

**Scuola Dottorale di Ateneo
Graduate School**

**Dottorato di ricerca
in Storia delle arti
Ciclo XXVIII
Anno di discussione 2015-2016**

***Il ruolo della fotografia sulla scena del teatro
di ricerca contemporaneo.
Tra documento e intermedialità***

**Settore scientifico disciplinare di afferenza: L/ART 06
Tesi di Dottorato di Arianna Novaga, matricola 956017**

Coordinatore del Dottorato

Prof. Giuseppe Barbieri

Supervisore

**Prof. Angelo Maggi
Nicola Pasqualicchio**

Premessa metodologica e <i>status quaestionis</i>	7
Sezione prima. <i>Documento</i>	19
1. Il valore del documento fotografico per la scena teatrale e performativa	21
1.1. <i>Liveness</i> e <i>hic et nunc</i> ? Fenomenologia dell'irriproducibilità e rappresentazione dal vivo	24
1.1.1 <i>Performance art</i> anni Settanta e usi della fotografia	43
1.1.2 Fotografia e teatralità	55
1.2 Una storia della fotografia di teatro. Il caso francese	61
1.2.1 La svolta linguistica di Pic	66
1.2.2 Il Théâtre du Soleil tra letteratura, cinema e fotografia	73
1.2.2.1 <i>Je peux aller où je veux</i> . La fotografia di scena di Martine Franck	81
1.2.2.2 <i>Une façon différente de prendre des notes</i> . La fotografia delle prove di Sophie Moscoso	88
1.3 Il panorama italiano. Prolegòmeni	95
1.3.1 I fotografi del teatro istituzionale contemporaneo	110
1.3.1.1 Lelli e Masotti, Tommaso Le Pera e Graziano Arici. Fotografi di scena a Milano, Roma e Venezia	114
1.3.1.2 Vasco Ascolini al Teatro Valli di Reggio Emilia, tra documentazione e interpretazione	331

1.4 Due casi a confronto. Fotografi e teatro di ricerca_____	140
1.4.1 Guido Guidi e il Teatro Valdoca_____	140
1.4.1.1. <i>Sequenze instabili di un'indagine empirica. Le fotografie de Lo spazio della quiete</i> _____	146
1.4.2 Maurizio Buscarino e la scena di ricerca internazionale_____	153
1.4.2.1 Fotografare il <i>Popolo del teatro</i> _	158
1.5. Apparati 1_____	167
1.5.1 <i>Forsennare il supporto!</i> Simposio sul teatro e la fotografia, Bologna 6 febbraio 2015_____	167
1.5.2 <i>Il principio dei vasi comunicanti.</i> Intervista a Silvia Lelli e Roberto Masotti realizzata il 28/31 marzo 2016_____	216
1.5.3 <i>L'attesa dell'aria.</i> Intervista a Graziano Arici, realizzata il 9 aprile 2016_____	224
1.5.4 <i>A futura memoria.</i> Intervista a Vasco Ascolini, realizzata tra il 7 aprile e il 14 maggio 2016_____	238
1.5.5 <i>Non si può fotografare, il teatro!</i> Intervista a Guido Guidi, realizzata il 19 settembre 2014_____	259
1.5.6 <i>Gli spettri che abitano il teatro.</i> Intervista a Cesare Ronconi, realizzata il 30 aprile 2016_____	283
Sezione seconda. <i>Intermedialità</i> _____	311
2. Il postmodernismo in arte, o dell'era dell'intermedialità (1968, -)_	313
2.1. Genealogia dell'intermedialità_____	320
2.1.1 Il dibattito etimologico_____	330
2.1.2 <i>In between media</i> _____	336

2.1.3 <i>All current media remediate</i> . Il concetto di rimediazione e la fotografia_____	340
2.2 Teatro, performance e intermedialità_____	345
2.2.1 Il dibattito preintermediale, tra teatro e film____	347
2.2.2 Breve storia recente dell'intermedialità a teatro, studi e pratiche sceniche_____	352
2.2.3 <i>Screen</i> in scena_____	359
2.2.4 Le drammaturgie intermediali di Robert Lepage_____	363
2.3 Il caso italiano. Introduzione dei media sulla scena e principi del Teatro-Immagine_____	372
2.3.1 La terza ondata e i Teatri '90_____	378
2.3.2 La generazione teatrale degli anni X. Quadro d'azione_____	383
2.3.3 La generazione teatrale italiana degli anni X. I gruppi e i <i>media</i> , compresa la fotografia_____	392
2.4 Casi studio. L'operatore in scena e la pratica del <i>live instant</i> ____	415
2.4.1 Lois Greenfield, <i>the american dance photographer</i> . (<i>Liberating the dancer from the dance!</i>)_____	419
2.4.1.1 Orientamenti linguistici e consonanze di stile__	425
2.4.1.2 <i>An orchestration of body, space and time</i> _____	430
2.4.1.3 The Australian Dance Theatre_____	434
2.4.1.4 Approccio pionieristico al <i>live instant</i> in scena_____	436
2.4.1.5 <i>Held</i> di ADT con Lois Greenfield_____	442
2.4.1.6 Una lettura warburghiana della scena_____	449
2.4.1.7 <i>Held</i> , o del trattenere la (storia della) fotografia_____	455

2.5 Ultima Vez/Wim Vandekeybus_____	468
2.5.1 <i>booty Looting</i> _____	471
2.5.2 <i>Memories are distorted by photographs</i> _____	482
2.5.3 La morte, la madre, il ricordo_____	487
2.5.4 Il fotografo performer_____	492
2.5.5 <i>You left with the feeling of having been tricked</i> ____	497
2.6 Città di Ebla_____	500
2.6.1 Derive ermeneutiche. Il progetto <i>Pharmakos</i> ____	502
2.6.2 Migrazioni della forma_____	517
2.7 Il progetto <i>The dead</i> 2010-2013_____	519
2.7.1 <i>Impazzire di pietà per le cose che stanno morendo</i> _____	524
2.7.2 <i>Shoot</i> teatrali. <i>The dead</i> _____	528
2.7.2.1 <i>The dead</i> 2010. Primo <i>shoot</i> _____	530
2.7.2.2 <i>The dead</i> 2012. Creazione scenica liberamente ispirata al racconto di James Joyce. Secondo <i>shoot</i> _____	536
2.7.2.3 Creazione scenica liberamente ispirata al racconto di James Joyce. Ultimo <i>shoot</i> _____	541
2.8 Apparati 2_____	549
2.8.1 <i>Framing, exposure and focus</i> . Intervista a Danny Willems, fotografo di <i>booty looting</i> , realizzata il 23 settembre 2013_____	549
2.8.2 <i>Chi guarda?</i> Intervista a Claudio Angelini, regista di Città di Ebla, realizzata il 1 agosto 2014_____	552
2.8.3 <i>Un misto tra recitazione e photo-shoot</i> . Intervista a Luca Di Filippo, fotografo di <i>The dead</i> , realizzata il 25 settembre 2013_____	571

Bibliografia_____	579
Sitografia_____	610
Ringraziamenti_____	617
Estratto per riassunto della tesi di dottorato_____	619

Tomo 2

Fototeca ed elenco delle illustrazioni

DVD

Premessa metodologica e *status quaestionis*

Pur appartenendo a due sfere della rappresentazione distinte e apparentemente inconciliabili, il teatro e la fotografia si incontrano più spesso di quanto appaia in prima istanza. La contraddizione tra le due discipline risiede nei rispettivi fondamenti ontologici: il teatro, inteso come complesso reticolo di relazioni tra individuo, spazio e suono che si consumano in un tempo stabilito, fonda la sua *poiesis* sul 'qui e ora', sulla finzione e sull'unicità dell'opera; la fotografia, invece, muto emblema della riproducibilità tecnica in età moderna, è da sempre considerata il mezzo privilegiato per restituire la realtà, fissata in istanti statici consegnati all'eternità attraverso l'immagine.

Se l'antitesi è stabilita dunque sulla base dei diversi principi costitutivi, nel corso del tempo, tuttavia, i due ambiti hanno intrecciato e sovrapposto le loro specificità, generando una fitta e fertile rete di relazioni sul piano delle pratiche e più recentemente nella teoria: dal settore della fotografia di scena - incredibilmente poco frequentato dagli studiosi di storia della fotografia - al recente filone della fotografia "messa in scena" secondo modalità tipicamente teatrali, fino agli studi, importanti ma ancora episodici, sulle ibridazioni tra immagine e scena. Le rare indagini storico-critiche relative alla fotografia teatrale tradizionalmente intesa, hanno evidenziato una prevalenza di posizioni conformi all'idea di immagine fissa come ausilio allo spettacolo, confermando quel sottinteso ruolo ancillare da sempre dibattuto. Di fatto, sia che venga realizzata per conservare frammenti visivi utili ad una descrizione postuma dell'evento o che venga scattata dal fotografo a fini promozionali, rimane evidente la collocazione della fotografia di scena nella sfera del documento.

Uno studio francese piuttosto noto per la sua eccezionalità (Meyer-Plantureux, 1992) ha avvalorato questa ipotesi, evidenziando come la fotografia teatrale contemporanea sia nient'altro che un ideale

prolungamento della fotografia attoriale e da studio di fine Ottocento. La figura del fotografo di teatro, tuttavia, pur forte di una valida tradizione visiva di riferimento, è oggi schiacciata tra il potere dei mezzi di comunicazione e l'avvento del video come testimone ben più efficace, rischiando di scomparire definitivamente.

I contributi internazionali che esplorano l'ambito fotografico come strumento storiografico di conoscenza del teatro, sono inoltre piuttosto scarsi. A parte qualche esperienza isolata (Picon-Vallin, 1998, Anderson, 2015) non esiste una vera e propria storia della fotografia teatrale che ripercorra, ad esempio, l'evoluzione della figura del fotografo di scena, mentre sussiste una vasta letteratura monografica che riferisce dei singoli apporti autoriali, legati o meno alle istituzioni teatrali.

Anche in Italia il carattere frammentario di queste pubblicazioni non permette di visualizzare un panorama d'insieme, nonostante la presenza di diversi fotografi che rivendicano il loro operato, e nonostante la grande quantità di teatri che sempre più spesso organizzano archivi storici fotografici fruibili anche *on line*. In aggiunta a questo, sembra inoltre che il fotografo contemporaneo di spettacolo protenda incessantemente verso una presa di posizione proattiva nei confronti della scena, che diviene la circostanza pretestuosa per sperimentare nuove e più articolate forme di linguaggio visivo.

Anche il problema della funzione della fotografia di spettacolo e del documento che produce è scarsamente presente nel dibattito internazionale, e viene trattata da punti vista diversi. Alcuni studi impiegano il concetto di "teatralità" in fotografia per evidenziare la forza performativa dell'immagine, che trascende il carattere di documento (Féral, 1988, Auslander, 2006, Levin, 2009), mentre in Inghilterra si sostiene sempre più frequentemente che la fotografia sia la più utile prospettiva di conoscenza dell'evento performativo che, in quanto effimero, si gioca nello spazio tra documentazione e sparizione (Reason, 2006, Anderson, 2015).

La letteratura corrente che tratta il tema della sparizione, e per estensione dell'irriproducibilità del teatro in tutte le sue declinazioni, è diffusa già da diversi decenni anche negli Stati Uniti (Phelan, 1993, Jones, 1997) e in Italia (Attisani, 1988), dove alcune ricerche ribadiscono che la componente esistenziale e fenomenologica del teatro - quella basata sull'interazione transazionale in presenza - non può e non deve essere incarnata dalla fotografia, che ne cancella il presupposto epistemologico. In Francia, al contrario, ricerche recenti rivelano le opportunità e talvolta le necessità dell'attraversare la fotografia per penetrare l'evento scenico, soprattutto da parte di studiosi ma anche di attori e performer (Delpeux, 2010).

La questione della "teatralità" in fotografia è invece argomento di discussione frequentato anche in Italia, dove alcuni studi sulla sua eterogenesi e definizione (Agus, 2006, Aliverti, 2007), hanno avviato diverse piste di ricerca (Novaga, 2013, Chiarelli, 2015).

In questo circoscritto osservatorio internazionale - che funziona da cartina al tornasole rispetto all'interesse della fotografia in rapporto al teatro - la situazione si complica nel momento in cui si sposta lo sguardo sul versante più strettamente teatrale.

Nella moltitudine di testi e contributi riguardanti il teatro contemporaneo in relazione all'uso dei media, l'oggetto fotografia è scarsamente menzionato e, a parte qualche caso, quando viene proposto si perde nei meandri di un approccio ermeneutico obsoleto. Molti studiosi di teatro riconoscono l'importanza e la specificità dei processi di intersezione e di ibridazione che caratterizzano la scena di ricerca contemporanea, ma l'attenzione della comunità degli studi teatrali internazionali è protesa verso pratiche che utilizzano sistemi medialità come il video o gli apparati che generano realtà virtuale.

In Italia si sta implementando una corrente di pensiero - sia pur piuttosto una vaga e sfuggente - che vede la fotografia sempre più protagonista degli studi di settore. La letteratura più specificatamente

rivolta alla scena del teatro contemporaneo - visto come *ipertesto* che miscela componenti derivate dall'uso di congegni medialti e dal mondo dell'arte - indirizza le teorie verso una nuova apologia della drammaturgia visiva, che in qualche caso fa riferimento alla fotografia (Valentini, 2013).

Sull'onda di un rinnovato impulso delle pratiche sceniche, che sembrano avere improvvisamente riconosciuto le virtù drammaturgiche del mezzo anche grazie alle nuove tecnologie a disposizione, anche i contributi speculativi sull'argomento stanno timidamente modellando una sorta di fondamento teorico, in grado di individuare ed impiegare strumenti interpretativi più corretti. I modi del teatro di intendere il rapporto con la fotografia vengono efficacemente affrontati dagli studiosi in diversi casi (De Marinis, 2015, Mei, 2015, Fiorentino e Valentini, 2015), anche se rimane decisamente più consistente anche in Italia l'esplorazione del rapporto con il video (Valentini, 2003, 2013) e con gli altri dispositivi tecnologici (Valentini, 1987, 2007, Monteverdi, 2011).

Il fermento italiano nei confronti dell'argomento fotografia-teatro si fa comunque più rilevante dall'inizio degli anni Duemila, vivacizzandosi ulteriormente intorno agli anni Dieci, che vedono avvicinarsi diverse importanti iniziative: nel 2002 a San Miniato, in provincia di Pisa, inaugura il Centro per la Fotografia dello spettacolo, epicentro di incontri intorno al tema. Le giornate di Studi organizzate dalla coppia Agus-Chiarelli, nell'ottobre 2006 e nel novembre 2007, aprono anche l'Italia ad un dibattito che in quegli anni stava già appassionando altri paesi; nel settembre 2011, presso l'Arboreto Teatro Dimora di Mondaino - sede riminese di un centro di ricerca, formazione e residenza creativa dedicato ai gruppi del teatro di ricerca contemporaneo - si svolge un interessante e sottovalutato incontro tra una giovane fotografa (Laura Arlotti) e alcune compagnie italiane emergenti. Motore della riunione, presieduta da Elio Grazioli, è stata l'urgenza di un confronto risolutore

in grado di precisare le aspettative espressive di entrambe le parti. Nel 2014, il Centro di ricerca applicata del Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna organizza *Teatri da camera. Lo spettacolo della fotografia*, progetto plurisfaccettato confluito in un Simposio dal titolo *Forsennare il supporto!*, dove sono intervenuti registi e attori, storici del teatro e della fotografia, riuniti con l'intento di fare il punto della situazione sull'argomento. Infine, nel novembre 2015, presso l'Université Lumière Lyon 2 (Laboratoire Passages XX/XXI) in collaborazione con ENSATT, Département des Arts du Spectacle de la BnF e con il Centro per la Fotografia dello Spettacolo di San Miniato, si è tenuto il primo convegno internazionale sul tema, intitolato *Théâtre et Photographie. Croisements, échanges, écarts autour de la performance*. Curato dall'italiano Cosimo Chiarelli e da Julie Noirod, l'incontro ha coinvolto alcuni tra i più autorevoli studiosi internazionali del settore, e ha ridestato l'attenzione sul tema intrecciando una promettente rete di collaborazioni e di scambi.

Se la tensione dialettica tra teatrale e fotografico è avvalorata dunque dal climax dei recenti avvenimenti e dall'incremento - seppur limitato e assolutamente recente - del materiale bibliografico, le due discipline rimangono tuttavia troppo spesso identificate come antitetiche e gerarchicamente distinte, e perciò studiate separatamente, forse anche a causa del retaggio culturale che riconosce ancora la specificità degli ambiti artistici come dominante, specialmente in campo fotografico.

In questo volubile contesto, che si è dunque dimostrato ancora largamente inesplorato, si è manifestata l'urgenza di provare a riempire alcune assenze, ritenute colmabili attraverso un approccio trasversale e interdisciplinare, con il preciso fine di individuare nuove chiavi di accesso per far dialogare le due istanze.

A partire da una riflessione attualizzata sulle capacità descrittive e documentaristiche della fotografia in ambito teatrale, si sono sviluppate una serie di considerazioni sul rapporto con la scena contemporanea di ricerca, capace di 'usare' la fotografia in modo inconsueto sia nell'aspetto più tradizionalmente legato alla descrizione dell'evento, che in quello più complesso e meno pacificamente decifrabile della drammaturgia.

Problematizzando la questione, si è subito posta la necessità di chiarire alcune ambiguità, in modo da specificare il registro delle strategie e definire un impianto perspicuo ma favorevole all'apertura di diverse piste di ricerca. Le domande che si sono avvicinate hanno in parte trovato una risposta concreta, ma più spesso hanno lasciato aperti quesiti e approfondimenti ancora da perlustrare, evidenziando un ampio e capace campo di ricerca.

In quale modo annodare il più consueto esercizio della documentazione in scena con il ben più significativo, benché infrequente, uso drammaturgico della fotografia? Come sistematizzare alcuni episodi individuati e mappati, ma notevolmente diversi tra loro a livello spaziale e temporale, nonché difformi nelle modalità espressive? E infine, con quali criteri selezionare le figure più pertinenti rispetto alla fotografia di scena, senza rischiare di addentrarsi in occorrenze storiografiche evidentemente lacunose?

Se la collocazione della fotografia di scena in un ambito più strettamente contemporaneo e localista ha reso più agevole e lineare l'approccio ermeneutico, l'esegesi relativa alla posizione attiva della fotografia all'interno della scena ha invece incontrato diversi ostacoli. La sensazione iniziale di una generalizzata mancanza di strumenti adeguati, in grado di contenere sullo stesso piano il media fotografico e quello teatrale, si è consolidata con l'avanzare della ricerca, e per questo si è reso necessario individuare e approfondire nuove categorie interpretative.

L'emergere prepotente della nozione di intermedialità - *passepartout* semantico per decifrare terreni interstiziali in cui la contaminazione tra elementi artistici è prioritaria – si è imposto quasi naturalmente per la sua duttilità, nonostante la speculazione disorganica e dispersiva da parte degli studi internazionali. E in particolare, dopo aver rilevato una serie considerevole di contributi relativi alle contaminazioni tra cinema, teatro e pittura, è sembrato inderogabile assumere la fotografia nel dibattito, inquadrandola in un territorio decisamente più esteso rispetto alla norma e cercando di definirne il ruolo rispetto al teatro attuale.

Evidentemente non si è voluto fare, in questa sede, una cronostoria della fotografia di teatro, né tantomeno si è avuta l'intenzione di esaminare in profondità le occorrenze relative alla complessità della sperimentazione teatrale, laddove non siano intimamente connesse con la fotografia; la ricerca si è piuttosto orientata verso la composizione di una proposta tassonomica, in grado di funzionare come mappa introduttiva di tutte le esperienze più significative che mescolano fotografia e teatro in modo inconsueto.

L'individuazione di alcuni casi studio, sia fotografici che più specificatamente teatrali, ha inoltre reso praticabile la costruzione di un apparato teorico, anche se è stata necessaria tuttavia una riflessione sulla storiografia precedente per poter gettare le fondamenta del quadro di articolazione della ricerca.

Lo studio qui presentato è diviso in due macro-aree, denominate *Documento* e *Intermedialità*, come a voler constatare il carattere diversificato da cui provengono le teorie relative alle due discipline, ma nel contempo si è voluto mantenere una reciprocità tra il fotografico e il teatrale, che fanno da contrappunto l'uno all'altro durante tutto il lavoro.

Se in *Documento* ci si muove inizialmente su di un terreno apparentemente più esclusivo, ma certamente più consolidato sul piano

speculativo, si tenta tuttavia di individuare un ingresso non tradizionale alla lettura dell'argomento; in *Intermedialità* al contrario, dopo l'analisi di un quadro teorico denso e complesso, si tenta di mettere a frutto l'individuazione di alcuni strumenti metodologici per comprendere le modalità con cui gioca la fotografia sulla scena del teatro contemporaneo.

In *Documento* inoltre, l'approccio più prettamente storico ha potuto delineare un campo di azione limitato alle esperienze francesi e italiane, mentre in *Intermedialità* l'apertura ad una dimensione internazionale e più contemporanea si è resa necessaria e fondamentale per supportare le teorie di riferimento.

La prima sezione, *Documento*, apre dunque la disquisizione trattando la questione della documentazione fotografica secondo due punti vista estremamente attuali e dibattuti: il concetto di *liveness*, dimensione esclusiva del teatro e della performance che crea un'insidiosa idea di incompatibilità con la fotografia, e quello di "teatralità", ovvero del *sentimento* del teatro dentro all'immagine fotografica e per estensione nella sua dimensione performativa o *staged*. Se si è voluto inizialmente operare una distinzione tra le nozioni di teatro e performance, sulla base della differenziazione stabilita dagli storici dell'arte e del teatro novecentesco, in *Intermedialità*, quest'ultimo termine assumerà un afflato più ampio e diverrà spesso sinonimo di teatro, in linea con le posizioni di molti studiosi contemporanei.

Da un punto di vista più prettamente storiografico si è deciso di allinearsi al paradigmatico caso della fotografia di teatro francese, già sondato in passato ma ancora foriero di alcuni singolari congiunture come quella del Théâtre du Soleil e delle sue atipiche fotografie.

Se in Francia Roger Pic rappresenta una figura di spicco della 'nuova' fotografia teatrale, nonché lo spartiacque tra la fotografia di scena moderna e contemporanea, dal canto nostro si è cercato di individuare

un corrispettivo italiano per capire eventuali corrispondenze e contraddizioni. L'andamento piuttosto affine tra Italia e Francia, almeno sul piano dell'evoluzione dell'estetica fotografica in parallelo alla tecnica, ha permesso di gettare uno sguardo su alcune delle esperienze fotografiche di scena più significative del nostro paese, tra le quali quella di Pasquale De Antonis e di Ugo Mulas, vero modello di riferimento per i fotografi del teatro a venire.

Il panorama della fotografia di scena italiana, come si è detto, non è mai stato esaminato in maniera organica, e i riferimenti bibliografici in materia risultano piuttosto scarsi, tuttavia si è scelto di non operare una mera collazione di nomi - che avrebbero fornito una visione comunque parziale e incompleta - bensì di individuare alcune personalità, inserite in maniera più o meno strutturata dentro a note istituzioni italiane, capaci di lasciare un segno importante. Alcuni fotografi come Lelli e Masotti, Tommaso Lepera o Graziano Arici, praticando metodi decisamente più tradizionali e vendibili, hanno aderito ad uno stile tipico della fotografia teatrale, quello che contempla la restituzione fedele del fatto scenico e del suo contesto, e che coglie l'evento nel suo culmine. Altri invece - Vasco Ascolini, Guido Guidi, Maurizio Buscarino - collaborando con un tipo di teatro meno istituzionale e più di ricerca, hanno efficacemente dimostrato di poter rispondere alla scena con altrettanta proprietà estetica, in qualche caso condizionando addirittura alcuni aspetti drammaturgici. Le dichiarazioni rilasciate sotto forma di intervista ai fotografi citati, sono raccolte a corollario negli apparati finali, per fornire in appendice fonti dirette originali ed esclusive.

La seconda sezione della ricerca, denominata appunto *Intermedialità*, avvia anch'essa una considerazione sul piano storico-critico, in modo da circoscrivere il quadro cronografico e contestualizzarlo, isolando il tema dell'intermedialità dentro alla condizione postmodernista. Prima di affrontare la posizione della fotografia in rapporto al teatro, tuttavia, si è reso necessario anche in questo caso un preambolo piuttosto cospicuo,

questa volta di tipo teorico. Per meglio comprendere il significato di intermedialità e scorporarne i concetti di base, si è voluto ricostruire anzitutto l'acceso dibattito internazionale attorno al tema, da un lato per penetrarne le traiettorie metodologiche e dall'altro per evidenziare come i soggetti tematici più frequentati - *in primis* letteratura, pittura e poi teatro e cinema - incastrino le istanze reciproche escludendo altri importanti ambiti, tra cui la fotografia.

Così, alla luce di queste considerazioni, si è deciso di sperimentare l'applicazione di alcuni strumenti teorici 'intermediali' per rintracciare la fotografia nel teatro, localizzando il campo nella ricerca contemporanea, che ha palesato negli ultimi anni una maggiore attenzione verso l'uso dell'immagine realizzata attraverso i media.

Lo studio sposta quindi nuovamente il focus sull'Italia e sul cosiddetto Teatro-Immagine, lambisce la ricerca degli anni Novanta per poi concentrarsi sulla sperimentazione della scena degli anni Dieci del Duemila, in modo da comporre un mosaico di casistiche, assimilabili per alcuni aspetti propriamente legati alla fotografia. Il confronto tra il dato emico e il panorama critico ha inoltre permesso di dettagliare una morfologia del fotografico dentro alla scena della ricerca italiana contemporanea, evidenziando una tendenza, o meglio una fenomenologia tutta in divenire.

Gli studi di caso emersi da questo scenario si sono rivelati particolarmente significativi. Se la restituzione dell'immagine in tempo reale, come elemento drammaturgico di molti spettacoli contemporanei sembra una circostanza tipicamente legata al video, l'indagine ha evidenziato alcune vicende teatrali che praticano invece la fotografia *live instant* sulla scena, traslitterando i contenuti sull'immagine fissa.

In Italia un'esperienza molto recente, quella di Città di Ebla, ha ingrossato le fila dei contributi teorici dedicati a teatro e fotografia, mentre le altre vicende indicate in questo studio, nonostante l'approccio pionieristico e la dimensione internazionale in cui si sono mosse,

sembrano avere avuto una risonanza limitata nel dibattito sul tema. Gli altri due casi individuati (gli spettacoli *Held* di ADT e *booty Looting* di Ultima Vez) sono infatti più legati al mondo del teatro-danza e forse per questo motivo meno visibili nel dominio degli studi più specificatamente teatrali. Entrambi gli spettacoli hanno tuttavia partecipato a importanti rassegne e sono stati identificati e selezionati grazie ad un meticoloso vaglio dei festival Temps d'Image, La Biennale Teatro e La Biennale Danza.

La connessione inedita di questi tre casi in cui il fotografo è presente in scena, interpreta un preciso ruolo drammaturgico e costruisce un sottotesto attraverso le immagini proiettate in tempo reale, ha permesso di riconoscere e repertorizzare un'innovativa forma di ibridazione tra fotografia e scena, per la quale si è resa metodologicamente necessaria un'analisi attraverso criteri propri dell'intermedialità.

Anche questa seconda sezione è arricchita di interviste esclusive a fotografi e teatranti, interrogati sui singoli apporti ai diversi spettacoli.

Il Tomo 2 infine, denominato Fototeca, accoglie una serie di fotografie realizzate dagli autori esposti nella prima sezione e una selezione di fotografie di scena e still da video degli spettacoli trattati nella seconda. In allegato, inoltre, il DVD che contiene gli audiovisivi dei casi studio, completa e chiude la disquisizione.

Sezione prima. Documento

1. Il valore del documento fotografico per la scena teatrale e performativa

Documentario? Ecco una parola molto ricercata e ingannevole.
E non veramente chiara. [...] Un documento ha un'utilità,
mentre l'arte è davvero inutile.
Perciò l'arte non è mai un documento, anche se può adottarne lo stile. [...] Spesso faccio una delle due cose mentre si crede che stia facendo l'altra.

Walker Evans

Quando, nel 1971, Walker Evans rilasciava questa dichiarazione¹, la sua posizione sulla questione del documento fotografico era già divenuta puramente estetica. L'autonomia della forma documentaristica della fotografia si era ampiamente consolidata da decenni grazie a fotografi che - come Evans - rivendicavano il doppio valore artistico e insieme documentaristico dell'immagine fotografica. Nella composita sfera delle arti visive di fine Novecento, la fotografia si stava infatti affrancando gradualmente dall'egemonia modernista che ne esaltava la specifica visione meccanica per trovare una rinnovata libertà espressiva. Questa sorta di emancipazione, unita ad una definitiva massificazione del mezzo, permise alla fotografia in quegli anni di emergere potentemente nel territorio culturale delle pratiche artistiche, ma anche nell'ambito della riflessione teorica.

Il dibattito sul ruolo della fotografia, in particolare quella legata al tema della documentazione, intreccia le sue istanze con il mondo del teatro proprio negli anni Settanta, quando critici e artisti cominciano ad interrogarsi sul valore fondante dell'immagine fotografica nelle arti performative, esplose in quello stesso periodo. La questione del documento fotografico inizia così a riscattarsi dai preconcetti che ne relegavano le finalità a mero servizio dell'evento scenico, per avviarsi

¹ Katz L., *Interview with Walker Evans*, «Art in America», marzo-aprile 1971, p. 87, in Lugon O., *Lo stile documentario in fotografia. Da August Sander a Walker Evans 1920-1945*, Electa, Milano 2008, p. 19, (trad. italiana di Caterina Grimaldi) *Le style documentaire. D'August Sander à Walker Evans 1920-1945*, Éditions Macula, Paris 2001.

invece - pur tra polemiche e alcuni dissensi - verso una dimensione autarchica.

La concezione McLuhaniana di medium come estensione del corpo e dei sensi, già elaborata e assorbita anche in una dimensione artistica, in epoca di *Performance* e *Body art* si amplia fino ad inglobare tutti quei dispositivi che, in virtù della loro capacità di produrre e perpetuare la memoria dell'avvenimento, venivano usati anche per "condurre un'indagine più penetrante, più attenta a fermare i momenti dell'azione"². Se nell'arte quindi, la fotografia diventa di fatto sostanza fondante nello svolgimento dell'esercizio performativo - soprattutto per la sua capacità di "apertura di uno spazio della coscienza del tutto nuovo"³ - il mondo del teatro istituzionale non sembra rispondere alle stesse logiche.

La sovranità del sistema economico, politico, ma anche relativo alla comunicazione, ha dettato e detta le sue leggi in maniera implacabile, imponendo codici e stilemi ancora oggi difficili da demolire. Molti fotografi che si sono cimentati in questo settore infatti, pur avendo in qualche caso potuto dimostrare una certa autonomia espressiva, il più delle volte dipendono da dinamiche che ne appiattiscono le poetiche, omologandole. Dalla fotografia, in questi casi, si pretende il ritorno ad uno *status* di puro documento, inteso come prelievo oggettuale e non mediato di una realtà che si presenta davanti all'obiettivo; la vaghezza di questo approccio, che la teoria e la critica contemporanee hanno confutato a causa della sua inconsistenza concettuale, si ripropone, tuttavia, ancora nell'ambito del teatro, forse anche a causa di certi operatori, certamente convinti della sua utilità in quanto accessorio formale, ma più spesso persuasi del suo essere d'impaccio se non addirittura deleteria.

² Menna F., *Arte di comportamento*, Enciclopedia Universale dell'Arte, Roma 1978, p. 446, in Marra C., *Fotografia e pittura nel Novecento. Una storia "senza combattimento"*, Bruno Mondadori, Milano 2000, pp. 172-173.

³ *Ibidem*.

Il teatro di ricerca contemporaneo sembra invece collocarsi in una diversa prospettiva, legata ad un più ampio problema della rappresentazione. Dentro e fuori i teatri, e con un repertorio di materiali ben più ampio e sfaccettato rispetto al passato, la sperimentazione teatrale di fine Novecento si nutre di immagini e di dispositivi che coadiuvano drammaturgie sempre più legate al visivo. Se si dà per ammessa l'idea di una "fotograficità implicita"⁴, che permea il mondo dell'arte e più in generale quello della cultura, il teatro di oggi – quel teatro distante dai distretti più propriamente commerciali – lascia insospettatamente emergere una certa propensione per il 'fotografico', cioè quella dimensione visiva legata alla fotografia di cui argomentava Rosalind Krauss già nei primi anni Novanta, invitando la critica dell'epoca ad avviare una riflessione a tratti filosofica sulla questione.

Sulla scena del teatro di ricerca contemporaneo si avvicendano fotografie proiettate, citate, ricostruite o rievocate, la fotografia alimenta l'immaginario e la visionarietà di registi e drammaturghi, la macchina fotografica sale sul palco durante lo spettacolo per creare dei cortocircuiti visivi in tempo reale e il fotografo è invitato addirittura a far parte dell'azione, divenendo un coefficiente testuale fondamentale per lo sviluppo narrativo. In questo paesaggio così complesso e peculiare dei primi quindici anni del Duemila, non si può certo parlare più di documento fotografico - almeno nella sua strumentalizzata accezione novecentesca – e i problemi che si pongono nel rapporto tra fotografia e teatro sono evidentemente cambiati.

Se si ammette che persiste, in alcuni casi, una condizione di asservimento alla scena teatrale da parte di una certa fotografia, appare tuttavia molto più rilevante attribuirle un nuovo ruolo rispetto al teatro: non negando affatto la natura indicale della fotografia e dunque la sua innata disposizione a farsi testimonianza materiale, ma anzi traendo linfa vitale da questa sua qualità, la scena teatrale contemporanea ne ha

⁴Ivi, p. 145-152

incorporato insomma linguaggio, estetiche e concettualità, creando un territorio ibrido ancora tutto da esplorare.

1.1 *Liveness e hic et nunc? Fenomenologia dell'irriproducibilità e rappresentazione dal vivo*

Performance's only life is in the present. Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations *of* representations: once it does do, it becomes something other than performance⁵.

Così Peggy Phelan, nel noto saggio del 1993 *Unmarked. The Politics of Performance*⁶, sentenzia quanto la natura distintiva della performance giaccia nella sua intrinseca condizione di irriproducibilità, che ne inficia qualunque tipo di raffigurazione da trasmettere in un secondo momento. La sua unica vita possibile non ammette proroghe, avviene esclusivamente 'qui e ora' attraverso il rapporto diretto tra attori e spettatori, intesi come artefici della performance e relativi fruitori.

Nella nozione indagata dalla Phelan, riferita principalmente all'accezione anglosassone di performance - fondata sull'improvvisazione estemporanea e sull'esperienza stessa della soggettività - è ravvisabile l'attribuzione semantica indicata qualche anno dopo anche dallo studioso francese Patrice Pavis, secondo il quale è necessario operare una distinzione linguistica tra performance e *mise*

⁵Phelan P., *Unmarked. The Politics of Performance*, Routledge, London-New York 1993, p. 148.

⁶ Il testo in questione ha introdotto importanti argomenti all'interno del campo dei *Performance studies* dei quali ancora oggi si discute, a vent'anni dalla sua prima edizione. Secondo le tesi di Phelan la visibilità, intesa come *ideologia* del visibile, è strettamente legata potere in un'economia "videocentrica" e "fallogica" dominata da uno sguardo maschile. Se la società patriarcale in cui viviamo non permette alla donna di essere vista veramente, l'alternativa radicale che Phelan propone è l'invisibilità, il valore sovversivo dell'immateriale e dell'intangibile, in altre parole il performativo. Analizzando alcuni casi particolari di opere di Sophie Calle, Cindy Sherman o Angelika Festa - per citare solo alcune artiste nominate dalla Phelan - l'autrice sostiene che la sola forma di arte possibile e ragionevole - e politicamente adatta ai tempi attuali - consiste nella performance senza riproduzione, per lasciare che la rappresentazione si dissolva e sparisca dal mondo senza lasciare traccia.

en scène. Se 'teatro' è un vocabolo indefinito che per Pavis "n'existe pas", in quanto generica *summa* di agenti diversi che ne compongono la forma⁷, il suo nucleo originario è invece individuabile nella performance stessa:

The English term 'performance', as applied in the theatre, designates what is played by the actors and created by all the contributors to the show, meaning that which is shown to the audience at the end of a rehearsal period⁸.

