

la rivista di **en**gramma
2014

116-118

La Rivista di Engramma
116-118

La Rivista di
Engramma
Raccolta

numeri 116-118
anno 2014

direttore
monica centanni

La Rivista di Engramma

a peer-reviewed journal
www.engramma.it

Raccolta numeri **116-118** anno **2014**

116 maggio 2014

117 giugno 2014

118 luglio/agosto 2014

finito di stampare febbraio 2020

sede legale
Engramma
Castello 6634 | 30122 Venezia
edizioni@engramma.it

redazione
Centro studi classicA luav
San Polo 2468 | 30125 Venezia
+39 041 257 14 61

©2020
edizioni**engramma**

ISBN carta 978-88-31494-30-4
ISBN digitale 978-88-31494-31-1

L'editore dichiara di avere posto in essere le dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

Sommario

6 | *116 maggio 2014*

94 | *117 giugno 2014*

170 | *118 luglio/agosto 2014*

117

giugno **2014**

ENGRAMMA • 117 • GIUGNO 2014
LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISBN 978-88-98260-62-1

Teatro e montaggio

a cura di Giulia Bordignon, Alessandro Grilli

ENGRAMMA. LA TRADIZIONE CLASSICA NELLA MEMORIA OCCIDENTALE
LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISBN 978-88-98260-62-1

DIRETTORE

monica centanni

REDAZIONE

elisa bastianello, maria bergamo, giulia bordignon, giacomo calandra di rocolino,
olivia sara carli, claudia daniotti, francesca dell'aglio, simona dolari, emma filipponi,
silvia galasso, marco paronuzzi, alessandra pedersoli, daniele pisani, stefania rimini,
daniela sacco, antonella sbrilli, linda selmin

COMITATO SCIENTIFICO INTERNAZIONALE

lorenzo braccesi, maria grazia ciani, georges didi-huberman, alberto ferlenga, kurt
w. forster, fabrizio lollini, paolo morachiello, lionello puppi, oliver taplin

this is a peer-reviewed journal

- 5 Teatro e montaggio
Editoriale di Engramma 117
Giulia Bordignon, Alessandro Grilli
- 7 Mito e teatro. Il principio drammaturgico del montaggio
Daniela Sacco
- 15 *Mythos*, immagini e montaggio cinematografico:
la lezione di Victor Oscar Freeburg
con una *Introduzione* di Michele Guerra
- 35 Tradurre Eschilo. Nota del traduttore di *Oresteia* per la messa in scena
al Teatro greco di Siracusa (Fondazione Inda, 2014)
Monica Centanni
- 40 Le ragioni del torto. Per una lettura delle *Vespe* di Aristofane.
Nota del traduttore per la messa in scena al Teatro greco di Siracusa
(Fondazione Inda, 2014)
Alessandro Grilli
- 49 *Agamennone* al pianoforte. Intervista a Antonio Di Pofi, compositore
delle musiche per *Agamennone* di Eschilo al Teatro greco di Siracusa
(Fondazione Inda, 2014)
a cura di Emilia Trovato
- 56 Le lumachelle veronesi: storia d'uso e diffusione dal XV al XX secolo,
geologia, cave antiche e moderne
Lorenzo Lazzarini

Mito e teatro.

Il principio drammaturgico del montaggio

Daniela Sacco

Nel volume *Mito e teatro. Il principio drammaturgico del montaggio* di Daniela Sacco, edito da Mimesis nell'ottobre del 2013, il teatro è considerato alla stregua di un prisma attraverso il quale indagare il meccanismo con cui si compone il mito: "teatro e mito condividono la questione dell'identità, centro nevralgico in cui l'individuale e il collettivo, il particolare e l'universale si intersecano in modo consonante e differente rispetto all'appropriazione che ne ha fatto il *logos* agli albori della cultura occidentale". Espressivo di questo rapporto è il montaggio: termine mutuato dal cinema e traslato a significare un dispositivo più generale. A dargli forma è un principio eminentemente drammaturgico, come emerge, nel libro, dall'indagine articolata in tre fasi: l'analisi drammaturgica della tragedia da Eschilo a Euripide, contesto d'elezione in cui il mito trova espressione, a cui segue la mappatura di una costellazione di pensatori – da Freud a Goethe a Ejzenštejn – determinanti nel delineare il 'pensare per immagini' proprio del Novecento; infine l'analisi del metodo compositivo del teatro contemporaneo, dalle Avanguardie Storiche all'esito del teatro statunitense di Wilson e Sellars. Ne consegue che il montaggio, struttura compositiva del pensare in immagini, è il meccanismo mitopoietico all'opera nel teatro 'predrammatico' e in quello 'postdrammatico'. "Engramma" pubblica in questo numero l'*Introduzione* al volume.



