

uno sguardo ed un ascolto sinestetico, una relazione attiva e contemporanea dei sensi. È necessario configurare oltre modo i corpi per poter ricevere questi segnali. Non basta più l'occhio per vedere l'invisibile così come l'orecchio per sentire l'inudibile.

Annalisa Sacchi

SU UN'ABILITÀ DI WALTER BENJAMIN:
LA CITABILITÀ DEL GESTO

Premessa anacronistica: la nozione di iter-abilità in Derrida

Il dibattito tra teatrologia e studi filosofici ha acquisito recentemente un rilievo crescente, testimoniato, specie in area anglosassone e tedesca, dall'emergere di quella che Erika Fischer-Lichte annuncia essere una *nuova estetica della performance*. In tale direzione mi pare emblematico sin dal titolo - *Philosophers and Theatians* - l'ultimo lavoro di Freddie Rokem, organizzato attorno quattro casi di studio: il *Simposio* platonico, la corrispondenza tra Friedrich Nietzsche e August Strindberg, la figura di Amleto come pietra angolare della convergenza tra filosofia e teatro, e infine il dialogo tra Bertolt Brecht e Walter Benjamin. L'interesse che quest'ultimo caso continua a suscitare, e la fioritura di studi sul pensiero teatrale di Benjamin mi inducono a interrogare a mia volta il discorso del filosofo tedesco relativamente a ciò che Samuel Weber ha definito come una delle *abilità* di Benjamin¹⁵²: l'iscrizione, nel suo saggio sul teatro epico, del termine "cit-abilità" (del gesto).

Sarà utile, in via preliminare, analizzare brevemente cosa questa *abilità* comporti e in che termini pertenga allo specifico teatrale. Per farlo, mi riferirò a un caso apparentemente eccentrico rispetto a quello qui preso in esame, ovvero a una diversa *-abilità*, definita da Derrida nella sua famosa risposta a John Searle.

Il contesto della *querelle* tra i due riguardava la pubblicazione di *Firma Evento Contesto*¹⁵³, il saggio del 1971 in cui Derrida commenta la teoria degli atti linguistici di Austin criticando in particolare la nozione degli usi parassitari (non seri) del linguaggio. Searle ribatte in difesa di Austin in un saggio breve apparso nel 1977¹⁵⁴, a cui Derrida a sua volta replica con il noto *Limited Inc.*¹⁵⁵.

¹⁵² Samuel Weber ha intitolato il suo ultimo libro *Benjamin's -abilities*, proponendo una rigorosa disamina del pensiero del filosofo attraverso una serie di abilità: criticizability, calculability, impart-ability, translatability, etc. (Harvard University Press, 2008).

¹⁵³ J. Derrida, *Firma Evento Contesto*, in Id., *Margini della filosofia*, Torino, Einaudi, 1997 [1972].

¹⁵⁴ J. R. Searle, *Reiterando le differenze: una risposta a Derrida*, *Aut Aut*, n. 217- 218, Gennaio-Aprile 1987, pp. 200-210.

¹⁵⁵ J. Derrida, *Limited Inc.*, Milano, Raffaello Cortina, 1997.

Uno degli argomenti centrali della disputa riguarda la differenza tra linguaggio scritto e parlato, e la posizione che il soggetto occupa nei due domini. Secondo Derrida il concetto di scrittura è inseparabile da quella abilità che qui mi interessa analizzare: l'iterabilità¹⁵⁶, opposta al principio di permanenza che per Searle caratterizzerebbe la forma scritta. Quest'ultima infatti, implicando una presenza assoluta, sarebbe già impastata, afferma Derrida, con l'iterabilità, poiché "l'iterazione più pura – ma non è mai pura – comporta in se stessa lo scarto di una differenza che la costituisce in iterazione"¹⁵⁷. La permanenza non può darsi in quanto pura ma solo in quanto *restance*, ovvero come idealizzazione minima necessaria "affinché l'identità dello stesso sia ripetibile e identificabile *nella, a traverso* e perfino *in vista della* alterazione"¹⁵⁸. Secondo Derrida ciò che definisce la scrittura è il suo *poter essere* leggibile e dunque iterabile in *assenza* del mittente. È qui che si gioca la questione della iterabilità: Derrida non ritiene che questa assenza sia *necessaria*, ma che necessaria sia la sua *possibilità*.