Anche l'americano Carlson considera la performance una sorta di cellula generativa, la metafora centrale del teatro, un utensile critico⁹ utile a comprendere i meccanismi più complessi di una *mise en scène* che invece, ravvisa Pavis,

[...] emerged when it seemed necessary to show – via the stage – how the director could, and even should, indicate how a dramatic work [...] might be read¹⁰.

Nella messa in scena teatrale esisterebbe un elemento, quello testuale, che la performance invece non contempla in quanto basata sull'improvvisazione e inoltre, come sostiene ancora Pavis, il movimento chiamato *Performance art* - o Teatro delle arti visive nell'accezione francese - nascerebbe proprio in seguito ad una reazione radicale nei confronti della drammaturgia scritta e ad una critica al concetto generale di autorialità¹¹.

⁷Rénion C.-M., *La mise en scène contemporaine - dialogue de/avec Patrice Pavis*, 9 décembre 2008, <http://insense-scenes.net/>.

⁸Pavis P., *Contemporary Mise en Scène. Staging theatre today*, Routledge, London & New York 2007, p. 34, (trad. inglese di Joel Anderson), *La mise en scène contemporaine. Origine, tendances, perspective*, Armand Colin, Paris 2013.

⁹Cfr. Carlson M., *Performance. A Critical Introduction*, Routledge, London-New York 2003.

¹⁰Pavis P., *Contemporary Mise en Scène. Staging theatre today*, Op. cit., p. 35.

¹¹Ivi, p. 38.

Il termine ‘performance’, in un senso non strettamente tecnico, diviene dagli anni Settanta in poi – come si vedrà più avanti nel discorso – uno strumento critico per comprendere “how theatre opens onto the world: the empty space, the uncertainty principle, the ‘play in the mechanism of theatre, and its flexibility”¹². Pavis ammette però che, dopo il *turning point* dei primi anni Settanta, che ha generato un’incompatibilità concettuale tra le teorie su teatro e performance, nell’ultima decade del Novecento la tendenza a unire le due pratiche artistiche sul piano speculativo si è fatta più evidente.

The growth of performance in all field and as a new universal paradigm must influence our object of study and our way of comprehending it, in every sense of the word¹³,

riconosce l’autore, ma allo stesso tempo dichiara la nuova difficoltà, per gli studiosi, ad identificare singolarmente questi ‘fragili oggetti’ che sono le performance nella massa delle molteplici pratiche culturali¹⁴. In Italia, anche Valentina Valentini raccomanda una “dilatazione della categoria ‘teatro”¹⁵, ormai insufficiente per comprendere le numerose attività performative presenti nel panorama del nostro Paese, e afferma inoltre che “[...] lo statuto del teatro, la sua riconoscibilità in quanto spettacolo, è dismesso, senza manifesti né propensione agli enunciati di poetica”¹⁶.

¹²Ivi, p. 39.

¹³Ivi, p. 43.

¹⁴ Il recente filone denominato *Performance studies*, inaugurato dalle teorie di Richard Schechner che dagli anni Settanta hanno dominato il settore, abbraccia oggi l’indagine e l’approfondimento di diverse discipline artistiche collegate alla performance, incluso il teatro e la *Performance art*, ma anche i concerti musicali e talvolta alcuni avvenimenti sportivi, religiosi o politici. Il suo dominio interdisciplinare ne fa un contenitore ricco e considerevolmente fertile ma nello stesso tempo di difficile inquadramento storico critico. Oltre ai contributi del più noto Schechner si vedano i testi degli americani Nathan Stucky e Cynthia Wimmer, ma anche Philip Auslander, Peggy Phelan e Amelia Jones.

¹⁵ Valentini V., *Professione cartografo*, in Schechner R., *La teoria della performance 1970-1983*, (ed. italiana a cura di Valentina Valentini), Bulzoni, Roma 1984, p. 14.

¹⁶ Valentini V., *Nuovo teatro made in Italy 1963-2013*, Bulzoni Editore, Roma 2015, p. 129.

Fabrizio Deriu propone un uso estensivo del termine 'performance', inteso come genere che mette in rilievo una fenomenologia più ampia rispetto a quella tradizionale e, ribadisce lo studioso, molto più che 'teatro', è la nozione di 'performance' a costituire attualmente la "lente teoretica" che consente di analizzare pratiche ed eventi costitutivamente simili¹⁷.

Verso la fine del Novecento i meccanismi generativi della *Performance art* - quelli che negli anni Settanta e Ottanta investigavano le limitazioni del corpo umano¹⁸ e che avevano asciugato alcuni aspetti eccessivamente artificiosi, ritenuti tipicamente teatrali - si ampliano nuovamente fino a contaminarsi ancora una volta con il 'teatro', generando nuove pratiche che reinquadrano la parola e la narrazione e introducendo inoltre diversi dispositivi mediali che ne ridefiniscono i contenuti. Come nota Philip Auslander, in riferimento ai cambiamenti della *Performance art* indotti in particolare dall'incontro con i media e la cultura di massa,

whereas the earlier work is austere, often threatening in its emphasis on physical risk, and largely eschews theatricality and concern with audience, much current work is marked by a return to versions of narrative and characterization, and appropriations of the conventions of stand-up comedy and other popular entertainment forms¹⁹.

Riconoscendo l'attuale convergenza epistemologica tra performance e messa in scena teatrale, anche Pavis si allinea al pensiero di Auslander,

17[®] Cfr. Deriu F., *Mediologia della performance. Arti performatiche nell'epoca della riproducibilità digitale*, Le lettere, Firenze 2013.

18[®] Come indica Anna Sica nel suo testo *Studi sulla performance*, Andrea Nouryeh individua cinque diverse fasi che corrispondono alle evoluzioni teoriche della performance, il cui elemento centrale rimane sempre l'esplorazione del corpo dell'attore: la *Body art* in primis, il rapporto dell'essere umano con lo spazio e con il tempo, il racconto di sé e la visione autobiografica e infine la cerimonia rituale. Cfr. Sica A., *Studi sulla performance*, http://www.culturalstudies.it/dizionario/lemmi/studi_sulla_performance_b.html.

19[®] Auslander P., *Going with the flow. Performance art and Mass Culture*, «TDR The Drama Review, The Journal of Performance Studies», Volume 33, Number 2 (T122), Summer 1989, p. 119.

ma recupera anche la concezione della Phelan del 'qui e ora', sostanza stessa dell'atto performativo e teatrale: "The work, once performed, disappears for ever. The only memory which one can preserve is that of the spectator's more or less distracted perception"²⁰.

Il concetto di *disappearance*, ampiamente discusso dalla critica contemporanea anglosassone e francese, per molti teorici è ontologicamente congiunto alla performance in quanto pratica artistica generata e compiuta attraverso aspetti invisibili e intangibili, che sfuggono qualsiasi forma di rappresentazione e che si radicano nella memoria collettiva solo attraverso la percezione dello spettatore. Ma perché ciò accada è necessaria la presenza condivisa, "la realtà di corpi animati", *l'hic et nunc*, come garantisce la Phelan e come sottolinea più recentemente Adrian Heartfield quando scrive:

[...] the distinguishing (and radical) feature of performance is its very ephemerality; in its disappearance it evades the knowing and commodifying clutch of representation²¹.

Se la performance esiste nel momento stesso in cui sparisce e si fa memoria immateriale, è dunque un esercizio dell'arte destinato all'oblio, come osserva ancora la Phelan quando ne suggerisce una collocazione "into the realm of the invisibility and unconscious where it eludes regulation and control"²². Evidenziando i rischi potenziali di una rilettura postuma dell'atto performativo attraverso una sua eventuale rappresentazione per immagini, la Phelan rimarca inoltre quanto le fotografie o i video, ma in definitiva anche le registrazioni sonore, oltre a costituire una mera ed inefficace descrizione frammentaria, possano

²⁰Pavis P., *Theatre and the media: specificity and interference*, in Kruger L., *Theatre at the Crossroad of Culture*, Routledge, London, New York 1992, p. 67.

²¹Heartfield A., Quick A., *Editorial: On Memory*, «Performance Research», n. 5, 2000, p. 1, in Reason M., *Documentation, Disappearance and the Representation of Live Performance*, Palgrave Macmillan, NY 2006, p. 13.

²²Phelan P., *Unmarked. The Politics of Performance*, Op. cit., p. 149.

diventare ineluttabilmente un racconto a sé stante, o peggio, un'opera indipendente dalla performance stessa.

Dopo un approfondimento dettagliato delle ragioni della Phelan che, come si vedrà più avanti, nel corso dell'ultimo ventennio hanno assunto una connotazione ideologica e politica anche in Italia, lo studioso inglese Matthew Reason interviene nel dibattito, introducendo un concetto chiave nel tema dell'irriproducibilità e della sparizione, quello della 'derivazione'.

Se la performance *live* è per definizione impermanente e ogni sua registrazione, come detto all'inizio del paragrafo, la inserisce in un circuito di "rappresentazione *della* rappresentazione", cosa rimane davvero del suo passaggio? Attraverso uno studio sull'evoluzione del concetto di *disappearence*²³, Reason rintraccia ed analizza le diverse modalità con cui l'evento può lasciare una traccia che ne costituisca memoria tangibile: attraverso la letteratura, che rivisita gli avvenimenti sotto forma di racconto o recensione; attraverso il video, che ne restituisce una completezza organica e costitutiva; e infine attraverso la fotografia che, sostiene Reason, è il più comune medium che diffonde e permette di conoscere eventi teatrali e performativi, una volta terminati:

23²³La nozione di *disappearence*, traducibile in italiano letteralmente con 'sparizione', rappresenta la chiave della riflessione di Matthew Reason nel suo *Documentation, Disappearance and the Representation of Live Performance*, Op. cit. Questo fondamentale ancorché poco conosciuto testo rianima, come detto sopra, le speculazioni anglosassoni sul concetto di *ephemeral* nelle arti performative. Il termine *disappearence* torna in primo piano in seno al dibattito occidentale - dopo i già menzionati contributi principali di Peggy Phelan del 1993 e di Philip Auslander del 1999 - ma rimanda ad un concetto più esteso di performance che comprende teatro, danza, musica e alcune esperienze di *Performance art*. L'intenzione perspicua del testo di Reason riconduce la questione dell'esperienza *live* della performance alla sua documentazione diretta, sia essa prettamente fotografica, audio-visiva o testuale. La tensione tra documentazione e performance si gioca tutta nello spazio intermedio tra testimonianza e scomparsa, dove si manifesta la nostra conoscenza culturale e la nostra visione della rappresentazione.

As a medium that can create permanent records of transitory events, the history of theatre and dance shows how quickly photography was seized upon for purposes of documentation²⁴.

Estendendo la nozione di performance al teatro e alla danza, dunque all'intera sfera delle arti performative²⁵, Reason individua nell'immagine fotografica la più potente forma derivativa della scena, pur conscio della sua frammentarietà e della sua staticità. Come Danielle Sallenave aveva già osservato nei primi anni Ottanta, quando affermava che "notre mémoire du théâtre est souvent la mémoire du photographies du théâtre"²⁶, così Reason certifica che "the representation of performance by still photography continues to constitute the greater part of our imaginings about performance"²⁷.

Oltre a configurare il nostro immaginario, la fotografia come testimonianza dell'atto performativo diviene inoltre una forma di legittimizzazione del fatto, da cui il teatro non può che trarre beneficio:

The instinct and desire to use photography to halt the disappearance of performance is very strong. This is especially so with performances perceived to be particularly susceptible to disappearance as a result of their marginalised position in our culture, where the photographic image becomes verification of the existence, appearance and importance of its subject²⁸.

24[®] Reason M., *Documentation, Disappearance and the Representation of Live Performance*, Op cit., p. 115.

25[®] Per molti studiosi contemporanei - soprattutto americani e inglesi - il teatro, tradizionale o 'mediatizzato', la danza in tutte le sue forme e la musica rientrano sotto la locuzione 'arti performative', ad indicare una nuova categoria concettuale che comprende aspetti materiali e tecnologici e che estende il quadro di riferimento epistemologico.

26[®] Sallenave D., *Photographier le théâtre*, «Théâtre/Public», n. 32, March-April 1982, in McAuley G., *Photography and Live Performance. Introduction, Still/Moving: Photography and Live Performance*, About Performance n. 8, 2008, p. 9.

27[®] Reason M., *Documentation, Disappearance and the Representation of Live Performance*, Op cit., p. 121.

28[®] Ivi, p. 122.

La fotografia offre una valida alternativa alla memoria, nonché una prova del reale accadimento dell'azione, anche dopo la sua sparizione, rendendo concretamente accessibile la sua percezione e soprattutto, come sottolinea ancora Reason, "making performance manifest as a cultural phenomenon"²⁹.

La posizione di Reason si riallaccia a quella dell'americana Amelia Jones, secondo la quale il rapporto di dipendenza tra la fotografia e l'esperienza della *Body art* ha reso possibile a quest'ultima la costruzione di uno status simbolico "within the realm of culture"³⁰, permettendo a tutta una serie di studiosi di poter accedere ad indispensabili fonti di documentazione. La Jones elegge il documento fotografico a 'supplemento' della performance, capace di sfidarne l'ontologica priorità - marcata dalla condizione *live* - attraverso i suoi specifici requisiti di posizionamento spazio-temporale, e nel contempo ammette che la *Body art* necessita della conferma della fotografia per esistere in quanto fenomeno artistico e culturale. A sostegno di queste affermazioni basate sulla mutua complementarietà tra performance e documento, la Jones riconosce l'importanza della fotografia come forma di testimonianza che consente, come lei stessa ammette, di produrre studi e analisi in retrospettiva, senza avere assistito 'direttamente' all'evento dal vivo.

Alla luce di questo inquadramento teorico, sembra che l'interesse nei confronti dell'argomento sia un dato ormai acquisito, in quanto la fotografia è unanimamente ritenuta inderogabile per convalidare i fatti performati in scena e inoltre, come nota Philip Auslander, contraddice quella condizione di irriproducibilità tanto discussa a fine secolo. Il tema, peraltro, continua ad alimentare il dibattito occidentale, e il contributo dello stesso Auslander - lo studioso più citato quando si tratta l'argomento - sembra aggiornare la questione. Dal riduttivo e

²⁹Ivi, p. 183.

³⁰Jones A., *Presence in absentia. Experiencing Performance as Documentation*, «Art Journal», n. 56, 1997, p. 13.

condizionante concetto di sparizione infatti, l'autore dev'è sulla più ampia nozione di *liveness*, termine traducibile in italiano con un generico 'dal vivo', che contempla un amalgama di diversi principi: la comunicazione immediata con il pubblico, l'immediatezza e la mutabilità, l'atto effimero destinato a perdersi nella memoria, in pratica tutti quegli archetipi ontologici che qualificano la performance, e prima ancora il teatro, all'interno del sistema delle arti.

In realtà, sostiene Auslander, un'analogia lettura si può applicare epistemologicamente a tutti quegli effetti 'di presenza' originati dalla comunicazione mediatica, che oggi caratterizzano in maggior misura la nostra fruizione della scena teatrale, dalla messa in onda in diretta televisiva fino alla visione su schermi compresenti all'evento. A partire dagli anni Sessanta, la necessità di definire *live* la propria opera non è solo legata all'urgenza della performance di imporsi come nuova forma d'arte - in un panorama espressivo complesso e proteiforme - ma, come suggerisce Auslander, si pone piuttosto in relazione all'utilizzo delle tecnologie di registrazione e diffusione delle immagini, germinato in quel periodo. I media come radio e televisione, ma vale anche per le registrazioni video, per la fotografia e ancor più per il mondo digitale odierno, aumentano e diversificano i modi in cui si ricevono gli eventi, cosicché, sostengono in molti, la contrapposizione tra quelli dal vivo e riprodotti si fa sempre più netta.

Secondo l'autore tuttavia, nel mondo dell'arte l'evento in presenza e la sua registrazione sono strettamente interconnessi e la loro relazione reciproca sembra essere un dato incontestabile, poichè

[...] as socially and historically produced, the categories of the live and the recorded are defined in a mutually exclusive relationship, in that the notion of the live is premised on the absence of recording and the defining fact of the recorded is the absence of the live³¹.

³¹Wurtzler S., *She sang live, but the microphone was turned off: the live, the recorded and the subject of the representation, Sound Theory Sound Practice*, Altman Routledge, London-New York 1992, p. 89, in Auslander P., *Liveness. Performance in a Mediatized*

L'opposizione binaria tra le categorie *live* e *recorded* ha prodotto diverse scuole di pensiero che considerano le registrazioni fotografiche e video semplicemente come riproduzioni artificiose dell'evento dal vivo, ma come rileva Auslander, al giorno d'oggi queste distinzioni appaiono quantomeno anacronistiche se paragonate ad una cultura altamente mediatizzata come quella in cui viviamo. La performance, intesa come forma artistica strutturalmente diversa dalle sue stesse declinazioni mediatizzate in virtù del suo aspetto *live*, sembra essere piuttosto un orizzonte concettuale, una sorta di 'asintoto' che tende verso quelle che sono le vere pratiche artistiche nel mondo reale, inequivocabilmente dominato dai media. La progressiva diminuzione delle differenze tra *live* e riproduzione mediale – si pensi ad esempio al teatro di ricerca contemporaneo, sempre più spesso contaminato dalle tecnologie esercitate in tempo reale – hanno prodotto una netta spaccatura con le distinzioni ermeneutiche sostenute dagli studiosi come la Phelan.

"[...] I find this view untenable" contesta Auslander, focalizzando la polemica sulla posizione culturale ed ideologica tratteggiata dal concetto radicato di irriproducibilità, e aggiunge:

If live performance cannot be shown to be [...] immune from contamination by, and ontologically different from mediatized form, in what sense can liveness function as a site of cultural and ideological resistance? [...] ³².

Se per la Phelan la resistenza culturale e l'opposizione al mercato e ai media rappresentano il vero valore politico della performance, la quale, non producendo profitti, si contrappone quindi al regime capitalistico vigente, è proprio la sua non-riproducibilità a rappresentare quella qualità che frantuma i meccanismi necessari alla circolazione del

Culture, Routledge, London-New York 1999, p. 3.

³² Auslander P., *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*, Routledge, London-New York 1999, p. 7.

capitale. La strategia prioritaria di opposizione ai circuiti del mercato, per alcuni artisti della performance è quindi quella di creare un'opera d'arte sostanzialmente priva di oggetto e dunque non vendibile,

[...] quality wich makes performance the runt of the litter of contemporary art. Performance clogs the smooth machinery of reproductive representation necessary to the circulation of the capital. Perhaps nowhere was the affinity between the ideology of capitalism and art made more manifest than in the debates about the funding policies [...] Performance resist the balanced circulation of finance. It saves nothing; it only spend³³.

Pur riconoscendo l'audacia e l'autorità di queste dichiarazioni della Phelan, Auslander tuttavia controbatte con una visione decisamente più pratica e meno utopica, legata all'esercizio operativo del performer:

I quickly became impatient with what I consider to be traditional, unreflective assumptions that fail to get much further in their attempts to explicate the value of liveness than invoking clichés and mystifications like "the magic of the live theatre", the "energy" that supposedly exists between performer and spectators in a live event, and the "community" that live performance is often said to create among spectators and performers. In time, I came to see that concepts such as these do have value for performers and partisans of live performance. It may even be necessary for performers, especially, to believe in them³⁴.

Paradigma di questi 'cliché demistificatori', secondo Auslander, è l'artista Eric Bogosian il quale, a metà degli anni Novanta, descrive l'aspetto *live* del teatro come

³³Ivi, p. 148.

³⁴Ivi, p. 2.

[a] medicine for a toxic environment of electronic media mind-pollution...Theater clears my head because it takes the subtextual brainwashing of the media madness [...] Theater is ritual. It is something we make together every time it happens. Theater is holy. Instead of being bombarded by a cathode ray tube we are speaking to ourselves. Human language, not electronic noise³⁵.

Anche per molti artisti italiani del teatro, il valore della performance resiste in quella sorta di sacra ritualità strettamente connessa alla presenza dal vivo, alla comunione con il pubblico e alla condivisione, spesso in contrasto con il regime oppressivo del “rumore elettronico”, che secondo Auslander non è altro che l’essenza stessa della cultura mediale nella quale siamo inevitabilmente immersi. La recente testimonianza di Claudio Morganti durante un Simposio su teatro e fotografia, tenutosi a Bologna nel 2014³⁶, attesta un atteggiamento ancora largamente partecipato e diffuso, che riconduce il dibattito alle sue origini:

Io trovo che ci sia un’analogia legata alla contemporaneità, tra teatro e fotografia. Il momento dello scatto è quello del deposito, della deposizione di quello che c’è davanti all’obiettivo. Anche il teatro è indissolubilmente legato al preciso momento in cui accade. [...] L’incontro è la forza catturata, corpo, tempo, spazio, attore e spettatore, ma di questa unità non rimane nulla, nulla che possa testimoniare, non rimane traccia dell’accadimento se non le persone presenti che hanno

³⁵ Bogosian E., *Pounding Nails in the Floor with my Forehead*, TCG, New York 1995, in Ivi, p. 4.

³⁶ Nel febbraio 2014 all’Università di Bologna, nell’ambito delle attività di promozione teatrale de La Soffitta, si è svolto un progetto dedicato al rapporto tra teatro e fotografia, intitolato *Teatri da camera. Lo spettacolo della fotografia*, curato da Silvia Mei. Unitamente agli incontri con i registi, i workshop e gli spettacoli teatrali, si è tenuto *Forsennare il supporto!*, un Simposio interdisciplinare sullo stesso tema, al quale hanno partecipato alcuni studiosi come Marco De Marinis e Claudio Marra, operatori teatrali come Claudio Morganti, Pietro Babina, Claudio Angelini e Valerio D’Amico, e vari artisti provenienti dalle arti visive. Tutte le informazioni relative al progetto si trovano sul sito <http://www.dar.unibo.it/it/ricerca/centri/soffitta>. La registrazione e trascrizione degli interventi al Simposio si trovano nella presente ricerca a pp. 167-215.

condiviso. E questo lo chiamerei paradigma della soggettività. [...] Lo spazio del teatro è imprescindibile, si può vedere. [...] Lo spettatore sa di essere lì ma il tempo no, e l'attore deve portare lo spettatore fuori dal tempo. La portata del teatro quindi è soltanto rispetto alla percezione del tempo, dunque è qualcosa che si può sentire, ma non vedere. C'è una sospensione del tempo e del movimento. [...] Il congelamento nel massimo momento di dinamismo è anche l'idea del *tableaux vivant* e la fotografia ne rappresenta la versione contemporanea. [...] Il rapporto tra la foto e il teatro riveste i caratteri dell'impossibilità. Più che di un rapporto si può parlare del desiderio di un rapporto, perché il teatro è una forza che entra nell'immaginario della fotografia ma che la fotografia, come qualunque altro supporto, non può fissare, ma soltanto sognare. [...] Non si può fotografare il teatro ma la sua teatralità, ossia l'unico soggetto fotografabile in questo contesto. Lo specifico che differenzia l'arte del teatro da tutte le altre arti è la cattura delle forze che deve avvenire in pubblico, in presenza di testimoni. E non si può fare prima e mostrare dopo, come fa un certo teatro di regia, o meglio lo spettacolo, o come fa la fotografia³⁷.

Nello stesso Simposio un altro regista, Pietro Babina³⁸, conserva una disposizione affine a quella di Morganti quando proclama:

[...] Io sono stato più volte definito un iconoclasta, ho vietato in molte occasioni di fotografare gli spettacoli e laddove è capitato è stato solo perché sono stato costretto da situazioni molto contingenti che hanno provocato anche gravi diverbi. [...] A volte mi è capitato di dover fornire immagini delle nostre performance per vedere pubblicati articoli. Sembrano implicazioni secondarie ma hanno a che fare con

³⁷ Claudio Morganti, dall' intervento al Simposio *Forsennare il supporto!*, in questa tesi a pp. 187-189.

³⁸ Regista e fondatore, insieme a Fiorenza Menni, del Teatrino Clandestino - collettivo bolognese molto noto negli anni Novanta - Babina è sempre stato un caparbio sperimentatore di tecnologie e dispositivi sulla scena. La compagnia, formata nel 1989 e sciolta nel 2009, ha prodotto una ventina di spettacoli multimediali - tra cui *Madre Assassina* che ha vinto il Premio Ubu nel 2004 - e ha partecipato a numerosi festival teatrali di respiro internazionale. Ad oggi Babina, ancora attivo nell'ambito del teatro con il progetto multidisciplinare *Mesmer*, fonda il suo operato principalmente sul video e sull'immagine digitale.

questo sistema dello spettacolo, con la necessità di creare un'immagine fruibile di un oggetto che, secondo me, ha una natura assolutamente opposta a quella fotografica. Trovo interessante invece l'idea di fotografare lo spettacolo come forma di cadaverizzazione dello stesso, cioè se lo vuoi ammazzare, fotografalo. Se fotografi il teatro ottieni l'omicidio perfetto. [...] Il teatro è animista, [e io] mi sento come un indiano d'America, se mi fotografi, mi derubi, in un ceeto senso mi uccidi³⁹.

La posizione poetica e filosofica nei confronti di una fotografia dell'evento scenico da parte di questi e di molti altri artisti del teatro italiano, si rispecchia nell'opinione dello studioso e critico Antonio Attisani, secondo il quale la storia del teatro è "una storia senza oggetto", come pontificato dalla Phelan.

Per Attisani, la performance teatrale non deve lasciare tracce della sua esistenza, e i documenti ad essa collegati, soprattutto quelli visuali, non possono restituire neanche lontanamente il tipo di rapporto comunicativo che si instaura in virtù della compresenza fisica tra pubblico e attori. Afferma infatti lo studioso, contestando l'egemonia di una mentalità obsoleta e legata agli apporti benjaminiani:

[...] il teatro non può beneficiare di quei contributi con una meccanica traduzione delle loro linee nel suo specifico, innanzitutto per la sua condizione di irriproducibilità: la comunicazione teatrale, anche uno stesso spettacolo, cambia giorno per giorno, ma la ripetizione trascina con sé i propri produttori e non viene da questi dissociata, come accade alle altre opere d'arte⁴⁰.

Pur riconoscendo all'evento teatrale un carattere di ripetizione, cioè la replica come unica forma di riproducibilità possibile⁴¹, per Attisani il

³⁹Pietro Babina, dall'intervento al Simposio *Forsennare il supporto!*, in questa tesi a p. 191.

⁴⁰Attisani A., *Teatro come differenza*, Edizioni Essegi, Ravenna 1988, p. 29.

⁴¹Per Attisani l'età moderna del teatro è basata sull'assunto diderotiano che riguarda la professionalità dell'attore, figura chiave che rappresenta l'unico valore di

valore d'uso del teatro sta nella sua unicità, nella sua singolarità distintiva che “non vende prodotti ma compie un'azione, che non può essere uguale ogni volta e che si propone al pubblico come gesto che inaugura un rapporto”⁴².

Il dibattito anglosassone e francese sull'irriproducibilità della performance, sul concetto di 'presenza condivisa' e sulla sua transitorietà e caducità, non sembra avere grande richiamo sugli studi italiani contemporanei, a parte in qualche caso isolato.

Nel 2012, il numero 21 di *Culture teatrali*, intitolato *On presence*, affronta appunto il tema della 'presenza' secondo numerosi punti di vista di studiosi italiani, focalizzati principalmente su di una dimensione concettuale prima che pratica. Come nota Enrico Pitozzi, a causa dell'uso delle tecnologie, il concetto di presenza, precedentemente relegato all'idea dell'attore in scena e al suo rapporto con lo spettatore, andrebbe allargato anche a tutte quelle “figurazioni fatte di materia sonora e luminosa” e a tutti quegli effetti, seppur virtuali, che rappresentano gli “infiniti gradi di presenza”⁴³ degli oggetti sulla scena. “Non solo [le] immagini”, aggiunge la Valentini corredando le affermazioni di Pitozzi,

ma [anche le] coreografie luminose e cromatiche [sono] capaci di trasportare in una dimensione mentale. Lo spazio sonoro ingloba lo spettatore intensificando la dimensione collettiva della fruizione e contribuisce a magnificare la percezione sensoriale rispetto a quella ottica [...].

Il concetto di *liveness*, in questo senso, si estende al di là degli elementi prettamente fisici o corporei, per inglobare il virtuale e l'inorganico

scambio: “l'attore deve possedere una tecnica che gli consenta di rendere lo spettacolo ogni giorno allo stesso livello, sia perché gli spettatori che acquistano un biglietto hanno tutti lo stesso diritto, sia perché la professionalità serve [...] a trasmettere un prodotto”, *Ibidem*.

⁴²Ivi, p. 30.

⁴³Pitozzi E., *Figurazioni: uno studio sulle gradazioni di presenza*, in Pitozzi E., (a cura di), *On presence*, «Culture teatrali», n. 21, 2012, p. 107.

come 'nuove presenze tangibili', che concorrono a formare la scena senza gerarchie né distinzioni, come sottolinea ancora la Valentini.

La riflessione sulla natura multicode del teatro si sta orientando verso questioni relative all'uso drammaturgico delle immagini sulla scena, di qualsiasi natura esse siano - come si vedrà nei capitoli seguenti - mentre le problematiche relative al documento sono sempre meno citate dagli studiosi. E, laddove si palesano, si focalizzano raramente sul medium fotografico, per incorporare piuttosto la registrazione video, considerata maggiormente adeguata ed efficace dal punto di vista dell'intenzione creativa. Come sottolineano Annamaria Cascetta e Laura Peja, riferendosi ai sistemi audiovisivi in particolare, "esistono diverse modalità di riprendere uno spettacolo" anche se "[...] tutte le registrazioni [...] di eventi teatrali [...] riducono l'intera partecipazione sensoriale alla sola percezione audiovisiva, modellata peraltro da una mediazione tecnica e da un'ottica chiusa e univoca"⁴⁴.

I livelli di mediazione, o piuttosto di intenzionalità creativa, a cui ci si riferisce sono quelli indicati da Andrea Balzola, secondo il quale le modalità di ripresa di uno spettacolo sono assoggettate all'uso del linguaggio video utilizzato. Se ad esempio la ripresa avviene frontalmente alla scena e con camera fissa, il suo valore è strettamente documentario e in virtù di questa sorta di trascrizione letterale del teatro, quel video sarà utilizzato necessariamente come promemoria tecnico. Se invece la registrazione avviene con più mezzi contemporaneamente, che variano angolazioni e inquadrature secondo una mediazione di tipo registico, si tratta allora di un primo livello di intervento creativo sul documento, che permetterà una rilettura soggettiva grazie al montaggio con cui le immagini sono trattate. Come si vedrà successivamente, per la fotografia l'approccio alla scena funziona in maniera analoga a quella descritta da Balzola per le

⁴⁴ Cascetta A., Peja L., (a cura di) *Ingresso a teatro. Guida all'analisi della drammaturgia*, Le lettere, Firenze 2003, p. 261.

registrazioni audiovisive⁴⁵, e spesso i criteri linguistici scelti e utilizzati dai vari fotografi per documentare il teatro si possono suddividere indicativamente in questi due ordini di metodo. La frontalità alla scena ad esempio, praticata da Ugo Mulas nel suo lavoro fotografico per Strehler, soggiace ad un'idea di pura e oggettiva documentazione al servizio delle richieste registiche – anche se successivamente beneficerà di una rivalutazione che proietta quel lavoro fotografico in un piano più concettuale⁴⁶ - mentre il montaggio di più fotografie in sequenza, che elaborano diversi punti di vista, appartengono ad una dimensione più narrativa e poetica, frequentata da un gran numero di fotografi.

Marco De Marinis, tra gli storici italiani del teatro forse più attratti dalla relazione con la fotografia, dopo una serie di studi sulla documentazione dello spettacolo⁴⁷, ha recentemente discusso delle prassi di utilizzo della fotografia in scena, individuando come punto nodale la documentazione o l'autodocumentazione. Rifacendosi a Brecht e alla fotografa del *Berliner Ensemble*, Ruth Berlau, De Marinis riferisce delle potenzialità documentarie dell'immagine meccanica: “La

45[®]Oltre ai due livelli di intenzionalità creativa descritti sopra, Balzola individua altre importanti categorie relative alla registrazioni video: l'adattamento televisivo dello spettacolo teatrale, che conserva le caratteristiche originarie ma che varia tecnicamente secondo le diverse esigenze percettive; la reinvenzione totale dello spettacolo per altre destinazioni, compresa quella televisiva o cinematografica, che vede ribaltate le modalità di regia per la creazione di un prodotto nuovo, non più al servizio della scena teatrale e quindi ascrivibile ad altri linguaggi; e infine la creazione di una drammaturgia pensata appositamente per il video, ivi incluso il teleschermo, che rappresenta il massimo livello di creatività registica. Pur rimanendo nell'ambito del rapporto tra scena e ripresa video, è evidente che queste ultime categorie segnalate da Balzola non appartengono più ad un dominio euristico della documentazione, ma si addentrano piuttosto all'interno di un discorso più legato all'intermedialità, di cui Balzola parlerà successivamente in *Le arti multimediali digitali. Storia tecniche, linguaggi, etiche ed estetiche delle arti del nuovo millennio*. Le distinzioni citate relative all'audiovisivo sono riportate in Cascetta A., Peja L., (a cura di), *Ingresso a teatro. Guida all'analisi della drammaturgia*, Op cit., p. 261-263.

46[®]Si rimanda la questione al paragrafo 1.3 della corrente tesi, in particolare a pp. 101-105

47[®]Si vedano ad esempio De Marinis M., *Teatro e comunicazione*, Guaraldi, Firenze 1977 e *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Bompiani, Milano 1982, ma soprattutto *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatralogia*, Bulzoni Editore, Roma 2008, dove l'autore dedica una lunga riflessione alla documentazione audiovisiva dello spettacolo.

fotografia teatrale, [come] spiega la Berlau, deve essere *efficace*, cioè deve captare il carattere dell'esecuzione scenica, il suo senso artistico, e quindi non deve risultare necessariamente bella o tecnicamente perfetta"⁴⁸. La premessa epistemologica di De Marinis verte sull'idea che il documento dello spettacolo non può fungere da surrogato - a differenza della posizione di Amelia Jones - e anzi, più in linea con le formulazioni di Michel Foucault e Jacques Le Goff, rappresenta una menzogna, una falsa verità, e dunque non deve essere interpretato ingenuamente dallo storico.

La funzione documentaria del mezzo, sia esso fotografico o audiovisivo, sembra essere un argomento ormai fuori discussione e dato per acquisito perché, come spiega De Marinis,

il lavoro dello studioso di teatro [...] in quanto studioso di *avvenimenti*, si occupa di oggetti che letteralmente non esistono più [...] cioè di oggetti effimeri e transitori [...] Egli quindi, a ben guardare [...] non fa storia del teatro, ma soltanto storia dei *documenti sul teatro*⁴⁹.

Pur riconoscendo l'imparzialità, l'incompletezza e la soggettività di tutti i tipi di documentazione della performance, De Marinis tuttavia ne evidenzia la necessità e l'urgenza, in quanto spesso si tratta dell'unico materiale a disposizione utile ad una ricostruzione analitica dell'avvenimento scenico. Il problema dello status del documento come fonte di informazione è per De Marinis connesso alla sua capacità di recuperare tutte le "potenzialità e peculiarità linguistico-espressive" del teatro, "senza falsi pudori e senza il timore di ridurre necessariamente con ciò, la funzionalità didattica e illustrativa del documento stesso"⁵⁰.

