emerge dalla complessità relazionale che pertiene all'evento teatrale.

Rispetto a questa concezione, Weber è debitore dell'idea di iterabilità di Jaques Derrida, il principio decostruttivo coniato nella disputa con John Searle

16 Weber S. (2004), p. X. Tutte le traduzioni dagli scritti di S. Weber sono a cura di chi scrive.

17 *Ibidem*.

relativamente alla teoria degli atti linguistici di John Austin¹⁸. E il testo *Benjamin's –abilities* nasce proprio dal confronto tra il pensiero di Benjamin e quello del filosofo francese¹⁹. In particolare, Weber applica il concetto racchiuso nella parola “abilità”, ossia la possibilità costitutiva che pertiene a un dato aspetto – nel caso di Derrida, l'iterazione e quindi la possibilità strutturale della ripetizione – a concetti propri del lessico filosofico benjaminiano. Così, Weber osserva come molti dei termini utilizzati da Benjamin si compongano del suffisso *-barkeit* traducibile con “abilità”, svelando un modello di pensiero. Come l'iterabilità si distingue dalla iterazione perché indica una possibilità costitutiva, una virtualità, che fa scarto rispetto all'attualità del mero fatto, così le abilità di Benjamin individuate da Weber, quali ad esempio la citabilità del gesto, la traducibilità del testo, la comunicabilità del linguaggio, e la riproducibilità della tecnica indicano una potenzialità costitutiva, strutturale. Nella possibilità della riproducibilità c'è *in nuce* sia l'alterazione, la variazione che la permanenza dell'identico. È propriamente nel diventare differente, e quindi nel pensare il principio della ripetizione in modo diverso, che si pone la questione del *medium* e della medialità.

18 Cfr. Derrida, J. (1971). Secondo il concetto di iterazione, coniato da Derrida, nessuna ripetizione è possibile poiché quanto ripetuto avviene in un contesto spazio-temporale sempre differente. Ciò permette di riconoscere l'iterazione anche alle pratiche performative iscritte nel teatro, considerato da Austin, assieme alla poesia, un contesto parassitario di uso della performance, e quindi inautentico per studiare gli atti linguistici.

19 Cfr. Derrida, J. (1971), pp. 403-404. Per la significanza teatrale del concetto di iterabilità si veda Sacchi A. (2008).

La possibilità strutturale che Weber rinviene nelle abilità individuate da Benjamin è associata al concetto di virtualità, d'accordo da un lato con l'accezione di Pierre Levy secondo cui la "virtualizzazione" si caratterizza soprattutto attraverso "un movimento del divenire-altro o eterogenesi", e dall'altra con la riflessione di Gilles Deleuze, secondo cui il virtuale fa scarto rispetto al possibile, ed ha una sua propria realtà che è essenzialmente strutturale. Il concetto di virtuale in Deleuze inoltre, se non è riferito all'idea di *medium*, è però riferito a quella di *milieu*. In questa accezione è più prossimo, secondo Weber, al significato antico di *medium* che deriva da Aristotele e molta influenza ha avuto nella tradizione filosofica successiva. Nel *De Anima*, lì dove il filosofo antico, occupandosi delle facoltà dell'anima, tratta anche della visione, il *medium* è riconducibile infatti al *metaxy*, l'intermedio inteso come intervallo nel cui mezzo è permessa la percezione. Da cui l'accezione non aggettivale, ma sostantivale di diafano come quanto si interpone tra l'occhio di chi guarda e l'oggetto osservato. Diafano come intermediario la cui trasparenza e opacità dipende dall'affiorare alla luce, dal passaggio progressivo dal buio alla luce, al visibile mantenendo sempre un margine di nascondimento, un rapporto con l'oscurità. Perciò Anca Vasiliu può concepire il diafano come il "*milieu* attraverso cui avviene l'affioramento alla visibilità"²⁰. In queste prospettive emerge un significato strumentale di *medium*, affine a quello proposto da McLuhan.