L'iterabilità, il potere o la potenzialità di ripetere o essere ripetuto, non coincide con la ripetizione, poiché si tratta di una possibilità strutturale, potenzialmente all'opera anche laddove non si realizza. Memoria e ripetizione sono elementi costitutivi dell'identità nella misura in cui sono iterabili, cioè si fondano sull'*abilità* che un evento ha di essere ripetuto. La possibilità di una simile ripetizione trattiene in sé sia l'alterazione che l'uguaglianza, l'uguaglianza attraverso l'alterazione.

L'iterabilità inoltre apre un fronte essenziale, escluso da Austin, tanto verso la performance che verso la citazione.

In uno dei passaggi centrali di *Come fare cose con le parole* Austin sostiene infatti che un enunciato performativo sarà "in un modo particolare vacuo o nullo se pronunciato da un attore sul palcoscenico"¹⁵⁹, escludendo dunque, di fatto, la performance teatrale dal perimetro della performatività. Opponendosi all'analisi di Austin, che annovera tra gli atti linguistici innaturali e parassitari la citazione di enunciati performativi nei contesti più svariati, Derrida sostiene al contrario che proprio tale citazione fonda la condizione di possibilità di qualsiasi uso dei segni. Derrida contrappone l'idea di parassitario a quella di iterabilità, intesa come infinita possibilità di ri-citare (ma corretto sarebbe anche dire re-citare) e ri-contestualizzare. Nella "citazionalità generale" o "iterabilità", si deve riconoscere il presupposto necessario di un "enunciato performativo": "Un enunciato performativo potrebbe riuscire se la sua forma non ripetesse un enunciato 'codificato' o iterabile, ovvero se la formula che pronuncio per aprire un convegno, varare una nave o fare un matrimonio non

¹⁵⁶ "Questa iterabilità – *iter*, nuovamente, verrebbe da *itara*, *altro* in sanscrito, e tutto quel che segue può essere letto come la messa a frutto di questa logica che lega la ripetizione all'alterità – struttura il marchio di scrittura stesso, qualunque sia, peraltro, il tipo di scrittura (pittografica, geroglifica, ideografica, fonetica, alfabetica, per servirsi di queste vecchie categorie)", J. Derrida, *Firma Evento...*, cit., pp. 403-404.

¹⁵⁷ *Ivi*, p. 78.

¹⁵⁸ *Ibidem*.

¹⁵⁹ J. L. Austin, *Come fare cose con le parole*, a cura di C. Penco e M. Sbisà, Genova, Ed. Marietti, 1987, p. 21.

fosse identificabile come *conforme* a un modello iterabile, se non fosse dunque identificabile in qualche modo come ‘citazione?’¹⁶⁰. Grazie alla sua iterabilità, “è sempre possibile prelevare un sintagma scritto al di fuori della catena nella quale è preso o dato [...] Nessun contesto può racchiuderlo”¹⁶¹.

In quanto condizione normale dell’atto performativo, l’iterabilità favorisce un costante mutamento, in termini di *différance*, di quanto viene ripetuto: l’iterabilità include una trasformazione di quanto viene iterato.

Derrida sottolinea dunque il legame fra le attualizzazioni performative e la situazione in cui esse hanno luogo, esaltando l’illimitata apertura di significato che contraddistingue i performativi. La ripetizione che garantisce stabilità e continuità si accompagna a un’irriducibile polisemia, poiché il significato degli eventi muta in rapporto ai diversi contesti in cui essi si trovano evocati. In questo stesso senso opera la citazione: inserendo ciò che sembra riprodurre in un diverso contesto, la citazione lo altera da subito, modificando, ad un tempo, il contesto che in tal modo non risulta mai completamente determinabile.