⁴⁸De Marinis M., *Teatro e fotografia: intrecci novecenteschi fra rappresentazione e suo superamento*, in Mei S., (a cura di), *La terza avanguardia. Ortografie dell'ultima scena italiana*, «Culture Teatrali», n. 24, 2015, p. 205. Il suddetto testo di De Marinis costituisce una versione rivista e corretta dell'intervento al già citato Simposio bolognese *Forsennare il supporto!*, di cui si riporta la trasposizione in questa tesi.

⁴⁹De Marinis M., *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatralogia*, Op. cit., p. 336.

⁵⁰Ivi, p. 344.

Alla luce di questi incroci teorici, sembra profilarsi dunque un doppio binario percorso dagli studi italiani: da una parte certuni studiosi - la cui preoccupazione sull'aspetto perituro del teatro e della performance è materia superata - tendono ad occuparsi di questioni relative ai dispositivi, ritenute più attuali; mentre altri sottolineano il problema relativo all'utilità dei linguaggi che garantiscono la perpetuazione del avvenimento. Come evidenziano ancora Cascetta e Peja:

[...] Lo sviluppo delle nuove tecnologie rende possibile la documentazione e archiviazione di un fenomeno come il teatro che di natura sua, come si è ormai ripetutamente detto, è effimero. Certamente non bisogna cadere nell'equivoco di ritenere che la visione della videoregistrazione di uno spettacolo sia paragonabile alla partecipazione all'evento, ma troppe volte ormai si è insistito sull'imprescindibilità della compresenza attori-spettatori in teatro per dover ancora insistere su questo aspetto⁵¹.

Universalmente concordi sul fatto che una qualsiasi forma di registrazione dell'avvenimento performativo costituisce una delle tracce possibili, e che "solo dall'analisi integrata e comparata [...] di tutti i reperti [...] può emergere e comporsi un'immagine di quest'ultimo"⁵², gli studiosi italiani sembrano molto concentrati sul video e sull'audiovisivo, trascurando tuttavia il fatto che, per tutto il Novecento e fino ad oggi, è la fotografia il medium privilegiato attraverso il quale il teatro è stato visto e conosciuto: la flessibilità, l'economia e la superiore riproducibilità ne hanno fatto lo strumento vincente che si è imposto su tutti gli altri mezzi di rappresentazione. Come ha segnalato Reason, la nostra conoscenza culturale del teatro "is constucted by the activities, artefacts and representations created whitin the space between

⁵¹ Cascetta A., Peja L., (a cura di) *Ingresso a teatro. Guida all'analisi della drammaturgia*, Op cit., p. 260.

⁵² De Marinis M., *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatralogia*, Op. cit., p. 348.

documentation and disappearance”⁵³, cioè nell’unico modo in cui la fotografia può operare, in quello spazio liminale tra documentazione e sparizione dell’azione performativa.

1.1.1 Performance art anni Settanta e usi della fotografia

La *Performance art*⁵⁴ nasce intorno agli anni Sessanta e raggiunge il suo apice negli Stati Uniti intorno agli anni Ottanta del Novecento. I suoi precedenti possono essere fatti risalire alle avanguardie storiche europee di inizio secolo, in particolare alle correnti dadaista e futurista⁵⁵, ma la sua ascesa come genere artistico si attua all’interno di un più ampio movimento contemporaneo di taglio sociale, in grado di ‘democratizzare’ e ‘dematerializzare’ le arti, come spiega Anne Marsh:

[*Performance art*] was often associated with issue-based politics-feminism, ecological and anti-nuclear issues - and time-based and process art practised by some of the Conceptualist⁵⁶.

53[®] Reason M., *Documentation, Disappearance and the Representation of Live Performance*, Op cit., p. 1.

54[®]La definizione di *Performance art* include una serie di pratiche artistiche molto diverse tra loro e spesso è posta in contrapposizione con il teatro a causa del suo inquadramento all’interno della cornice delle arti visive, della sua concisione e della mancanza di una vera e propria struttura narrativa. La performance come atto artistico è quasi sempre realizzata in spazi pubblici e in circostanze ordinarie o in luoghi ricercati come le gallerie d’arte e i musei, e prevede la partecipazione attiva del pubblico, spesso costretto ad essere complice dell’azione. Quando si parla di *Performance art* ci si riferisce quindi allo specifico movimento artistico mentre il termine performance è usato in questa ricerca per indicare più genericamente gli aspetti performativi del fenomeno teatrale.

55[®] Per un quadro approfondito ed esaustivo sulle declinazioni interne al movimento della *Performance art* si vedano, tra gli altri: Goldberg R., *Performance art. From Futurism to the present*, Thames & Hudson, London 1979; O’Dell, K., *Contract with the skin: Masochism, Performance art and the 70s*, University of Minnesota Press, Minneapolis and London 1998; Howell A., *The Analysis of Performance art: A Guide to Its Theory and Practice*, Routledge, London and New York 1999; Johnson D., *The Art of Living. An Oral History of Performance art*, Palgrave 2015.

56[®] Marsh A., *Performance art and Its Documentation. A Photo/Video Essay*, «About Performance» n. 8, 2008, p. 15.

Inizialmente orientata verso il Concettualismo, attraverso le avanguardie americane - prosperate negli anni successivi alla seconda guerra mondiale - la *Performance art* si lega fortemente con le contestazioni politiche e ideologiche che investono il paese in quegli anni, mentre in tutto il mondo occidentale la cultura e le arti visive cambiano forma sperimentando nuove pratiche e nuovi linguaggi⁵⁷.

Questa nuova corrente, prima di tutto ideologica, trova le sue prime manifestazioni

[...] nella musica di Cage del Fluxus Group, negli *Happenings* di Kaprow, nel lavoro politico del Living Theatre di Julian Beck e nella contestazione sociale dell'Open Theater di Joseph Chaikin, nella *Body art* di Carolee Schneemann e nella *Pop art* di Andy Warhol,

⁵⁷Per delineare un percorso teorico e storiografico compiuto, relativamente agli studi su di un più ampio concetto di performance, si vedano invece: Auslander P., *Presence and Resistance in Literary and Cultural Politics in Contemporary American Performance*, Routledge, London-New York 2002 e *Performance. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, Routledge, London 2003; Bial H., *The Performance Studies Reader*, Routledge, London 2003; Blostein D., Feral J., *Form and Performance*, University of Toronto Press, Toronto, 1996; Carlson M., *Performance. A Critical Introduction*, Routledge, London-New York 2004; Carr C., *On Edge. Performance at the End of the Twentieth Century*, Wesleyan University Press, Middletown 2008; Foster H., Krauss R., Bois Y., Buchloh B., *Art since 1900. Modernism, antimodernism, postmodernism*, Thames&Hudson, London 2004; Goldberg R., *Performance. Live Art 1909 to the Present*, Harry N. Abram, New York 1979; Hudson K., *Asking for trouble. Risk, Ethics and Perversion in Contemporary Performance art Practice*, Performance Research n. 11, year 1, 2006, pagg. 9-20; Kershaw B., *The Radical in Performance. Between Brecht and Baudrillard*, Routledge, New York 1999; Pavis P., *The Intercultural Performance Reader*, Routledge, New York 1996; Schechner R., *Performance Studies. An Introduction*, Routledge, New York 2002; tra i contributi italiani più importanti si vedano: Barilli R., *La performance oggi. Tentativi di definizione e di classificazione*, Pollenza, Bologna 1978; Macrì T., *Il corpo postorganico. Sconfinamenti della performance*, Costa e Nolan, Genova 1996; Mininni M., *Arte in scena. La performance in Italia 1965-1980*, Montanari, Ravenna 1995; Valentini V., (a cura di), *La teoria della performance 1970-1983*, Bulzoni, Roma 1984; sui rapporti tra *Performance art* e scena teatrale, i fondamentali Aronson A., *American Avant-Garde Theatre. A History*, Routledge, London 2000; Brustein R., *The Third Theatre*, Alfred A. Knopf, New York 1969; Carlson, M., *The Haunted Stage. The Theatre as Memory Machine (Theater /Theory /Text/ Performance)*, Routledge, London-New York 2003; e tra gli italiani De Marinis M., *Il nuovo teatro. 1947-1970*, Bompiani, Milano 1987; Puppa P., *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento*, Laterza, Bari 1993; Quadri F., (a cura di), *La presenza dell'attore. Appunti sull'Open Theater*, Einaudi, Torino 1976; Sinisi S., *Dalla parte dell'occhio. Esperienze teatrali in Italia 1972-1982*, Kappa, Roma 1983; Valentini V., *Teatro in immagine. Eventi performativi e nuovi media*, Bulzoni, Roma 1987.

ponendosi come un “[...] discorso caleidoscopico multitematico [...] che assembla le arti visive, teatro, danza, musica, video, poesia e cinema in un ritornello [...] dove ritualità primitiva e sciamanesimo determinano la ricreata interazione tra artista e spettatore”⁵⁸.

I versatili artisti americani che realizzano gli eventi performativi, spesso accentuano l'importanza dell'interazione tra i diversi elementi espressivi messi in gioco, esaltando soprattutto il fondamentale incontro diretto con il pubblico, che con il suo intervento 'attiva' l'opera rendendola sempre nuova, esclusiva ed unica.

La partecipazione emotiva degli spettatori assume un ruolo fondamentale perché l'atto si compia e la loro presenza non può essere occasionale e distaccata, in quanto proprio ad essi è inizialmente affidato l'arduo compito di diffondere e tramandare l'anamnesi dell'azione. Dal rapporto con lo spettatore in particolare, gli artisti della *Performance art* traggono linfa vitale ed energia,

[...] un coinvolgimento che si sviluppa tramite lo sguardo [...] in un contatto tra il guardare e l'essere guardati, [...] uno stare in prossimità di un altro e introdursi nella sua "territorialità" e nel suo spazio privato, per "affollarlo" e fargli sentire l'invasione della propria privacy fisica, attuata mediante un altro corpo⁵⁹.

L'uso del corpo come medium critico e come strumento linguistico per la ricerca della propria identità, genera sovente un connubio tra arte e vita che trova nella performance il suo strumento privilegiato, ed alcune forme espressive derivate come quelle dell'*Happening* e dell'*Environmental art* ad esempio, riflettono bene quest'idea.

Se la relazione tra l'artista e il suo spettatore rappresenta un avvenimento singolare e irripetibile che si svolge nello 'spazio artistico'

⁵⁸Sica A., *Studi sulla performance*, Op. cit.

⁵⁹Celant G., *Il linguaggio fisico di Acconci*, «Domus», n. 509, Aprile 1972, <http://www.domusweb.it/it/dall-archivio/2012/10/27/il-linguaggio-fisico-di-acconci.html>.

della vita, esso per definizione rifugge qualsiasi intermediario che ne rimonti il senso successivamente. “J’ai la nette sensation que l’essentiel de l’expérience initiale échappe toujours aux plus minutieux des montages *a posteriori*”⁶⁰, proclama l’artista Jacques Lebel, marcando la sterilità e soprattutto l’inefficacia di ogni traccia successiva che rechi ricordo dell’esistente, soprattutto in caso di pratiche artistiche effimere come l’*Happening*.

Questo tipo di approccio rimanda ad una concezione purista di alcuni artisti della *Performance art*, secondo i quali non è ipotizzabile produrre alcuna conservazione, nemmeno parziale, dell’atto performativo. E anche laddove ciò accadesse, le registrazioni dell’evento, sia fotografiche che video, “in nessun caso [potrebbero] essere però considerate documenti primari di una performance e nemmeno frammenti di essa, ma soltanto tracce alterate di eventi della realtà culturale novecentesca, da cui iniziare l’analisi di forme e prassi”⁶¹.

In realtà, come nota la Marsh nel suo testo *Performance Art and its Documentation*, anche se spesso gli artisti hanno riflettuto sulla questione e di conseguenza puntato a sottolineare il concetto di impermanenza delle loro opere, la *Performance art* “[...] was almost always mediated for a wider audience via photography and video”⁶² proprio perché si tratta di un’arte effimera, e aggiunge “[...] this form of remediation is imperative for performance art”⁶³, che necessita di un ausilio di trasmissione di conoscenza che sia sufficientemente oggettivo e imparziale da poterne tradurre la memoria.

Per molti artisti l’evento performativo non può confondersi con la sua mera rappresentazione meccanica in immagine, e una delle figure chiave dell’arte della seconda metà del Novecento, Allan Kaprow,

60⁰Lebel J., Michael A., *Happenings de Jean-Jacques Lebel ou l’insoumission radicale*, in Delpeux S., *Le corps-caméra. Le performer et son image*, Édition Textuel, Paris 2010, p. 9.

61¹Sica A., *Studi sulla performance*, Op cit.

62²Marsh A., *Performance art and its Documentation. A photo/Video essay*, Op. cit., p. 15.

63³Ivi, p. 18

riteneva che anche l'*Happening* dovesse necessariamente caratterizzarsi grazie alla sua natura di assoluta irriproducibilità:

Happenings should be performed once only [...] Aside from the fact that repetition is boring to a generation brought up on ideas of spontaneity and originality, to repeat an Happening at this time is to accede to a far more serious matter: compromise of the whole concept of Change⁶⁴.

L'importanza del caso fortuito, dei microavvenimenti che si svolgono ai margini dell'azione, delle contingenze tra esseri umani per definizione irripetibili, determinano l'unicità della vicenda e la sua impossibilità ad essere replicata. E anche quando le stesse azioni vengono riproposte a distanza di tempo, Kaprow ci tiene a sottolineare che si tratta di *reinvenzioni*, totalmente aggiornate dalle alterazioni spazio-temporali e dall'interazione, sempre diversa, con il pubblico:

[Environments] were planned to change each time they remade. This decision, made in the late 50's, was the polar opposite of the traditional belief that the phisical art object - the painting, photo, music composition, etc. - should be fixed in a permanent form⁶⁵.

L'opera performativa, secondo quest'ottica, non deve e non può produrre una qualsiasi forma durevole e fissa, né tantomeno essere fotografata per non pregiudicarne la purezza teorica. Sul catalogo pubblicato in occasione di un suo evento nel 1975⁶⁶, lo stesso Kaprow afferma che le fotografie non sono veri e propri documenti, anche se sono utili ad illustrare il testo, ma piuttosto "[...] are meant to be read as

⁶⁴ Kaprow A., *Assemblage, Environments & Happenings*, Harry N. Abrams INC. Publisher, New York 1965, p. 194.

⁶⁵ Kaprow A., *Introduction to a Theory, 7 Environments*, catalogo della mostra alla Fondazione Mudima Milano, autunno 1991, e allo Studio Morra di Napoli, inverno 1992, Bruni, Roma 1992, p. 23.

⁶⁶ L'azione avviene secondo una sequenza preordinata durante la quale tre persone si incontrano, si confrontano e si scattano fotografie per presentarsi agli altri.

a plan equivalent to a music score"⁶⁷. L'assimilazione al rigo musicale è particolarmente gravida di significato in questo specifico contesto in quanto durante la stessa azione performativa, i partecipanti si fotografano tra loro con una Polaroid, per poi posizionare le istantanee in fila su di un tavolo secondo assemblaggi sempre diversi, come in una composizione musicale. La sequenza di immagini di volta in volta costruita e reinventata, secondo il numero delle fotografie scattate, propone una narrazione sempre nuova e originale, "[...] until each participant is satisfied that the reality conveyed is the desired one"⁶⁸. Anche se questa performance 'fotografica' rimane un caso isolato per l'uso strutturale che ne fa Kaprow, rimane emblematica di un nuovo modo di intendere l'immagine come componente contestuale alla creazione, oltre che come testimonianza dell'azione svolta.

La linea di Kaprow nei confronti del documento fotografico dell'opera performativa rimane invece piuttosto coerente durante tutta la sua attività. Nella pubblicazione di una tra le sue più importanti monografie, ideata e curata personalmente, decide di inserire numerose fotografie che ritraggono i momenti salienti delle sue performance e di quelle a lui coeve. Nella nota iniziale spiega però che le immagini, pur facendo parte di una documentazione necessaria, sono create e assemblate in modo libero, senza restrizioni di senso o cronologiche, in modo da ottenere un risultato visivo più che narrativo, che si avvicini al carattere e al significato delle singole opere, anche se ammette che talvolta "[...] photographs of art works have their own reality and sometimes they are art in turn"⁶⁹.

Nel 2005 Rebecca Schneider, in occasione di una mostra dedicata alla relazione tra fotografia e performance⁷⁰ scrive, in riferimento a Kaprow:

⁶⁷Kaprow A., *Likely story*, Anselmino, Milano 1975, catalogo dell'*activity* di Allan Kaprow promossa da Luciano Anselmino a Milano nel dicembre 1975.

⁶⁸*Ibidem*.

⁶⁹Kaprow A., *Assemblage, Environments & Happenings*, Op cit., p. 21.

⁷⁰La mostra in questione, intitolata *Point & Shoot. Performance and Photography*, si è tenuta a Montréal nel 2005 e ha ospitato artisti del calibro di Arnulf Rainer, Vito Acconci, Shelley Niro, Karen Spencer e lo stesso Allan Kaprow. L'unione tra la mostra

Nous sommes donc habitués à penser de (sa) performance qu'elle échappe à toute saisi parce que elle est (re)composée en temps réel, et nous pouvons ainsi dire aisément d'un film ou d'une photographie qu'il s'agit d'un document du direct et non de la performance en soi, que ce document n'est pas lui-meme du direct. Bien que quelque chose de la performance soit saisi, son aspect direct - son temps réel, semble échapper à la fixation⁷¹.

Se la performance 'scappa', cioè si sottrae alla sospensione temporale inafferrabile ed effimera, il suo aspetto 'diretto', quello che si 'ricompone in tempo reale' davanti ad un pubblico, non fa che sottolineare la connessione tra arte e vita di cui parla Kaprow, quel legame che la performance rivela come radice del suo accadere.

Se da una parte alcuni artisti contano sulla natura irriproducibile della performance per i motivi elencati sopra, dall'altra l'intreccio tra le pratiche artistiche performative e la registrazione fotografica si fa più serrato dagli anni Settanta in poi. L'esempio di Gina Pane⁷² è paradigmatico e rappresenta una presa di coscienza nei confronti della fotografia che condizionerà molti altri artisti. In uno scritto teorico pubblicato nel 1973, la Pane afferma:

fotografica e le performance *live* di alcuni artisti, ha generato una serie di riflessioni teoriche sulla funzione della fotografia in rapporto alle pratiche artistiche più effimere, raccolte in seguito nel catalogo della mostra e pubblicate da Dazibao Art Gallery. I contributi più stimolanti sono elaborati da vari autori, noti nel settore dei *Performance studies*, quali Diana Nemiroff, Rebecca Schneider, Karen Henry, Doyon/Demers e Jan Peacock.

71[®] Schneider R., *Figés dans le temps réel: la performance, la photographie et les tableaux vivant, Point & Shoot. Performance et photographie*, Dazibao, Montréal 2005, p. 63-64, cit. in Delpoux S., *Le corps-caméra. Le performer et son image*, Textuel, Paris 2010, p. 10.

72[®] Le performance di Gina Pane, collocate nella sfera della *body art*, venivano elaborate nel dettaglio e generalmente articolate in tre fasi: la parte progettuale, costituita da testi, disegni e fotografie preparatorie, definita 'globale'; la parte dell'azione chiamata 'scontro tra realtà'; e infine la parte 'inter-iconica' o 'constatazione', in cui le immagini prodotte nella fase precedente venivano rielaborate e assemblate. Cfr. Tronche A., *Gina Pane. Actions*, Fall Editions, Paris 1997.

Le corp qui est à la fois: projet/matériau/exécutant d'une pratique artistique trouve son support logique dans l'image par le moyen photographique. [...] La photo permettra de faire une sorte de somme - non plus une somme d'images mais plutôt une somme d'états, stratifications, dont risultera une information beaucoup plus complexe⁷³.

La performer rivendica la capacità della fotografia di protrarre in modo sensibile l'azione nel tempo e nello spazio, in quanto l'evento in sé non esiste senza la sua rappresentazione, così come non esiste il corpo senza la sua immagine. Se il video è giudicato freddo e rigoroso, la fotografia, con la sua 'plasticità', è l'unica in grado di rendere il corpo in quanto medium, cioè corpo sociale che può e deve produrre immagini, "[...] corps comme une surface sensible, à la fois image et productrice d'images"⁷⁴.

Tutte le azioni di Gina Pane sono state fotografate e documentate da Françoise Masson, che ne seguiva l'opera da vicino e che scattava durante le performance stesse, celando e talvolta guidando "lo sguardo del pubblico, specialmente con i suoi piani ravvicinati, verso i momenti di maggiore tensione dell'azione"⁷⁵. La messa in scena del corpo dell'artista davanti ad un pubblico e la messa in scena del fotografo si situano nello stesso spazio d'azione, asserisce la Pane, reputando il lavoro di chi esegue gli scatti fotografici come un elaborato congiunto:

Ces photographie sont à l'opposé d'un constant. Ce n'est pas le photographe qui a fait la photographie, ni moi même d'ailleurs, nous l'avons faite en quelque sorte tous les deux⁷⁶.

73^B Pane G., *Le corps et son support image pour une communication non linguistique*, «artitudes international», n. 15, marzo 1973, p. 8.

74^B Delpoux S., *Le Corps-caméra. Le performer et son image*, Op. cit., p. 145.

75^B Delpoux S., (a cura di) *Gina Pane (1939-1990). "E' per amore vostro: l'altro"*, Catalogo della mostra al Mart di Rovereto, 17 marzo-8 luglio 2012, p. 24.

76^B Delpoux S., *Entretiens avec Gina Pane, décembre 1984*, in Delpoux S., *Le Corps-caméra. Le performer et son image*, Op. cit., p. 86.

La Pane forniva alla sua fotografa di fiducia una serie di disegni che permettevano di decidere a priori i punti di vista più opportuni, in modo che le inquadrature fossero predefinite e non lasciassero nulla al caso. Le fotografie venivano dunque concordate in precedenza tra artista e fotografa, in modo da registrare i momenti più rilevanti, e le immagini in seguito venivano selezionate e montate su grandi pannelli definiti *Constat d'action*, esposti al pubblico durante le performance. L'anticipazione di questa messa in mostra dell'azione mediante la fotografia rappresenta il gesto fondatore di Gina Pane, la quale corrobora la sua opera, oltre l'azione performativa, attraverso le fotografie, cioè quei materiali visivi capaci di proiettare il fruitore all'interno di uno spazio narrativo che supera la traccia oggettiva dell'evento stesso.

In un quadro teorico strettamente allacciato ai problemi estetici ed intellettuali del suo tempo⁷⁷, l'opera di Gina Pane, e di tutta la generazione a lei vicina, apre le porte alle teorie sull'uso della fotografia come testimone primaria e insostituibile dell'azione.

Il valore documentario della fotografia relativa all'evento performativo diventa gradualmente fondamentale in quanto l'immagine rappresenta l'oggetto visivo che, dotato di qualità autonome, plastiche e linguistiche precise, costituisce la mediazione dell'avvenimento e allo stesso tempo partecipa attivamente all'azione stessa.

La riflessione di Gina Pane sull'argomento si riallaccia peraltro alla dimensione sociologica della fotografia esposta da Roland Barthes, come nota Sophie Delpeux quando afferma che

la photographie est un objet "sociologique" qui permet de saisir la réalité elle-même; elle peut donc saisir sur le vif cette dialectique par la

⁷⁷A partire dagli anni Sessanta, gli intellettuali cominciano a riflettere seriamente sul valore e sul ruolo della fotografia a livello sociale e in rapporto alle arti contemporanee. Da Roland Barthes a Pierre Bourdieu, da Susan Sontag a Rosalind Krauss, solo per citare qualche nome tra i più noti, i contributi e le opinioni si avvicendano producendo un dibattito molto serrato e multiforme.

quelle un comportement devient significatif en devenant communicable à une collectivité⁷⁸.

Attraverso la fotografia si coglie la realtà riportandola su di un piano iconico fruibile ad un livello più diffuso, in sostanza si 'democratizza' l'esperienza, per quanto mediata dall'immagine, per farla ricevere al pubblico. La Pane rileva inoltre che

[...] la lecture d'une image, d'une série ou d'une sequence s'établit sur deux niveau: d'une part, ce qui est montré et, d'autre part, sur ce que cela signifie. Le premier est le constat de la réalité quel les images renvoient, car elles ne contiennent aucun signe arbitraire ou immotivé, le deuxième consiste a identifier, déchiffrer le "message semantique"⁷⁹.

Analogamente a quanto decretato da Barthes nel suo noto saggio *Il messaggio fotografico*⁸⁰, la fotografia funziona in quanto oggetto fornito di una propria autonomia, ma anche come prodotto che reca un messaggio strutturale, sguarnito di codice e nel contempo caratterizzato da diversi livelli di denotazione e connotazione. La sostanza del messaggio contenuto nell'immagine è per Barthes primariamente connotativa, e si completa nel suo rapporto con il testo.

Estremizzando questa posizione, la Pane ritiene che l'immagine possa bastare a sé stessa, ad esempio usando una sequenza al posto di una legenda, in modo da rilevare la realtà (*Constat de la réalité*) senza segni arbitrari, o privi di motivazione. Tra ciò che una fotografia mostra e ciò che significa esiste "[...] "le degré zero, de la signification": non pas une image neutre [...] mais porteuse d'un excès de sens"⁸¹.

78⁸Delpeux S., *Le Corps-caméra. Le performer et son image*, Op. cit., p. 83.

79⁹Pane G., *Le corps et son support image pour une communication non linguistique*, Op. cit., p. 8

80⁰ Pubblicato per la prima volta nel 1961 sulla rivista «Communications», è contenuto nella raccolta di saggi in Barthes R., *L'ovvio e l'ottuso*, Gli Struzzi Einaudi, Torino 1985, pp. 5-21.

81¹Delpeux S., *Le Corps-caméra. Le performer et son image*, Op. cit., p. 84.

Durante il periodo in cui si affermano gli artisti della *Performance art*, con tutto il bagaglio teorico che portano con sé, la fotografia - prima ancora del video - oltrepassa dunque il concetto di documento e si configura come mezzo indispensabile all'atto artistico in sé, grazie forse a questo 'eccesso di senso' di cui parla la Pane. La sua indicialità, la capacità di spezzare il flusso del tempo e di testimoniare momenti invisibili dissimulati dalla performance per rivelarli al pubblico, la trasformano in breve tempo in uno dei mezzi più adottati non solo per confermare l'atto artistico, ma per rifondare, in molti casi, l'opera d'arte stessa.

Una vicenda italiana emblematica in questo senso è quella di Luigi Ontani, artista celebre negli anni Settanta e Ottanta per il suo eclettico e multiforme universo espressivo, di cui la fotografia occupa una sezione considerevole. Definito un "parapittore narcisista"⁸², che usa l'immagine fotografica come oggetto speculare alla pittura, Ontani esercita le sue pratiche artistiche ponendosi come unico protagonista della sua stessa opera, alla stregua di una Cindy Sherman *ante litteram*. Come quest'ultima, infatti, l'artista indaga sé stesso e il proprio corpo, travestito e truccato, per esplorare la natura e le ambiguità dell'identità umana, ma declinandosi su poli culturali antitetici che spaziano tra sacro e profano, Oriente e Occidente, realtà e apparenza, sacrificando "la propria immagine originaria per interpretare i giochi simbolici dei tanti volti assunti"⁸³.

Senza approdare alle vette speculative cui è stata sottoposta la Shermann⁸⁴, l'opera fotografica di Ontani costituisce un'esperienza

⁸² L'epiteto è attribuito a Goffredo Fofi e viene citato nel filmato RAI visibile sul sito <http://www.arte.rai.it/articoli/ibridi-e-idoli-luigi-ontani-si-racconta/2977/default.aspx>.

⁸³ Naldi F., *I'll be your mirror: travestimenti fotografici*, Cooper&Castelvecchi, Roma 2003, p. 51.

⁸⁴ L'opera di Cindy Sherman è stata studiata e approfondita da numerosi critici e storici dell'arte principalmente americani, tra i quali emerge il contributo di Rosalind Krauss. Si vedano, tra gli altri, i suoi testi apparsi sulla monografia *Cindy Sherman 1975-1993*, Rizzoli, New York 1993 e la parte dedicata all'opera della fotografa su *Bachelors*, pubblicato negli Stati Uniti nel 1999 e tradotto in italiano nel 2003 con il titolo *Celibi*.

avvincente nell'ambito della fotografia connessa alla *Performance art*. I suoi autoritratti, da lui stesso ribattezzati *Tableaux vivant*, non sono infatti delle pure azioni performative comprovate attraverso lo scatto fotografico, ma piuttosto sono messe in scena rigorosamente subordinate all'uso del mezzo, costruzioni linguisticamente codificate in funzione della restituzione in immagine⁸⁵. Luci, scenografie, mimica del volto e gestualità, ogni elemento è pensato in virtù della composizione, dell'inquadratura e del formato scelto, in modo che la fotografia possa rendere credibile il trucco e donare "alle (sue) creazioni fantastiche il reale attestato di veridicità"⁸⁶.

La sovrapposizione tra realtà e finzione nelle fotografie di Ontani introduce il concetto di teatralità, di cui si parlerà più ampiamente tra poco, che si configura, in fotografia, come antitetico a quello di documento, più ontologicamente connesso al mondo reale.

1.1.2 Fotografia e teatralità

Nel suo saggio *The Performativity of the Performance Documentation*, Philip Auslander rintraccia una distinzione teorica - già attestata da diversi studiosi - tra due categorie fotografiche relative alla *Performance art*, compendiate nelle immagini *Shoot* di Chris Burden, del 1971, e *Leap into the Void* di Yves Klein, del 1960. Se la prima fotografia risulta essere una registrazione diretta della performance, dunque uno scatto utile alla ricostruzione, per quanto frammentaria, dell'azione, la seconda, afferma Auslander, è una vera e propria messa in scena

⁸⁵Il primo esempio di autoritratto messo in scena attraverso la fotografia risale al 1840, solo un anno dopo la proclamazione dell'invenzione della *daguerrotypie*, ad opera del francese Hippolyte Bayard, considerato il quarto inventore della fotografia dopo Niépce, Daguerre e Talbot. L'immagine - che è realizzata attraverso un procedimento tecnico di stampa positiva su carta da lui stesso inventato - vede l'autore simulare il suo suicidio come annegato nel fiume Senna. Posando con il torso nudo mollemente depresso e gli occhi chiusi, Bayard intuisce pionieristicamente il potenziale della fotografia come palcoscenico virtuale in cui ricreare mondi fittizi, evidenziando una teatralità intrinseca al mezzo e "riscoperta" una ventina d'anni dopo con i *tableaux vivants* del movimento pittorialista.

⁸⁶Naldi F., *I'll be your mirror: travestimenti fotografici*, Op. cit., p. 53.

avvenuta con lo scopo di ottenere un'immagine, e non un evento autonomo preesistente allo scatto stesso. "The connection between performance and document is thus thought to be ontological, with the event preceding and authorizing its documentation", precisa Auslander, mentre in quella che definisce 'fotografia performata' individua lo spazio del documento "[...] thus becomes the only space in which the performance occurs"⁸⁷.

Pur riconoscendo una distinzione di tipo ideologico tra 'documento' e 'teatralità', la sua linea tuttavia è quella della riunificazione concettuale delle due categorie, in quanto "*both* [...] were staged for the camera" cioè di fatto gli eventi sono stati messi in scena "to be documented at least as much as to be seen by an audience"⁸⁸.

Anche se le prime rappresentazioni fotografiche relative alla *Body art*, spiega Auslander, non erano concepite come vere e proprie performance e per questo ancora oggi vengono definite 'documenti' dell'avvenimento, gli artisti dell'epoca si sono resi conto molto presto che trattenere la memoria visiva del loro operato produceva potenzialmente un valore aggiunto all'opera, e dunque la messa in scena è diventata immediatamente e coscientemente ambivalente. L'evento si crea per il pubblico presente, e dunque si costruisce quel rapporto di interazione di cui si è detto più sopra, ma contemporaneamente l'artista 'performa' davanti alla macchina fotografica al fine di produrre un'immagine controllata e consapevole, capace di trasmettere l'essenza, per quanto virtuale, della sua arte, come suggerisce anche la O'Dell quando scrive che l'atto performativo in sostanza: "is the virtual equivalent to its representation"⁸⁹.

⁸⁷ Auslander P., *Performativity of the Performance Documentation*, «A Journal of Performance and Art PAJ», n. 84, 2006, p. 2.

⁸⁸ Ivi, p. 3.

⁸⁹ O'Dell K., *Displacing the Haptic. Performance Art, the Photographic Document and the 70s*, «Performance Research», n. 2, 1997, p. 77

Il fotografo stesso, deduce infine Auslander, quando non corrisponde alla figura del performer, sta a sua volta producendo un'azione davanti al pubblico e dunque interagisce con esso.

Se per Auslander il carattere della fotografia è dunque essenzialmente performativo per via dell'atto che lo produce e per la sua destinazione finale - cioè la fruizione del pubblico - anche per la francese Josette Fèral la nozione di teatralità è attribuibile alla relazione con lo spettatore poiché

essa è soprattutto il risultato di una dinamica percettiva, quella dello sguardo che lega l'osservato [...] e l'osservatore. [...] La teatralità si presenta dunque come la penetrazione di una finzione all'interno di una rappresentazione nello spazio di un'alterità, che mette uno di fronte all'altro l'osservatore e l'osservato⁹⁰.

Come nota Cosimo Chiarelli, il problema del rapporto con il pubblico in relazione ad una nozione più generica di teatralità è riconducibile addirittura a Diderot, quando in una sua lettera del 1762 a Sophie Volland scriveva: "se, quando si dipinge un quadro si pensa agli spettatori, tutto è perduto"⁹¹, conferendo dunque al termine una connotazione negativa anche in riferimento alla pittura.

Nel noto saggio di Micheal Fried, *Absorption and Theatricality*⁹² - stilato nel 1980 sull'onda di quel pregiudizio antiteatrale che ha caratterizzato il dibattito sull'arte contemporanea in pieno postmodernismo⁹³ -

⁹⁰Fèral J., *La théatralité. Recherche sur la spécificité du langage théatral*, «Poétique», n. 75, 1988, p. 358-359, (trad. italiana a cura di Cosimo Chiarelli), in Chiarelli C., *Immagine/Corpo/Supporto. La fotografia alla luce della teatralità*, Mei S., (a cura di), *La terza avanguardia. Ortografie dell'ultima scena italiana*, Op. cit., p. 213.

⁹¹Diderot D., *Lettre à Sophie Volland*, vol. I, Gallimard, Paris 1938, p- 246, (trad. italiana a cura di Cosimo Chiarelli), in Ivi, p. 211.

⁹²Cfr. Fried M., *Absorption and theatricality. Painting and beholder in the age of Diderot*, University of Chicago Press, Chicago 1980.

⁹³Tra i testi più influenti in seno al dibattito definito *pregiudizio antiteatrale*, oltre a quello di citato Micheal Fried, è importante menzionare almeno Carlson M., *The Resistance to Theatricality*, «SubStance», n. 2/3, XXXI, 2002, articolo in cui si indaga il concetto di teatralità in arte in relazione alla performance; Barish J., *The Antitheatrical prejudice*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1981; Puchner M., *Stage fright: Modernism, Anti-Theatricality and Drama*, The Johns Hopkins University

l'autore considera *supreme fiction* quella pittura settecentesca in cui i soggetti sono raffigurati in modo autonomo e internamente coerente, assorbiti dalle loro attività al punto da non curarsi della presenza del pubblico. Al contrario, tutta la pittura che mira ad esaltare la partecipazione dello spettatore è teatrale, e dunque indegna di essere investita di un qualsivoglia valore artistico.