Introduzione

Teatro e mito condividono la questione sempre aperta dell'identità, centro nevralgico in cui l'indi-

duale e il collettivo, il particolare e l'universale si intersecano. La condidono in un modo tanto consonante quanto differente rispetto all'appropriazione che ne ha fatto il *logos* agli albori della cultura occidentale.

Il presupposto da cui prende le mosse l'indagine è che il teatro sia il prisma attraverso cui indagare il meccanismo compositivo con cui si struttura il mito. Un'analisi della drammaturgia della tragedia greca, prima espressione del teatro e contesto d'elezione in cui il mito prende forma, e del metodo compositivo del teatro contemporaneo ha permesso di individuare nel montaggio – termine novecentesco preso a prestito dal cinema e traslato a significare un dispositivo più generale – il meccanismo mitopoietico all'opera sia nel teatro 'predrammatico' che in quello 'postdrammatico'. A inframmezzare queste due indagini è una ricognizione che, tratteggiando una costellazione di casi esemplari della storia del pensiero del Novecento, individua nel 'pensare per immagini' la peculiarità noetica del secolo scorso.

Il presente studio è volto a considerare quindi in che termini il teatro contemporaneo, che ha il suo atto di nascita nelle Avanguardie Storiche, nell'intenzione di trascendere il dramma, ossia la forma decaduta di tragedia, torna alla forma e al senso del tragico, e cosa della sensibilità e della visione del mondo del Novecento lo permette. La questione così posta impedisce di pensare ai miti e alle tragedie in cui i miti si incarnano semplicemente come un repertorio di classici a cui il teatro del Novecento ha potuto attingere, ma dischiude una questione filosofica in grado di indagare la forma del teatro come riflesso di una visione del mondo e il metodo attraverso cui esso si struttura ed è reso possibile; e questo oltre e al di là del valore tipologico e semantico della trama ereditata dall'antico. Il mito è sottratto a un altrove leggendario in cui è stato spesso relegato, a un passato primitivo e remoto da cui la storia si è definitivamente emancipata, o a uno schermo su cui il pensiero moderno ha proiettato un senso ancestrale del divino. Si propone quindi una lettura che strappa il mito alla sua storica letteralizzazione in allegoria o alla sua ipostatizzazione metafisica, per ricondurlo alla matrice immaginale e compositiva che ha nel meccanismo del montaggio il codice normativo.

A partire dall'analisi fatta da Aristotele sulla poetica tragica e dall'analisi sulla drammaturgia della tragedia greca entro i confini temporali del suo manifestarsi, ossia dalle prime tragedie di Eschilo all'ultima di Euripide, si è cercato di individuare le caratteristiche essenziali del mito antico. Ne è emerso anzitutto il carattere compositivo e frammentario, costruito secondo una combinazione di parti giustapposte attraverso polarità semantiche,

secondo un intreccio di elementi eterogenei e antitetici; e ne è emerso anche il carattere eminentemente visivo, che implica la referenza dello spettatore e una conoscenza profondamente veicolata dalla visione. Ambivalenza semantica e rovesciamento prospettico sono le peculiarità rese dal comporsi mitico che, evadendo l'univocità del senso e della determinazione, mettono costantemente in questione l'identità. Il profilo mitologico di Dioniso, desunto dalla tradizione mitografica e filosofica oltre che dalla sua fenomenologia nella tragedia, è esplicativo di queste caratteristiche.