20 Cfr. Vasiliu A. (1997).

Ma secondo Weber il pensiero di Benjamin fa scarto anche rispetto a questa accezione di *medium-milieu* che è storicamente prevalsa come presupposto ideologico nella riflessione sui *media* e ha portato a identificare il *medium* esclusivamente come intervallo o strumento teleologicamente finalizzato alla comunicazione di un messaggio. Un testo chiave per la comprensione di ciò è *Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo*, un testo del 1916, indicativo quindi, secondo Weber²¹, delle riflessioni di Benjamin sul *medium* precedenti quelle sulla radio, sui film, sulla fotografia e significativamente rivolte al linguaggio, e in particolare al linguaggio umano. Qui, nel tentativo di elaborare una concezione non strumentale del linguaggio, Benjamin insiste sull'immediatezza irriducibile del "mediale", dove il mediale è "immediato" nel senso di non essere strumentale, di essere distinto dai mezzi²². Quindi un mediale profondamente umano. Weber osserva come la comunicabilità del linguaggio, che fa di esso un *medium*, per Benjamin è "non-mediata, im-mediata: non un mezzo rivolto a un fine, non un intermedio tra polarità o rispetto a una periferia, ma neanche semplicemente l'opposto di un mezzo, vale a dire, un fine in sé. Piuttosto, il linguaggio trattiene ancora un decisivo aspetto del mezzo, che consiste nel non essere autosufficiente, completo, perfetto o perfettibile"²³. In questo senso, e solo in questo senso, il *medium* del linguaggio è virtuale: perché non esiste in sé e per sé; perché, per

21 Cfr. Weber S. (2008), pp. 38-48.

22 *Ivi*, p. 118.

23 *Ivi*, p. 42.

quanto designi una negazione, non trascende totalmente ciò che nega, ossia il mezzo; e perché non è mai presente a se stesso nella misura in cui modifica il comunicabile. In definitiva, afferma Weber, il linguaggio può costituire un *medium* di virtualità che non si misura sulla possibilità di autorealizzazione ma sulla sua alterabilità costitutiva²⁴. Nell'alterabilità costitutiva – che significa un trattenere contemporaneamente la differenza e l'identità – si può osservare, nella riflessione benjaminiana, il senso della medialità del *medium*.

Ma, per tornare al focus della questione, il luogo d'elezione in cui si gioca questa alterabilità è proprio il teatro. Così inteso, il teatro è un elemento sovversivo che contrasta con l'ideale di identità definita, di univocità e di unità che la cultura occidentale ha da sempre perseguito²⁵. Perciò si comprende, osserva Weber, come molti pensatori soprattutto dalla metà dell'Ottocento e nel corso Novecento, di pari passo alla crisi di una tradizione concettuale basata su una univoca concezione di identità, riflessività e soggettività si sono appellati a un'idea di teatro e di teatralità, capace di contrastare questa tradizione consolidata. Una tradizione che, secondo Weber, si riflette nella concezione drammaturgica aristotelica, dove l'unità d'azione e la sua direzione teleologicamente definita regola la struttura compositiva del *plot*. Aristotele, e

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Sulla messa in crisi del concetto di identità e univocità rispetto alla polarità semantica e all'ambiguità del teatro e del mito che ne dà forma mi permetto di rimandare a Sacco D. (2013), in particolare cap. IV. *Ambivalenza e polarità semantica del mito*, pp. 39-47.

ancor più Platone, sono alle origini di questa tradizione, e come hanno intravisto la qualità del teatro come *medium*, nell'accezione riconosciuta da Weber, hanno subito cercato di negarla. La condanna della teatrocrazia, che Platone denuncia in particolare nelle *Leggi*, è prova del tentativo di neutralizzare il potenziale sovversivo dell'arte teatrale, così come lo è la celebre condanna della pratica mimetica nel libro VII della *Repubblica*, lì dove la caverna sembra riprodurre la dimensione della teatralità²⁶. Eppure, è proprio nella natura costitutivamente riproduttiva del teatro che si annida la sovversione alla ricerca dell'identità stabile e univoca che la cultura occidentale ha affermato. Il teatro, per la sua capacità di rappresentare o presentare attraverso la replica, la reiterazione della messa in scena, la riproduzione di un'azione, è il luogo in cui questa identità è costantemente messa in questione. Perciò Artaud può affermare ne *Il teatro e il suo doppio* che "il teatro è il solo luogo al mondo dove un gesto fatto non si ricomincia due volte"²⁷.

È indicativo che Artaud parli del gesto, perché la gestualità, in particolare la citabilità del gesto, è un elemento essenziale che Benjamin osserva come distintivo del teatro di Brecht. Ed è ciò che condensa la singolarità dell'evento teatrale, la sua unicità, irriducibilità e incommensurabilità, e nel contempo la possibilità della sua ripetizione e variazione, non-

26 Cfr. S. Weber S. (2004), in particolare sulla condanna platonica della *mimesis* si veda pp. 3-8; e sulla condanna della teatrocrazia: cap. 1, *Theatrocracy; or, Surviving the Break*, pp. 31-53. Sul significato teatrale della condanna platonica della *mimesis* nel mito della caverna si veda anche Puchner M. (2010).