Del resto lo stesso Fried aveva già manifestato una sproporzionata avversione nei confronti del teatro, da lui definito "negazione dell'arte", nel contestato testo di stampo greenberghiano e pro-modernismo intitolato *Art and Objecthood*. In questo saggio Fried - allievo di Clement Greenberg e come il suo maestro votato ambiziosamente all'esaltazione di un'estrema purezza formale del manufatto artistico - critica pesantemente l'arte minimale, accusata di possedere un eccesso di narrazione e soprattutto quell'imprescindibile proprietà che produce compresenza tra opera e fruitore, designata come qualità puramente teatrale, quindi enfatica.

Per potersi definire tale invece, l'arte deve essere dotata di un valore oggettuale, tipico del progetto modernista, che la rende autosufficiente e autoreferenziale, scevra da ogni intenzione 'teatralizzante'. Scrive Fried:

By the same token, however, the imperative that modernist painting defeat or suspend its objecthood is at bottom the imperative that it defeat or suspend theater. And this means that there is war going on between theater and modernist painting, between the theatrical and pictorial - war that, despite the literalist explicit rejection of modernist painting and sculpture, is not basically a matter of program and ideology but of experience, conviction, sensibility. [...] Literalist sensibility is, therefore, a response to the same developments that have

Press, Baltimore 2002; tra i contributi italiani si distingue l'interessante trattazione sull'argomento elaborata da Annalisa Sacchi, *Il teatro come forma che pensa. Pregiudizio antiteatrale, materialità e abiezione nella scena postdrammatica*, «Itinera», n. 5, 2013.

largely compelled modernist painting to undo its objecthood - more precisely, the same developments seen differently, that is, in theatrical terms, by a sensibility already (to say the worst) corrupted or perverted by theater. Similarly what has compelled modernist painting to defeat or suspend its own objecthood is not just developments internal to itself, but the same general, enveloping, infectious theatricality that corrupted literalist sensibility in the first place and in the grip of which the developments in question - and modernist painting in general - are seen as nothing more than an unconvincing and presenceless kind of theater⁹⁴.

Il problema della teatralità è strettamente connesso con la natura stessa della rappresentazione scenica e dunque del teatro, la cui “degradata finzionalità [contaminerebbe] gli altri domini dell’arte”⁹⁵, come nota Annalisa Sacchi nel saggio *Il teatro come forma che pensa*. L’autrice tuttavia, pur riconoscendo una sorta di “decentramento contemporaneo del pregiudizio antiteatrale” rispetto ai tempi delle dichiarazioni di Fried, ne distingue un deciso superamento per merito di molti artisti e teorici che guardano al concetto in modo nuovo.

Il tratto peggiorativo del termine, ancora oggi legato all’artificiosità e all’eccesso, come nota ancora Chiarelli, è tuttavia mitigato dalla sua sostituzione con il vocabolo ‘performatività’, meno riprovevole in virtù della sua novità semantica ma soprattutto meno caratterizzato.

Se la natura etimologica di ‘teatralità’ “definisce di volta in volta il massimo dell’illusione, quindi dell’immedesimazione dello spettatore, oppure al contrario l’insieme degli artifici e delle convenzioni sceniche che servono a sottolineare la natura teatrale - e quindi artefatta - della messa in scena”⁹⁶, allora il termine in sé non risulta in effetti

94[▫]Fried M., *Art and Objecthood*, «Art Forum», n. 5, 1967, in Auslander P., *Performance. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, Vol. IV, Routledge, London 2003, p. 153. Il saggio originale di Fried è ora pubblicato in Fried M., *Art and Objecthood: essays and reviews*, University of Chicago Press, Chicago 1998.

95[▫]Sacchi A., *Il teatro come forma che pensa. Pregiudizio antiteatrale, materialità e abiezione nella scena postdrammatica*, Op. cit., p. 71.

esclusivamente avverso all'arte, ma possiede una doppia connotazione che afferma "visioni e posizioni anche contrapposte"⁹⁷.

La dicotomia segnalata da Chiarelli sembra essere molto vicina a quella emersa dalle riflessioni di Auslander secondo il quale, come evidenziato all'inizio del paragrafo, il carattere del testo fotografico, anche quando si parla di immagini documentative di una performance, è sempre e comunque teatrale, o meglio performativo.

Se si travasa questa ambivalenza di significati in campo fotografico, nota ancora Chiarelli, l'inclinazione alla teatralità assume infine un valore anche costruttivo, che permette di guardare indietro, alla storia della fotografia, con un atteggiamento più fresco e aggiornato: "Le prime attestazioni nella lingua inglese del termine *theatricality* e nel francese di *théâtralité*, sono rispettivamente del 1837 e del 1848. Per la lingua italiana l'origine è più incerta ma, per i dizionari, comunque anteriore al 1869", afferma Chiarelli ripercorrendo una prospettiva etimologica, e aggiunge:

Questa coincidenza cronologica con l'apparizione della fotografia fa riflettere sulla contiguità di questi due ambiti e sulla pervasività, nella cultura visiva del tempo, del paradigma teatrale, caratterizzato da uno specifico regime scopico in cui si fondono lo sguardo prospettico e fisso dell'apparato scenografico [...] e quello instabile, parziale e mobile dell'attore. [...] A questo modello teatrale di conoscenza del mondo la fotografia attinge le basi costitutive del suo linguaggio molto più che dalla tradizione pittorica⁹⁸.

Sono diversi gli studiosi che recentemente avvicinano la fotografia delle origini al teatro, affrancandone le logiche estetiche dai codici e dagli stilemi connessi alla pittura, come si è sistematicamente sostenuto in

⁹⁶ Davis T. C., Postlewait T., *Theatricality*, Cambridge University Press, Cambridge 2003, in Chiarelli C., *Immagine/Corpo/Supporto. La fotografia alla luce della teatralità*, Op. cit. p. 211.

⁹⁷ *Ibidem*.

⁹⁸ *Ivi*, p. 210.

passato⁹⁹. Claudio Marra ad esempio, in qualità di storico e teorico della fotografia, sostiene che l'oggetto fotografico non è mai stato assimilabile al quadro pittorico, ma esige piuttosto un riconoscimento della sua profonda affinità con le arti performative in virtù della sua componente comportamentale e del valore del gesto fotografico in sé.

In merito alla fotografia contemporanea, emerge inoltre una rinnovata posizione critica che sposta l'attenzione dai principi documentaristici al dato concettuale. Se lo specifico fotografico sembra avere oltrepassato i tradizionali riferimenti come: "oggettività della visione, realismo della rappresentazione, dipendenza dal referente", allora

[...] la visione pittorico-formalista [...] oggi [è] quasi totalmente travalicata dalla dimensione esperienziale e performativa, [...] che richiede un'elevata capacità di immedesimazione e di partecipazione da parte del fruitore, in quanto spettatore di una narrazione per immagini¹⁰⁰.

Si torna dunque, ancora una volta, alle premesse auslanderiane che stabiliscono un nesso inossidabile tra fotografia-documento e fotografia performata, che il termine teatralità accoglie similmente sotto la sua egida: "*The act of documenting an event as a performance is what constitutes it as such*" proclama ancora Auslander, e incalza:

Documentation does not simply generate images/statements that describe an autonomous performance and state that it occurred: it produces an event as a performance and [...] the performer as artist¹⁰¹.

In altre parole, la teatralità o performatività della fotografia, comunque la si voglia chiamare, è sostanzialmente connaturata al mezzo stesso e l'atto del fotografare, che sia un'opera d'arte, una performance o il

⁹⁹Di questo argomento ne ha parlato anche chi scrive nell'articolo *Photography as theatre. La rivincita della teatralità nella fotografia contemporanea*, «IUSVEducation», n. 2, dicembre 2013, https://issuu.com/iusve/docs/rivista_iusveducation_digitale_n2.

¹⁰⁰Ivi, pp. 84-85.

¹⁰¹Auslander P., *Performativity of the Performance Documentation*, Op. cit., p. 5.

teatro, non produce mai pura e semplice testimonianza ma diviene esso stesso rappresentazione.

Inoltre, la percezione della fotografia da parte di un pubblico che assiste al gesto fotografico stesso, aggiorna il rapporto performance-spettatore perché cancella quella condizione di illusione e la relazione con la finzione a cui è sottoposto. E il guadagno della fotografia, in tutto questo, appare tutt'altro che secondario. L'emergente idea di una componente teatrale che detronizza secoli di paragoni con la pittura, evidenzia il carattere interdisciplinare della fotografia e invita ad una lettura più complessa che contiene vari livelli di significato.

1.2 Una storia della fotografia di teatro. Il caso francese

Che i francesi abbiano inventato la fotografia - e lo rivendichino costantemente - si desume anche dalla letteratura francofona pubblicata sull'argomento, che in Europa si presenta come la più produttiva e considerevole sul piano quantitativo. Se in Italia il vuoto culturale sulla fotografia si sta colmando solo nell'ultimo decennio, alcuni argomenti come la fotografia di teatro appunto, sono scarsamente contemplati.

Ma questo accade in effetti in buona parte del mondo occidentale e, di fatto, l'unico testo compiuto di storia della fotografia teatrale è francese. Scritto nel 1992 da Chantal Meyer-Platureux come compendio della sua tesi di laurea, *La Photographie de Théâtre ou la mémoire de l'éphémère* rimane ad oggi il primo e unico termine di paragone storico per tutti coloro che si occupano del tema.

La storia della fotografia di teatro in Francia, secondo la Meyer-Platureux, procede parallelamente alle scoperte che mutano e rinnovano le tecniche fotografiche. Con l'apparizione delle prime fotografie 'teatrali', si indebolisce rapidamente quella tradizione relativa alle incisioni, alle litografie e ai disegni che rappresentavano gli attori in

costume e che avevano, fino a quel momento, istituito la memoria storica del teatro.

Dalla seconda metà dell'Ottocento in poi, come la storia della fotografia ci rivela, il ritratto in *atelier* diviene uno dei generi più praticati di quegli anni, e gli attori sono tra i primi avventori degli studi fotografici parigini. Il ritratto d'attore in costume viene realizzato secondo convenzioni e regole compositive mutuata dal disegno e dalla pittura, ma attraverso la fotografia si tenta di restituire la vera essenza del personaggio, come nota la Meyer-Plantureux:

L'acteur, dans cette première époque de la photographie, est tout-puissant. C'est lui qui choisit son photographe, c'est lui qui choisit le rôle dans le quel veut être immortalisé, c'est lui qui choisit la pose, le costume. Comme au théâtre, il exige d'être son propre metteur en scene¹⁰².

L'attore dunque, in totale autonomia, esegue scelte ben precise, cura le apparenze, le pose e le espressioni del viso, dirigendo sé stesso di fronte all'apparecchio fotografico, in modo da ottenere risultati finalizzati alla promozione della sua stessa immagine anche fuori dal teatro. Certamente non si tratta ancora di fotografia teatrale intesa in senso moderno, ma più di una ricerca visiva perfettamente inserita nel solco della tradizione, come spiega Patrice Pavis:

Ce type de portrait vise à écrire une légende sous la photographie, comme s'il n'y avait qu'un sul texte possible et que la photo s'imposait...Mais de tels portraits induisant une légende univoque ne se construisent que dans un montage préalable du sens du personnage et de la pièce que la photo n'aurait ensuite pour but que de clarifier et d'incarner¹⁰³.

102[®]Meyer-Plantureux C., *L'acteur tout-puissant instigateur de sa photographie*, in Meyer-Plantureux C., *La Photographie de Théâtre ou la mémoire de l'éphémère*, Paris Audiovisuel, Paris 1992, p. 9.

103[®]Pavis P., *Photographie du théâtre. L'exemple du portrait d'acteur*, *Dictionnaire du théâtre*, Messidor, Paris 1987, p. 287.

La compiuta autonomia dell'attore confina il fotografo alle manovre più tecniche dell'operazione, come l'assortimento delle decorazioni scenografiche per lo sfondo o la scelta delle luci più adatte per illuminare in modo idoneo l'espressione di un volto. A parte qualche raro caso come quello di Nadar, capace di imporre una propria volontà estetica, i fotografi che eseguono ritratti di attori nella seconda metà dell'Ottocento, producono materiali simili, omologati e stereotipati. Con l'approdo della fotografia sulla pagina stampata, spiega ancora la Meyer-Plantureux,

[...] la photo d'acteur devient le complément indispensable des articles consacrés au théâtre et provoque même la création de feuilles consacrées à 'la vie parisienne' et au monde du spectacle¹⁰⁴.

In una Parigi primi Novecento si perpetuano le immagini di quei "monstres sacrés" che sono gli attori di teatro e intorno agli anni Venti in particolare, la richiesta delle loro fotografie da parte della stampa è molto elevato. In concorso con questa esplosione della domanda, l'autorità dei giornali si fa strada in un settore ancora molto giovane, dominandone la giurisdizione e imponendo le sue scelte.

Se prima era l'attore a stabilire le direttive prediligendo un fotografo o un *atelier* in particolare, spetta ora al fotografo scegliere chi fotografare e quando, sulla base delle mode dettate dalle riviste e più in generale secondo le richieste della stampa. I fotografi da quel momento possono recarsi in teatro e creare delle sessioni fotografiche improvvisate, dentro o fuori la scena, grazie all'auspicio di nuove attrezzature tecniche

104[®]Meyer-Plantureux C., *La presse prende le pouvoir jusqu'alors dévolu à l'acteur*, in Meyer-Plantureux C., *La Photographie de Théâtre ou la mémoire de l'éphémère*, Op. cit., p. 11.

come la *poudre-éclair*¹⁰⁵, che permette di uscire dagli studi e creare set ovunque sia possibile.

Pur trattandosi ancora di *séance-photo*, quindi di foto ricostruite e posate con un approccio estetico ancora sostanzialmente ottocentesco, la novità introdotta da questa irruzione della fotografia nel teatro sta nell'idea, tutta nuova, di documento.

L'inserimento della scenografia all'interno dell'inquadratura, quando le foto sono scattate sul palco, e la possibilità di riprendere più attori contemporaneamente, importano in teatro quella che è la disposizione della fotografia e del cinema modernista di quegli stessi anni, che impongono la parola 'documentario' come consustanziale al mezzo meccanico e per definire un modo di vedere "fondato sulla realtà piuttosto che sulla narrazione fantastica"¹⁰⁶, prestabilita e falsa. Tuttavia i 'documenti' fotografici di questi anni, come evidenza Bernard Dort, sono fonti preziose ma mute, moltiplicano gli stereotipi¹⁰⁷ e si susseguono senza innovare, celebrando un'idea del teatro astratta e deformata, più vicina agli ideali del secolo precedente e perciò anacronistica. Sono oltretutto ritenute, infatti,

images fossiles d'un théâtre lui-même fossilisé, empêtré dans la convention, l'emphase...La photographie, en fixant les scènes les plus conformes de la production dramatique, ne fait [...] que mimer

105^oChiamata anche *Poudre à éclair* o più recentemente *Poudre flash*, si trattava di un composto chimico in polvere dalle proporzioni combustive, che rilasciava una forte luce istantanea al momento dello scoppio. Veniva utilizzata in ambito fotografico per rischiarare le zone buie e talvolta per poter eseguire ritratti fuori dagli *atelier*. La sua invenzione, da parte dei tedeschi Adolf Miethe e Johannes Gaedicke, risale al 1887 e solo negli anni Trenta del Novecento la *Société Lumière* dei Fratelli Lumière ne acquisisce i diritti di produzione e vendita, massificandone l'uso.

106^oLugon O., *Lo stile documentario in fotografia. Da August Sander a Walker Evans 1920-1945*, Op. cit., p. 15. Sulla nascita del termine 'documentario', usato soprattutto nella fotografia americana della prima metà del Novecento, Lugon depone in favore della Francia, asserendo di avere rintracciato l'espressione 'scène documentaire' in un testo francese risalente al 1906. Lugon aggiunge che, nonostante l'idea di documento fotografico sia riconducibile al XIX secolo, negli anni Trenta si usava ancora la terminologia francese, poiché prima di allora era relegato all'ambito scientifico e non era mai stato usato per riconoscere un'estetica o una tendenza artistica.

107^oDort B., *Préface. Histoire d'un rencontre*, in Meyer-Plantureux C., *La Photographie de Théâtre ou la mémoire de l'éphémère*, Op. cit., p. 5.

symboliquement sa propre fonction: conserver la trace d'un état d'immobilité total¹⁰⁸.

Il mercato francese della fotografia teatrale in quegli anni è governato da due importanti agenzie *de presse*, che ingiungono una fruizione uniformata dell'immagine, nonché una standardizzazione delle pratiche di ripresa. Nelle fotografie commerciali divulgate dalla stampa, i motivi si ripetono: gli attori sono posizionati al centro dell'immagine su di uno sfondo neutro e non caratterizzato; la scenografia scompare dalla foto per lasciare spazio ad una gestualità impostata, fondata su specifiche prassi – la figura femminile ad esempio, sempre posizionata al centro, sorride scoprendo i denti, mentre l'uomo ha sempre la bocca chiusa. Inoltre spesso viene ritratta la persona intera che esibisce sontuosi costumi (i primi piani sono ancora 'territorio'n della fotografia di scena per il cinema) e la luce è sempre diffusa e uniforme per evitare di coprire la foggia dell'abito o i volti con scomode ombre.

Su questi modelli che ripropongono le stesse matrici visive¹⁰⁹, capitola indiscutibilmente quell'apertura al concetto di documento che pochi anni prima aveva fatto capolino nella fotografia teatrale, revocando quella funzione novecentesca che la voleva testimone dei fatti, in favore della creazione di un'immagine generica, imprecisa e impersonale.

Dal 1927, l'agenzia di Boris Lipnitzki¹¹⁰, fotografo di teatranti e attori, risulta essere la principale fonte di immagini per la stampa francese, e dal 1935 entra in concorrenza con un'altra grande agenzia, la Bernard,

108^{Neagu P., *Sarah Bernhardt vue par les Nadar*, in Ivi, p. 12.}

109^{Meyer-Plantureux riporta un caso paradigmatico risalente al 1946. Le due agenzie più note, la Bernard e la Lipnitzky vendono alla stampa due fotografie perfettamente identiche, scattate da due fotografi diversi e non citati in calce, differenziate solo dal formato e dal punto di vista leggermente traslato. Gli attori sono evidentemente in posa per lo scatto fotografico, e l'accostamento delle due immagini fa pensare che i due fotografi abbiano realizzato la fotografia nello stesso momento e posizionati uno accanto all'altro. Cfr. le immagini di *Fausses Confidences des Marivaux*, pubblicate in Ivi, p. 21.}

110^{Nel 2013 è stato pubblicato un testo sull'opera di Lipnitski, dove si racconta anche della sua carriera manageriale e della nascita dell'agenzia, Cfr. Denoyelle F., *Boris Lipintzki le magnifique*, Nicolas Chaudun Éditeur, Paris 2013.}

che si specializza in fotografia di teatro dal 1945. Le fotografie diffuse dalle due agenzie, a metà degli anni Quaranta, rispondono tuttavia ancora a quei criteri antiquati che circoscrivono l'immagine del teatro alla figura dell'attore in costume, non rispecchiando i cambiamenti occorsi sulla scena teatrale a partire dall'inizio del secolo.

Se prima gli spettatori frequentavano il teatro per sentire un testo e vedere degli interpreti, "aujourd'hui ils vont d'abord voire une mise en scène, c'est-à-dire une totalité dont le texte et les interprètes ne sont que des éléments constitutifs", e dunque ad un cambiamento radicale della percezione della messa in scena da parte del pubblico deve necessariamente corrispondere un adeguamento da parte della fotografia.

1.2.1 La svolta linguistica di Pic

Roger Pic, *comédien* che come nella migliore tradizione francese¹¹¹ si dedica alla fotografia di spettacolo, è considerato l'emblema dell'attesa riforma dello sguardo sulla scena teatrale degli anni Quaranta e Cinquanta. Per scelta personale, e non senza problemi, si cimenta in uno stile fotografico completamente nuovo, destinato a rivoluzionare, di lì a poco, l'intero corso della fotografia di teatro francese, che dal suo avvento si chiamerà anche fotografia di scena.

Dal 1945, anno in cui comincia la sua avventura fotografando *in primis* la compagnia Renaud-Barrault¹¹², Pic propone un punto di vista inedito

111[®] E' storia nota che i fotografi francesi, considerati pionieri della fotografia, provenissero dal mondo del teatro. E' il caso di Daguerre, disegnatore di scenografie, inventore del Diorama prima e della *daguerréotypie* poi, ma anche Hyppolite Bayard, *comédien* considerato il primo performer fotografico in virtù del suo famoso *Autoportrait en noyé* del 1840, oppure il fotografo André-Adolphe Disderi, attore mancato e ideatore della *Carte de visite*. In merito all'esperienza nel mondo del teatro di Daguerre, si veda il recente volume di Stephen Pinson, *Speculating Daguerre: Art and Enterprise in the Work of L. J. M. Daguerre*, Chicago University Press, Chicago, 2012.

112[®] Come racconta in un'intervista, Pic lavora con la compagnia Renaud-Barrault dal 1946 al 1970, all'Opéra de Paris dal 1959 al 1970, al TNP con George Wilson dal 1963 al 1972 e al Théâtre des Nations dal 1957 al 1972. Nei primi anni Settanta abbandona il teatro per dedicarsi al reportage e alla cronaca politica, iniziando a viaggiare intorno al mondo. Nel 1982, all'epoca dell'intervista, era produttore e giornalista televisivo per

sul teatro che esce dagli schemi impostati in passato, per “[...] ‘sortir’ des photos qui montrerait exactement ce qui se passait sur scène, ce qui représentait le travail du metteur en scène”¹¹³.

Deposta dal podio la figura eroica e gloriosa dell’attore, con Pic è ora il regista, cioè il creatore dello spettacolo, il nuovo protagonista delle fotografie, perché ciò che viene consegnato allo sguardo del fruitore della fotografia riguarda l’intera messa in scena, lo spettacolo in tutta la sua complessità e totalità. Solo così, come commenta ancora Dort, la fotografia e il teatro finalmente si riconoscono sullo stesso piano e si fecondano vicendevolmente, trasformando la “[...] cohabitation [...] en mariage d’amour”¹¹⁴.

La fotografia di Pic, fuori dalle logiche commerciali e perciò inizialmente rifiutata da agenzie e stampa, esclude la posa degli attori, l’uso del flash e quella costruzione dell’immagine che aveva caratterizzato la fotografia teatrale fino a qual momento, esplorando un tipo di ripresa più spontanea e autentica anche se meno accurata, conseguita *sur le vif*, durante la rappresentazione stessa [fig. 1].

Grazie ad alcune innovazioni che affinano l’immagine – ad esempio una pellicola maggiormente sensibile da usare in condizioni di luce difficili, ma anche ottiche più luminose che permettono di ottenere foto più nitide – Pic può sperimentare l’istantanea a teatro, capovolgendo repentinamente decenni di iconografia acquisita, come rimarca la Meyer-Plantureux:

Le fait de photographier durant les représentations implique pour le photographe des contraintes importantes. Il doit abandonner le flash qui perturbent le cours d’une représentation; ce n’est pas chose facile car les pellicules manquent de sensibilité et les appareils sont loin d’être aussi perfectionnés que de nos jours. Certaines photos, lorsque la scène

la CBS News e per TF1. Meyer-Plantureux C., *Entretien avec Roger Pic*, in Meyer-Plantureux C., *La Photographie de Théâtre ou la mémoire de l’éphémère*, Op. cit., p. 31-32

113[¶]*Ibidem*.

114[¶]Dort B., *Préface. Histoire d’un rencontre*, Ivi, p. 6.

est insuffisamment éclairée, sont impossibles à réaliser. Malgré les difficultés Pic ne renoncera pas aux photos instantanées¹¹⁵.

Ma non sono solo le occorrenze tecniche che implementano la radicale rivoluzione dello sguardo condotta da Pic. La realizzazione degli scatti durante lo spettacolo e la ripresa dal vero, il punto di vista frontale adatto ad una scena inserita nel teatro 'all'italiana' [fig. 2], l'inquadratura aperta che ingloba tutto il dispositivo scenico ma anche il campo ravvicinato che privilegia certi aspetti della messa in scena e l'interazione tra attori e spazio [fig. 3], sono solo alcuni esempi dei mutamenti avviati dal fotografo anche in ambito linguistico, poichè

[...] avec Pic, la notion de photo 'composée' est remplacée par celle de 'photo-témoignage'. [...] La photo [...] a gagné en pouvoir de signification. [...] Pic ouvre la voie à un nouveau courant de photographie de theatre¹¹⁶.

Nel 1957, al Théâtre de Nations a Parigi, Roger Pic fotografa *Mutter Courage und ihre Kinder* diretto da Brecht. Molto è stato detto e scritto su queste fotografie e il dibattito è ancora acceso¹¹⁷, tra estimatori e detrattori che discutono sulla presunta qualità delle sue fotografie e sull'aderenza o meno rispetto alla messa in scena.

Vale la pena ricordare, tra tutti, il testo di Roland Barthes, scritto in occasione della pubblicazione della versione francese dell'opera, e illustrato da circa un centinaio di fotografie di Pic¹¹⁸. Riferendosi all'analisi benjaminiana del 'gesto citabile'¹¹⁹ in Brecht, Barthes sostiene

115[¶]Meyer-Plantureux C., *Roger Pic le précurseur*, Ivi, p. 20.

116[¶]Ivi. p. 26.

117[¶]Sulle fotografie realizzate al teatro brechtiano che comprendono, oltre al lavoro di Pic, anche quello di Ruth Berlau e di altri fotografi, si veda il recente Fiorentino F., Valentini V., *Brecht e la fotografia*, Bulzoni Editore, Roma 2015.

118[¶]Brecht B., *Mère courage, Spectacle du Berliner Ensemble*, con un testo introduttivo in francese di Geneviève Serreau e Benno Besson, un *commentaire* di Roland Barthes e 98 fotografie di Roger Pic, Editions l'Arche, Paris 1960.

119[¶]Secondo la tesi di Barthes, esisterebbe una sorta di prossimità concettuale tra la 'citazione epica' trattata da Benjamin, e la fotografia, come ben sintetizza Luca di Tommaso: "La citazione e la fotografia hanno delle implicazioni figurative: sono

che le fotografie di Pic sono più che illustrative o descrittive, ma piuttosto vanno ritenute 'critiche', in quanto "[elles] aident à découvrir l'intention profonde de la création"¹²⁰.

Il 'film fotografico' di Pic, certifica Barthes, rivela ciò che sfugge all'occhio dello spettatore durante la rappresentazione, cioè il particolare: la fotografia isola il dettaglio, inteso come spazio in cui risiede esattamente il significato dell'opera, rivelando la verità recondita dei fatti. "Il dettaglio per Brecht rappresenta il primato del sensibile"¹²¹, nota anche Valentina Valentini parafrasando Barthes, e Pic ne sa rendere con sapienza il senso profondo attraverso l'oggettività della fotografia. Le fotografie di Pic sono inoltre "letterali, cioè rifiutano di interpretare i fatti esteticamente, ma prendono posizione, cioè scelgono dei significati che aiutano a passare da un ordine fattuale ad uno intellettuale"¹²², e sono dunque paragonabili a quadri, come ad esempio quelli del Carpaccio che narrano la vicenda di Sant'Orsola.

L'opera di Pic su Brecht, in particolare il lavoro su *Mutter Courage*, è ritenuta rappresentativa dell'estetica del teatro epico brechtiano poiché non si limita alla riproduzione tautologica dell'evento scenico, ma favorisce piuttosto la comprensione sociale e civile della tecnica dello 'straniamento', ovvero del distanziamento emotivo dalla scena per poter cogliere meglio senso e valori della rappresentazione.

Come sottolinea anche Maria Giulia Dondero,

stilizzazioni, elezioni di tratti [...] cioè filtraggio, scelta consapevole, esaltazione del dettaglio a discapito della visione sinottica 'infedele'. Hanno delle *implicazioni temporali*: [...] si cita un passato a partire da un presente. Delle *implicazioni percettive*: [...] la citazione interrompe il contesto discorsivo, quindi causa una scossa, un trauma nella fruizione, lo spettatore del teatro epico è come l'osservatore fotografico, si impegna per ricostruire il contesto a partire dai dettagli esaltati nel quadro, crea una dialettica tra storia e quadro, momento presente e durata narrativa, concezione sinottica della trama e visione puntuale", Di Tommaso L., *Brecht, Barthes e la fotografia*, in Fiorentino F., Valentini V., *Brecht e la fotografia*, Op. cit., pp. 124-125.

¹²⁰Brecht B., *Mère courage, Spectacle du Berliner Ensemble*, Op. cit., p. 209.

¹²¹ Valentini V., *Truth is concrete: la fotografia per rifondare l'opera teatrale*, Fiorentino F., Valentini V., *Brecht e la fotografia*, Op. cit., p.48.

¹²²Barthes R., Consolini M., (a cura di), *Sul teatro*, Meltemi, Roma 2002, p. 147.

la foto di Pic si vuole quindi attestazione di un'attestazione, in un certo senso [...] riprende l'ossimoro brechtiano: questa storia a cui noi tutti siamo di fronte ci riguarda fortemente, ma nello stesso tempo ci è trasversale. Le siamo di fronte attraverso la prossimalità della presa fotografica, ma questa prossimalità parte sempre da un punto di vista obliquo, che ci distanzia e costruisce un'assimetria tra spettacolo enunciato ed enunciazione fotografica¹²³.

Inoltre, specifica la Dondero, nonostante Pic abbia fotografato incessantemente tutta la *pièce* cercando di seguirne il ritmo, la sua strategia è quella di restituire una *collazione* delle diverse parti in modo da moltiplicare i punti di vista sulla scena, con l'effetto di "costruire un senso di 'malinconia del movimento perduto' e di un qualcosa di mai più ripetibile"¹²⁴.

Nel libro in cui è pubblicato il sopracitato commento di Barthes, le foto *gros plan* [fig. 4] si alternano ai primi piani [fig. 5], mentre lo sfocato e talvolta il mosso mostrano degli effetti non visti in scena che magnificano le qualità fotografiche, in un bianco e nero impeccabile e sapientemente calibrato tra zone chiare e scure¹²⁵. Il famoso urlo di madre coraggio infine [fig. 6], fotografato con il teleobiettivo e posto al centro del volume, quasi per irradiare con la sua forza il resto delle fotografie e della storia, costituisce una sorta di 'discorso ermeneutico' sull'intero spettacolo¹²⁶.

123^BBasso Fossali P., Dondero M.G., *Semiotica della fotografia. Investigazioni teoriche e pratiche d'analisi*, Guaraldi, Rimini 2006, p. 262.

124^{Ibidem}.

125^BRoger Pic spiega di avere fotografato in bianco e nero per una questione prettamente tecnica, e per il rigore e la qualità che solo certe pellicole dell'epoca potevano garantire. A distanza di anni tuttavia, si pente di non avere sperimentato il colore in maniera più massiccia, ad esempio negli spettacoli di Brecht: "J'ai eu tort de ne pas faire de photo couleurs plus tôt. [...] Travailler en couleurs coûtait très cher. [...] Mais c'est vrais que je ne voyas pas la nécessité de faire des photos couleurs de *Mère Courage*. Maintenant je m'en mords les doigts parce que je crois qu'elles offriraient un grand intérêt", Meyer-Plantureux C., *Entretien avec Roger Pic*, in Meyer-Plantureux C *La Photographie de Théâtre ou la mémoire de l'éphémère*, Op. cit., p. 34.

126^BCome spiega Marco De Marinis, per interpretare la famosa scena dell'urlo muto, l'attrice che interpreta Madre Coraggio, Helene Wiegel, si è detta ispirata alla *Guernica* di Picasso ma anche ad una fotografia di una madre indiana accovacciata accanto al

Il montaggio editoriale delle fotografie corrisponde all'andamento cronologico della messa in scena, ed è organizzato in sequenze nel rispetto del procedere dei fatti, in accordo con i precetti brechtiani ma anche secondo l'ideologia stessa di Pic, per il quale "on pourrait presque à partir des photographies reconstituer le spectacle"¹²⁷.

Pur trattandosi di un libro destinato alla divulgazione dello spettacolo e non di un *ModellBuch*, ovvero di un libro-modello atto a ricostruire e a ridare forma al 'gestus' fondamentale del dramma, il volume ripropone una matrice visiva tipica brechtiana.

Come è noto infatti, Brecht faceva realizzare anche dai suoi fotografi del Berliner Ensemble, prima su tutti Ruth Berlau¹²⁸, una serie cospicua di fotografie per ogni spettacolo in modo da poterle rimontare in ordine cronologico e restituire la trama della storia, nonché "il gioco d'insieme dei personaggi e dei gruppi nei loro movimenti; la suddivisione di fatti generali in fatti singoli; le considerazioni sulla caratterizzazione dei personaggi e sul significato sociale degli avvenimenti"¹²⁹.

Seguendo la linea brechtiana, Roger Pic nei primi anni Settanta propone a Georges Wilson, direttore del Théâtre National Populaire con cui collabora già da diversi anni, di realizzare una serie di *ModellBuch* per alcune messe in scene del teatro.

"En suivant à la lettre le cahier de régie, on prenait en photo, systématiquement, le déroulement complet du spectacle"¹³⁰ ricorda Pic, che scattava tra le 700 e 800 fotografie per ogni *pièce* in modo da avere molti tipi di materiali visivi diversi, ripartiti in varie categorie come

cadavere del figlio. Cfr. *Forsennare il supporto!*, Op. cit., p. 175.

127[®] Meyer-Plantureux C., *Entretien avec Roger Pic*, in Meyer-Plantureux C., *La Photographie de Théâtre ou la mémoire de l'éphémère*, Op. cit., p. 32.

128[®] Per una ricostruzione dell'essenziale ruolo di Ruth Berlau all'interno del Berliner Ensemble, del suo rapporto con Brecht e delle sue competenze fotografiche, nonché dell'apporto fondamentale della fotografia al teatro epico brechtiano, si veda Valentini V., *Truth is Concrete: la fotografia per rifondare la pratica teatrale*, Fiorentino F., Valentini V., *Brecht e la fotografia*, Op. cit., pp. 29-50.

129[®] Brecht B., *Theaterarbeit. Fare teatro di Bertolt Brecht, sei allestimenti del Berliner Ensemble*, Il Saggiatore di Arnaldo Mondadori Editore, Milano 1969, p. 308.

130[®] Meyer-Plantureux C., *Entretien avec Roger Pic*, in Meyer-Plantureux C., *La Photographie de Théâtre ou la mémoire de l'éphémère*, Op. cit., p. 32.

‘prove’, ‘spettacolo in corso di rappresentazione’, ‘costumi di fronte e di profilo’, ‘trucchi’, ecc.

La campionatura sistematica di tutte le fasi della preparazione dello spettacolo veniva poi raccolta all’interno di un album a cui venivano aggiunti commenti scritti e disegni, foto di maquette e in alcuni casi articoli di giornali¹³¹.

L’indiscusso contributo di Roger Pic all’evoluzione del prototipo di fotografo di teatro, ha dato i suoi frutti nel periodo successivo alla sua dipartita dalla scena, intorno ai primi anni Settanta, attraverso autori come Claude Bricage o Nicolas Treatt prima e successivamente con Martine Franck al Théâtre du Soleil.

Dopo il passaggio di Pic, evidenzia infine la Meyer-Plantureux, “plus personne n’ose prendre de photo posée d’un spectacle”¹³², e il linguaggio della fotografia di scena abbandona definitivamente i *cliché* del passato per ravvivare la propria sintassi incrociando quella del reportage. L’apertura alla nozione di documento, alla fotografia fedele ma mai servile, come diceva Barthes, e alla creazione di un archivio di fotografie ad uso del teatro, lontano dalle logiche sterili e meccaniche della pubblicità, hanno reso il lavoro ventennale di Roger Pic una testimonianza unica nella storia della fotografia del teatro francese del Novecento.