Alla plurivocità della dimensione mitica è ricondotta l'universalità, la capacità di 'dire gli universali' condivisi collettivamente che il mito rispetto al *logos* mantiene nell'ambiguità della definizione d'identità. L'universalità del mito è così distinta e sottratta dall'univocità di pertinenza del pensiero logico che ha le sue radici agli albori del pensiero filosofico.

Il mito implica un rapporto tra particolare e universale, unità e molteplicità differente dal pensiero logico filosofico che ha dominato nella cultura occidentale, forzando a ricondurre il molteplice nell'unità dell'identità. Nel mito l'identità si riverbera sempre e solo nel molteplice differente, di modo che il rapporto tra l'uno e i molti è rovesciato: non è l'unità che contiene il molteplice ma il molteplice che contiene al suo interno l'unità. La genealogia, definendo la struttura del mito nel suo oscillare tra i poli elastici di caos e ordine, è la forma esplicativa di questo rapporto. Ed è anche la forma esplicativa della temporalità propria del mito: ossia la compresenza di passato e presente, che risulta anacronistica per un tempo concepito solo in termini di progressione cronologica, come quello della storia. Il tempo aoristico del mito, che riconduce simultaneamente il passato al presente e lo vincola all'adesso, al tempo opportuno del *kairos*, è lo stesso tempo che prende forma nel teatro e che, per il fatto di essere agito sempre nel presente, sempre rispetto all'*hic et nunc*, porta a condensare nell'ora il passato e il futuro.

La visione del mondo che caratterizza il XX secolo è riconducibile al pensiero tragico antico nella misura in cui è stata a sua volta tragica. La tragicità del secolo scorso è da ricondurre ai due conflitti mondiali che hanno accompagnato la crisi della modernità e hanno inciso nel pensiero dei teorici che l'hanno denunciata. La Prima e la Seconda guerra mondiale segnano una cesura nel passaggio dalla visione del mondo della modernità a quella che è stata definita 'postmodernità'. Si assiste alla crisi della forma metafisica di pensiero che attraverso la *ratio* e la supremazia del *logos* sul *mythos* ha predominato come paradigma concettuale nella cultura europea dall'antichità fino al XIX secolo, e di seguito all'emersione di un

pensiero diversamente improntato all'immagine. Il 'pensare per immagini' sembra essere infatti il tratto saliente della visione del mondo che permea la trasformazione della coscienza nel XX secolo, a seguito della fine della modernità illuministicamente intesa. Alla crisi del concetto di identità e unità trascendentale che ha governato la metafisica nelle sue declinazioni filosofiche e religiose e nell'*episteme* della scienza moderna segue quindi, nel passaggio tragico dalla distruzione di un ordine – il *chaos* – alla creazione di un nuovo ordine – il *kosmos* –, una rivoluzione del modo di intendere il rapporto tra la le parti e l'intero e il modo di percepire lo spazio e il tempo veicolata dal paradigma gnoseologico dell'immagine.

Nel pensiero improntato all'immagine il rapporto tra particolare e universale, tra l'uno e i molti si ridefinisce rispetto all'approccio consolidato del pensiero logico filosofico. Avviene una ricollocazione dell'uomo nel mondo che si smarca dall'impostazione dualista moderna secondo cui il rapporto uomo-mondo è basato fondamentalmente sulla frattura cartesiana fra io e non io, *res cogitans* e *res extensa*. Allora, nella misura in cui il pensiero del Novecento risolve il dualismo moderno, esso si scopre affine a quel pensiero che viene prima del dualismo: il pensiero antico, per cui la conoscenza è profondamente veicolata dal paradigma visivo ed è nella sua natura tragica e mitica.

Agli inizi del secolo scorso il pensare per immagini trova una importante affermazione nella psicoanalisi che, attraverso la 'scoperta dell'inconscio', reintroduce nella teoria scientifica il pensiero immaginale. Sottratto alla dimensione del fittizio, del primitivo o della follia, il codice dell'immaginabile riacquista così una dignità gnoseologica ed è accolto come una sorta di ritorno contemporaneo del pensiero mitico. Il recupero dell'immaginabile mitico, ai fini della cura di quella che è interpretata come la malattia dell'Occidente, è il principale intento della vicenda psicanalitica che, inaugurata con Sigmund Freud e la scoperta delle inquiete immagini mentali, trova con James Hillman l'annuncio della sua possibile fine nel momento in cui queste immagini sono restituite, come atto di guarigione, all'*aisthesis* nella visibilità fenomenica del mondo.