27 Artaud A. (1938), p. 192.

ché citazione e traduzione. In *Che cos'è il teatro epico?* l'“interruzione”, riconosciuta come “uno dei procedimenti fondamentali di ogni strutturazione della forma”²⁸, è considerata in azione nella costruzione dell'evento teatrale. Nel teatro epico l'interruzione avviene con lo “snodare le articolazioni fino al limite estremo”²⁹. Ciò è reso possibile attraverso varie tecniche, dall'uso dei *songs*, alle didascalie, ai pannelli con cui si realizzano intervalli tra una scena e l'altra che fungono al tempo stesso da giunture. L'interruzione è alla base del meccanismo di estraniamento che Brecht intende operare nella pratica teatrale. L'effetto di straniamento (*Verfremdungs* – da *verfremden*: rendere estraneo – *Effekt*) è quanto Brecht vuole provocare nel pubblico e l'esercizio critico che intende mettere in atto sulla scena. Un processo che non induca la cieca identificazione del pubblico, l'immedesimazione illusionistica, ma la presa di coscienza e la conseguente presa di posizione, ossia, l'assunzione di responsabilità. Lo straniamento permette di svelare, di mostrare le situazioni. Il gesto è la prima condizione ed esito dell'effetto di straniamento; generandosi dall'interruzione esso è “dimostrativo” e “presentativo”: mostra per portare alla consapevolezza una situazione estraniando dal contesto. È una strategia per favorire la presa di distanza da una facile adesione ideologica oltre che emotiva rispetto a quanto è messo in scena.

L'interruzione, osserva inoltre Benjamin, “sta alla base della citazione”, perché ad esempio “citare

28 Benjamin W. (1938), p. 289.

29 *Ibidem*, p. 286.

un testo implica interrompere il contesto in cui rientra”³⁰. All’interruzione segue la ricollocazione in un nuovo contesto, che non potrà mai essere neutra ma sempre foriera di trasformazione del significato originario del testo citato. La relazione che si instaura con il nuovo contesto infatti non può che alterare il significato di quanto si vuole citare. Un meccanismo osservabile in azione nel processo di replica, ossia decontestualizzazione e ricontestualizzazione, che pertiene al teatro, al punto da poter definire il teatro di per sé come un “meccanismo citazionale”³¹. La citazione d’altronde è usata dal filosofo tedesco proprio per il portato distruttivo che comporta, diversamente dall’uso comune per cui serve a ribadire, a trovare conferma di un concetto, o semplicemente per decorare, fungere da ornamento.

Il rapporto tra straniamento e citazione è esplicitato da Brecht in più passaggi. Ad esempio, in *Effetti di straniamento nell’arte scenica cinese*, Brecht osserva che come l’attore cinese “rinuncia alla metamorfosi totale e si limita a ‘citare’ il suo personaggio, così l’attore epico, rinunciato che abbia alla totale metamorfosi, recita il suo testo non come colui che improvvisa, ma come chi fa una citazione”³². Ed è, come ha sottolineato Benjamin, propriamente la “citabilità del gesto”, attraverso la tecnica dell’estraniamento, a rendere il senso della citazione. Il gesto citabile si dà nella interruzione, nella sospensione e nella distanza che si crea rispetto al flusso dell’azione e al contesto

³⁰ *Ibidem*, p. 289.

³¹ Su questo concetto si rimanda a Sacco D. (2017).

³² Brecht B. (1957), p. 76.

a cui appartiene originariamente. La citazione svela inoltre la sua affinità con la pratica della traduzione, dove si riconferma il rapporto di decontestualizzazione e ricontestualizzazione che l'atto traduttivo esige. Tra l'originale e la versione tradotta non c'è mai un rapporto di riproduzione fedele ma, come ha affermato Benjamin, un "rapporto di vita"³³ che giustifica la sua alterazione, la sua variazione rispetto all'originale. Un rapporto tale da richiedere sempre, come nella citazione, una polarità dialettica della traduzione rispetto all'originale dove si gioca la tensione e lo scarto rispetto ad esso. A conferma di questo stretto rapporto tra citazione, traduzione e gestualità è l'esperienza di traduzione dal tedesco all'inglese del *Galileo* per la sua messa in scena in California, che impegna Brecht assieme all'attore Charles Laughton negli ultimi anni dell'esilio americano. I due supereranno le reciproche difficoltà linguistiche, Brecht per l'inglese e Laughton per il tedesco, riuscendo a tradurre attraverso il gesto, a riprova che la traducibilità del testo sulla scena sta nella capacità di trovare il gesto giusto³⁴. Il gesto è legato al presente dell'azione scenica e alla presenza contemporanea e non unidirezionale di un mittente e un ricevente. Perciò Benjamin afferma che il teatro di Brecht "riattinge in modo nuovo alle grandi e antiche opportunità offerte dal teatro: all'esposizione di ciò che è presente"³⁵. Questo aspetto permette, secondo Weber, di comprendere il *medium* specificatamente scenico e