Come un tipografo spazieggi le parole

Walter Benjamin tentò, a partire dal saggio sulle *Affinità elettive* e poi in maniera assai più cospicua ne *Il dramma barocco tedesco* e nei *Passagenwerk*, di “sviluppare al massimo grado l’arte di citare senza virgolette”¹⁶², secondo una teoria “intimamente connessa con quella del montaggio”¹⁶³ e assecondando un proposito per cui, come ricorda Adorno, “la sua opera fondamentale non avrebbe dovuto consistere che di citazioni”¹⁶⁴. In ciò un ruolo essenziale giocò la passione benjaminiana per il collezionismo, evocata da Hannah Arendt, nel ricordo dedicato al filosofo, in rapporto alla sua raccolta di citazioni: “negli anni Trenta niente era più caratteristico per lui dei piccoli quadernetti di appunti rilegati in nero che portava sempre con sé e in cui trascriveva instancabilmente in citazioni ciò che la vita o il leggere quotidiano gli offriva come ‘perle e coralli’, per poi mostrarle o recitarle, quando capitava l’occasione, come pezzi di una collezione scelta e preziosa”¹⁶⁵.

La citazione in Benjamin, hanno osservato in molti, elude la composizione testuale in termini di efficacia retorica e di appello all’autorità della tradizione. Essa è piuttosto inserita all’interno del messianesimo benjaminiano e informa integralmente la sua filosofia della storia, come viene ricapitolato nella Terza tesi: “Certo, solo all’umanità redenta tocca interamente il suo passato. Vale a dire che solo per l’umanità redenta il passato è citabile in ognuno dei suoi

¹⁶⁰ J. Derrida, *Firma evento contesto*, cit., p. 27.

¹⁶¹ Ivi, p. 15.

¹⁶² W. Benjamin, *Parigi, capitale del XIX secolo. I “passages” parigini*, a cura di R. Tiedemann, Torino, Einaudi, 1986 p. 593.

¹⁶³ Ibidem.

¹⁶⁴ Th. W. Adorno, *Profilo di Walter Benjamin*, in Id., *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, Torino, Einaudi, 1972, p. 245.

¹⁶⁵ H. Arendt, *Walter Benjamin: L’omino gobbo e il pescatore di perle*, in Id., *Il futuro alle spalle*, a cura di L. Ritter Santini, Bologna, Il Mulino, 1981, p. 164.

momenti. Ognuno dei suoi attimi vissuti diventa una ‘citation à l’ordre du jour’ - e questo giorno è il giorno finale”¹⁶⁶.

Il problema della citazione coincide al limite infatti col problema stesso della storiografia, poiché “scrivere storia significa *citare* storia”¹⁶⁷.

Come ha notato Gabriele Scaramuzza¹⁶⁸, la tecnica con cui Benjamin in-tarsia le citazioni nel testo non compone un disegno armonico, la sua logica piuttosto mira a scompaginare l’ordine del discorso intaccandone linearità e unitarietà, la sua funzione è di interruzione, di rottura ritmica. L’inserimento delle citazioni non è adeguatamente preparato, né argomentato, né commentato a sufficienza.

Ne risulta un disturbo nel fluire legato della lettura, un arresto, una sincope in cui il pensiero s’arresta e il senso pare dileguare o farsi impenetrabile. Questa strategia d’interruzione è la stessa che Benjamin scorgerà nel teatro brechtiano, un teatro fondato sull’interruzione e sull’irruzione del gesto citabile, come vedremo in seguito.