Se il mito torna nel Novecento attraverso la crisi della soggetto separato dal mondo – le immagini mentali (*Vorstellungen*) scoperte dalla psicoanalisi –, un consistente numero di pensatori è rivelativo di un pensare per immagini rivolto all'oggetto: alle immagini del mondo, della storia o materializzate nell'arte (*Darstellungen*). La morfologia goethiana funge da chiave ermeneutica e cerniera tra questi due versanti, anche in virtù dell'influenza diretta del pensiero di Johann Wolfgang von Goethe su buona parte dei

pensatori scelti a esempio nell'indagine. E questo avviene perché il pensiero morfologico offre un codice di lettura delle immagini, una conoscenza intuitiva, veicolata dalla visione, dove il rapporto tra particolare e universale, singolare e molteplice ha la medesima articolazione riscontrabile nel pensiero mitico cosmologico: il particolare e molteplice non sono ricondotti all'unità trascendentale affermata dalla metafisica dualistica del pensiero moderno. Il rapporto rispetto a questa è rovesciato: l'identità e l'invarianza sono comprese all'interno del molteplice sensibile, nella continua metamorfosi e nel divenire della forma, come è espresso nell'idea mitica di genealogia. La forma del pensare attraverso cui si articola questo rapporto in cui il molteplice contiene al suo interno l'unità, e non viceversa, risulta strutturarsi secondo il meccanismo compositivo del montaggio. Il montaggio appare allora come il principio costruttivo e il dispositivo compositivo del pensare per immagini e, in quanto tale, un meccanismo mitopoietico. Questo meccanismo spiega il rapporto tra particolare e universale, parte e tutto che viene a crearsi nel momento in cui l'approccio alla conoscenza del sensibile è veicolato eminentemente dall'immagine e presuppone un rapporto di non opposizione o distanziamento tra il soggetto e l'oggetto, l'io e il non-io, in sintesi, l'uomo e il mondo.

Ponendo una proporzione esplicativa, si potrebbe affermare che il montaggio sta al pensiero fantastico/immaginale come la logica sta al pensiero razionale (fantasia e immaginazione sono considerate in questo contesto assimilabili, nell'intento di andare oltre la dicotomia che significativamente tra Otto e Novecento ha relegato la prima all'ambito del meramente fittizio destituendola di valore gnoseologico; per un'analisi del rapporto tra le due si veda: Ferraris [1996] 2001, 7-13; Paltrinieri 2009, 269-284; Lepschy 1987, 21-34; Hillman [1967] 2010, 119-120). Nel primo caso le particelle elementari che vengono composte dal montaggio sono immagini che, intese come frammenti, sono sempre rinviati ad altro e sono accostate tra di loro per giustapposizione secondo legami associativi guidati da un principio di polarità semantica di modo da creare una rete di rapporti non univoci. Nel secondo caso le particelle elementari sono concetti, ossia astrazioni che sussumono una molteplicità sensibile in un'unità di segno, legati tra loro secondo rapporti univoci di consequenzialità logica, tali da garantire la non equivocità del senso. Il montaggio allora, come paradigma diegetico conseguente la crisi del pensiero metafisico, risulta essere quel meccanismo compositivo che definisce la semantica e la grammatica delle immagini, le particelle elementari del pensiero prelogico e prediscorsivo. Il montaggio articola la connessione, l'associazione delle immagini tra loro, dando vita a una forma espressiva alternativa a quella fornita dall'articolazione logica e discorsiva.

La giustapposizione simultanea di eterogenei propria della composizione per montaggio è tale da scardinare la processualità temporale cronologica, e si mostra capace di riproporre una temporalità anacronistica come quella osservata nel mito. La narrazione storica, come principale narrazione che accanto a quella letteraria e quella religiosa ha sostituito l'immaginario mitico, viene destrutturata dal nuovo pensiero improntato all'uso gnoseologico dell'immagine, con la conseguenza di liberare il passato dall'oggettività e datità dello storicismo per metterlo in polarità dialettica con il presente; per questo si registra diffusamente nel Novecento il ritorno all'uso dell'antica idea di genealogia.