131[®]Per una descrizione chiara e accurata di un *Modellbuch* realizzato da Pic e Wilson si veda ancora Meyer-Plantureux C., Ivi, p. 26-27. Come l’autrice stessa dichiara tutti questi materiali all’epoca dell’uscita del libro non erano visionabili perché conservati nell’archivio personale di Georges Wilson, consultabile solo attraverso uno speciale permesso del Ministero della cultura francese. Oggi l’intero archivio di Roger Pic, compresi alcuni dei suoi *Modellbuch*, è custodito alla BNF di Parigi. Il già citato testo italiano a cura di Fiorentino e Valentini, inoltre, riporta molte inedite informazioni sullo stesso argomento, discusse da studiosi italiani.

132[®]Meyer-Plantureux C., *Roger Pic et l’exemple du Modellbuch*, in Meyer-Plantureux C., *La Photographie de Théâtre ou la mémoire de l’éphémère*, Op. cit., p. 28.

1.2.2 Il Théâtre du Soleil¹³³, tra letteratura, cinema e fotografia

“The Théâtre du Soleil is probably the contemporary theatre company most associated with photography”¹³⁴, afferma Joel Anderson in un saggio scritto agli inizi degli anni Duemila e in effetti, nel panorama francese contemporaneo, la compagnia si distingue per il suo originale rapporto con l’immagine, intesa come sostanza della creazione, dell’idea, dell’invenzione, quasi come se fosse un’unità separata e fondante.

Ariane Mnouchkine, regista teatrale e cinematografica, “l’anima, l’âme, l’animatrice” della compagnia, con Martine Franck, aspirante attrice, appassionata di arti visive e in particolare di fotografia, fondano ufficialmente la compagnia nel 1964¹³⁵, insieme ad un gruppo di giovani talenti provenienti dal teatro. Inizialmente istituito come collettivo di lavoro¹³⁶ i cui membri ricevevano pari salario - anche se tendenzialmente erano quasi tutti impiegati in attività esterne per motivi economici - il Théâtre du Soleil diviene presto una sorta di comune progressista per costruire incontri e discutere sui temi caldi della società, del teatro e dell’arte degli anni Sessanta.

133[¶] Il nome della compagnia rappresenta un omaggio al cinema e ad alcuni registi in particolare, “cinéaste de la lumière, de la générosité, du plaisir, tels Max Ophüls, Jean Renoir, Georges Cukor”, Mnouchkine A., Penchenat J. C., *L’aventure du Théâtre du Soleil*, Preuves, n.7, 3e trimestre, 1971, in Bablet D., Bablet M. L., *Le Théâtre du Soleil ou la quête du bonheur*, Diapolivre, Editions du CNRS, Paris, 1979, p. 7.

134[¶] Anderson J., *Theatrical Photography, Photographic Theatre and the Still. The photography of Sophie Moscoso at the Théâtre du Soleil*, «About Performance», n. 8, Op. cit., p. 164.

135[¶] Nel 1959, ai tempi della Sorbonne, università alla quale erano iscritte entrambe, Mnouchkine e Franck fondano l’*Association Théâtrale des Etudiants de Paris*, che svolge varie attività in ambito teatrale tra cui convegni, incontri, presentazioni e giornate di studio, nonché offre il sostegno alla produzione di alcuni spettacoli realizzati in ambito studentesco.

136[¶] Al momento della fondazione il collettivo era composto, oltre che dalla Mnouchkine e dalla Franck, anche da Georges Donzenac, che si occupava del training e del movimento, alcuni attori come Myrrha Donzenac, Gérard Hardy, Philippe Léotard, Jean-Pierre Tailhade e Jean-Claude Penchenat, nel ruolo anche di amministratore, la costumista Françoise Tournafond e infine Roberto Moscoso, scenografo e disegnatore.

Il senso di inquietudine dovuto ai grandi cambiamenti in corso e le prospettive di rinnovamento dei linguaggi, avviate già da altri uomini di teatro come Brecht e Grotowsky, sfociano in una serie di spettacoli che ricevono fondamentali riconoscimenti.

La prima messa in scena del 1967, *La cuisine* di Wekser, rappresentata prima al Cirque de Montmartre e l'anno seguente, in piena rivoluzione, portata direttamente nelle fabbriche di St. Etienne, Grenoble e Parigi, ottiene un vastissimo successo di pubblico¹³⁷ e una reazione straordinariamente benevola da parte dei lavoratori e degli operai. Martine Franck, che si occupa soprattutto delle relazioni con il pubblico e la stampa, documenta ininterrottamente la vita della compagnia e realizza molte fotografie delle rappresentazioni eseguite nelle varie città, da vendere ai giornali e alle riviste.

A spettacoli come *Clowns* del 1969, critica spietata alla figura emblematica dell'artista nell'epoca in corso, segue uno dei più grandi trionfi del Soleil, *1789. La Révolution doit s'arrêter à la perfection du bonheur*, nel quale si racconta il primo stadio della rivoluzione francese, "spiegando come la rivoluzione fosse stata affossata da quanti preferivano la proprietà alla giustizia"¹³⁸. Allestito al Piccolo di Milano nel 1970, lo spettacolo approda successivamente a Parigi in uno spazio nella *banlieu* di Vincennes, una vecchia fabbrica militare di cartucce che la compagnia assumerà in seguito come sede stabile.

La *Cartoucherie* è un capannone vuoto, fatiscente ed enorme, che necessita di un restauro completo e radicale, e i membri della compagnia, a loro spese, decideranno di intraprendere l'iniziativa pur senza alcun finanziamento da parte della città e delle istituzioni,

¹³⁷ Sul sito web della compagnia, nella sezione dedicata allo storico degli spettacoli, è riportato il numero di spettatori coinvolti all'epoca, e la cifra supera i 63.000. Sul sito inoltre, è possibile vedere anche un estratto dello spettacolo originale, <http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/nos-spectacles-et-nos-films/nos-spectacles/la-cuisine-1967-220>.

¹³⁸ Brockett O. G., *Il teatro dopo il 1968, Storia del teatro. Dal dramma sacro dell'antico Egitto agli esperimenti degli anni novanta*, Marsilio, Venezia 1986, p. 635, (trad. italiana Angela De Lorenzis, edizione a cura di Claudio Vicentini), *History of the theatre*, Allyn and Bacon, Newtown 1987.

tantomeno dal Ministero della Cultura al quale più volte si era richiesta un'intercessione¹³⁹.

Lo spettacolo *1789* è concepito su piattaforme fisse e rialzate, dislocate nel capannone, su cui recitano gli attori in costume mentre il pubblico, che rappresenta il popolo, è invitato a percorrere lo spazio, assistendo a situazioni sempre diverse e assumendo nel contempo un ruolo attivo durante la rappresentazione. Quel tipo di spettacolo per grandi masse di spettatori mobili e per allestimenti ingombranti, necessita di un luogo idoneo a contenere un nuovo modo di fare teatro, la cui scena rinnovata possa garantire da un lato un'impostazione politica al passo con i tempi, e dall'altro una totale cesura con le corporazioni istituzionali.

La *Cartoucherie* si configura quindi da subito come uno spazio di lavoro, pratico e teorico, separato dal centro della città e perciò adatto a contenere progetti, intenzioni e idee innovative, dove la compagnia può concretizzare le sue produzioni. Le fotografie della Franck in questo periodo seguono tutta la fase di allestimento dello spettacolo, mostrandone anche i retroscena, e documentano l'intera ristrutturazione della *Cartoucherie*.

Due anni dopo, nel 1972, il Théâtre du Soleil prosegue il suo percorso attraverso la storia della rivoluzione francese con lo spettacolo *1793*, rappresentazione assai meno fortunata, per poi arrestarsi bruscamente per qualche anno a causa di un ristagno economico. Ma è proprio durante questo periodo che Ariane Mnouchkine decide di abbracciare il territorio del cinema, a cui aveva allacciato indissolubilmente il nome della sua stessa compagnia teatrale, e realizza il primo film in veste di regista cinematografica¹⁴⁰. Sfruttando le riprese girate dall'operatore

139⁹Per un resoconto esaustivo e dettagliato sulla *Cartoucherie* e sull'insediamento di alcune compagnie teatrali francesi, tra cui il Soleil, si veda Cramésnil J., *La Cartoucherie, une aventure théâtrale*, Les Éditions de l'Amandier, 2004.

140⁰Il padre della regista, il russo Alexandre Mnouchkine, si occupava di cinema e nel 1945 fondò la casa di produzione cinematografica Ariane Film, che produrrà in seguito i film realizzati dalla figlia.

video Bernard Zitzermann durante diverse repliche di *1789*, la Mnouchkine compone un racconto per immagini a colori di circa due ore, incentrato sui fatti salienti dello spettacolo, contestualizzati attraverso numerosi punti di vista, tra campi lunghi e primi piani.

Se il successo relativo al teatro si ripresenta nel 1975 con *L'age d'or*, spettacolo di accusa nei confronti di una società materialista e priva di valori, e poi con *Mephisto, le roman d'une carrière* del 1979, tratto dal romanzo di Klaus Mann, nei primi anni Ottanta la compagnia subisce profonde trasformazioni a causa di una riorganizzazione interna e di un orientamento della linea stilistica verso il teatro indiano e giapponese, che ne ammorbidisce la cifra espressiva pur esacerbandone il confronto con la tradizione europea.

Il grande successo della serie di spettacoli messi in scena tra il 1981 e 1985 dedicati a Shakespeare, si edifica proprio sull'inserimento di elementi tratti da forme espressive del teatro orientale come la maschera del teatro Kabuki e i costumi del teatro No, la danza sacra Bharata Natyam e le pantomime Kathakali, che cortocircuitano con le consuetudini del teatro classico. Durante l'allestimento di questi spettacoli la giovane assistente di Mnouchkine, Sophie Moscoso, figlia di uno dei membri storici del gruppo, comincia a scattare fotografie durante le prove per annotare i passaggi chiave delle messe in scena, le espressioni degli attori e il tipo di costume indossato.

Queste fotografie, realizzate molto genuinamente e senza particolari velleità linguistiche, diventeranno un importante materiale di riferimento nel lavoro del Soleil. Nel frattempo, parallelamente al percorso scenico della Mnouchkine, si potenzia anche quella originaria passione per la cinematografia che la porterà a proseguire la sua attività in questo settore, distaccandone lo stile da quello del teatro e acquisendo gradualmente un'autonomia estetica. Pur continuando a produrre versioni video degli spettacoli, destinate soprattutto agli

archivi della compagnia, la regista estende l'idea della documentazione della scena tramite l'immagine in movimento e approda ad un'intenzione linguistica diversa, che impiega gli strumenti del cinema per generare finzione.

E' del 1978 *Molière*¹⁴¹, il primo film ufficiale della regista girato alla *Cartoucherie*, per l'occasione trasformata in un tipico ambiente dall'estetica barocca. Il *plot* narra dell'epopea familiare che ruota intorno all'omonimo drammaturgo e attore, lacerato da impulsi artistici che cozzano con i meccanismi del potere politico e sociale, mentre sullo sfondo si distingue una Francia contadina, a tratti grottesca.

Pur nel tentativo di costruire una visione personale inedita - ad esempio nell'interessante dialettica tra alcuni aspetti dell'epoca e il mondo contemporaneo nella scena in cui i protagonisti fanno il bagno senza vestiti, con uno spirito trasgressivo più sessantottino che seicentesco, o quando il gruppo di universitari si rivolta contro le istituzioni che vogliono cancellare il Carnevale - il film rimane un'opera prima acerba ed ordinariamente legata alla scena del teatro. Se i protagonisti infatti sono quasi tutti attori teatrali, la cui impostazione recitativa è estremamente drammatica ed enfatica, nel complesso il film è stato criticato soprattutto per l'ampollosità ritenuta poco cinematografica.

Le fotografie di scena del film sono realizzate da Michèle Laurent, ingaggiata dalla produzione in occasione del *tournage* e poi rimasta nella compagnia come fotografa, a fianco di Martine Frank.

L'opera filmica successiva, *La nuit miraculeuse* del 1989, sceneggiata da Hélène Cixous e musicata da Jean-Jacques Lemêtre, riprende l'idea della creazione di un parallelo tra epoche diverse, in particolare tra il 1789 e ciò che accade vent'anni dopo, durante il bicentenario della Rivoluzione francese¹⁴².

¹⁴¹ Il film è coprodotto da Claude Lelouch, Antenna 2 e Rai, ed è stato selezionato a partecipare al Festival di Cannes nel 1978, dove è stato molto criticato. Tuttavia, qualche anno dopo l'emittente francese ha deciso di farne una riduzione per la televisione e lo ha trasmesso in quattro episodi distinti.

Il film racconta una storia fantastica ambientata in una notte di Natale, quando alcune sculture inanimate rivivono grazie all'intervento magico di un bambino, e ricompongono l'Assemblea Costituente francese nei giorni della stesura della Dichiarazione universale dei diritti dell'uomo. Qualche anno prima del film, nel 1985, Hélène Cixous aveva gi  collaborato con il Th eatre du Soleil in occasione dello spettacolo teatrale *L'Histoire terrible mais inachev ee de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge*, del quale aveva scritto il testo, ispirato alle problematiche della popolazione Khmer durante le guerre indocinesi. La messa in scena conduceva gli spettatori attraverso alcuni momenti delle lotte epiche del popolo cambogiano contro il potere dei governi repressivi, tra danze, canti, processioni e rivoluzioni, in un'atmosfera sacra legata ai luoghi della tradizione e della religione induista, per entrare in una dimensione spirituale del teatro, "dont la scène est con ue comme le lieu d'une purification o  le spectateur se trouve confront  aux problèmes essentiels de la vie humaine"¹⁴³.

Il contributo della scrittrice Cixous al Soleil persiste fino ai nostri giorni, con la produzione di altri capolavori scenici come *L'Indiade ou l'Inde de leurs r ves* del 1987, *pièce* sulla nascita dello stato indiano che vede l'uso della maschera come elemento allegorico, e poi *La Ville parjure ou le réveil des Erinyes* del 1994 sulla caduta dell'impero sovietico, la creazione collettiva ispirata alle tradizioni tibetane di *Et soudain des nuits d' veil* del 1997, *Tambours sur la digue* del 1999, del quale viene realizzato anche un film-documentario e infine *Les Naufragés du Fol Espoir* del 2010.

¹⁴² *La nuit miraculeuse* viene commissionato alla Mnouchkine da l'Assembl  National de France, proprio in occasione della celebrazione del bicentenario della rivoluzione francese.

¹⁴³ Neuschafer A., *1975-1999: De la création collective   l'écriture en commun*, <http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/a-propos-du-theatre-du-soleil/l-historique/1975-1999-de-la-creation>.

Ma la Cixous interviene anche in altrettanti film come *D'après La Ville parjure ou le réveil des Erinyes* del 1999, per la regia di Catherine Vilpoux e prodotto dal Théâtre du Soleil, di cui rielabora la sceneggiatura, lo stesso *Tambours sur la digue*, un film definito “une représentation - sans la présence du public cependant - que la caméra regarde”¹⁴⁴ e infine, del 2013, *Les Naufragés du Fol Espoir [Aurores]*, un viaggio ispirato a Jules Verne.

Il rapporto di Ariane Mnouchkine con la letteratura è ugualmente forte quanto quello con il cinema, per la capacità della scrittura, in particolare quella della Cixous, di creare immagini e sogni, oltre la verità:

Ces images ne prétendent pas en premier lieu à l'exactitude historique; le Théâtre du Soleil tend un miroir exotique au spectateur afin qu'il y reconnaisse ce qui unit les êtres humains au-delà de leurs différences mentales et culturelles. Redécouvrir dans le lointain ce qui est proche et le regarder avec étonnement - telle est la transformation que Cixous et Mnouchkine imposent à la distanciation brechtienne. Comme chez Brecht, cette distanciation opère dans un but didactique voire idéologique; mais il s'agissait pour Brecht de déchiffrer les mécanismes sociaux afin de rendre la société plus juste, le Théâtre du Soleil, lui, entreprend l'analyse de l'être humain qui, plongé dans la civilisation matérialiste occidentale a perdu ses racines spirituelles et a en ce domaine beaucoup à apprendre de l'Inde et de l'Asie¹⁴⁵.

Le immagini del Théâtre du Soleil, siano esse dentro alla scena teatrale o nel flusso del movimento della ripresa video, non sono considerate matrici storiche e portatrici di una verità esatta, ma funzionano invece come uno specchio che riflette il singolo individuo, equiparandolo a tutti gli altri.

144[®] Picon-Vallin B., *Des planches à la vidéo numérique*, testo scritto per il libretto allegato al DVD *Tambours sur la digue*, 2002.

145[®] Neuschafer A., *1975-1999: De la création collective à l'écriture en commun*, Op. cit.

La tensione sembra dunque vertere verso un recupero della radice mistica dell'essere umano, persa a causa della civilizzazione epicurea dell'occidente ma ancora viva e pulsante in certi paesi orientali, elevati a modelli ideali in virtù di una certa purezza ancora autentica. La fonte del teatro è all'est, diceva Artaud, e va ricercata nella profondità delle origini per poterla riportare in superficie.

Nel teatro di Brecht ad esempio, la riscoperta di alcuni elementi tradizionali del teatro orientale è in questo senso paradigmatica, anche se inquadrata più in una dimensione sociale che individuale, mentre per il Soleil di Mnouchkine la spiritualità rappresenta la condizione da perseguire per unire tutti gli esseri umani, divisi inesorabilmente dalla cultura, dalle religioni e dalle società.

Il teatro deve essere fatto di emozioni, sensazioni, passioni, e immagini, figure e gestualità, annota la Mnouchkine in un'intervista e aggiunge: "I believe that theatre is the art of present, for the actor. [...] There is no past, no future. There is the present, the present act"¹⁴⁶.

Pur non rappresentando il presente, ma in quanto portatrice di una memoria riferita ad un passato già concluso, la fotografia non ha però la stessa funzione delle altre immagini. Nell'idea di Ariane Mnouchkine, coadiuvata dalle intenzioni documentaristiche di Martine Frank, sembra che la fotografia valga come testimonianza del fatto, come traccia che prova l'accaduto, e pur non prescindendo da una certa qualità estetica, necessaria quanto doverosa, le finalità della fotografia sono sostanzialmente divise in due categorie. Da un lato, dichiara la regista, "[...] une bonne photographie de théâtre doit être belle esthétiquement mais doit aussi rendre perceptible l'émotion du spectacle"¹⁴⁷, ma d'altra parte, come certifica la fedele attività di documentazione di Sophie

146⁶Féral J., *Building up the muscle. An Interview with Ariane Mnouchkine*, «The Drama Review TDR», n. 4, Volume 33, (T124), Winter 1989, p. 91.

147⁶Meyer-Plantureux C., *Entretien avec Ariane Mnouchkine, metteur en scène, le 1er Décembre 1988 à Paris*, in Meyer-Plantureux C., *La Photographie de Théâtre ou la mémoire de l'éphémère*, Op. cit., p. 155.

Moscuso, la fotografia deve essere utile a misurare retrospettivamente il percorso dello spettacolo stesso.

1.2.2.1 *Je peux aller où je veux*. La fotografia di scena di Martine Franck

Nata in Belgio nel 1938, Martine Franck è più nota per la vocazione fotogiornalistica che per la fotografia teatrale, nonostante l'esperienza con il Théâtre du Soleil sia stata la più durevole e produttiva della sua intera carriera. Studentessa di storia dell'arte all'Università di Madrid e all'Ecole du Louvre a Parigi, si avvicina alla fotografia grazie ad un tirocinio compiuto nel 1963 a New York presso la rivista *Life*, dove incontra influenti fotografi come Eliot Elisofon e Gjon Mili, attivi nel campo fotogiornalistico internazionale.

Il settore del reportage la interessa particolarmente, al punto da indurla a muovere i primi passi grazie a diverse agenzie come la francese *Vu* e in seguito con *Magnum Photos*, la più prestigiosa agenzia fotogiornalistica al mondo. Opera inoltre nell'ambito della moda collaborando con riviste di settore come *Vogue* e *Sport illustrated*, oltre a *Time* e la già citata *Life*, finché nel 1970 si unisce in matrimonio con Henry Cartier-Bresson, e la sua già insigne carriera di fotografa guadagna in popolarità fino a raggiungere vasti successi in campo internazionale¹⁴⁸.

Dal 1959, anno in cui viene creato il primo collettivo teatrale universitario A.T.E.P., la Franck prende parte ad ogni tappa della strutturazione del Théâtre du Soleil, accanto alla stessa Mnouchkine, e il

¹⁴⁸E' piuttosto risaputo che la femminista e attivista Martine Franck, sconfessava ogni paragone fotografico con il più famoso marito, al punto da rinunciare persino ad alcune importanti mostre a causa dell'associazione dei due nomi. Di fatto, lo stile e l'approccio alla fotografia è molto simile, e anche Martine Franck rimanda spesso all'ideologia del momento decisivo bressoniano che coglie il preciso istante in cui il mondo si organizza perfettamente davanti all'obiettivo. Negli anni Settanta, grazie a Cartier-Bresson, la Franck partecipa a moltissime mostre in tutto il mondo, viaggia per conto dell'Agenzia Magnum, di cui il marito è co-fondatore, e pubblica diverse monografie sul suo lavoro. Cfr. Berger J., *Martine Franck: One Day to the Next*, Thames&Hudson, London 1988.

suo apporto è reputato basilare in quanto l'intero corpus delle sue fotografie è divenuto la memoria storica della compagnia.

Come nota la Meyer-Plantureux:

[...] c'est un cas tout à fait unique dans l'histoire de la photographie de théâtre en France: Martine Franck a constitué des archives exceptionnelles sur tous les aspects de la vie du Théâtre du Soleil depuis sa création, aussi bien les photographies des représentations que les photographies de la vie quotidienne au Théâtre du Soleil, répétitions, aménagement de la Cartoucherie, construction du décor...Archivage exemplaire, témoignage d'une fidélité et d'une amitié sans faille envers Ariane Mnouchkine¹⁴⁹.

Le immagini della Frank non sono le solite fotografie di scena, ma riprendono tutte le sfaccettature della compagnia, dalle prove degli attori al lavoro degli artigiani [fig. 7], dal restauro della *Cartoucherie* fino ai debutti e le repliche con il pubblico in sala, fornendo una testimonianza permanente e duratura dell'avventura del Soleil.

Come fotografa ufficiale del teatro e della compagnia, la Franck ha la possibilità di muoversi liberamente nello spazio, scegliere punti di vista inusuali e fotografare più volte la stessa scena producendo materiali sempre inediti, la cui entità è spesso imprecisata. “[...] Je peux aller où je veux. Je prends énormément de photos sur chaque spectacle”¹⁵⁰, afferma in un'intervista, arrivando a quantificare il numero delle fotografie scattate da 600 fino alle 1500 circa raggiunte per la trilogia su Shakespeare. In quell'occasione la fotografa sperimenta la pellicola a colori che, dopo anni di deferenza nei confronti del bianco e nero, sembra produrre risultati diversi, soprattutto sul piano linguistico

149^{Meyer-Plantureux C., *Martine Franck et Ariane Mnouchkine: l'histoire d'une amitié*, in Meyer-Plantureux C., *La Photographie de Théâtre ou la mémoire de l'éphémère*, Op. cit., pp. 56-57.}

150^{Meyer-Plantureux C., *Entretien avec Martine Franck*, Ivi, p. 64.}

poiché “[...] c’est avec la couleur que l’esthétique personnelle de M. Franck apparait le plus clairement”¹⁵¹.

Forse a ragione della maggior domanda di immagini a colori da parte della stampa o forse, come nota ancora la Meyer-Plantureux, per la forte influenza della pittura rinascimentale sull’immaginario della fotografa, le fotografie ‘shakespeariane’ realizzate nella prima metà degli anni Ottanta hanno un carattere ben diverso dagli scatti realizzati in precedenza.

Se i forti contrasti del bianco e nero, l’accentuazione di forma e volume e la selezione della messa a fuoco che staccava il soggetto dallo sfondo, erano divenuti tratti caratteristici dello stile Franck, il periodo del colore la riporta invece sul piano di un deciso realismo.

Pour les ‘Shakespeare’ j’ai photographié presque exclusivement en couleurs: c’étaient des spectacle d’une très grande sensualité dans les matières et les tons ce qui se prêtait à la couleur,

racconta la Franck, e di fatto le fotografie di questa serie, come quelle di alcuni spettacoli precedenti, sono definite da una maggiore vivacità visiva ma anche dalla reiterazione sistematica di codici.

Le fotografie a colori infatti, sono principalmente ritratti e primi piani degli attori nel corso degli spettacoli o durante il trucco, che è sempre molto abbondante e vistoso, e rende i volti simili a maschere orientali. Tuttavia, le fotografie più significative riguardano alcuni precisi momenti scenici, ripresi in tutta la loro potenza visiva: gli slanci degli attori e i salti che dinamizzano i costumi e i gesti [fig. 8]. le viste d’insieme che svelano le scenografie minime, e talvolta qualche sagoma di spettatore inserita nell’inquadratura, rendono la scena del Soleil un luogo fervido, rumoroso, festoso e ornato di colori.

Tenacemente legata all’ideologia del momento decisivo, Martine Franck riprende gli attori in scena con grande naturalezza, senza posa e

¹⁵¹ Meyer-Plantureux C., *Martine Franck et Ariane Mnouchkine: l’histoire d’une amitié*, Ivi, p. 58.

affettazione, ma con l'idea di rendere la dinamica dello spettacolo nel modo più sincero possibile, fermando istanti che restituiscano efficacemente il lavoro della compagnia.

Ma a parte i discontinui passaggi relativi al colore, la disposizione formalista ed evocativa del bianco e nero rimane comunque la cifra prediletta di Martine Franck, che infatti è ricordata soprattutto per l'inclinazione ad un ordine compositivo elegante e pulito, riconducibile peraltro alla poetica del marito Cartier-Bresson ma anche alla filosofia dell'Agenzia *Magnum Photos*.

Quel rapporto tra forma e contenuti, caratterizzato da un inflessibile rigore estetico, appare tuttavia mitigato da una sensibilità tutta femminile nei confronti dell'essere umano, che le permette di accostarsi discretamente ai soggetti senza invaderne lo spazio. Le persone fotografate dalla Franck sono sempre imperturbabili, anche se colte istintivamente in un momento esclusivo della loro vita, come se la presenza della fotocamera fosse inavvertibile e allo stesso tempo intima, e necessaria per raccontare gli eventi [fig. 9].

“Per me la macchina è un quaderno per gli schizzi, uno strumento di intuizione e spontaneità, il padrone dell'istante che – in termini visivi – si interroga e decide simultaneamente”¹⁵², scrive Henri Cartier-Bresson promuovendo la sua poetica e patrocinando quella della consorte, rimarcando però che “la fotografia ‘confezionata’ o di scena non mi interessa”¹⁵³, come a dire che fotografare il teatro, tra tutti le possibili immagini che contiene il mondo, è forse l'esperienza meno stimolante. “A HCB non piaceva fotografare gli attori, [diceva] “troppo mestiere, si mettono immediatamente in posa”¹⁵⁴, e in effetti il preconetto di una

152²Cartier-Bresson H., *Henri Cartier-Bresson, serie Masters of photography*, Aperture Foundation Inc., New York 1976, Udine 1988, p. 8.

153²*Ibidem*.

154²Sire A., *Silenzi*, in *Un silenzio interiore. I ritratti di Henry Cartier-Bresson*, Edizioni Contrasto, Roma 2009, p. 9 (trad. italiana a cura di Guia Boni). Il volume originale, intitolato *Le silence intérieur d'une victime consentante* è stato pubblicato in occasione di una mostra della Fondation Henri Cartier-Bresson a Parigi, e si apre con il famoso ritratto di Martine Franck al marito, colto mentre si sta autoritraendo allo specchio durante una sessione di disegno. La fondazione francese, inaugurata nel 2002 e

fotografia di scena rigida, falsa e predeterminata ha accompagnato da sempre l'idea della riproduzione del teatro, anche nell'immaginario dei fotografi stessi.

Le fotografie teatrali di Martine Franck tuttavia, rivivono la scena teatrale in tutta la sua complessità, la rendono un luogo aperto, disponibile e permeabile allo sguardo: "Pour moi", riferisce la stessa fotografa, "une bonne photo peut être une photo d'un instant fugace avec un second rôle ou un figurant est qui ne raconte pas forcément le spectacle", e sostiene inoltre: "restituer un spectacle ne veut pas dire se mettre à une place déterminée et affirmer un seul point de vue"¹⁵⁵.

Per la Franck lo sguardo sulla scena non è quello dello spettatore tradizionale, né tantomeno quello del regista che impone una austera visione documentaristica, ma è piuttosto un punto di vista mutevole, dinamico, sempre pronto a cogliere i momenti più inaspettati, che possono parlare dello spettacolo anche attraverso un dettaglio o un'espressione del viso di una comparsa.

Come nota ancora la Meyer-Plantureux, uno degli elementi di novità introdotti dalla fotografia di scena della Franck riguarda l'inserimento del pubblico all'interno del quadro fotografico, come si nota in molte fotografie che appartengono alla prima fase del percorso del Soleil. In 1789, ad esempio, la grande quantità di spettatori è un dato ineludibile per la riuscita dello spettacolo, e per la Franck fotografare l'evento significa inglobare anche porzioni di pubblico, in piedi, seduto sulle scenografie o a terra [fig. 10], o intorno alle varie postazioni sceniche:

C'est un témoignage tout à fait exceptionnel de ce moment privilégié de la vie du Soleil où la troupe est à la rencontre d'un public nouveau, réellement populaire. Les spectateurs assis sur des sièges de fortune, le décor du spectacle se superposant au décor naturel de l'usine (vitres,

fortemente voluta da Martine Franck, è una sorta di Pantheon dedicato all'opera del grande fotografo.

155^o Meyer-Plantureux C., *Entretien avec Martine Franck*, in Meyer-Plantureux C., *La Photographie de Théâtre ou la mémoire de l'éphémère*, Op. cit., p. 64.

mur en briques, échafaudage, caisses) racontent un nouveau rapport à l'espace [...] et un nouveau rapport spectateurs/acteurs¹⁵⁶.

La rottura del rapporto frontale tra spettatore e attore, intesa come fattore di rinnovamento per un teatro che si sente vincolato nello spazio tradizionale della scena all'italiana, spinge la compagnia a istituire la *Cartoucherie*, dove Martine Franck esegue la maggior parte dei suoi scatti. Lo spazio diventa così una sorta di casa aperta in cui attori e spettatori condividono esperienze, e in cui le persone abitano e partecipano ad una quotidianità:

[...] il y a les photos de l'installation à la Cartoucherie - les acteurs-bâtitseurs de leur lieu théâtral - les photos des enfants des acteurs, des repas collectifs, d'Erhard Stiefel fabriquant les masques [...] une documentation exceptionnelle des coulisses du Théâtre¹⁵⁷.

Tutte le fotografie della Franck narrano di una vita intima del teatro, quasi domestica, e di fatti ordinari, come immagini di un album di famiglia dove sono conservati i ricordi di esperienze private e confidenziali, normalmente precluse allo sguardo del pubblico [fig.11]. Così come accade durante lo spettacolo, anche attraverso le fotografie gli spettatori sono invitati a partecipare e a condividere un teatro che è vita, e che non si consuma solo nel breve tempo della rappresentazione.

Tout ne se passe pas sur la scene avec les acteurs du Soleil. Les spectateurs en sont conscients [...], cherchent à savoir qui [ils] sont, comment [ils] vivent, demandent s'ils peuvent participer un peu à [leur] vie¹⁵⁸.

156[®]Meyer-Plantureux C., *Les photographies de publics*, Ivi, p. 60.

157[®]Ivi, pag. 62.

158[®]Andreone L., Guertchikoff L., *Tout ne se passe pas sur la scène*, «Théâtre en Europe», n. 3, 1994, p. 96.

La grande saga del Théâtre du Soleil è raccontata da Martine Franck anche attraverso un film, realizzato nel 1995 con Robert Delpire. Si tratta di un cortometraggio di 26 minuti intitolato *Ariane et compagnie: le Théâtre du Soleil*, in cui la grande madre di questa famiglia, Ariane Mnouchkine, rivela tutto il suo entusiasmo e la sua energia creatrice. E se è grazie alla regista che l'esperienza del Soleil ha attraversato i decenni indenne e sempre trionfante, è sempre grazie a lei che la fotografia ha avuto così tanta rilevanza nell'avventura di questo teatro, come rimarca la stessa Franck: "Ariane regarde très attentivement les planches-contacts; elle donne son avis mais finalement me laisse le dernier choix même si elle n'est pas toujours complètement d'accord"¹⁵⁹. L'opinione di Mnouchkine sulla fotografia è ben precisa e risoluta, come è nel suo carattere granitico, del resto lei stessa fotografa da sempre e in quanto esperta di storia della fotografia, ha gusti e preferenze definiti:

Ce qui m'intéresse chez les grands photographes comme Capa, Cartier-Bresson, Lartigue ou Doisneau, ce n'est pas l'équilibre des masses, la rigueur de la composition, mais bien plutôt le regard d'un enfant, l'expression d'un visage. J'aime qu'un photographe soit un voleur d'âmes, pas un falsificateur d'images.

E in merito alla fotografia teatrale pontifica:

[...] les photos brumeuse de clair-obscur ne me donnent jamais envie de voire le spectacle [...] Moi je tiens que [le photographies] respect mon oeuvre, l'oeuvre de la troupe, des acteurs. La vision d'une photographe sur un spectacle peut être magnifique mais elle peut aussi *niert* tout le travail de 4 mois. [...] C'est pour cela que j'ai des photographes attirées¹⁶⁰,

159[®]Meyer-Plantureux C., *Entretien avec Martine Franck*, in Meyer-Plantureux C., *La Photographie de Théâtre ou la mémoire de l'éphémère*, Op. cit., p. 64.

160[®]Meyer-Plantureux C., *Entretien avec Ariane Mnouchkine, metteur en scène, le 1er Décembre 1988 à Paris*, lvi, p. 155.

prima su tutti Martine Franck.

1.2.2.2 *Une façon différente de prendre des notes. La fotografia delle prove di Sophie Moscoso*

Il ruolo di fotografa¹⁶¹ incarnato da Sophie Moscoso al Théâtre du Soleil, è piuttosto bizzarro. Se ufficialmente è Martine Franck a produrre l'immagine pubblica della compagnia e degli spettacoli, supplita nei momenti di assenza da Michèle Laurent, la fotografia della Moscoso germoglia invece su di un terreno di documentazione legata principalmente alle prove, ma solo in funzione di una visione e di un uso interno della compagnia.

A differenza della Franck, che fotografa soprattutto nella sala principale della *Cartoucherie*, sia durante le repliche che quando scene, costumi e personaggi sono ancora in fase di definizione, le immagini della Moscoso sono realizzate esclusivamente nella sala prove, dove lo spettacolo gradatamente prende forma e si organizza per parti.

Come annota Jean-François Dusigne, attore del Soleil e studioso dell'opera teatrale della Mnouchkine, Sophie Moscoso, in quanto “[...] assistant director, would take photographs and note down in minute detail the progress of each improvisation”¹⁶². La mansione più curiosa dell'assistente alla regia, tra gli altri incarichi peculiari di una così stretta collaborazione, consiste dunque nel registrare minuziosamente le prove, le improvvisazioni e i relativi avanzamenti attraverso note scritte e fotografie, come la Moscoso stessa riconosce in un'intervista:

¹⁶¹ Sophie Moscoso lavora come assistente di Ariane Mnouchkine dal 1970 al 1997, e in questi anni produce un'enorme quantità di fotografie in bianco e nero che descrivono i momenti salienti di vari spettacoli. Attualmente, a parte qualche rara pubblicazione, gran parte delle sue fotografie sono ancora inedite e i negativi sono conservati in un archivio personale, scarsamente frequentato. Ad oggi gli unici studiosi noti ad avere ricercato nell'archivio della Moscoso sono Chantal Meyer-Plantureux e Joel Anderson.

¹⁶² Dusigne J., *Travels with the Soleil*, cit. in Bradby D., Delgado M., *The Parsi Jigsaw. Internationalism and the City's Stages*, Manchester University Press, Manchester 2002, p. 137.