“Come sempre interessato – scrive Scaramuzza - più al ‘negativo’ della ‘critica ai rapporti vigenti’ che alle ideologie ‘positive’, Benjamin accentua la funzione distruttiva della citazione, più che quella conservativa o preservativa. Sembra colpito, molto più che non dai suoi aspetti costruttivi, dal momento di violenza intrinseco al citare. Nota Deuring che ‘sotto l’apparente duplicazione del già detto, il suo consolidamento attraverso il nome dell’autore / dell’auto-rità, resta nascosta un’operazione violenta’.

In un passo famoso di *Strada a senso unico*, Benjamin così definisce la sua logica: “Le citazioni, nel mio lavoro, sono come briganti ai bordi della strada, che balzano fuori armati e strappano l’assenso all’ozioso viandante”¹⁶⁹.

La distruzione del contesto da cui la citazione viene prelevata comporta ad un tempo un movimento di perdita e di salvazione, poiché diviene funzionale al successivo “montaggio” dei frammenti citati all’interno di un nuovo testo, garantendo così a questi materiali un principio di iterabilità la cui marca è la stessa del discorso di Derrida.

Nel 1924, scrivendo all’amico Scholem in merito a *Il dramma barocco tedesco*, Benjamin osserva: “Mi sorprende soprattutto il fatto che, se si vuole, il testo che ho scritto consista quasi totalmente di citazioni. È la tecnica di mosaico più folle che si possa immaginare”¹⁷⁰. Di lì a poco, nel 1927, avrebbe cominciato a raccogliere in archivi che via via diventeranno sistematici, i *Konvoluts*, la messe sterminata di citazioni e appunti che dovevano comporre l’immagine, in forma d’atlante o di tavola di montaggio, della vita parigina

¹⁶⁶ W. Benjamin, *Tesi di filosofia della storia*, in Id., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, 1982, p. 76.

¹⁶⁷ Id., *I ‘passages’ di Parigi*, a cura di E. Gianni, vol. IX delle *Opere complete*, Torino, Einaudi, 2000, p. 535.

¹⁶⁸ G. Scaramuzza, *Citazione come oblio*, <http://www.ledonline.it/leitmotiv/allegati/leitmotiv020201.pdf>.

¹⁶⁹ W. Benjamin, *Strada a senso unico. Scritti 1926-1927*, a cura di G. Agamben, Torino, Einaudi, 1983, p. 59.

¹⁷⁰ Idem, lettera a G. Scholem del 22.12.1924, in Id., *Lettere 1913-1940. Raccolte e presentate da G. Scholem e Th.W. Adorno*, Torino, Einaudi, 1978, p. 107.

durante il Secondo Impero.

A un primo livello la citazione, così come la intende Benjamin, ha a che fare col commento e dunque col linguaggio scritto, specie relativamente al prelievo che essa opera nei confronti del "classico". Ma Benjamin apre una doppia prospettiva che, attenendoci esclusivamente alla sua analisi del lavoro di Brecht, insiste su due bordi, quello del testo lirico e quello del testo spettacolare, ovvero quello della citazione testuale e quello del gesto citabile, che è quanto intendo qui più dettagliatamente analizzare.

Convorrà iniziare dal commento benjaminiano alla produzione lirica brechtiana, nel quale si trova ad essere ricapitolata la posizione di Benjamin nei confronti della citazione in quanto prelievo da un contesto destinato alla rovina, e la sua mancata adesione a un concetto di *auctoritas* del classico. Benjamin sembra parodiare la citazione atta a riconfermare l'autorità della fonte e attestare lo scrivente nella sua posizione, e lo fa attraverso quella che potrebbe dirsi una strategia mimetica del lavoro citazionale. Ora, se la citazione rientra nel dominio del classico che vuole commentare, il lavoro di Benjamin sulle liriche brechtiane mira ad allontanarle, inguainarle nell'aura del classico, operare *come se* Brecht, benché suo contemporaneo, fosse già canonizzato in quanto autore tradizionale. Ed ecco l'intervento della citazione, reso plausibile dal fatto che, negli anni trenta, il tentativo di *rendere classico per salvare* muoveva dalla consapevolezza "alla quale anche altrimenti va attinto al giorno d'oggi il coraggio della disperazione: la consapevolezza cioè del fatto che già il giorno a venire potrebbe recare distruzioni di una portata così gigantesca che noi ci vediamo separati dai testi e dai prodotti di ieri come da secoli"¹⁷¹.