Il pensare per immagini come applicazione del meccanismo del montaggio ha la sua più matura espressione artistica nella forma cinematografica che non a caso, al seguito della fotografia, inaugura il nuovo secolo. Secondo Jean-Luc Godard l'immagine è stata l'unica risposta efficace alla questione dell'identità, diventata verso la fine del XIX secolo di capitale importanza per la società occidentale (cfr. Godard [1988] 2007, 215). L'immagine cinematografica, permettendo una sintesi tra immagini mentali e immagini reali, tra sensibile e intellegibile, risponde infatti alla crisi della modernità, offrendo una soluzione al dualismo metafisico. Ma le premesse dell'immagine cinematografica si trovano nel contesto delle Avanguardie Storiche e nello specifico nelle avanguardie teatrali.

Nel cinema il meccanismo del montaggio prende coscienza di sé, del suo principio creativo, ma ha la sua prima attuazione nel contesto del teatro. È in questo ambito che Sergej M. Ejzenštejn lo comprende come principio drammaturgico per eccellenza, riconoscendo lo scarto tra epico e drammatico, tra la composizione per successione e quella per giustapposizione propria del montaggio. Nel teatro si compie il primo tentativo di scardinare la rappresentazione intesa come riproduzione, come *mimesis* del reale, come copia di un modello di per sé inaccessibile su cui grava, consapevole o meno, il peso dell'antica condanna platonica dell'arte, a sua volta riflesso della condanna platonica del sensibile. Le avanguardie teatrali del Novecento si propongono di recuperare la *poiesis*, l'*inventio*, al posto della *mimesis*, la riproduzione, e questo avviene di pari passo alla rivalutazione novecentesca del sensibile e del valore gnoseologico dell'immagine. Il montaggio è lo strumento di questa *poiesis* sia come codice compositivo drammaturgico che come codice compositivo della creazione teatrale nella sua totalità, individuabile nell'idea di 'scrittura scenica'. Principali artefici della rivoluzione teatrale del Novecento sono Antonin Artaud e Bertolt Brecht, in apparente antitesi ma complementari nel tentativo di spezzare

l'ordine mimetico della rappresentazione, l'uno sul versante del recupero della funzione mitica del teatro, l'altro sul versante della dialettica storica. Queste due posizioni trovano una sintesi e un compimento nel teatro delle generazioni successive e in particolare nel teatro di origini statunitensi, nella seconda metà del Novecento, con il caso esemplare del Living Theatre, nella peculiare messa in scena dell'Antigone, fino all'esito del 'teatro immagine' e 'teatro postdrammatico' dagli anni '70 a oggi.

La cultura americana, nella sua declinazione artistica teatrale, appare infatti particolarmente consonante al pensare per immagini distintivo della nuova visione del mondo novecentesca. Per usare una metafora: come Kant, nella pièce di Thomas Bernhard (cfr. Bernhard [1978] 2010), è il filosofo cieco che si imbarca per gli Stati Uniti nell'intento di operarsi alla vista per riacquistarla, così la cultura americana e il suo teatro rappresentano rispetto alla cecità del Vecchio Continente un modello esemplare di approccio visibile al sensibile.

Il 'teatro postdrammatico' come esito artistico di una visione del mondo improntata al pensare per immagini, sia nella costruzione di storie aderenti al principio della *mimesis praxeos*, sia nella creazione in scena di una 'pura visibilità' – *mythos* e *opsis*, l'intreccio e la vista: i due elementi riconosciuti da Aristotele come più importanti della tragedia greca –, è coerente con il principio compositivo del montaggio, che risulta essere quindi il meccanismo irriducibile a cui rispondono entrambi. Questo lo si è indagato in particolare nei casi esemplari di Robert Wilson e Peter Sellars, collocati rispettivamente ai due poli che danno ugualmente forma al *mythos: mimesis praxeos* e *opsis*.