33 Benjamin W., (1920), p. 41.

34 Cfr. Brecht B. (1976), p. 845.

35 Benjamin W. (1932), p. 297.

spaziale del teatro che non è un mero mezzo rivolto a un fine, ma piuttosto una condizione spazio temporale. Nella dimensione spazio temporale del teatro infatti passato e presente collidono dialetticamente, dove il passato si ripresenta alterato nel presente. E ciò è permesso perché al centro del *medium* teatrale Benjamin riconosce i “mezzi viventi”³⁶, ossia gli esseri viventi.

L'interruzione, la sospensione è quindi di per sé un principio distruttivo e costruttivo al tempo stesso, e in questo doppio movimento si esplicita la dimensione di alterabilità costitutiva dell'evento teatrale, che Weber pone come elemento fondante della sua medialità.

L'interruzione, d'altronde, è l'altra faccia del montaggio. Alla frammentazione, infatti, si accompagna l'assemblaggio delle parti frammentate-interrotte. E come la citazione implica il montaggio, ad esempio del testo che si vuole citare con il nuovo contesto in cui viene collocato, così la traduzione implica a sua volta il montaggio, sempre con il nuovo contesto in cui il testo tradotto si iscrive. Si tratta di operazioni che implicano una riproduzione, una replica, che non significa meramente ripresentazione dell'identico. E il montaggio non può che darsi a partire dalla frammentazione, dalla separazione delle parti, per procedere alla loro congiunzione, relazione.

Quindi, il meccanismo che distingue le nuove forme tecniche, e che Benjamin osserva in azione nei nuovi *media* quali il cinema e la radio, pertiene anche

³⁶ Weber S. (2004), p. 112.

alla riproduzione non tecnica propria del teatro. Il riconoscimento del montaggio come minimo comune denominatore degli antichi e nuovi *media*, è fondamentale e imprescindibile nella comprensione del teatro come *medium*.

Di seguito e oltre Weber, bisogna sì tornare ad Aristotele, ma per intravedere nel meccanismo del montaggio non solo, o non tanto, l'intenzionale e teleologico movimento volto a costituire il *plot*, quanto la forma compositiva drammaturgica elementare. Nella *Poetica*, il *plot* corrisponde al *mythos* inteso come composizione di fatti, "*synthesis ton pragmaton*", dove *synthesis* indica il "mettere insieme", "associare", "collegare", "mettere in relazione".

L'attenzione deve essere rivolta tanto al collegamento quanto alla separazione, ossia deve volgersi primariamente al rapporto di relazione che fa di volta in volta la differenza, la specificità del gesto, l'irriducibilità di ciascun evento teatrale. Nella capacità di mettere in relazione, che viene prima e oltre la separazione, perché modula anche la distanza, l'interruzione, la sospensione, sta la funzione simbolica del teatro, dove il simbolo, coerentemente con l'etimologia greca da *symbollein*, indica il creare una relazione e permette di pensare al teatro come luogo per eccellenza della mediazione simbolica. La mediazione simbolica, che ha il suo perno nel meccanismo del montaggio, si estende anche nel rapporto con lo spettatore; la relazione più importante che attiva il montaggio è infatti con il contesto, e di conseguenza con chi più di tutti fa il contesto, ossia lo spettatore.

Bisogna quindi riconoscere il teatro come *me-*

dium andando oltre la definizione riduttiva data da McLuhan di estensione non umana; cogliere in esso la proprietà specifica del teatro di riprodurre nella differenza, come ha fatto Weber, e individuare alla base di questa potenzialità il meccanismo basilare del montaggio, e la categoria fondamentale della relazione che lo costituisce. A conferma di questo prioritario valore mediale del teatro sono anche le riflessioni di Philip Sewell, che riconosce nella nascita del mezzo televisivo e nel rapporto con il *medium* radiofonico un imprescindibile presupposto di natura teatrale³⁷. In tale presupposto la compresenza, tutta umana, di attore e spettatore è fondamentale. *Medium* è allora, nella sua forma elementare, relazione, come lo è il “rapporto di vita” individuato da Benjamin; un rapporto sempre umano e sempre capace di contenere e risemantizzare forme altre dall’umano.