“La photographie fait partie de mon travail d’assistente. C’est une façon différente de prendre de notes” e in seguito dichiara:

Je suis à ma table de travail, c’est-à-dire face à la scène, très près de comédiens. Je me déplace jamais. J’appuie sur mon appareil Rolleiflex quelque que soit la lumière, où que soient les comédiens. J’ai un téléobjectif qui me permet de cerner les expressions des visages¹⁶³.

Scattando sistematicamente dallo stesso punto di vista, senza curare l’aspetto estetico né la tecnica fotografica, la Moscoso esprime un totale disinteresse nei confronti del mezzo, utile solo come blocco di appunti atto a fornire una veloce e coerente testimonianza, legittimata dal bisogno di un riscontro visivo da parte della regista.

Tuttavia, queste immagini-promemoria prese in fase di costruzione delle rappresentazioni, sembrano avere una posizione centrale nel processo strutturale, soprattutto considerato che il metodo Mnouchkine prevede una continua ricerca sul personaggio, basata su di una regolare e metodica interscambiabilità dei ruoli.

At the beginning, everything is open to everyone, no casting is done. Everyone choose the characters he feels like exploring and discovering [...] Then everyone puts on costumes, makes themselves up. Finally, the group get back together, ‘concoct’ their teams, and the adventure begins. We explore...We don’t work on the play in order - be it Shakespeare or *Sihanouk* or the *Indiade* of Hélène Cixous. This is only happen much later...Little by little, not before two or three months of rehearsal have gone by, evidences of casting appear, the form becomes more elaborate¹⁶⁴.

163[®] Meyer-Plantureux C., *Entretien avec Sophie Moscoso, assistante de Ariane Mnouchkine au Théâtre du Soleil, le 8 Décembre 1988 à Paris*, in Meyer-Plantureux C., *La Photographie de Théâtre ou la mémoire de l’éphémère*, Op. cit., p. 157-158.

164[®] Féral J., *Théâtre du Soleil – A Second Glance. An Interview with Sophie Moscoso*, «The Drama Review TDR», n. 4, Volume 33, (T124), Winter 1989, pp. 102-103.

Come asserisce la Moscoso, in un andamento dapprima così scomposto e indecifrabile, in cui ogni attore sperimenta vari personaggi, costumi e maschere per trovare il *carattere* più attinente, sono essenziali punti di riferimento che conducano all'esplorazione di un epilogo, e in questo senso le fotografie costituiscono un valido supporto.

Ma la fotografia, in quanto componente attiva del percorso, può anche essere una trappola perché rischia di paralizzare il processo su di una contingenza, impedendone l'evoluzione naturale:

Il y a un danger à trop attacher d'importance à la photographie, elle doit permettre de lire à un moment donné les progrès mais elle ne doit pas immobiliser la recherche. C'est pour cette raison que Ariane et moi ne le montrons que rarement au comédiens, parce que cela risque de freiner leur travail alors qu'ils doivent continuer à chercher - même si les photos nous montrent un travail satisfaisant à un moment donné¹⁶⁵.

Le fotografie della Moscoso dunque, come lei stessa attesta, non sono di dominio degli attori che rischierebbero di usufruirne in modo improprio, ma servono piuttosto alla regista per esaminare i progressi della messa in scena e perfezionarne alcuni aspetti.

Per ogni spettacolo in preparazione, una selezione delle fotografie scattate dalla Moscoso viene montata in sequenza in una sorta di album, che ripercorre alcune fasi dello svolgimento della messa in scena, incluse le occorrenze collettive e condivise come la lettura iniziale del copione da parte di tutti gli attori seduti in cerchio o le istanze individuali [fig. 12].

L'assemblaggio di queste fotografie dentro album con pagine di cartone sfogliabili, arricchite da appunti e commenti scritti, ricordano da vicino i *Modellbuch* brechtiani, ancora una volta assunti a riferimento di una metodologia di lavoro ordinata e coerente. Ma il libro-modello di Brecht

¹⁶⁵Meyer-Plantureux C., *Entretien avec Sophie Moscoso, assistante de Ariane Mnouchkine au Théâtre du Soleil, le 8 Décembre 1988 à Paris*, in Meyer-Plantureux C., *La Photographie de Théâtre ou la mémoire de l'éphémère*, Op. cit., p. 157.

nasce in realtà con uno scopo diverso da quello del Soleil, poiché oltre a servire al regista come strumento di verifica dei dettagli, “mette in guardia dalle rappresentazioni sbagliate”¹⁶⁶ e indica “velocità e durata dell’esecuzione”¹⁶⁷; ma soprattutto è pensato per essere inviato ai produttori e ai manager interessati a comprare lo spettacolo in quanto oggetto compiuto, “[...] so detailed and exhaustive as to allow for a show to be recreated anew”¹⁶⁸.

Nel progetto di Brecht, il *ModellBuch* non è altro che un modo dettagliato e completo per mostrare l’andamento dello spettacolo nella sua interezza, di renderlo pubblico per mostrarne la forza visiva. L’album di Moscoso per il Soleil invece, accessibile a lei e alla regista e solo in ragione di una verifica, o di una conferma, non ha l’ambizione di offrirsi come un oggetto di pubblico dominio né di proporre una visione esaustiva e dettagliata dello spettacolo.

La Moscoso si concentra infatti solo sulle fasi di prova degli attori, sul trucco e sul costume, senza soffermarsi sullo spazio, sulle scenografie o sulla luce, come lei stessa asserisce:

La photographie ne sert jamais de repère à la mise en espace, ni aux essais de lumière. [Quand] un personnage est prise en charge par un acteur déterminé [...] il a été nourri par le travail de tous les autres et cela se voit à travers les photographies de répétitions et non dans les photographie du spectacle en représentation¹⁶⁹.

Gli attori, i loro gesti e le loro espressioni sono dunque i protagonisti indiscussi di questi album del Soleil e come nota Joel Anderson, le loro

¹⁶⁶Brecht B., *Theaterarbeit. Fare teatro di Bertolt Brecht. Sei allestimenti del Berliner Ensemble*, Op. cit., p. 310.

¹⁶⁷Ivi, p. 313.

¹⁶⁸Anderson J., *Theatrical Photography, Photographic Theatre and the Still. The photography of Sophie Moscoso at the Théâtre du Soleil*, «About Performance», n. 8, Op. cit., p. 169.

¹⁶⁹Meyer-Plantureux C., *Entretien avec Sophie Moscoso, assistante de Ariane Mnouchkine au Théâtre du Soleil, le 8 Décembre 1988 à Paris*, in Meyer-Plantureux C., *La Photographie de Théâtre ou la mémoire de l’éphémère*, Op. cit., p. 157-158.

fotografie - difficili da classificare poiché sembrano non appartenere alle tipiche categorie di fotografia teatrale, quindi non sono tradizionali foto di scena destinate alla stampa ma neanche una documentazione convenzionalmente intesa - sembrano piuttosto costituire una nuova tipologia, quella delle fotografie *utili*.

These are utilitarian photographs, which produce and convey information that is required in rehearsal", sostiene Anderson, evidenziando inoltre la loro primaria autorità,

for the aesthetic and technical choices of the production. [...] With Moscoso's images for reference points, costumes, make up and masks can be tried out, and a particular configuration can be recreated even after time has passed. [...] Here photography's capacity to capture is exploited¹⁷⁰.

L'utilità della fotografia è dunque innegabile in quanto determina scelte estetiche e tecniche da parte della Mnouchkine, che ne apprezza la praticità funzionale in grado di rassicurare e incoraggiare lo sviluppo del lavoro. La regista ammette infatti:

Les photos de travail m'éclaircissent et parfois me rassurent sur le progrès effectués depuis le début de répétitions. [...] [Elles] permettent de constater les progrès, elles aident aussi à se rendre compte de ce qui reste à faire. A partir des photos, on étudie les erreurs dans les expressions, la tenue des corps, les tensions inutiles. Quand on est en répétitions, on ne peut s'attacher à tous les aspects en même temps; on oublie tel problème pour passer à un autre; on avance sur certains plans alors que d'autres sont laissés de côté. Quelquefois même insensiblement ou par lassitude on s'habitue à un défaut, à un erreur. La photographie permet de prendre conscience de tous les aspects à la

¹⁷⁰ Anderson J., *Theatrical Photography, Photographic Theatre and the Still. The photography of Sophie Moscoso at the Théâtre du Soleil*, Op. cit., p. 167.

fois et de rectifier ce qui ne va pas. Les photographies fonctionnent comme des petits relais dans l'évolution du travail¹⁷¹.

Grazie agli scatti della Moscoso non solo si possono verificare genesi e sviluppo della scena, dice Ariane Mnouchkine, ma si può persino prendere coscienza di ciò che manca e di ciò che è ancora da fare, nonché degli errori da correggere, come se le fotografie potessero ontologicamente contenere l'intero resoconto di un avvenimento, compreso quello che non è accaduto.

E questo bloccare un'azione in un'immagine per mostrare quanto non ci è dato vedere assomiglia, per dirla alla Anderson, alla pratica della fotografia forense, esercitata per eseguire accertamenti sui luoghi del crimine e per le indagini delle autorità giudiziarie. Come un medico legale, la regista esamina gli indizi pregiudiziali tratti nelle fotografie per rintracciare elementi adeguati alla ricomposizione della storia, stabilendone così a posteriori l'elaborazione soggettiva.

“Pour moi” ribadisce Sophie Moscoso,

les photos sont plus utiles *rétrospectivement* car elles mesurent le chemin parcouru, [...] [elles] ont en fait un rôle tre modeste¹⁷², mentre aggiunge la Mnouchkine “[...] elles doivent être fidèle et se montrer humble face à la création théâtrale¹⁷³.

Fedeltà, umiltà, modestia, sono i termini che caratterizzano le opinioni sulla fotografia teatrale della regista del Soleil e della sua assistente, ma che si ritrovano anche in Martine Franck quando dichiara:

171[®]Meyer-Plantureux C., *Entretien avec Ariane Mnouchkine, metteur en scène, le 1er Décembre 1988 à Paris*, in Meyer-Plantureux C., *La Photographie de Théâtre ou la mémoire de l'éphémère*, Op. cit., p. 155.

172[®]Meyer-Plantureux C., *Entretien avec Sophie Moscoso, assistante de Ariane Mnouchkine au Théâtre du Soleil, le 8 Décembre 1988 à Paris*, Ivi, p. 157.

173[®]Meyer-Plantureux C., *Entretien avec Ariane Mnouchkine, metteur en scène, le 1er Décembre 1988 à Paris*, Ivi, p. 155.

J'ai un grand respect pour le travail de la troupe et ce que je veut, c'est restituer ce travail. [...] Je pense que pour le metteur en scène la photographie joue aussi un rôle de documentation, d'aide-mémoire tout au long de répétitions. [...] Son assistante Sophie Moscoso prend des photos de travail qui aide Ariane dans l'élaboration du spectacle, qui rappellent une situation, un costume, un maquillage, un geste. [...] Pour Ariane, la photographie devient un repère¹⁷⁴.

1.3 Il panorama italiano. Prolegòmeni

L'anno 1945 segna la data della nascita della fotografia di scena in Francia, come riferisce Chantal Meyer-Plantureux la quale, come detto precedentemente, individua in Roger Pic la figura di snodo del rinnovamento linguistico nell'immagine teatrale.

Pic introduce la prassi dello scatto realizzato durante lo spettacolo, fuori dagli studi e "par opposition au portrait d'acteur qui représentait la majeure partie de la production photographique ayant trait au théâtre". E dopo di lui, accerta ancora la Meyer-Plantureux, nessun operatore osa più fotografare il teatro 'posato'.

Per merito della sua particolare sagacia e sensibilità, ma specialmente in virtù delle novità introdotte dalla chimica e dalla tecnologia, i fotografi si sentono finalmente legittimati ad entrare nei teatri e riprendere gli spettacoli dal vivo, abbandonando pose e messe in scena codificate e standardizzate.

Se le fotocamere più piccole e maneggevoli e le pellicole a maggiore sensibilità - ma soprattutto una diversa disponibilità nei confronti dell'immagine - contribuiscono a semplificare l'approccio, la fotografia può iniziare di fatto a costruire nuovi e moderni criteri per la restituzione della memoria visiva del teatro già a partire dalla seconda metà del Novecento.

174[®]Meyer-Plantureux C., *Entretien avec Martine Franck*, Ivi., p. 64.

In Italia, il progresso tecnologico relativo alle attrezzature fotografiche si diffonde in simultanea con il resto dell'Europa, ma la prassi dello scatto durante lo spettacolo osserva un ritardo di qualche anno rispetto alla Francia. Se alcuni fotografi in passato avevano indubbiamente potuto frequentare i teatri e sperimentare quel nuovo tipo di indagine iconografica basata sulla ripresa diretta della scena¹⁷⁵, i loro nomi rimangono quasi sempre anonimi e i loro contributi sono a malapena riconosciuti dalle istituzioni¹⁷⁶.

175^BL'avvento della fotografia in Italia opera una vera e propria rivoluzione culturale, che negli anni della *Belle Époque* coinvolge anche il modo di vedere il teatro, come nota Marianna Zannoni nella sua tesi di dottorato *Il teatro in fotografia. L'immagine della prima attrice italiana tra Otto e Novecento*. Se la storia tardo-ottocentesca del fotoritratto d'attore - la Zannoni si concentra principalmente sulle attrici-icona del loro tempo - è tracciata attraverso una tipica fotografia da studio, nei primi anni del Novecento sono i fotografi ad entrare nel teatro per riprendere gli interpreti inseriti nel contesto della scena. Documenti inediti presentati dalla studiosa dimostrano che già nel 1906, grazie al lampo al magnesio, l'attrice Tina Di Lorenzo veniva rappresentata con un'istantanea "durante una scena dell'amore senza stima" e anche se non si tratta certamente di una foto 'dal vivo', questo approccio indica un probabile orientamento della fotografia di teatro di quegli anni. Nello stesso anno peraltro Mario Nunez Vais, fotografo fiorentino attivo a cavallo tra Ottocento e Novecento, aveva realizzato le prime 'fotografie di scena' a *La Piccola fonte* di Roberto Bracco, scattando una sequenza di immagini in cui "è evidente quanto precisa e dettagliata sia la ricostruzione scenica dello spazio e quanto fedele al testo la situazione ritratta". In un nuovo genere che la Zannoni chiama "reportage posato", questa serie di Nunez Vais segna un importante momento di transizione in cui "la possibilità dell'istantanea che cattura l'azione scenica non è ancora raggiunta, ma lo spostamento del fotografo nell'ambiente del soggetto [...] permette tuttavia una resa infinitamente più realistica che nella posa in *atelier*". Zannoni M., *Il teatro in fotografia. L'immagine della prima attrice italiana tra Otto e Novecento*, Tesi di dottorato presso il Corso di Dottorato Interateneo in Storia delle arti, ciclo XXVII, Anno di discussione 2015, pp. 236-250.

176^BCome sottolinea ancora la Zannoni nel medesimo studio, in calce alle fotografie pubblicate sui periodici del primo Novecento, raramente veniva segnalato l'autore, privilegiando talvolta il nome dello studio fotografico di afferenza o più spesso una descrizione dei contenuti dell'immagine stessa. Questa negligenza nei confronti dell'artefice delle immagini sottolinea il ruolo pratico e tutto sommato umile della fotografia di quel tempo e il suo carattere di 'vetrina', dove esporre semplicemente l'articolo in vendita, come rimarca ancora la Zannoni.

Questa problematica viene colta e presentata in un altro ambito anche da Arnaldo Picchi il quale, in uno studio su diversi documenti fotografici relativi alla messa in scena novecentesca di *L'uomo, la bestia e la virtù* di Pirandello, tra il 1941 e il 1990, individua la medesima incognita. Anche in tempi più recenti dunque, l'attribuzione della paternità dell'opera rimane un'opzione, almeno fino agli anni Ottanta quando cominciano ad apparire i primi nomi di autori noti come Buscarino, Le Pera, Rimoldi. Cfr. Picchi A., *Memoria iconografica e Regia. Un esame di documenti fotografici relativi ad allestimenti di "L'uomo, la bestia e la virtù" di Pirandello*, «BT Biblioteca Teatrale, Rivista trimestrale di studi e ricerche sullo spettacolo», n. 19/20, luglio/dicembre 1990, pp. 151-165.

A differenza della Francia infatti, le politiche italiane di attribuzione autoriale delle immagini ad oggi sono ancora argomenti conflittuali e discussi in ogni settore, compreso quello del teatro¹⁷⁷, dove l'aspetto surrettizio sembra ancora, inverosimilmente, prevalere.

Gli archivi fotografici dei teatri sono infatti ricolmi di fotografie adespote e molte collaborazioni restano misconosciute, soprattutto quando si tratta di fotografi operativi in altri settori. Un caso piuttosto eclatante è quello di Pasquale De Antonis, noto soprattutto per il suo impegno nell'ambito del reportage, della moda e del cinema¹⁷⁸, nonché per i ritratti realizzati nel suo studio romano, consacrati ai volti del mondo della cultura e dell'arte italiana tra gli anni Trenta e Settanta. L'enorme corpus di immagini realizzato in teatro dal 1946 e fino a metà

177[®] Oltre al problema relativo alla conservazione delle fotografie negli archivi pubblici, anche quelli privati in Italia godono di un'esclusiva disattenzione strutturale, che come è noto ha spesso provocato danni e smarrimenti, anche in tempi attuali. Nel nostro paese la fotografia è stata riconosciuta *Bene Culturale* solo nel 1999 e prima di allora le istituzioni e gli enti preposti alla sua tutela e conservazione non le rivolgevano particolare riserbo, tant'è che spesso un'immagine fotografica d'archivio veniva definita semplicemente 'riproduzione'. Recenti normative e alcuni investimenti finanziari hanno finalmente riconosciuto l'importanza della conservazione e della valorizzazione delle immagini fotografiche e dei rispettivi archivi, in quanto documenti storici e culturali del nostro paese, creando un terreno di condivisione di memorie individuali e collettive che spesso hanno espletato un preciso valore d'uso, "dando volto ai fatti della storia". Gli archivi di fotografia teatrale più organizzati in Italia si contano ancora sulle dita di una mano, ma hanno il merito di aver dimostrato come sia necessario oggi "lavorare non con le fotografie, ma sulle fotografie [...] come oggetti materiali, stratificati e polisemici". Cfr. *Immagini e memoria. Gli Archivi fotografici di Istituzioni culturali della città di Roma*, Atti del convegno, Palazzo Barberini, Roma, 3-4 dicembre 2012, Gangemi Editore. Nel 2015 è uscito un importante volume dal titolo *Atlante degli archivi fotografici e audiovisivi italiani digitalizzati*, edito da Marsilio, in cui sono elencati tutti gli archivi di fotografia digitalizzati in Italia, sia pubblici che privati, ad esclusione tuttavia di tutto il patrimonio analogico che costituisce comunque ancora un cospicuo capitale inedito.

178[®] Nel corso della sua carriera De Antonis ha fotografato numerose feste popolari e tradizionali italiane con uno stile documentaristico molto schietto e autentico. Le immagini di questa serie sono state riunite e presentate in una grande mostra allestita nel 1984 presso il Museo delle Arti e delle tradizioni popolari di Roma. La mostra e l'omonimo catalogo, dal titolo *Feste in Abruzzo negli anni Trenta*, raccontano un'Italia arcaica e folcloristica, fatta di solenni celebrazioni tra il sacro e profano, di riti e cerimonie tradizionali ormai estinte. Nel 2008 è stata dedicata al fotografo un'altra grande esposizione organizzata a Palazzo Poli a Roma e curata da Maria Luisa Frisa, in collaborazione con l'Istituto Nazionale per la Grafica. Le fotografie esposte in questa mostra provengono invece dal mondo della moda e sono realizzate dal dopoguerra in poi, quando De Antonis collabora con alcune importanti riviste illustrando gli articoli della giornalista culturale Irene Brin. Il catalogo realizzato per l'occasione, *Pasquale De Antonis. La fotografia di moda 1946-1968*, è pubblicato da Marsilio.

degli anni Settanta, rappresenta per l'Italia una delle vicende più avvincenti e trascurate della storia della fotografia, emersa solo nel 1998 dopo una serie di ragguardevoli mostre dedicate all'autore¹⁷⁹.

De Antonis (1908-2001), artista e fine intellettuale, conosceva e frequentava la vita culturale della Roma degli anni Quaranta e Cinquanta, e tra i vari incontri che fece in quel periodo, fu Luchino Visconti a segnare il suo debutto in campo teatrale. Il regista lo invitò infatti a fotografare il suo *Delitto e Castigo*, tratto dal romanzo di Dostoevskij, messo in scena nel novembre 1946 dalla *Compagnia Italiana di Prosa* di Visconti, Morelli e Stoppa, all'Eliseo di Roma. L'esordio in teatro, per un fotografo di mondo come De Antonis, non comportò particolari difficoltà né sul piano tecnico, da lui perfettamente dominato sotto tutti i punti di vista, né tantomeno su quello stilistico.

Le fotografie di *Delitto e Castigo* e quelle degli spettacoli successivi di Visconti¹⁸⁰, si presentano infatti come istantanee di una foto-cronaca che

puntano quasi sempre sull'attore-personaggio. [...] Accanto a Rina Morelli [le cui] sembianze, posture, sguardi, [fissano] le straordinarie metamorfosi di un'attrice, [si leva] la semplicità di De Lullo, la

179⁹Il ciclo di mostre dedicate alla fotografia teatrale di De Antonis è stato realizzato in occasione dell'acquisizione del suo archivio personale da parte del Museo Casa dell'attore di Genova dove, nell'aprile 1998, si è inaugurata la sua prima esposizione. In seguito la mostra è poi approdata a Roma, presso la Galleria Il Segno e infine, nel maggio dello stesso anno, alla Pinacoteca Civica di Teramo, città natale del fotografo. Il catalogo, pubblicato da Edizioni De Luca, contiene 64 fotografie in bianco e nero, 16 fotografie a colori una sequenza di 34 immagini de *La Locandiera*, corredate di didascalie tratte dal testo originale di Goldoni, che presentano le varie scene in successione cronologica.

180⁹Per Visconti De Antonis fotografa numerosi spettacoli, sempre all'Eliseo di Roma, e sempre in bianco e nero: *Lo zoo di vetro* nel 1946, *Vita col padre* ed *Euridice* nel 1947, *Rosalinda* nel 1948, *Un tram che si chiama desiderio* e *Oreste*, con protagonista un giovanissimo Vittorio Gassman nel 1949, *Morte di un commesso viaggiatore* nel 1951, con Giorgio De Lullo, *Tre sorelle* nel 1952, *La contessina Giulia* e *l'Impresario delle Smirne* nel 1957, *Uno sguardo dal ponte* nel 1958, *L'Arielda* nel 1960. *La locandiera* di Goldoni invece, messa in scena da Visconti alla Biennale di Venezia del 1952, venne fotografata con una pellicola a colori.

naturalzza di Mastroianni, l'intensità, [forse mai più raggiunta dopo] di Stoppa, e un Gassman stranamente sobrio¹⁸¹,

ma anche “volti lucidi, immobili e ben illuminati, [...] espressioni sporche degli attori, ombre inquiete, camicie sbottonate, [...] capelli arruffati [...] e costumi pesanti”¹⁸², che rivelano l'energia e lo sforzo degli interpreti sul palcoscenico. In quanto esperto ritrattista, capace di cancellare “con sapiente gioco di luci, rughe e tracce di vecchiaia, dando un abile ritoccata alle cicatrici della vita”¹⁸³, De Antonis infatti riesce pienamente a valorizzare atteggiamenti ed espressioni attoriali tramite una fotografia tempestiva e diretta, eppure capace di distribuire intenzionalmente tutti gli elementi nell'inquadratura in perfetto ordine [fig.13].

Il senso di dinamismo dell'azione e qualche mosso, gli sfondi sfocati per non distogliere l'attenzione dall'avvenimento in primo piano o l'affondo sul dettaglio significativo, come ad esempio le lacrime di De Lullo in *Morte di un commesso viaggiatore* [fig.14], non inficiano quel senso di compiutezza estetica raggiunto attraverso le sue composizioni, sempre equilibrate ed armoniose. Ai primi piani e ai campi medi si alternano scene frontali più estese, che rivelano prospettive doviziose di particolari, come ad esempio l'allestimento multilivello con le “colonne sghembe e incombenti della scenografia di Mario Chiari”¹⁸⁴ o “l'essenzialità degli abiti” de *La locandiera* di Visconti, “[...] che conferiscono all'ambiente una sterilizzazione quasi metafisica”¹⁸⁵.

181[®] D'Amico A., *Quando Visconti bussò al suo studio...*, *De Antonis/Un fotografo a teatro da Visconti a Strehler, da Gassmann a Mastroianni*, Edizioni De Luca, Roma 1998, p. 15.

182[®] Fano N., *Le mille magie di Visconti in una fotografia*, «L'unità, Cultura e società», domenica 3 maggio 1998.

183[®] Perilli A., *Pasquale De Antonis, poeta/fotografo*, in *De Antonis/Un fotografo a teatro da Visconti a Strehler, da Gassmann a Mastroianni*, Op. cit., p. 9.

184[®] Fano N., *Le mille magie di Visconti in una fotografia*, «L'unità, Cultura e società», Op. cit.

185[®] Tinterri A., “*La locandiera*” di Visconti, *ad esempio*, in *De Antonis/Un fotografo a teatro da Visconti a Strehler, da Gassmann a Mastroianni*, Op. cit., p. 19.

Se l'impressione generale è quella di una fotografia sempre conquistata all'apice della contingenza [fig.15], del resto "il gesto furtivo di una mano, lo sguardo ironico o amoroso, l'incontro tra due temperamenti erano sua preda prediletta"¹⁸⁶, De Antonis è altrettanto capace di raggiungere una dimensione formale colta e raffinata [fig.16].

Tuttavia, per quanto eccezionali per l'epoca¹⁸⁷, le fotografie di teatro di De Antonis non sono ancora equiparabili al contributo reso da Pic in quegli stessi anni in Francia in quanto, come riferisce Alessandro D'Amico:

Visconti dedicava [alle fotografie] una prova filata dello spettacolo, il cui flusso solo occasionalmente poteva essere quà e là interrotto per lo scatto. Anche l'illuminazione [...] era quella di scena. Non si ottenevano, pertanto, le consuete immagini in posa, ma fotografie che più si avvicinavano all'immediatezza delle istantanee¹⁸⁸.

Quelle di De Antonis sono dunque immagini scattate durante le prove, istantanee in cui scena e posture vengono rappresentate con calcolata precisione e oggettività ma che, per motivi sostanzialmente legati ad una personale discrezione, venivano realizzate in quel breve tempo dedicato, in cui la scena si immobilizzava per permettere uno scatto nitido e definito.

Per non sottrarre tempo alla 'filata', il fotografo doveva essere pronto ad azionare velocemente l'otturatore, cercando nel contempo di assicurarsi una buona fotografia. Se lo scatto 'rubato' al flusso ininterrotto dello

¹⁸⁶Perilli A., *Pasquale De Antonis, poeta/fotografo*, Ivi, p.10.

¹⁸⁷La carriera di Pasquale D'Antonis nelle vesti di fotografo di scena prosegue per tutti gli anni Sessanta e fino ad anni Settanta inoltrati. Il fotografo segue numerosi spettacoli di Zeffirelli, Squarzina e Strehler, ma anche Kantor, nella messa in scena del 1972 di *Cricot 2* alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, o nelle cantine romane dove incontra artisti e performer come Kurt Schwitters. La sua produzione, così vasta ed eterogea, si può considerare la più importante di metà secolo e le sue fotografie, seppur poco note a pubblico e critica, rivelano un occhio critico e attento alla dimensione più 'umana' del teatro e dell'arte.

¹⁸⁸D'Amico A., *Quando Visconti bussò al suo studio...*, in *De Antonis/Un fotografo a teatro da Visconti a Strehler, da Gassmann a Mastroianni*, Op. cit., p.15.

spettacolo è di fatto riconducibile a principi tipicamente francesi, o meglio bressoniani, in voga in quegli anni¹⁸⁹, quel posticipo tutto italiano relativo alle prammatiche della fotografia di scena sembrerebbe essere di tipo culturale più che tecnico.

Il problema in Italia non è ancora quello di ottenere un documento definito della scena per scopi funzionali - come Pic eseguiva appunto per Brecht - ma ruota intorno all'intenzione distributiva e promozionale dello spettacolo, in pratica per vendere opportunamente la fotografia al mercato della stampa periodica. All'offerta editoriale di quegli anni, di chiara inclinazione popolare, non interessava certamente lo statuto semiotico dell'immagine fotografica, quanto piuttosto la fattura dello spettacolo compendiata in uno sguardo ammiccante o in un gesto curioso.

A causa di questo consumismo iconico generalista, il carattere delle fotografie di teatro di metà secolo risulta piuttosto omogeneo e palesa le abitudini di autori come De Antonis il quale, seppur riconosciuto a livello nazionale, spesso lascia che la diffusione delle sue immagini avvenga in forma anonima, accontentandosi di un compenso retributivo in cambio del lavoro.

Ciò rende non solo difficile la loro identificazione negli anni a venire, ma denota inoltre un uso pubblico delle immagini eticamente scorretto¹⁹⁰ da parte delle istituzioni e della stampa, e si dovranno attendere i primi

189⁹Nel 1947, il MOMA di New York dedica una grande retrospettiva a Henri Cartier-Bresson, immaginandolo morto in guerra, ma nello stesso anno il fotografo, vivo e vegeto, fonda l'agenzia *Magnum Photos* insieme ai più importanti fotoreporter statunitensi del Novecento. Il riverbero di questi fatti raggiunge la Francia e anche se la sua prima mostra a Parigi viene allestita solo nel 1955, la sua fama di fotografo *à la sauvette* è già immensa. In Italia la fama di Cartier-Bresson e di tutta l'ideologia che accompagna il suo operato artistico, giunge solo nei primi anni Cinquanta in occasione di uno dei suoi numerosi viaggi di presentazione del suo libro *Images à la Sauvette*. Cfr. Assouline P., *Henri Cartier-Bresson. Storia di uno sguardo*, Contrasto, Milano 2015.

190⁹La legge italiana 633 sul riconoscimento del diritto avviene solo d'autore risale al 1941 e nell'articolo 2 comma 7, riferisce le norme relative alla fotografia: "In particolare sono comprese nella protezione [...] le opere fotografiche e quelle espresse con procedimento analogo a quello della fotografia sempre che non si tratti di semplice fotografia protetta ai sensi delle norme del capo V del titolo II", Cfr. Legge a protezione del diritto d'autore e di altri diritti connessi al suo esercizio, Legge 22 aprile 1941, n. 633 apparsa sulla Gazzetta Ufficiale del 16 luglio 1941, n. 166.

anni Sessanta per intravedere un cambiamento nelle pieghe di questo settore.

Come è stato notato in diverse occasioni, il percorso di De Antonis è per certi versi assimilabile a quello di un altro grande fotografo consacrato al reportage, alla moda, al ritratto d'artista e per un breve ma significativo periodo al teatro. In una sorta di ideale passaggio di testimone, Ugo Mulas (1928-1973) segue un percorso sostanzialmente analogo a quello di De Antonis anche se, a differenza di quest'ultimo, sopravvive come figura paradigmatica della fotografia italiana, dentro e fuori l'ambito teatrale.

Mulas si distingue nel panorama della seconda metà del secolo per la sua attitudine nel coniugare la ricerca stilistica ad un approccio oggettivo e metodico, consegnandosi alla storia come erede di quell'ideologia novecentesca che identificava nel *medium* fotografico lo strumento più idoneo per riprodurre fedelmente la realtà. Fu inoltre tra i primi ad introdurre nell'ambito della fotografia teatrale italiana il concetto di documento, inteso come categoria estetica¹⁹¹.

Le sue scelte, radicali ma ponderate, permeate di una ricerca della verità e di un realismo *tout court*, lo spingono infatti a sperimentare in scena uno tra i più crudi e analitici sguardi di taglio modernista¹⁹²:

191[®]Lo stile documentaristico che caratterizza l'uso della fotografia in arte nella prima metà del secolo, si delinea attraverso una forma e un quadro teorico precisi, a cui molti fotografi aderiscono in modo più o meno consapevole. Come nota Olivier Lugon, in questo periodo si distinguono alcuni attributi fotografici specifici come "l'assoluta nettezza, la frontalità, la massima semplicità possibile nell'inquadratura, la posa manifesta e statica, il lavoro in serie". Lugon O., *Lo stile documentario in fotografia. Da August Sander a Walker Evans 1920-1945*, Op. cit., p. 30.

192[®]Durante il modernismo novecentesco, lo stile documentario appare il modello più adeguato per una fotografia che, in antinomia con il Pittorialismo, privilegia un modo di guardare il mondo in modo diretto, distaccato, privo di emozione e quindi oggettivo. Per dirla alla Walker Evans, maestro indiscusso e teorico del documentarismo, la fotografia deve perseguire: "purezza, e una certa severità, [...] rigore, semplicità, carattere diretto, una notevole chiarezza", Evans W., *Lyric Documentary, lecture* a Yale il 3 novembre 1964, in Hill J. T., (a cura di), *Walker Evans at Work*, Thames&Hudson, London 1982, in Lugon O., *Lo stile documentario in fotografia. Da August Sander a Walker Evans 1920-1945*, Op. cit., p. 32.

[...] lo spazio scenico ideale è quello dove si mette il regista quando fa le prove, che in genere si piazza tra l'8^a e la 12^a fila della platea nelle poltrone centrali. [...] [Da qui] ora devi registrare in maniera del tutto impersonale, il più possibile fedele a quella che è la realtà scenica, quanto succede nel palcoscenico dall'alzarsi del sipario, registrare i movimenti, gli spettacoli nello spazio scenico, sapere che a un certo punto un attore è passato da un posto all'altro, le entrate, le uscite, i mutamenti di luce, di scene, sempre in modo molto schematico e comunque sempre senza fare alcun movimento, [...] un lavoro molto passivo¹⁹³.

Nel 1960 e per circa tre anni, Mulas inizia una proficua collaborazione con Il Piccolo Teatro di Milano, dove Giorgio Strehler sta mettendo in scena Brecht, in particolare *L'opera da tre soldi*, *Galileo* e *Schweyk nella seconda guerra mondiale*. In questo periodo e su accordo con il regista, il fotografo si prefigge di dare una lettura degli spettacoli il più possibile accurata ed organizzata cosicché, precisa, “[...] anche in futuro, ci si potrà rendere conto di come era realmente lo spettacolo in questione, senza dovere passare per l'interpretazione del fotografo”¹⁹⁴.

Da quel giusto punto di vista, centralizzato e totalizzante – e conforme a quello ineluttabile del regista stesso - Mulas scatta una serie di fotografie ad intervalli di tempo esatti, in modo da restituire una sorta di foto-cronaca puntuale e attendibile dello svolgimento della rappresentazione [fig. 17].

La rigida frontalità che incornicia il boccascena trasformandolo in *tableau vivant* [fig. 18], unita alla ripetizione pedissequa, quasi seriale, di una visione prettamente meccanica, ostentano uno sforzo di neutralità e un distacco formale riconducibili ad una tipica estetica fondata sull'intervento minimo del fotografo. Annullare la propria autorialità lascia libera la macchina fotografica di testimoniare

193^QQuintavalle A.C. (a cura di), *Ugo Mulas. Immagini e testi*, Istituto di Storia dell'Arte, Parma 1973, p. 37.

194^GGrazioli E., *Ugo Mulas*, Bruno Mondadori, Milano 2010, p. 40.

un'esperienza reale, come sostenevano gli esponenti dello stile documentario modernista, cosicché lo sguardo impersonale e automatizzato divenga un criterio di qualità dell'immagine.