Il montaggio osservato all'opera negli esempi di teatro contemporaneo esaminati risulta lo stesso meccanismo che l'indagine ha scandagliato all'opera nella forma compositiva della drammaturgia antica. Ne consegue che il teatro 'predrammatico' e 'postdrammatico' condividono lo stesso principio regolativo, la stessa struttura elementare di base. Il meccanismo morfologico e semantico del montaggio appare in ultima analisi essere il principio drammaturgico e mitopoietico contemporaneo per eccellenza.

ENGLISH ABSTRACT

The book *Mito e teatro. Il principio drammaturgico del montaggio* (*Myth and Theatre. The Dramaturgic Principle of Montage*) by Daniela Sacco, published by Mimesis in 2013, inspects

the mechanism of montage as myth-making device in the context of theatrical dramaturgy. Theatre and myth share the question of identity, the 'nerve center' where the individual and the collective, the particular and the universal intersect, in a way consonant and different from the appropriation enacted by the logos at the dawn of Western culture. Expression of this relationship is the process of montage. A thorough survey of the dramaturgy of Greek tragedy, first and foremost expression of theatre and elective context of myth, and of contemporary theatre leads to consider montage – a word borrowed from cinema and here used as a more general device – as dramaturgic principle par excellence and a myth-making mechanism at work both in 'pre-dramatic' and 'post-dramatic' theatre. The research opens to a philosophical reflection that investigates 'thinking in images' as a distinguishing trait of the 20th century (with the mapping of a constellation of thinkers – from Freud, to Goethe, to Eisenstein, passing through Psychoanalysis) in which knowledge is characterized by a visual paradigm: montage turns out to be the mechanism that structures it, as normative code of mythical thinking interlaced by images. Here the myth is not interpreted as a mere archive of plots inherited by the classical age, not as a legendary 'elsewhere', a primitive past from which history got emancipated, not even as a screen where modern thinking projected an ancestral meaning of divine. The myth is saved from reduction to allegory, or hypostatisation into a metaphysical concept: rather, it is brought back to its function of matrix of images. The book analyses how contemporary theatre, stemming from the Historical Avant-garde, goes back to the form and sense of the tragic, and what of the 20th century world view permitted it. For this purpose the book shows examples from ancient drama (Aeschylus) and contemporary American theatre (Peter Sellars), where it is possible to recognise the dialectic and fragmented character of the myth, that implies semantic polarity, conflict and juxtapositions of parts, as Sergei M. Eisenstein noticed in his reflections on montage.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Bernhard [1978] 2010

T. Bernhard, *Immanuel Kant [Immanuel Kant, Stuttgart 1978]*, trad. it. in Id., Teatro IV, Milano 2010

Ferraris [1996] 2001

M. Ferraris, *L'immaginazione*, Bologna [1996] 2001

Godard [1988] 2007

J.-L. Godard, *Histoire(s) du cinéma. Godard fa delle storie. Conversazione con Serge Daney* (Paris 1988), trad. it. in *Due o tre cose che so di me. Scritti e conversazioni sul cinema*, a cura di O. Leongrande, Roma 2007

Hillman [1976] 2010

J. Hillman, *La ricerca interiore. Psicologia e religione [Insearch: Psychology and Religion, Woodstock 1967]*, trad. it. Bergamo 2010

Lepschy 1987

G. Lepschy, *Fantasia e immaginazione*, "Lettere italiane", 38 (1987)

Paltrinieri 2009

G. L. Paltrinieri, *Kant e il linguaggio, autocritica e immaginazione*, Venezia 2009



pdf realizzato da Associazione Engramma
e da Centro studi classicA Iuav
progetto grafico di Silvia Galasso
editing a cura di Silvia Galasso
Venezia • giugno 2014

www.engramma.org



la rivista di **engramma**
anno **2014**
numeri **116-118**

Raccolta della rivista di engramma del Centro studi classicA | luav, laboratorio di ricerche costituito da studiosi di diversa formazione e da giovani ricercatori, coordinato da Monica Centanni. Al centro delle ricerche della rivista è la tradizione classica nella cultura occidentale: persistenze, riprese, nuove interpretazioni di forme, temi e motivi dell'arte, dell'architettura e della letteratura antica, nell'età medievale, rinascimentale, moderna e contemporanea.