37 Sewell, P. (2014), p. 49.

BIBLIOGRAFIA

- Artaud A. (1938), *Il teatro e il suo doppio*, tr. it., a cura di G. R. Morteo e G. Neri, Prefazione di J. Derrida, Torino, Einaudi, 1999.
- Benjamin W. (1920), *Il compito del traduttore*, tr. it. in Idem, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. Solmi, Torino, Einaudi 2006.
- Benjamin W. (1931), *Che cos'è il teatro epico? Studio su Brecht* (prima versione), in Idem, *Saggi su Brecht*, Trieste, Asterios Editore, 2016.
- Benjamin W. (1932), *Teatro e radio. Sul reciproco controllo della loro azione reciproca*, in tr. it., Idem, *Aura e choch. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di A. Pinotti e A. Somaini, Torino, Einaudi, 2012, pp. 295-298.
- Benjamin W. (1934), *L'autore come produttore* (1934), tr. it. in Idem, *Aura e choch. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di A. Pinotti e A. Somaini, Torino, Einaudi, 2012, pp. 147-162.
- Benjamin W. (1935-36), *L'opera d'arte nell'epoca della riproducibilità tecnica*, Prima stesura dattiloscritta (1935-36), tr. it. in Idem, *Aura e choch. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di A. Pinotti e A. Somaini, Torino, Einaudi, 2012, pp. 17-49.
- Benjamin W. (1938), *Che cos'è il teatro epico* [seconda stesura], tr. it. in Idem, *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di A. Pinotti e A. Somaini, Torino, Einaudi, 2012, pp. 282-292
- Brecht B. (1957), *Effetti di straniamento nell'arte scenica cinese*, tr. it., in Idem, *Scritti teatrali*, Torino, Einaudi, Torino, 2004.

- Brecht B. (1976), *Diario di Lavoro*, tr. it., Torino, Einaudi, 1976.
- Deriu F. (2014), *Forma sociale della psicologia alfabetica. Il teatro nell'ipotesi "neuroculturale" di de Kerckhove*, in *Tecnologia, immaginazione e forme del narrare*, a cura di L. Esposito, E. Piga, A. Ruggiero, «Between», IV.8 (2014), <http://www.betweenjournal.it/>
- Deriu F. (2015), *Il teatro è un medium? Questioni e risposte in prospettiva "mediologica"*, «Mantichora», n. 5 dicembre 2015, pp. 59-65.
- Derrida, J. (1971), *Firma, Evento, Contesto*, tr. it. in Idem, *Margini della filosofia*, Torino, Einaudi, 1997.
- McLuhan M. (1964), *Gli strumenti del comunicare*, tr. it. a cura di E. Capriolo, Milano, Il Saggiatore, 1967.
- Puchner M. (2010), *The Drama of Ideas: Platonic Provocations in Theatre and Philosophy*, New York, Oxford University Press, 2010.
- Sacchi A. (2008), *Su un'abilità di Walter Benjamin: la citabilità del gesto*, «Culture Teatrali», 18, 2008, pp. 155-164.
- Sacco D. (2013), *Mito e teatro. Il principio drammaturgico del montaggio*, Milano-Udine, Mimesis 2013.
- Sacco D. (2017), *Gesti come perle. Sulla natura traduttiva e citazionale del teatro, a partire da Bertolt Brecht e Walter Benjamin*, «Arabeschi», in corso di pubblicazione.
- Sewell, P.W. (2014), *Television in the age of radio*. London, Rutgers University press, 2014.
- Somainsi A. (2012), *Introduzione*, in W. Benjamin, *Aura e choch. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di A. Pinotti e A. Somainsi, Torino, Einaudi, 2012, pp. IX-XXVIII.

- Vasiliu A. (1997), *Du diaphane Du diaphane. Image, milieu, lumière dans la pensée antique et médiévale*, Paris, Vrin, 1997.
- Weber S. (2008), *Benjamin's –abilities*, Cambridge, Massachusetts, and London, England, Harvard University Press 2008.
- Weber S. (2004), *Theatricality as Medium*, United States of America, Fordham University Press 2004.