Il paradosso del ricorso a uno strumento per classici serviva a Benjamin per superare le difficoltà che derivavano da un eccesso di immediatezza: per dirla nei suoi termini, egli simulava un'"aura" intorno al testo, un'"aura" classica, classicamente culturale, appunto, per renderlo interpretabile. Edoardo Sanguineti s'è trovato a riflettere su questa operazione benjaminiana, scrivendo: "Il primo gesto di un commentatore è citare. Sarebbe anzi più corretto affermare che un commento è un insieme di citazioni. [...] Si tratta, e si deve trattare, di giustificare, esclusivamente, il fatto che sono state scelte quelle citazioni, e quelle soltanto. A rigore, le citazioni dovrebbero, come si dice, parlare da sole. [...] Ciò che viene giustificato, spiegato, commentato, non è affatto la rete delle citazioni: è l'operazione che è stata compiuta. Nessun discorso critico può essere all'altezza delle sue citazioni (se così fosse, non sarebbe un commento, ma un testo). L'ambizione del discorso critico è di giustificare il commentatore, difendere cioè, non la scelta citazionale che è stata compiuta e che si deve difendere da sola, ovviamente, nella sua oggettività, ma la scelta soggettiva, l'atto citazionale"¹⁷².

Il montaggio citazionale sarebbe in altri termini la cifra definitiva del commentatore, il suo gesto più proprio: ma il prelievo che il commentatore com-

¹⁷¹ W. Benjamin, *Commenti ad alcune liriche di Brecht*, in Id., *L'opera d'arte all'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, trad. it. Torino, Einaudi, (1966) 2000, pp. 139-140.

¹⁷² E. Sanguineti, *Ideologia e linguaggio*, Milano, Feltrinelli, 2001, pp. 163-164.

pie, come abbiamo visto, trattiene nel testo che cita l'impronta di una violenza e di un'arbitrarietà, poiché non è il testo d'origine a segnalare quanto debba essere compreso nella catena dei ritorni. C'è però almeno un esempio, tra quelli analizzati in Benjamin, in cui il testo (quello spettacolare in questo caso) promuove esso stesso ciò che si offre all'iterabilità.

Nel 1938, nella rivista "Mass und Werk" di Zurigo (di cui con altri era direttore Thomas Mann) compare un breve saggio a firma di Benjamin, *Che cos'è il teatro epico?*. Egli vi definisce, come caratteri essenziali della pratica brechtiana, alla base del principio di straniamento e del rapporto con lo spettatore, l'interruzione e il gesto citabile.

L'interruzione, sostiene, è "uno dei procedimenti fondamentali di ogni strutturazione della forma. Il procedimento prevalica di molto il settore dell'arte. Per non citare che un esempio, esso sta alla base della citazione. Citare un testo implica interrompere il contesto in cui rientra. È così perfettamente comprensibile come il teatro epico, che si basa sull'interruzione, sia in senso specifico un teatro citabile. Ma la citabilità dei suoi testi non ha ancora, in sé, nulla di particolare. Diversa è la situazione per i gesti che vengono compiuti nel corso della rappresentazione. 'Rendere citabili i gesti', è questo uno degli esiti essenziali del teatro epico. L'attore dev'essere in grado di spaziare i suoi gesti, come un tipografo le parole"¹⁷³.