Come osserva Grazioli, l'influenza dell'opera di Brecht sulle scelte di stile di Mulas è rilevante non solo per l'impatto con un teatro popolare, sociale e politicizzato, che ne modifica la visione, ma anche per quella "rottura con il teatro borghese, basato sulla narrazione, sulla psicologia e sull'identificazione"¹⁹⁵ che si riscontrano idealmente nella sua fotografia.

Le tecniche di 'straniamento' introdotte da Brecht in scena, si allineano coerentemente con il pensiero di Mulas, per il quale si pone il problema di come affrontare, con la fotografia, la finzione scenica, ovvero di come fotografare il teatro senza aggiungere ulteriori artifici a ciò che già il palcoscenico impone. Per non realizzare una fotografia pubblicitaria del teatro, destinata dunque ad un pubblico che deve essere sedotto dalle immagini "cariche, enfatiche"¹⁹⁶ di locandine e manifesti, il fotografo deve lasciare una traccia reale dello spettacolo, non soggettiva, né tanto meno interpretativa.

Il contributo di Mulas, per quanto circoscritto temporalmente e noto essenzialmente agli operatori italiani, è stato molto discusso dai successivi fotografi di teatro¹⁹⁷, che si sono dovuti scontrare con un postulato teorico in grado di portare la fotografia al suo grado zero.

¹⁹⁵Ivi, p. 38.

¹⁹⁶Quintavalle A.C. (a cura di), *Ugo Mulas. Immagini e testi*, Op. cit., p. 37.

¹⁹⁷Diversi fotografi citano Mulas come esempio ragguardevole ma non imitabile, pur riconoscendo la forza e la coerenza della sua operazione concettuale. Cfr. Lelli e Masotti, in Madiesani A., *La vertigine del teatro*, p. 16, in cui l'autrice sottolinea la discrepanza di opinioni tra i due fotografi messi a confronto con Strehler e inevitabilmente con le fotografie di Mulas; si veda inoltre l'intervista a Graziano Arici, riportata a pp. 223-238 di questa tesi, in cui il fotografo afferma addirittura che dopo Mulas il teatro non può più essere fotografato, e che anzi dovrebbe essere documentato solo con i mezzi video. Oppure si veda Luigi Ciminaghi, fotografo di scena successore di Mulas di cui si parlerà in seguito, alla ricerca nuovi canali espressivi più personali e caratteristici in grado di superare "il concetto della fotografia di scena come momento autoreferenziale, elevandola ad altra dimensione, a rappresentazione del rapporto profondo tra evento scenico e sensibilità del suo fotografo-autore", <http://www.archivitaliani.it/teatro-archivio-no-archivio-di-arte/#sthash.xFOX6liR.dpuf>.

La ricerca di purezza, realismo, il principio di essenzialità e di automaticità tesi all'estremo, per evitare distorsioni soggettive ed equivoci di traduzione, non solo mettono le immagini totalmente al servizio del teatro, ma addirittura le permeano di una concettualità difficilmente perseguibile in un contesto come questo.

Per Mulas l'immagine 'personalizzata' dall'intervento dell'autore, ad esempio quella in cui il fotografo è

[...] da tutte le parti, [...] tra le quinte, in alto, sotto, nella buca del suggeritore, [nelle] foto durante lo spettacolo, durante le prove, [che] puoi organizzare apposta, [...] [nelle] foto del camerino, [...] [con] gli attori nella tua sala di posa,

insomma ogni immagine d'effetto che abbia la funzione di attirare l'attenzione è pura falsificazione, inganno, trappola buona solo per il mondo della pubblicità, e "non c'è scampo, più riesci a caricare, quindi a falsificare, più ravvivi"¹⁹⁸. La fotografia di scena quindi, non può e non deve cadere vittima di questa insidia, e necessita della consapevolezza precisa di appartenere a quella classe di strumenti più utili che interpretativi, più adeguati a mostrare che a dimostrare¹⁹⁹.

La radicalità di Mulas valorizza un'operazione del pensiero per nulla banale come potrebbe sembrare ad una prima lettura, poiché mette in discussione l'aspetto documentario fino a fare emergere la forma più autentica e credibile della fotografia. Come nei *Modellbuch* brechtiani, la responsabilità della fotografia di scena è soprattutto di tipo analitico e descrittivo, e deve essere relazionata ad un uso interno e funzionale dello spettacolo: lo scatto non è singolo e autonomo, ammiccante ed evocativo, ma adeguato alla ricostruzione dell'intero iter scenico in altri

198^QQuintavalle A.C. (a cura di), *Ugo Mulas. Immagini e testi*, Op. cit., p. 37.

199^QQuesta affermazione è allineata ad un pensiero emblematico anche di un certo fotogiornalismo contemporaneo. Ad esempio Ferdinando Scianna, reporter italiano associato all'agenzia Magnum Photos, dichiara: "[...] l'irriducibile ambiguità della fotografia [...] viene utilizzata non per documentare una cosa, un fatto, ma per dimostrare una tesi. [...] Le fotografie mostrano, non dimostrano", Scianna F., *Etica e fotogiornalismo*, Electa, Milano 2010, p. 11.

spazi e momenti [fig. 19]. Sulla scena originale diretta da Brecht, gli attori non sono vessati da messe in posa ricostruite e plastiche, ma sono liberi di agire durante la rappresentazione senza soluzione di continuità. Solo così il fotografo, come incalza ancora Mulas, può essere “il più possibile fedele a quella che è la realtà scenica”²⁰⁰.

Non ci è dato sapere se Mulas conoscesse l’opera di Roger Pic²⁰¹, ma sembra quantomeno plausibile che il lavoro su Brecht realizzato a fianco a Strehler abbia sortito effetti analoghi a quelli del percorso del fotografo francese.

Nella fotografia di teatro italiana, gli anni Sessanta e Settanta annunciano una deflagrazione di stili e di figure professionali che moltiplicano i linguaggi e le poetiche a venire, pur rimanendo all’interno di una visione che soggiace al mercato editoriale.

Se l’esperienza di Mulas rappresenta un frangente atipico e non facilmente reiterabile, i fotografi che lo succedono stentano ad accordarsi a quel tipo di fotografia, troppo intellettuale e poco commerciale. Luigi Ciminaghi (1938/2009) ad esempio, scelto personalmente da Paolo Grassi nel 1964 come epigono di Mulas per il Piccolo Teatro di Milano²⁰², diverge dall’ideologia del suo predecessore

200^QQuintavalle A.C. (a cura di), *Ugo Mulas. Immagini e testi*, Op. cit., p. 37.

201^NNell’intervista realizzata da Quintavalle, Mulas evidenzia la sua conoscenza profonda del teatro di Brecht e in particolare alcuni libri del Berliner Ensemble, anche se non indica esattamente quali e dunque non è dato sapere se il suo riferimento visivo è legato più a Ruth Berlau o a Roger Pic.

202^LLuigi Ciminaghi lavora al Piccolo di Milano a stretto contatto con Giorgio Strehler fino alla morte del regista nel 1997, e prosegue come fotografo ufficiale del teatro fino al Duemila. Nel nuovo secolo molti altri valenti fotografi si avvicinano sul celebrato palcoscenico, ma senza ottenere il privilegio dell’esclusiva. Se la figura di Marcello Norbeth emerge dalla moltitudine per il numero di spettacoli fotografati e per la propensione all’esuberanza di alcune immagini - l’uso estremo del grandangolo e le riprese da fondo palco sono una sua prerogativa sintattica - alcuni fotografi come Margherita Busacca, Masier Pasquali, Serena Serrani e Luigi La Selva, solo per citarne alcuni, sembrano aver omologato il linguaggio appiattendosi su una figurazione inerte e codificata, determinata da un uso del digitale che comunica una esplicita artificiosità. Tra i fotografi degli ultimi anni, a parte il figlio di Luigi Ciminaghi, Diego, che insiste a procedere sulle orme del padre, si distingue la produzione di Attilio Marasco che con i suoi *close up* molto intensi e suggestivi riporta l’attenzione sulla potenza espressiva dell’attore. Per un quadro completo della vicenda fotografica al Piccolo Teatro di Milano si veda l’archivio multimediale sulla piattaforma web, <http://archivio.piccoloteatro.org/eurolab>.

preferendo un linguaggio più comunicativo, caratterizzato da un coinvolgimento libero e incondizionato nel mondo del palcoscenico.

La ripresa dell'istantanea alla De Antonis, con la sua agilità nel riportare momenti unici e precisi, riavvicina la fotografia di teatro al reportage [fig. 20], lontano dalle logiche di costruzione di uno *storytelling* concettuale. "Riuscire a cogliere in un'istantanea un momento vivo e fugace come il teatro è un'impresa da titani", riconosce Ciminaghi, che criticando allusivamente il lavoro di Mulas dichiara:

una buona foto non deve essere documentazione pura e semplice. Deve saper suggerire sensazioni e stati d'animo. [...] Bisogna riuscire a fermare un'espressione, un atteggiamento dell'attore nel suo essere personaggio. [...] L'essenziale, come per la pittura, è che il fotografo abbia dentro di sé un proprio mondo artistico a cui attingere²⁰³.

Su questa traiettoria ideologica si innestano i contributi di tutti i fotografi che operano sulla scena dei teatri di fine secolo, e la linea espressiva generalmente perseguita si contraddistingue proprio in virtù dell'assenza di una vera e propria progettualità coesa e unitaria, per ricercare piuttosto 'la bella fotografia'.

Una fotografia, per me, è bella quando ha assolto a tutte le possibilità della tecnica: la gamma di articolazione della ripresa è direttamente legata alle potenzialità che mi offre un quadro di ambiente, con le sue luci, le diverse tonalità, le varie sfumature che, inevitabilmente, riduco a tratti essenziali²⁰⁴,

puntualizza Marcello Norberth nel suo periodo romano precedente al Piccolo Teatro, marcando l'influenza dell'aspetto tecnico, non come occorrenza, ma come inevitabile necessità per ottenere un risultato esteticamente valido.

²⁰³I *fotografi e il teatro*, «Il dramma, Mensile dello spettacolo», n. 1-2, Anno LVIII, Gennaio Febbraio 1982, p. 36.

²⁰⁴Ivi p. 49.

Se negli anni Settanta la massificazione dell'industria fotografica aveva reso ancora più abordabili le attrezzature rispetto al decennio precedente, le difficoltà dei fotografi in quel momento non risultano essere tanto di ordine tecnico, quanto piuttosto legate al consenso personale, in un ambito sempre più altamente competitivo.

“Qual è per me una buona foto di scena?” si chiede anche Francesco Carbone, noto per le immagini realizzate a Pina Bausch dal 1982 al 2009:

[La buona foto] è quella dalla quale si capisce che non c'è semplicemente un incontro casuale tra te, fotografo, e loro, attori, quando è la stessa immagine che ti dice che sotto c'è qualcosa di più. [...] Questo qualcosa di più io cerco di metterlo in tutte le mie foto, il resto è una questione di gusto, dipende molto da quello che ti chiede il regista o l'attore²⁰⁵.

Mentre le richieste da parte degli operatori teatrali si fanno via via più specifiche, gli antagonismi si intensificano e i fotografi inseguono personalmente compagnie e teatri al fine di ottenere l'esclusiva o il monopolio su di uno spettacolo oppure su una rassegna. “Con il lavoro di fotografa guadagnavo appena da vivere”, ammette la romana Agnese Di Donato, fotografa delle ‘Cantine’ di Ricci, Perlini, Nanni, Vasilicò e Quartucci, “per questo oggi faccio un altro lavoro e la camera oscura è quasi un momento intimo e privato”²⁰⁶.

“C'è il problema delle piccole e grandi rivalità tra colleghi” afferma ancora Carbone “perché ormai la concorrenza è tantissima e non si bada a mezzi pur di avere la meglio sugli altri”²⁰⁷, come a dire che a parità di capacità e competenza in un ambito dove evidentemente non c'è posto per tutti, vince chi usa le strategie più avvedute, fino ad arrivare agli

205^{Ivi}, p. 43.

206^{Ivi}, p. 45.

207^{Ivi}, p. 42.

estremi di Donatella Rimoldi²⁰⁸, alla quale addirittura scatta “la molla del disinteresse economico, che in questo tipo di attività è molto produttivo, efficace, se non altro perché abitua a guardare un oggetto di indagine in maniera più libera, quindi più completa”²⁰⁹ [fig. 21].

A causa di questa spontanea proliferazione di fotografi di scena, a cui non corrispondono evidentemente politiche ed economie adeguate, negli stessi anni in Italia fioriscono numerose agenzie fotografiche private, atte alla raccolta e al commercio di immagini relative ai settori della cultura e della società, e molti fotografi che lavorano nei teatri vi aderiscono per tutelarsi da questa affannosa gara a chi lavora (e vende) di più. Solo per citare le più note: nel 1966 apre i battenti l'agenzia *Grazia Neri* - chiusa nel 2009 - che saltuariamente si occupa del mercato della fotografia di scena; nel 1970 l'agenzia fotografica Luisa Ricciarini, specializzata in arte, musica e spettacolo; nel 1977 nasce l'agenzia *tam tam* da un'iniziativa di Robi Schirer, fotografo che si occupa di teatro e di musica; e nei primi anni Ottanta *Photomovie*, specializzata proprio in fotografie di scena, con sedi diverse dislocate tra Roma e Milano.

Tutte queste neonate società si insinuano in una sfera già abbastanza satura di fotografi indipendenti ma tentano comunque di decretare qualche precetto, che scaturisce chiaramente dalle esigenze di mercato. Ad esempio, in prima analisi, le fotografie più richieste e sollecitate dalle agenzie sembrano riguardare i primi piani degli attori, che i fotografi tendono comunque già ad effettuare per via dei nuovi teleobiettivi che invadono il mercato²¹⁰.

208⁸La Rimoldi, madre del celebre regista Matteo Garrone e moglie del critico e autore teatrale Nico Garrone, ha fotografato la scena di ricerca romana dal 1967 fino a metà degli anni Ottanta, focalizzando il suo interesse sulle cantine romane di Nanni e Perlino, dei quali la fotografa dichiara di avere alcuni “album di ‘viaggio artistico’ quasi completi”, Ivi, p. 50.

209⁹*Ibidem*.

210⁰Le ottiche fisse tele e medio-tele di fattura giapponese e tedesca, dilagano proprio negli anni Settanta e i fotografi di teatro approfittano di questa innovazione per ottenere immagini di scena più ravvicinate e nitide. Se gli obiettivi normali e grandangolari costringevano il fotografo ad accostarsi al palco o ad usare angoli di campo ampi, l'introduzione del tele a teatro permette all'operatore di fotografare rimanendo lontano dalla scena, senza interferire con lo svolgimento dell'azione e

Le fotografie della scena completa, cioè quelle che comprendono palco e scenografia, risultano invece esigue e poco apprezzate dai giornali, probabilmente a causa del campo visivo troppo ampio che, stampato in piccolo sulla pagina del giornale, perde in qualità e in dettaglio.

Nelle immagini rigorosamente anonime raccolte dalle agenzie di quegli anni, cominciano ad apparire anche i primi insoliti punti di vista come la ripresa da sopra il palco o dalle quinte, mentre i mossi e gli sfocati sono scartati a priori perché invendibili. In generale comunque, la sfera della ritrattistica appare la più apprezzata, esattamente come accade in Francia, dove in quegli stessi anni le agenzie “*privilégient toujours les acteurs aux dépens de la mise en scène. [...] Et leur exigence n’a guère depuis le début du siècle: mettre en valeur les vedettes principales du spectacle – acteur ou metteurs en scène*”²¹¹.

Parallelamente alla Francia, dove le agenzie che detengono il monopolio della *photo du spectacle* sono solo due²¹², i meccanismi che coinvolgono le pratiche di produzione delle immagini a teatro rispondono esclusivamente alle pretese di un mercato in forte espansione, che esige un linguaggio preciso e oggettivo, uniformato da codici riconoscibili e da criteri estetici culturalmente accettati.

1.3.1 I fotografi del teatro istituzionale contemporaneo

Verso la fine del XX secolo, mentre le agenzie tendono a padroneggiare il mercato della stampa quotidiana e periodica, alcuni fotografi si

senza rischiare di distrarre gli attori o disturbare il pubblico.

211[¶]Meyer-Plantureux C., *Les Agences à l’aube des années 70*, in Meyer-Plantureux C., *La Photographie de Théâtre ou la mémoire de l’éphémère*, Op. cit., p. 144.

212[¶]La Meyer-Plantureux individua le due grandi agenzie già citate precedentemente come le maggiori contendenti e monopolizzatrici del mercato della fotografia di scena a partire dagli anni Sessanta: Bernard, l’agenzia specializzata in fotografia di spettacolo, e la Lipnitzky, che nel 1970 chiude i battenti e vende l’intera collezione all’agenzia Roger-Viollet, che tuttavia tratta diversi settori della fotografia pur rimanendo in ambito documentaristico, Ivi, p. 143.

organizzano individualmente per scavalcare le associazioni di categoria e offrire la loro specificità linguistica direttamente alle istituzioni.

Certi teatri, già avvezzi alle collaborazioni con fotografi indipendenti, arrivano persino a produrre episodicamente forme contrattuali che concedono l'esclusiva, garantendo in qualche caso una continuità lavorativa anche per alcuni anni.

Il già citato Piccolo Teatro di Milano ad esempio, dopo i contributi autonomi dei fotografi Emmer e Signorelli tra gli anni Quaranta e Cinquanta, verso gli anni Sessanta assume ufficialmente i fratelli Buscaglia, fotografi e registi milanesi, chiamati da Paolo Grassi per fotografare la stagione teatrale del 1963-64. Se non è stato possibile reperire i contratti originali che vincolavano i fotografi al teatro, e quindi non si sono potute analizzare eventuali clausole e compensi, è però certo che il Piccolo di Milano è stato uno dei pochi teatri italiani a retribuire ufficialmente i suoi fotografi²¹³, almeno fino al 2000.

Una situazione analoga si presenta anche al Teatro La Scala di Milano, dove dal 1950 al 1979 Erio Piccagliani diviene fotografo ufficiale e unico protagonista delle sessioni fotografiche di prove e 'filate'. Quando Piccagliani lascia il trentennale incarico, l'allora Capo Ufficio Stampa de La Scala, Carlo Mezzadri, offre ad una giovane Silvia Lelli di prendere il suo posto. Dopo la proposta di un appalto e qualche trattativa di mediazione, La Scala redige ufficialmente il primo contratto di collaborazione retribuita per la fotografa e il suo compagno, Roberto Masotti, e dalla fine degli anni Settanta i due lavorano in teatro coperti da esclusiva. Gli accordi prevedono la ripresa di tutte le fasi della produzione, comprese le prove e la resa dei materiali al teatro attraverso la costituzione di un Archivio. Pochi anni dopo l'entrata alla Scala, i fotografi riescono a fondare inoltre un Laboratorio di stampa dei

213^oOltre al già citato caso di Luigi Ciminaghi, uno dei più longevi fotografi che hanno perdurato al Piccolo di Milano, anche Mulas viene ingaggiato formalmente da Strehler per fotografare le già citate messe in scena su Brecht, mentre il resto della stagione veniva 'coperta' dal fratello Mario Mulas, il quale usa tecniche e modalità di ripresa simili a quelle del fratello al punto da imitarne lo stile e rendere difficile, talvolta, l'attribuzione della paternità delle immagini a uno o all'altro.

materiali, curato da Andrea Tamoni il quale attualmente esercita anche come fotografo di scena.

Ma il caso Lelli e Masotti, esaminato più avanti, è piuttosto insolito per l'Italia poiché spesso i fotografi tendono ad offrire la loro professionalità gratuitamente in cambio dell'accesso agli spettacoli, nell'ottica di rivendere poi le immagini personalmente alla stampa. E qualche volta vengono indennizzati direttamente dalle compagnie. Un episodio narrato da Vasco Ascolini nell'intervista riportata più avanti²¹⁴ rievoca un incarico estemporaneo ottenuto senza intermediari, richiesto dalla compagnia di Martha Graham, invitata a debuttare ad una rassegna organizzata a Reggio Emilia nel 1987. In una prova messa in scena appositamente per la realizzazione di immagini promozionali, il fotografo viene invitato a produrre un cospicuo materiale, subito dopo ritirato dalla compagnia e mai resogli noto.

La committenza remunerata, ma soprattutto illustre, gratifica comunque il fotografo il quale, ammette, abituato a lavorare per avere in cambio solamente prodotti destinati alla camera oscura, non si preoccupa della negligenza ma anzi ripone sull'avvenimento diverse aspettative²¹⁵.

In generale molti fotografi che operano negli ultimi decenni del Novecento, lavorano in tal modo a causa di una mancanza di iniziativa da parte dei teatri istituzionali e in generale per via dell'impostazione culturale nei confronti della fotografia.

Come rimarca Giuseppe Privitera,

214[®]Cfr. *A futura memoria*, Intervista a Vasco Ascolini, riportata in questa tesi a pp. 238-259.

215[®]Come spiega Ascolini nella medesima intervista, pur non avendo mai ricevuto un compenso adeguato da parte del teatro per il suo instancabile lavoro, la decisione di donare ad esso i negativi originali è stato un atto dovuto. Ad oggi l'archivio conservato al Valli è composto esclusivamente da sue immagini scattate negli anni Settanta e Ottanta, per le quali ogni cessione a terzi necessita del consenso dell'autore. Nonostante ciò, comunque, Ascolini rinuncia ancora oggi a qualsiasi rivendicazione sui diritti di riproduzione in quanto quelle foto cedute al teatro non soddisfano alla sua visione poetica e dunque, non sentendosi da esse rappresentato, non ritiene necessario richiedere per esse un corrispettivo in denaro, in caso di cessione. Ivi, p. 242.

fotografare il teatro è un mestiere rischioso, non solo per la scarsa considerazione di cui gode in Italia, ma per l'assenza di una tradizione cui fare riferimento [...],

e per ovviare a queste mancanze, continua il fotografo,

bisogna strappare l'immagine da quel ruolo subalterno cui finora è stata relegata nei confronti dello stesso spettacolo²¹⁶.

Se la mentalità di alcuni fotografi già nei primi anni Ottanta è orientata sulla via della rivendicazione professionale specialistica, la tendenza generale continua ad essere quella di fotografare il teatro, tra le altre cose, seguendo l'orizzonte dei propri interessi personali.

E' il caso di Tommaso Le Pera, di cui si dirà meglio in seguito, il quale avvia la sua carriera seguendo volontariamente le 'cantine romane', per poi passare ai teatri stabili, nei quali "si 'imbuca il più delle volte [...] non potendo permettersi di pagare il biglietto"²¹⁷, oppure di Donatella Rimoldi che ha rapporti occasionali con il teatro ufficiale per via di alcune forti delusioni sul piano professionale²¹⁸, che non le consentono di fare scelte definitive.

L'impressione che si ricava da questo panorama è quella di una grande spinta operativa da parte dei fotografi, di cui solo alcuni motivati da rapporti di carattere economico, ma di una conseguente imperizia da parte delle istituzioni teatrali, evidentemente inadeguate a fornire risposte di tipo politico e strutturale.

Se i grandi teatri stabili italiani oggi possono fruire di una memoria visiva del loro passato artistico, e se hanno inoltre potuto costituire ingenti archivi a disposizione di studiosi e storici, è grazie alla munificenza dei fotografi di scena i quali, a scapito del loro stesso

²¹⁶*I fotografi e il teatro*, Op. cit., p. 38.

²¹⁷La dichiarazione è apparsa in un articolo web dedicato a Tommaso Le Pera, <http://www.ziogiorgio.it/2010/10/13/tommaso-le-pera/>.

²¹⁸*I fotografi e il teatro*, Op. cit., p. 51.

riconoscimento, hanno concesso le proprie esperienze e competenze, qualificando indirettamente l'istituzione.

Molti fotografi di questa storia recente oggi hanno cessato la professione o si sono rivolti ad altri settori, rinunciando anche a rivendicare almeno il riconoscimento dei propri scatti, finiti in gran parte negli archivi dei teatri. Lo stabile di Torino, quello di Roma e del Veneto, solo per citare alcuni rilevanti casi italiani, pur avendo digitalizzato e messo a disposizione sul web tutte le fotografie acquisite nel corso degli ultimi decenni - attraverso un'archiviazione spesso metodica e coerente - non si sono però posti il problema dell'attribuzione, spesso rimasta lacunosa. E i fotografi, dal canto loro, pur inseguendo talvolta "credit omessi o usi illeciti delle [...] immagini"²¹⁹ come parte integrante dell'attività artistica, troppo frequentemente non si occupano di questo aspetto, che per gli studiosi è invece insopprimibile.

1.3.1.1 Lelli e Masotti, Tommaso Le Pera e Graziano Arici. Fotografi di scena a Milano, Roma e Venezia

Silvia Lelli e Roberto Masotti, coppia inossidabile nel lavoro e nella vita, operano in ambito teatrale fin dai primi anni Settanta e creano il loro sodalizio a partire dal 1979, anno in cui iniziano una ventennale collaborazione con il Teatro La Scala di Milano²²⁰.

Fotografi di scena competenti in campo lirico, nel balletto, ma anche nell'ambito concertistico, hanno lungamente collaborato con diversi

²¹⁹Il principio dei vasi comunicanti. Intervista a Silvia Lelli e Roberto Masotti riportata in questa tesi, p. 221.

²²⁰Per un quadro esaustivo del percorso fotografico di Lelli e Masotti si vedano, tra gli altri, *La scala nel mondo. Fotografie di Silvia Lelli e Roberto Masotti*, Edizione del Teatro alla Scala, Milano 1982; *La forma dinamica dell'opera lirica: regie del Teatro alla Scala 1947-1984*, Banco Iarano, Como 1984; *Teatro alla Scala. Magie della scena*, Massimo Baldini Editore, 1985; Dossena A., (a cura di), *Luca Ronconi. Inventare l'opera. L'Orfeo, Il viaggio a Reims, Aida: tre opere d'occasione alla Scala*, Ubulibri, Milano 1986; Foletto A. (a cura di), *Il coro del Teatro alla Scala*, Banco Iarano, Milano 1988.

teatri e Festival italiani e internazionali come il Teatro dell'Opera di Roma, il Ravenna Festival o il Festival di Salisburgo, ma anche con singoli autori che li hanno fortemente voluti per seguire particolari periodi delle loro carriere. E' il caso di Keith Jarrett e i suoi concerti, che Masotti fotografa dal 1969, o del maestro Riccardo Muti, che dal 1978 viene immortalato dalla Lelli dentro e fuori i teatri di tutto il mondo²²¹.

Forti della loro incomparabile flessibilità creativa, i due fotografi si muovono agevolmente tra le varie fisionomie della scena, esplorando un più ampio raggio d'azione che non contempla la sola prosa²²², ma abbraccia piuttosto il multiforme campo delle *Performing arts*. L'approccio alla fotografia esercitato da Lelli e Masotti appare spesso eclettico e formalmente diverso nei vari periodi, non solo per le differenze stilistiche - per quanto minime - tra i due, ma soprattutto per la capacità di entrambi di sperimentare tecniche e adattarsi alle varie situazioni teatrali.

La firma Lelli e Masotti implica, tuttavia, un criterio di visione stereofonica, elaborata nel tempo e fermamente rivendicata, come rimarca la Lelli:

Nessuna immagine del Teatro alla Scala è firmata dall'uno e dall'altro. Si tratta sempre di un lavoro comune. [...] In realtà non abbiamo mai programmato nulla, entrambi abbiamo sempre elaborato con il bianco e nero e con il colore. [...] Le fotografie, prese da punti di vista distinti, erano sempre diverse e complementari. [...] Il nostro rapporto si basa anche sull'affinità, sul gusto. Abbiamo sempre avuto un approccio

221[®]Nel 1996 l'editore Leonardo Arte ha pubblicato un volume di fotografie di Silvia Lelli dedicato a Riccardo Muti e alla sua attività al Teatro La Scala, dal 1986 al 1996. Le fotografie riprendono il maestro da vari punti di vista, sia in fase di prova che durante i concerti, evidenziando tutto il sentimento, l'impeto e la mimica del suo impegno professionale. Cfr. Vergani G., (a cura di), *Riccardo Muti dieci anni alla Scala*, Leonardo Arte, Firenze 1996. Nel 2001 inoltre, le Edizioni del Teatro alla Scala intitolano al maestro Muti un ulteriore volume, molto articolato e patinato, in cui appaiono le fotografie di Lelli e Masotti insieme a quelle di Erio Piccagliani, Luciano Romano, Andrea Tamoni e Graziella Vigo, Cfr. Triola A., (a cura di), *Riccardo Muti alla Scala*, Edizioni del Teatro alla Scala, Rizzoli, Milano 2001.

222[®]Cfr. *Il principio dei vasi comunicanti*. Intervista a Silvia Lelli e Roberto Masotti, Op. cit.

simile, semplice, nei confronti delle cose, che è stato perfezionato dai molti anni alla Scala. Il Teatro ci ha lasciato liberi di agire secondo il nostro stile²²³.

Se talvolta appare arduo individuare un principio di riconoscibilità generale, a causa dell'ininterrotto saggiare le occasioni offerte dalle contingenze, la versatilità diviene tuttavia un'opportunità nel passaggio tra i vari generi. "[...] Nel rispetto di ciò che sta avvenendo nei confronti degli artisti e del pubblico, [...] si può essere sufficientemente elastici per passare da uno spettacolo all'altro senza problemi" dichiara Silvia Lelli, e aggiunge "quando eravamo alla Scala questo principio [...] ha avuto il potere di arricchire e rendere più attuale il modo di fotografare la lirica"²²⁴. La sinesis di stili si nutre di una ricerca visiva continua ed inarrestabile, che spazia tra i vari modi e generi fotografici: il colore e il bianco e nero si alternano in un incessante andirivieni, mentre la visione aperta, che svela inedite relazioni con il contesto, si avvicina ad accostamenti di taglio formalista.

Negli anni della Scala, le possibilità concesse dal teatro hanno permesso ai due fotografi di attraversare gli spazi della rappresentazione in varie forme, dal punto di ripresa centralizzato e oggettivo, fino all'approccio ravvicinato, realizzato con potenti teleobiettivi²²⁵ ma anche in alcuni casi scattando 'sotto palco' con focali corte.

Durante la stagione 1984/1985, la coppia realizza tre reportage dedicati alle messe in scena di Luca Ronconi alla Scala, pubblicati l'anno

223[▫]Madesani A., (a cura di) *La Vertigine del Teatro. Fotografie di Silvia Lelli e Roberto Masotti*, Nomos Edizioni, Busto Arsizio (VA) 2010, p. 15.

224[▫]*Il principio dei vasi comunicanti*. Intervista a Silvia Lelli e Roberto Masotti, in questa tesi a p. 217.

225[▫]Come indicano i due autori, le molte possibilità offerte da un'attrezzatura diversificata, hanno ricoperto un ruolo importante: le ottiche fisse grandangolari 21 mm e i teleobiettivi fino a 350 mm, piuttosto che la postazione fissa su cavalletto con un obiettivo 35 mm, fino alla Leica a telemetro, il formato panoramico e persino il medio formato 6x6, hanno consentito di estendere il linguaggio fino a inglobarne tutta la grammatica visiva. Cfr. Madesani A., (a cura di) *La Vertigine del Teatro. Fotografie di Silvia Lelli e Roberto Masotti*, Op. cit., p. 15.

successivo in un libro a lui consacrato²²⁶. L'impianto visivo di queste serie di fotografie è estremamente variegato: si passa da fotografie 'classiche' che prevedono una visione d'insieme, illustrata da diversi punti di vista, che comprendono persino lo scatto da fondo palco verso la sala [fig. 22], a primi piani di cantanti ripresi durante gli assoli o in coro, fino a scene che comprendono il pubblico, sia dentro che all'esterno del teatro [fig. 23].

L'impressione è che i fotografi abbiano ben usufruito della facoltà di muoversi liberamente durante gli spettacoli, riuscendo così a costruire una narrazione molto ricca ed esaustiva, che costituisce una grande risorsa e una fonte di riferimento sul piano storico-critico²²⁷.

Un criterio di identificazione per una presunta organicità stilistica, laddove si ritenesse necessario reperirlo, è forse rintracciabile nella restituzione coerente di interi percorsi visivi relativi alla costruzione degli spettacoli, che si dipanano lungo una narrazione attendibile e compiuta.

I due fotografi hanno spesso potuto frequentare le produzioni del Teatro fin dal principio, guadagnando così la possibilità di assistere all'elaborazione degli spettacoli da una prospettiva registica e attoriale [fig. 24]. L'entrare in sintonia con tutte le fasi dell'edificazione scenica ha permesso loro, nel corso del tempo, di conquistare posizioni sempre più privilegiate e uniche, da cui risultano punti di vista inediti e talvolta sorprendenti²²⁸. Di fronte ad una scena formalmente compiuta a livello

226^oCfr. Dossena A., (a cura di), *Luca Ronconi. Inventare l'opera. L'Orfeo, Il viaggio a Reims, Aida: tre opere d'occasione alla Scala*, Op. cit.

227^oNonostante i rapporti tra Ronconi e la fotografia fossero positivi e produttivi - come Lelli e Masotti raccontano nell'intervista - il regista sembra non confidare molto nella facoltà della fotografia di conservare la memoria della scena e anzi sembra propendere verso un'idea generale di irriproducibilità del teatro. Nel medesimo libro infatti, pur non riferendosi direttamente alla fotografia, né a quella di Lelli e Masotti in particolare, Ronconi dichiara comunque: "[...] la rappresentazione non ha la possibilità di essere "notata", fermata su carta, o nelle immagini. Risiede nella memoria di chi l'ha vista, ma non in qualcosa che può essere ripreso, riaperto e ripercorso", Ivi, p. 27.

228^oSilvia Lelli racconta di avere potuto scattare da postazioni insolite, ad esempio sotto al palco, dentro al golfo mistico, al centro delle percussioni dell'Orchestra Cherubini, mentre Roberto Masotti riporta l'aneddoto relativo al suo scatto più audace, realizzato dal palcoscenico stesso, durante il debutto del *Falstaff* di Strehler.

di composizione spaziale e illuminazione, e quindi di per sé già altamente fotogenica, si pone per Lelli e Masotti - come per tutti i fotografi che operano in teatro - la questione dell'interpretazione soggettiva.

La parte tecnico-documentativa deve fare il proprio dovere per rappresentare al meglio la scena completa, risolvendo il più possibile i problemi di equilibrio tra parti in luce e in ombra, profondità di campo, correttezza delle posizioni in corrispondenza con i momenti topici della messa in scena. Andando a ritagliare scene più concentrate, come dettagli, è necessario usare maggiore libertà. Quella che ti consente di respirare con lo spettacolo, con le sue dinamiche e significati, senza tralasciare gli stimoli sollecitati da una propria visione²²⁹.

Roberto Masotti descrive così il suo rapporto con la scena, sottolineando quanto sia necessario, per il fotografo, sentirsi in sintonia con l'evento che sta accadendo senza perdere mai quello stupore infantile, che lascia margine di modifica e improvvisazione fotografica, secondo il caso.

Aggiunge Silvia Lelli, proseguendo il discorso:

[...] certi spettacoli perfetti vanno solo seguiti 'oggettivamente' cercando di restituire la perfezione nelle fotografie ma anche lasciandosi andare al proprio sguardo che, a partire da quella bellezza, risulta ancor più teso e creativo²³⁰,

come a dire che non esiste una precisa regola, tutto sta nella capacità del fotografo di rispettare il lavoro creativo altrui, ma senza ricusare la propria portata interpretativa.

Lelli sottolinea inoltre che la ricerca deve tendere verso una unione di tratti espressivi diversi ma sovrapponibili, come "lo spirito del

Cfr. *Il principio dei vasi comunicanti*. Intervista a Silvia Lelli e Roberto Masotti, Op cit.

229^{ivi}, p. 221.

230^{ivi}, p. 222.

reportage fotografico [...] e le rigidità della fotografia di scena classica o tradizionale”²³¹, in modo da evitare l’artificio della posa solenne, che irrigidisce tutta la struttura visiva. In pratica, senza cedere alle aspettative degli stilemi convenzionali, la fotografia deve poter spaziare tra stili, linguaggi e forme diverse con agilità e duttilità, allineandosi con l’arte scenica.