È utile sottolineare che il tedesco *zitieren* riprende l'origine latina del termine, che letteralmente significa "chiamare", mettere in movimento. La citazione ha però anche a che fare con un arresto, l'arresto del *continuum* del contesto, poiché citare un testo significa interrompere il contesto cui esso appartiene. La citazione interviene così come salvezza e catastrofe, poiché strappa il singolo gesto dal contesto che viene in tal modo distrutto. Essa mostra due bordi, quello dell'incitamento e quello dell'arresto, accomunati dalla constatazione che la base della citazione è in genere l'interruzione: "Sono proprio il carattere ritardante dell'interruzione, il carattere episodico dell'incorniciamento che, detto per inciso, fanno del teatro gestuale un teatro epico"¹⁷⁴. L'interruzione, ci ricorda Benjamin, è uno dei processi fondamentali attraverso cui si dà la forma, e così del gesto "è possibile fissare il suo inizio e la sua fine, a differenza delle azioni e delle imprese degli uomini. Questa rigorosa chiusura e delimitazione di ogni elemento di un congegno che nella sua totalità è tuttavia caratterizzato da un vivo fluire, è addirittura uno dei fondamentali fenomeni dialettici del gesto. Ne traiamo un'importante conseguenza: otteniamo tanti più gesti, quanto più spesso interrompiamo un'azione"¹⁷⁵. In altre parole, se abbiamo ragione a guardare la "forma" come la categoria costitutiva della moderna estetica, Benjamin ci indica qui che l'origine del lavoro d'arte, la sua prima "formazione", si basa meno su un modello di creatività o di costruzione – ancor meno su uno di espressività – quanto su un processo di *separazione* attraverso il quale un movimento intenzionale e teleologico – chiamiamolo

¹⁷³ W. Benjamin, *Che cos'è il teatro epico?*, in Id., *L'opera d'arte...*, cit., p. 131.

¹⁷⁴ Id., *Studi per la teoria del teatro epico*, in Id., *Opere complete*, vol. IV Scritti 1930-1931, Torino, Einaudi, 2002, p. 373.

¹⁷⁵ Ivi, pp. 372-373.

una “trama” – è arrestato, dislocato e riconfigurato. Riconfigurato come cosa? Come un gesto reso citabile.

La citazione invoca così ad un tempo una messa-in-movimento e una sospensione, e insieme anche una distruzione, una delocazione e una ri-localizzazione dalla quale non è assente, come abbiamo già visto, l’alito di una certa violenza, quella dell’azione di chi compie un simile prelievo. Un gesto, quindi, è un movimento corporeo che interrompe e sospende il movimento intenzionale-teleologico-narrativo verso un obiettivo dotato di senso, aprendo in questo modo alla possibilità di un diverso tipo di spazio: quello di una singolarità incommensurabile.

Essendo il luogo della citazione, questo spazio non è mai chiuso o auto-contenente, poiché esso deve necessariamente riferirsi ad un altro spazio, un altrove dal quale è venuto e che dovremo riscoprire in uno stato futuro alterato. Per questo il momento citativo del teatro epico si può riferire, oltre che a un passato, anche a un passato ancora a venire: il passato della citazione è anche quello di un futuro che potrebbe essere altrove. Così Peter Szondi ha ragione a parlare della *speranza nel passato* nutrita da Benjamin, perché è lì che egli cerca la profezia di ciò che sarà.

In quella che ad oggi costituisce l’analisi più minuziosa della citabilità del gesto, Samuel Weber osserva: “The citability of gesture interrupts its immediate manifestation and constitutes it as interruption, which is to say, as something that cannot simply be seen, but that can give rise to *Nackdenken*, to after-thoughts. Such thoughts consider the ‘after’, the aftermath, the *citability* of the gesture as disjunctive and discontinuous. Through this disjunction, the essence of the gesture resides in its tendency to always come too late, and yet at the same time never to arrive fully; it belongs to the future, never simply to the present or to the past”¹⁷⁶.

Dunque ciò che il gesto è chiamato a interrompere è nientemeno quello che, dall’analisi di Aristotele il poi, fonda il teatro in quanto genere drammatico, ovvero l’azione. O, meglio sarebbe dire, la trama. Pare ironico che un teatro che designa se stesso in quanto epico sia l’occasione, per la teoria occidentale del teatro, di aggredire la sua tradizionale subordinazione alla trama e all’azione. Da Aristotele, il teatro è stato generalmente interpretato e compreso non direttamente in quanto rappresentazione di un’azione, ma attraverso la sua composizione entro la rappresentazione di una trama, di un mito. Accanto a ciò che possiamo definire una concezione mitologica del teatro sta la tendenza a determinarlo in quanto genere, ovvero un modo della rappresentazione definito da ciò che esso rappresenta (un’azione composta per essere unitaria), e quindi da come ciò viene rappresentato, dal modo della narrazione.

È esattamente una simile azione e la sua illustrazione rappresentativa che il teatro epico brechtiano, in quanto teatro di gesti, interrompe: *otteniamo tanti più gesti, quanto più spesso interrompiamo un’azione*.

Si può dunque affermare con Weber che, poiché è l’attore a farsi veicolo di un simile gesto, nel teatro brechtiano “*acting consists in the interruption of ac-*

¹⁷⁶ S. Weber, *Benjamin’s –abilities*, cit., p. 105.

tion by gesture. Epic theatre is thus situated in the singular zone that stretches from the noun, *action*, to the gerund, *acting*¹⁷⁷.

Ma l'interruzione non comporta solo il collasso dell'unitarietà dell'azione. Essa coinvolge da subito anche lo spettatore: "Il teatro epico, come le immagini di una pellicola cinematografica, procede a scossoni. La sua forma fondamentale è quella dello shock. I *song*, le didascalie, le convenzioni fantomatiche staccano ogni situazione dall'altra. Così si generano intervalli che tendono a limitare l'illusione del pubblico. Essi paralizzano la sua predisposizione all'immedesimazione"¹⁷⁸. In questo modo, si comprende meglio come il gesto citabile non assurga mai a valore assoluto in sé, ma si doti di senso come elemento compreso entro quegli intervalli tesi al suo "incorniciamento", ovvero, che la citabilità risulti tale grazie al lavoro del montaggio.

Seguiamo ancora Weber: "gesture is a 'form-giving', shaping, insofar as it not only 'interrupts' an ongoing sequence, but at the same time *fixes* it by enclosing it in a relatively determined space, one with a discernible 'beginning' and 'end'. But *at the same time*, the closure brought about by gesture remains caught up in that from which it has partially extricated itself: the 'living flux' of a certain temporality"¹⁷⁹.

Poiché per Benjamin il carattere ritardante dell'interruzione fa del teatro epico un laboratorio drammatico operativo, un luogo di sperimentazioni opposto all'idealità della Gesamtkunstwerk, "the notion of experiment to which Benjamin, citing Brecht, here recurs also entails a certain iterability, but not one that involves the reproduction of the identical. Rather, the goal of the theatrical experiment is the instantaneous emergence of the singular, the incommensurable, the irreducibly different"¹⁸⁰. In questo senso la citabilità del gesto, la sua iterabilità, in virtù di quella dialettica tra ripetizione e alterità di applicazione che la fonda, trasgredisce e distrae ogni limite soggettivo e temporale della presenza scenica. In questo modo si realizza tanto la sospensione dell'immedesimazione che in Brecht coincide col principio di straniamento, quanto la critica e l'esautoramento della nozione aristotelica di carattere, in quanto il gesto citabile perfora il campo semantico ed ermeneutico alla ricerca di eccedenze di senso e di tempo. Ne risulta una pratica disseminante che non si esaurisce nell'ordine polisemico e nella rottura del contesto, ma comporta una proliferazione cairologica.

Rendere un gesto citabile vuol dire infatti, in ultima battuta, saturarlo di memoria (anche di quella paradossale "memoria del futuro" di cui già parlava Ariosto) e, allo stesso tempo, indurre nello spettatore la consapevolezza dell'attimo, del presente. Vuol dire caricare a tal segno il gesto di passato e di attesa da creare un collasso, una sospensione, vuol dire fare dell'arresto uno shock, un'intensità, un'emergenza, nella doppia accezione di un apparire e di un allarme.

Il gesto citabile definito da Benjamin sembra così sostituire all'imperativo

¹⁷⁷ Ivi, p. 99.

¹⁷⁸ W. Benjamin, *Che cos'è il teatro epico?*, cit., p. 133

¹⁷⁹ S. Weber, *Benjamin's -abilities*, cit., p. 100.

¹⁸⁰ Ivi, p. 108.

dell'*hic et nunc*, ovvero il *qui e ora* alla base dell'evento scenico, quello che potrebbe dirsi un *li e dopo*, la proiezione nel tempo e nello spazio di ciò che, sfuggendo alla metafisica dell'assenza attribuita all'effimero, torna a balenare in altre scene, in altre immagini, in altri pensieri. Certamente, e innanzitutto, ciò che torna a balenare nella memoria dello spettatore, nella mente di chi rappresenta, come afferma Romeo Castellucci, il *palcoscenico definitivo*.

Francesca Bortoletti

LO SPECCHIO DI DIONISO

Dioniso fra gli orfici

Nella folla degli dei dell'Olimpo sono due gli attori privilegiati, Dioniso e Apollo, la cui complicata e multiforme identità tramandata dal mito non può essere compresa senza contemprarne l'intreccio e, come notava Marcel Detienne, "la loro complicità, le interferenze e gli scambi particolari ai quali piace loro abbandonarsi un po' dappertutto[...]". Un intreccio tra l'uno e l'altro dio che tradizionalmente si compone nella figura di Orfeo. "Un intreccio tutto biografico – scrive lo studioso de l'Ecole des Hautes Etudes di Parigi – in cui Dioniso, attirato dal polo notturno, lascia ad Apollo il privilegio di una sconcertante somiglianza con l'Orfeo citaredo". Per inverso, prosegue Detienne "la morte di Orfeo per smembramento [...], così violenta che la voce ed il canto vengono ricacciati nella testa staccata dal corpo, sembra ricollegarsi di diritto al culto fanatico di un dio trace, anglosso, a quel Dioniso del Pangeo che, come dice Erwin Rohde, non ha ancora purificato la luce dell'umanità greca". Si tratta di una dicotomia che trova conferma in alcuni particolari rappresentati nelle pitture vascolari: quella ad esempio di "un Orfeo che incanta il suo uditorio trace con il capo cinto da una corona d'alloro, vestito alla greca e dall'aspetto così apollineo che solo l'abbigliamento variopinto del suo seguito di guerrieri permette di non confonderlo col padre suo"; e insieme quella della rappresentazione della sua morte, in cui si vede "Dioniso che si dimena in mezzo alle Menadi, facendo eco alla frenesia scatenata delle omicide attorno ad Orfeo bello quanto Apollo"¹⁸¹.

Nell'orfismo Dioniso è ripensato all'interno di un nuovo ordine delle potenze divine e a una nuova concezione della molteplicità del divino che contempla "una congiunzione tra l'Orfeo apollineo e le potenze di Dioniso, sia che questa compresenza si risolva nella formula 'orfica e bacchica' usata da Erodoto a proposito dell'Egitto riguardo al divieto di seppellire i morti in un sudario di lana"¹⁸², sia che questa stessa associazione derivi dall'*Ippolito* orfico

¹⁸¹ M. Detienne, *La scrittura di Orfeo*, trad. it. a cura di M.P. Guidobaldi, Bari, Laterza, 1990, p. 114 (ed. orig. 1989).

¹⁸² Lo studioso si riferisce a quei riti di purificazione e alle pratiche religiose che evidenziano in