In aggiunta alle numerose collaborazioni decennali con riviste specializzate di teatro e musica come Gong, Scenario, Musica Viva - solo per citarne alcune nel panorama sterminato di pubblicazioni a mezzo stampa - i due fotografi hanno realizzato numerosi libri fotografici, composti a partire da iniziative personali o su commissione²³².

Nel 2010 esce un singolare libro intitolato *La vertigine del teatro*, nel quale sono riunite 120 fotografie originali scattate nei teatri storici di tutta Italia nel corso di vent’anni di attività dei due fotografi. Tra l’Olimpico di Vicenza e il San Carlo di Napoli, La Fenice di Venezia e il Teatro Massimo di Palermo, l’Alighieri di Ravenna e la stessa Scala di Milano - ma anche in teatri minori come il Farnese di Parma o il piccolo teatro di Busseto dove esordì Giuseppe Verdi - questo viaggio tra le architetture e gli spazi del teatro costituisce una sorta di topografia ‘emozionale’ nei luoghi della cultura italiana dello spettacolo. Non si tratta infatti di un compendio storico, né del consueto libro di fotografie di architettura, quanto piuttosto di un tentativo di evocare impressioni di meraviglia e mistero, attraverso visioni e suggestioni spesso distanti dallo sguardo usuale dello spettatore.

Le fotografie si concentrano frequentemente sull’insolito magnetismo evocato dal teatro vuoto [fig. 25], talvolta ripreso con un’ottica grandangolare dal lato del palcoscenico o dai palchetti; sui dettagli ravvicinati degli arredi, “dove la raffinatezza convive alla polvere,

231[¶]ivi, p. 219.

232[¶]Per una rassegna completa sul quadro bibliografico dedicato a Lelli e Masotti si rimanda alla biografia, pubblicata in introduzione all’intervista, pp. 215-216.

oggetti artigianali di pregio a posticce impressioni di ricchezza”²³³; o ancora su di un pubblico assorto, attento e partecipe che esiste, comunque, fuori dalla rappresentazione stessa [fig. 26].

La scelta di non includere tipiche fotografie di scena, né particolari spettacoli o addetti ai lavori, mette in luce simbolicamente tutte le parti di un teatro-macchina, che funziona grazie alla natura di tanti elementi stratificati, diversi ma necessari l’uno all’altro. La sensazione di uno sguardo integrale e incondizionato, per quanto sentimentale²³⁴, del teatro è resa attraverso l’alternanza di

[...] immagini spettacolari per esiti estetici e tecnici [...] a visioni intimiste, quasi rubate, che ricreano tra luci e ombre atmosfere segrete, pause, attese; immagini che mostrano tutta la grandiosità dei volumi architettonici e l’illusione degli spazi scenici, si affiancano a scorci impossibili che svelano magie di meccanismi nascosti e grandezze vertiginose²³⁵.

Non più solo pubblico e classica rappresentazione scenica dunque, ma anche spazi disabitati di soffitte ignote e camerini privati, prove in corso e backstage segreti e inesplorati, graticci attrezzati, e poi lampadari luccicanti, velluti e stucchi, e facciate esterne che si relazionano con le piazze e le città. Il tutto ripreso spesso in una particolare condizione di pausa, di quieta sospensione che evoca echi di presenze e applausi ma che, nel suo silenzio pacifico, evidenzia l’aspetto intimistico e profondo del teatro.

Il problema del rumore, o meglio la valenza sonora che caratterizza l’ontologia della scena, è apparentemente molto sentito dai due fotografi, che nel riferire della loro poetica usano tautologicamente

233[®] Agostini E., *La vertigine del teatro*, 2013, <http://drammaturgia.fupress.net/recensioni/recensione2.php>.

234[®] “Quando si vive il teatro per molto tempo, lo si sente come casa propria”, dichiarano i due fotografi, “quando è vuoto si percepisce un’intimità straordinaria”. cit. in Madesani A., (a cura di) *La Vertigine del Teatro. Fotografie di Silvia Lelli e Roberto Masotti*, Op. cit., p. 18.

235[®] Ivi, p. 9.

termini come “teatro abitato”, “brusìo”, “tonfo”, “richiami sonori”²³⁶, come a voler incorporare nella fotografia ciò che le è negato, per sua stessa natura: il suono, come condizione imprescindibile del teatro quindi, soprattutto se si tratta di teatro musicale, e come elemento che la fotografia deve in qualche modo celebrare, attraverso l’immagine, dandogli una forma iconica.

L’immagine fotografica che non può acquisire il suono, né il movimento, cosa restituisce allora del teatro? “Noi ascoltiamo, osserviamo, fotografiamo e basta”, è la risposta dei due fotografi.

Considerato il depositario della memoria visiva del teatro italiano, Tommaso Le Pera si presenta come il fotografo di scena per eccellenza. In oltre quarantacinque anni di attività, ha composto il più ingente archivio europeo di immagini teatrali, raccogliendo più di 4000 fotografie da lui stesso scattate. Classe 1942, calabrese di nascita, inizia la sua carriera di fotografo nella Roma degli anni Sessanta, prima sui set cinematografici dei western all’italiana e poi tra le celebrate rappresentazioni teatrali avanguardistiche delle cantine romane²³⁷.

Il suo primo approccio alla fotografia di teatro è totalmente istintivo e privo di metodo, ma non per questo meno efficace sul piano dello stile. In questo primo periodo fotografa le scene abusivamente, senza autorizzazioni né beneplaciti da parte di registi e attori, attraverso scatti rapidi e istantanei, rubati durante lo svolgimento dell’azione,

236⁶Non solo nello scritto introduttivo che introduce il volume curato dalla Madessani, ma anche durante il video promozionale per il web, si legge un breve testo in cui si evidenzia questo aspetto legato alla sonorità: “Nei teatri raccogliendo visioni, dettagli, illuminazioni, rispondendo a richiami sonori e musicali, sfruttando ogni occasione per percepirne l’intera vibrazione: Un teatro è abitato o vuoto, assorto in se stesso, in denso silenzio o invaso da brusii...Un rumore passa e risuona sulla scena, la attraversa, si fissa, vaga. In scena qualcosa continua ad apparire e scomparire, oscillare: buio-luce, buio-luce; qualche tonfo sordo, il ritmo di passi sul palcoscenico, altri in galleria”, <https://www.youtube.com/watch?v=vMcaP3xytjQ>.

237⁶Come asserisce lo stesso Le Pera, in quegli anni il nascente teatro d’avanguardia era molto interessante dal punto di vista visivo, e anche se intriso di contenuti politici era ricco di potenzialità espressive e trasmetteva la grande forza della rivoluzione culturale. Tra i numerosi spettacoli fotografati da Le Pera all’inizio del suo percorso fotografico teatrale, si ricordano quelli di Memè Perlini, Nanni, Ricci, Vasilicò e Quartucci.

approfittando dei momenti di risate o applausi per coprire il rumore dell'otturatore.

Le Pera narra di questo periodo economicamente difficile, ma espressivamente stimolante, come di una fase decisiva della sua carriera, utile a definire i suoi obiettivi e affinare i criteri di ripresa sul piano tecnico. La sterzata professionale avviene in un preciso momento: dopo avere fotografato, sempre clandestinamente, alcune scene di *Come finì Don Ferdinando Ruoppolo* di Peppino De Filippo, Le Pera spedisce le stampe al regista, con allegato un recapito telefonico.

La chiamata arriva subito dopo e il fotografo viene invitato da De Filippo in persona, entusiasta delle sue immagini, ad entrare ufficialmente al Teatro delle Arti di Roma per terminare il lavoro iniziato. Da quel momento l'attività fotografica di Le Pera diventa un mestiere retribuito, cui il fotografo si dedica imparzialmente, senza mai disattendere la sua scelta²³⁸.

Secondo quanto lui stesso afferma in varie occasioni, fino ad allora le immagini teatrali venivano scattate massimamente durante le prove, e soprattutto la scena veniva fermata, immobilizzata in una posa, per poter permettere al fotografo di ottenere un risultato predefinito. In questo modo si dissipava la naturalezza e la spontaneità del gesto ma soprattutto l'espressione del volto dell'attore, quel "momento impalpabile in cui il volto diventa maschera"²³⁹.

L'approccio di Le Pera invece, funziona intenzionalmente al contrario: rubare una fotografia estrapolando un preciso istante dal flusso dell'azione, equivale a fabbricare un documento reale, franco, che "salva

238⁸Secondo Oliviero Ponte di Pino, Le Pera costituirebbe un'eccezione nel panorama italiano in quanto risulta l'unico operatore rimasto sempre fedele alla professione di fotografo di scena, a differenza di molti altri suoi colleghi che hanno dedicato al teatro solo una parte della loro attività e ricerca. In realtà, pur essendo di fatto il primo, Le Pera non rappresenta un'anomalia: qualche anno più tardi infatti, il ristretto gruppo di professionisti esclusivisti della fotografia di scena si arricchisce di altri importanti fotografi come Lelli e Masotti e Maurizio Buscarino, solo per citare i più noti. Ponte di Pino O., *Il volto e la maschera nelle fotografie di Tommaso Le Pera. Il volume fotografico dedicato alle messinscena pirandelliane*, a teatro 62.50, <http://www.trax.it/olivieropdp/mostranew.asp?num=62&ord=50>.

239⁹*Ibidem*.

la memoria dello spettacolo”, senza alterare le disposizioni spaziali, registiche, drammaturgiche, in pratica senza “sovrapporsi alla cifra del regista dello spettacolo [...] snaturandolo per narcisismi personali”²⁴⁰. Assoggettato alla necessità di documentare, nel rispetto totale dell’evento scenico, lo stile leperiano si adegua ad un modello di lettura del reale che avvalorava le qualità precipue della fotografia, tendendo alla pura cronaca, alla rappresentazione autentica e alla registrazione acritica.

Il linguaggio del fotografo è di fatto caratterizzato da uno stile classico, rigoroso, quasi cartesiano, finalizzato ad una resa incondizionata dello spettacolo, che prima di tutto deve risultare leggibile e verosimile. Ogni immagine è scrupolosamente composta, equilibrata, esatta, laddove l’estrema pulizia del gesto, nonché l’evidenza dell’espressione del volto attoriale, sono restituite con grande diligenza e cura. La superficie ipernitida resa da un sapiente approccio tecnico, rende ogni fotografia manieristicamente ricercata, “ripulita da ogni margine di ambiguità percettiva”²⁴¹.

Nonostante le sue fotografie risultino talvolta fredde e inerti, a causa dell’estrema rigidità stilistica ma anche in virtù della distanza fisica da cui esegue gli scatti con il teleobiettivo [fig. 27], il suo lavoro è sempre molto apprezzato non solo dalla stampa ma anche dagli attori stessi, che amano il suo modo sobrio e sistematico di indagare nell’animo del personaggio.

L’enorme archivio fotografico di Le Pera sta gradualmente rivelando i suoi tesori grazie ad un recente progetto denominato *La memoria del Teatro*, che ambiziosamente vuole pubblicare un’antologia di tutta la sua produzione dedicata ai grandi drammaturghi internazionali, con

240[®]Scaparro M., *La memoria del teatro*, in *Il teatro nelle fotografie di Tommaso Le pera: Goldoni*, collana *La memoria del teatro*, Bevivino Editore, Assisi (PG) 2009, p. 23.

241[®]Ponte di Pino O., *Il volto e la maschera nelle fotografie di Tommaso Le Pera. Il volume fotografico dedicato alle messinscene pirandelliane*, Op.cit.

uno sguardo però anche “ai teatranti, [...] ai tecnici e alle strutture ospitanti”²⁴².

Le fotografie di scena contenute in questi volumi sono state realizzate nei più grandi teatri italiani e gli spettacoli sono messi in scena da registi del calibro di Nanni, Ronconi, Scaparro, Squarzina, Lavia [fig. 28], Emiliani, Castri, solo per citarne alcuni. La collana, avviata nel 2009, ha visto la pubblicazione dei primi tre volumi dedicati rispettivamente a Goldoni, Pirandello e Shakespeare, e il progetto prevede l’uscita intitolata a Molière, ai classici greci, e poi a Ibsen, Strindberg e Checov, a Brecht, a Ionesco, Beckett, Pinter, e ancora a Scarpetta, Viviani, De Filippo e infine a Williams, O’Neill, Miller, per un totale di dieci volumi²⁴³.

Recentemente Le Pera ha deciso di valorizzare una parte dell’archivio poco conosciuta, quella relativa ad immagini meno ‘scientifiche’ e razionali. Nella mostra *Colore e Movimento* del 2015, Le Pera rivela una inedita attitudine al linguaggio contemporaneo, fatto di superfici mosse, di campiture sfocate, di linee grafiche, controluce e cromatismi accesi, usati nel tentativo di astrarre l’azione e renderla eterea, impalpabile [fig. 29].

In direzione opposta al preciso intento che ha caratterizzato il suo quasi mezzo secolo di fotografia, sembra che questa operazione sia sostenuta dal desiderio di aprire nuovi scenari alla collocazione del suo lavoro, che non è mai stato riconosciuto dal mondo né dal mercato dell’arte, ma solo in ambito commerciale²⁴⁴.

242[®]Panzarella A., *Il fotografo “benefico”*, in *Il teatro nelle fotografie di Tommaso Le pera: Goldoni*, Op. cit., p. 15.

243[®]La lista completa del piano editoriale e qualche informazione di massima sul progetto si trovano sul sito <http://www.memoriadelteatro.altervista.org/>.

244[®]La mostra in oggetto è stata ospitata presso l’Adnkronos Museum al Palazzo dell’Informazione di Roma, <http://www.adnkronos.com/cultura/2015/09/22/gli-scatti-teatrali-tommaso-pera-all-adnkronos-museum.QJ8qmVAWqen9dYvnf85NmO.html>. Nel 1991, il Museo Teatrale e Biblioteca del Burcardo di Roma, ha disposto l’acquisizione di una parte dell’archivio di Le Pera, dopo una lunga trattativa avviata nel 1978. Il fondo è costituito da più di 1200 fotografie che documentano la scena teatrale di Roma e dintorni - e in qualche caso di teatri milanesi - dagli anni Settanta fino al 1996, anno in cui viene revocato il finanziamento. Le fotografie, per la maggior

In un'intervista realizzata in occasione dell'apertura della mostra, Le Pera ha dichiarato:

Molte volte si può cogliere l'anima di uno spettacolo traducendo un atteggiamento o un gesto o un'espressione dell'attore in azione dinamica e movimentata, conservando la memoria di un'arte che si consuma nello stesso momento in cui si fa. Se si riesce a trasmettere attraverso questo tipo di immagini l'essenza e l'atmosfera di quello che sta avvenendo sul palcoscenico, allora la fotografia di scena diventa altro, non solo documentazione²⁴⁵.

Tuttavia è proprio l'approccio documentario che ha reso esclusivo il progetto di Le Pera il quale, nel corso del tempo, sembra aver voluto soggiacere alla responsabilità nei confronti della vena creativa altrui:

Per fotografare il teatro bisogna conoscerlo, non si può fare [questo mestiere] senza conoscerlo e senza averne la cultura, altrimenti non si è di nessun aiuto allo spettacolo, bisogna essere al suo servizio, non si può fare l'artista degli artisti²⁴⁶.

La sua dichiarazione sembra suggerire la necessità di un ritorno all'umiltà, da molti riscontrata anche come sua personale qualità caratteriale, che riporta tuttavia il dibattito sulla fotografia di scena ad uno stadio oggi ampiamente superato.

La questione del ruolo ancillare della fotografia alla scena, come detto più sopra, è ormai materia obsoleta, aggiornata dalla ricollocazione dell'immagine all'interno di un più ampio sistema di conservazione della memoria del teatro. Ma del resto, la posizione di Le Pera sembra

parte a colori, sono in formato 20x30 cm, e rappresentano soprattutto azioni ambientate e primi piani di attori. Di queste fotografie cedute alla biblioteca, consultabili sul posto e non riproducibili se non con l'assenso dello stesso autore, Le Pera ha conservato il diritto di riproduzione per vent'anni, mentre la SIAE, in qualità di società proprietaria, ha la piena possibilità di sfruttamento per ogni attività connessa a mostre, pubblicazioni, e convegni.

245[®]La dichiarazione si trova sul sito web http://www.huffingtonpost.it/maurizio-giammusso/a-teatro-in-scena-la-fotografia-di-tommaso-le-pera_b_8195540.html.

246[®]<http://www.ziogiorgio.it/2010/10/13/tommaso-le-pera/Op.cit>.

perfettamente coerente con la sua linea di pensiero, unica e inossidabile, per quanto anacronistica²⁴⁷.

Graziano Arici, eclettico fotografo veneziano attivo nel campo del giornalismo culturale e specializzato in ritrattistica, inizia la sua ventennale collaborazione con Il Teatro La Fenice nel 1980, in concomitanza con l'inizio della gestione artistica di Italo Gomez²⁴⁸.

I primi anni a contratto e in seguito su commissione, gli consentono di frequentare una scena contraddistinta da spettacoli significativi in campo concertistico, nell'opera lirica, nel balletto e nella danza. Provenendo dall'ambito del reportage, che si riaffaccia periodicamente nel suo percorso espressivo, il linguaggio di Arici si arricchisce di stimolanti elementi di confronto grazie all'incontro con il mondo del teatro.

La sua inclinazione per l'istantanea e l'immediatezza che privilegia l'aspetto documentaristico, configurano uno stile fotografico che trova nello spazio scenico la sua naturale declinazione. E' proprio in teatro infatti che la sua ricerca identifica una misura maggiormente formalista, attraverso una tensione alla perfezione compositiva ispirata direttamente dalla scena:

[...] Nel balletto, ad esempio, se un danzatore salta c'è un punto morto, un istante in cui c'è una stasi, in cui il movimento è fermo. Ma è solo

247⁸Nel 1973 Le Pera aveva già ben chiari i suoi obiettivi, quando dichiarava: "[...] non ci si può affidare all'improvvisazione, io preparo le mie foto giorno dopo giorno, seguendo sempre, se possibile, le prove, avvicinando gli attori, i tecnici, cercando di capire quello che vuole la regia. [...] Dietro ad ogni mia foto c'è un discorso linguistico molto preciso, c'è la ricerca rigorosa di quella che è l'essenza del lavoro" in *Il dramma. Mensile dello spettacolo*, Op.cit. , p. 46.

248⁸Sotto la sovrintendenza di Lamberto Trezzini, nel 1980 fu nominato direttore artistico del Teatro La Fenice Italo Gomez, violoncellista di origine colombiana, impegnato attivamente in un'iniziativa di valorizzazione di alcuni filoni della musica moderna. La sua programmazione fu vivace e variegata, e introdusse alcune novità tra cui, ad esempio, alcune collaborazioni con altri enti come La Biennale Teatro e Musica, che produssero memorabili stagioni musicali e di danza, ma anche importanti Carnevali tematici, Cfr. Girardi M., *La Fenice nel mondo. Repertorio, avanguardie, retroguardie, fiamme, 1879-1996*, http://www.academia.edu/3622204/La_Fenice_nel_mondo_repertorio_avanguardie_retroguardie_fiamme_1879-1996_pp_117-203_223-228_note.

una frazione di un istante, impercettibile all'occhio, giusto il tempo di uno scatto. [...] Come fotografo, devo cogliere il momento in cui il gesto è portato al suo estremo, quando è perfetto insomma. Non un secondo prima o dopo, perché dopo è già un'altra cosa²⁴⁹.

Il modello tipicamente bressoniano del momento decisivo, che prevede l'istante per catturarlo al suo culmine, unito ad una rinnovata intenzione figurativa, inquadrano il lavoro di Arici all'interno di un filone emblematico della fotografia di scena, che si identifica in un preciso vocabolario visivo. I codici della rappresentazione sono quelli classici: frontalità dell'inquadratura e punto di vista rialzato che permette di riprendere l'intera scena o porzioni di essa [fig. 30], semplificazione della forma e attenzione al dettaglio, nitidezza dell'immagine e riduzione al minimo di effetti particolari come il mosso e lo sfocato [fig. 31].

Arici usa quindi un linguaggio chiaro e diretto, teso alla restituzione programmatica dell'evento scenico senza interpolazioni soggettive, il cui compito è quello di fornire materiale credibile, esteticamente soddisfacente e soprattutto vendibile²⁵⁰.

Le fotografie realizzate alla Fenice, oltre ad ampliare il suo già smisurato archivio²⁵¹, hanno fornito alla stampa di quegli anni un'ingente

249⁹*L'attesa dell'aria*. Intervista a Graziano Arici riportata in questa tesi, p. 227.

250⁹La fotografia di scena degli anni della Fenice, come dichiara lo stesso autore, è solo una piccola parte del suo lavoro di fotografo che si estende su ben più ampio raggio, che comprende vita e cambiamenti sociali e culturali in generale. La figura tipicamente postmoderna del fotografo 'pluridisciplinare', incarnato da Arici, non si specializza in un solo genere anzi evidenzia una grande versatilità che contribuisce al mescolamento tra i settori. Come aveva già notato la Meyer-Plantureux nel suo menzionato testo del 1992, spesso i fotografi che operano dagli anni Ottanta in poi si rivolgono al teatro, così come ad altri generi, unicamente per ampliare la loro cerchia commerciale: "[ils] ne désirent pas en faire leur unique sujet d'intérêt. Le théâtre est une étape dans leur carrière de photographe. Aujourd'hui la notion de photographe de théâtre a totalement évolué", Meyer-Plantureux C., *La Photographie de Théâtre ou la mémoire de l'éphémère*, Op. cit., p. 19.

251⁹L'archivio Graziano Arici vanta una collezione di più di 850.000 fotografie, dalle quali un numero ancora imprecisato è dedicato al teatro. Di questa esorbitante quantità di immagini, ad oggi 380.000 sono diventate file digitali e sono raccolte in un database disponibile anche *on line*, tra cui un corpus di circa 20.000 fotografie che ritraggono i più importanti personaggi del mondo della cultura internazionale, artisti, letterati e scrittori, ma anche attori e registi, musicisti, ecc. Gran parte delle fotografie

documentazione visiva, usata spesso per servizi e copertine di giornali e riviste di settore come Sipario e Musica Viva, mentre il teatro ha invece usato le sue immagini principalmente per manifesti e locandine e per le copertine dei dischi. Inoltre, negli anni in cui Giorgio Gaber è stato direttore artistico del Goldoni²⁵², l'altro grande teatro istituzionale veneziano, Arici ha esteso la sua attività anche alla prosa, ramificando i contributi e accrescendo la sua risonanza come artista. Tuttavia, nonostante la popolarità e la vasta circolazione delle sue fotografie, l'autore non ha mai realizzato una monografia sulla fotografia di scena, come lui stesso confessa:

[...] ho pubblicato con Marsilio due libri [...] sull'edificio della Fenice, sulla sua struttura architettonica²⁵³. Alle mie foto sono affiancati documenti d'epoca, stampe originali e i disegni di progetti. Ma sulle scene e sugli spettacoli mai²⁵⁴.

contenute nell'archivio sono scatti eseguiti dall'autore in collaborazione con il suo socio Mark Edward Smith, ma una cospicua parte è realizzata da fotografi membri dell'agenzia veneziana CameraPhoto, i cui negativi sono in parte stati acquisiti da Arici nel 2001.

252[®]Giorgio Gaber ha diretto il Teatro Goldoni dal 1989 al 1992. Nell'intervista, Arici racconta le difficoltà a diffondere, in una città come Venezia, un pensiero teatrale innovativo. La posizione chiusa e conservatrice e l'attitudine borghese sono aspramente criticate da Arici, che fa emergere così la sua totale sfiducia nei confronti delle istituzioni culturali italiane in generale.

253[®]I libri a cui si riferisce Arici sono di due editori diversi: il primo, di Brusantin M., Pavanello G., (a cura di), *Il Teatro La Fenice: i progetti, l'architettura, le decorazioni*, Edizioni Albrizzi, Venezia 1996 e il secondo di Romanelli G., *Gran Teatro La Fenice*, Biblos, Venezia 1996, dove invece appaiono diverse sue fotografie di scena dedicate alla lirica e alla danza. In effetti però, in altri volumi realizzati negli anni successivi non appare però nessuna fotografia scattata dal fotografo, si veda ad esempio Bellina A. L., Girardi M., *La Fenice 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa*, Marsilio, Venezia 2003, dove sono invece pubblicate alcune fotografie a colori di Maria Ida Biggi che ritraggono i maestosi ambienti e alcuni dettagli del teatro prima dell'incendio; oppure il volume dedicato a Pier Luigi Pizzi, che Arici ha ripetutamente fotografato, dove appaiono invece numerose fotografie di Lelli e Masotti e di altri fotografi meno noti, Cfr. Biggi M. I., (a cura di), *80 a Pierluigi Pizzi*, Amici della Fenice, Venezia 2010.

254[®]In realtà, nel volume di Romanelli di cui parla nell'intervista poco dopo, la quantità di foto di Arici è cospicua, ma si tratta di fotografie cedute al Teatro per la pubblicazione, prima della sua partenza per la Francia. La questione ancora irrisolta relativa all'archivio riguarda probabilmente il fatto che tutte le fotografie di teatro da lui realizzate sono scattate in formato analogico, e di quella immane e indeterminata quantità di negativi non esistono ancora scansioni digitali. Dunque non è dato sapere il numero preciso di immagini, né tantomeno si può avere una visione generale del suo apporto espressivo alla fotografia di scena. Il conflitto con le istituzioni culturali della città, di cui accenna nell'intervista, ha generato nel fotografo un totale rifiuto nei

La sua personale concezione della fotografia teatrale lo ha sempre mosso verso un colloquio diretto con la scena, un dialogo basato sulla sincronia in grado di generare risposte precise. Il fotografo deve essere più di un semplice testimone che depone a favore dello spettacolo, perché il suo compito è di stare dentro all'azione, viverla e partecipare, anche se lo sguardo deve essere di "pura documentazione".

Arici cita spesso l'amico Joseph Koudelka come esempio di un autore capace di annotare fotograficamente il mondo, compreso quello della scena teatrale, con trasporto e complicità, perchè

[...] pretendeva sempre di essere dentro alla scena, e non era mai freddo, troppo oggettivo. Lui interpretava lo spettacolo come gesto, come espressione che richiede la presenza, la vicinanza fisica, il potersi muovere nello spazio, cioè stare dentro, in mezzo allo spettacolo²⁵⁵.

Nel suo esordio come fotografo, nella seconda metà degli anni Sessanta, Koudelka ritrae con regolarità il Teatro Semafor di Praga, città in cui viveva prima di chiedere asilo politico in Europa ed entrare nella prestigiosa Agenzia *Magnum Photos*. Il suo impegno come fotografo di teatro viene riconosciuto anche nel suo paese natale, dove nel 1967 riceve il Premio dell'Unione Artisti cecoslovacchi, conferito per la qualità innovatrice delle sue fotografie in scena. Grazie all'uso di un drammatico bianco e nero, infatti, unito ad un originale sguardo perimetrale che metteva in luce anche gli aspetti più nascosti della scena, la fotografia di teatro di Koudelka si distingue per la sua peculiare essenzialità, fatta di contrasti intensi e di solidi chiaroscuri.

Arici riferisce dell'esperienza dell'amico sottolineandone il carattere paradigmatico, derivato dal suo gesto autonomo e anticonvenzionale, capace di agire direttamente tra gli attori per poter trarre il massimo

confronti di queste fotografie, che per il momento non è ancora stato vinto.

255[®] *L'attesa dell'aria*. Intervista a Graziano Arici, Op. cit., p. 234.

dalla situazione ma anche di ritornare sulla stessa scena molte volte, per avere una visione chiara dei fatti.

Fotografare il teatro consiste in questo, argomenta ancora Arici, poter tornare, comprendere e stare in mezzo alle cose, penetrarle, e anche se un fotografo a teatro può permettersi raramente di entrare in scena, quello di Koudelka è un po' il sogno di tutti quelli che fanno questo mestiere. Incalza poi:

Il fotografo dovrebbe poter essere libero di muoversi, di entrare in scena, di vedere da vicino le cose. Io l'ho fatto raramente, qualche volta al Goldoni, qualche volta per gli spettacoli della Biennale, [...] ma in Fenice no, mai, i tempi erano serratissimi e tutto era programmato. [...] Ho quasi sempre fotografato durante le prove, alla generale di solito, [...] ma il problema vero era che tutto era sempre in ritardo e spesso capitava che arrivavo alla generale che le luci non erano fatte, che i costumi non erano pronti, [...] si facevano i salti mortali²⁵⁶.

Ci sono diversi metodi di fotografare il teatro, in primis quello di Koudelka appunto, e poi c'è la prassi di Mulas, quella dell'oggettività, anche se "sappiamo benissimo che la fotografia non è mai oggettiva. Persino Mulas [...] era pura concettualità"²⁵⁷; e infine, garantisce Arici, c'è il suo personale sguardo, con quella somma perizia tecnica, la velocità di risposta al gesto dell'attore, l'abilità di cogliere il momento più importante - quello che sintetizza la totalità dello spettacolo - ma anche la capacità di dare un'interpretazione personale, per quanto discreta:

Ho sempre scelto in autonomia, fatto quello che volevo in tutti i settori. Perché bene o male ho sempre capito i fatti, compreso cosa gli altri volevano e come proporlo. [...] [A teatro] la ricerca dell'immagine che descrive, che simboleggia l'intera opera è sempre stato il mio scopo²⁵⁸.

256[¶]Ivi, p. 231.

257[¶]Ivi, p. 234.

258[¶]Ivi, p. 229.

“Io credo”, arguisce lucidamente Arici “che per fare delle buone fotografie comunque, balletto, opera o prosa che sia, si debba fare una cosa utopica. Bisognerebbe cioè fare uno spettacolo solo per il fotografo, per le fotografie” e provocatoriamente conclude, “in teatro i fotografi dovrebbero essere tre, per poter cogliere il senso della scena. Finché si è da soli, davanti al teatro, si scompare”²⁵⁹.

1.3.1.2 Vasco Ascolini al Teatro Valli di Reggio Emilia, tra documentazione e interpretazione

Il ‘Romolo Valli’ di Reggio Emilia, classico teatro all’italiana costruito tra il 1852 e il 1857, è una struttura municipale che, sin dal principio, offre al suo pubblico un vasto repertorio di balletto, lirica e prosa. Negli anni in cui Vasco Ascolini ha frequentato l’istituzione, dalla stagione 1972/73 al 1990, le proposte sono state tuttavia molteplici e insolite, grazie ad una politica culturale che ha supportato sperimentazioni inedite. Sotto la direzione del sagace Guido Zannoni, negli anni Settanta e Ottanta il Valli ha dischiuso le porte della tradizione per rispettare le attenzioni di un pubblico più disponibile alle novità²⁶⁰: Martha Graham Dance Company, il balletto giapponese *Kabuki* e il Teatro *Nō*, Marcel Marceau, Lindsay Kemp, Maurice Bejart ma anche Carmelo Bene e Living Theatre, sono solo alcuni esempi delle proposte presentate in quegli anni.

E’ in questo quadro peculiare così fervido che Ascolini forgia il suo sguardo e acquisisce suggestioni, costruendo gradualmente un linguaggio fotografico personale che si arricchisce, una stagione dopo l’altra, di esperienze umane e teatrali impareggiabili: “Molte persone”,

²⁵⁹Ivi, p. 236.

²⁶⁰L’atmosfera che accoglieva il risvegliarsi di una crescente attenzione da parte degli spettatori e dei cittadini in quegli anni, fu soprattutto “il risultato di un’interpretazione coraggiosa dei nuovi bisogni che le inquietudini del sessantotto avevano rivelato e della opzione decisa verso la produzione contemporanea”, Davoli S., De Michelis M., Lanzarini O., *Reggio Emilia. Il teatro, i teatri, la città*, Silvana Editore, Cinisello Balsamo (MI) 2008, p. 97.

racconta il fotografo, “quando si rendono conto che ho alcune migliaia di negativi del genere teatrale e leggono i nomi delle compagnie, pensano che abbia girato il mondo. Preciso sempre, che in quel periodo straordinario di una ventina d’anni, era piuttosto il ‘mondo del teatro’ che girava attorno a Reggio Emilia”. E altrove aggiunge:

[...] devo confessare che, almeno fino al 1987, fare fotografia di teatro era anche una bella esperienza dal punto di vista umano e culturale. Gli attori (e intendo tutti gli attori, da quelli della prosa, ai danzatori, ai mimi, agli orchestrali) erano molto disponibili, parlavano con te²⁶¹.

Lo scambio esperienziale e intellettuale è stato e rimane una questione vitale per Ascolini, che trae linfa creativa dall’incontro con l’altro; in particolare, lui stesso evidenzia l’influenza decisiva del confronto fotografico prima con Mario Giacomelli, che lo orienta verso l’uso di un bianco e nero drammatico, ma soprattutto con Paolo Monti, il quale lo induce a riflettere su quello che sarebbe divenuto in seguito il tratto distintivo della sua cifra espressiva. La figura retorica della metonimia e la sua inflessione nella sineddoche, di cui i due ragionano insieme, diventano per Ascolini il telaio per un teorema a cui riferisce tutta la sua poetica:

[...] nel mio lavoro di ricerca non ho mai fotografato tutto quello che stava sulla scena, [...] preferisco parti, frammenti, pezzi, l’essenza [...] una parte per il tutto²⁶²,

riconosce il fotografo, evidenziando come modello una pratica visiva che isola lacerti significativi e li reifica, rivelando nel contempo un tentativo di penetrazione nell’essenza del soggetto.

Nel suo caratteristico linguaggio fotografico, Ascolini,

²⁶¹Cfr. *A futura memoria*. Intervista a Vasco Ascolini riportata in questa tesi, p. 240-241.

²⁶²Ivi, p. 258.

[...] rifiuta la veduta centrica, evita nei limiti del possibile i quadri d'insieme e si immerge invece nello spettacolo per segmentarlo, coglierne dei frammenti, delle tracce significanti²⁶³, con le quali riorganizza nuove immagini, che sono "storia dentro alla storia"²⁶⁴.

Sconfessando quella concezione monoculare che induceva fotografi come Mulas a riprodurre la scena in modo pedissequo e funzionale allo spettacolo, Ascolini al contrario offre una sua personale interpretazione dell'evento scenico, trasformando il documento teatrale in sintesi concettuale, in segno iconico che porta con sé la traccia del referente ma che di fatto evoca un clima, più che descriverlo.

I mezzi toni, l'uniforme scabrosità della materia [...] ottenuta esasperando la grana della pellicola ad alta sensibilità non convergono verso la descrizione analitica delle forme,

afferma Massimo Mussini, che sottolinea inoltre:

[Ascolini adotta] un tipo di fotografia a forte contrasto e a scarsa definizione che, per tali caratteristiche, diminuisce fortemente le proprie capacità informative²⁶⁵.

La sua attenzione al particolare amplificato, gli spazi indefiniti del nero che contrastano con i bianchi puri dei volti e dei corpi [fig. 32], l'aspetto minimalista ed enigmatico delle figure, aprono una dimensione psicologica dell'immagine che non si fa più strumento di conoscenza, ma piuttosto esperienza privata, come osserva anche Aaron Scharf:

263[®] Bonini G., *Pose teatrali. Scritture fotografiche di Vasco Ascolini*, catalogo dell'omonima mostra tenuta alla Sala Piermarini del Teatro di Bibiena, novembre/dicembre 1982.

264[®] Zannier I., *Fotografia e teatro per Vasco Ascolini*, in AA VV. *Vasco Ascolini. Le fotografie per il teatro*, Edizioni Analisi, Bologna 1989, p. 40.

265[®] Mussini M., *Un teatro della memoria*, in *Il corpo in scena/visto da Vasco Ascolini*, Tecnograf, Reggio Emilia 1987.

Ascolini's diligent attention to the most expressively significant fragments of face and body increases the psychological force of the staged event. The quintessential Ascolini image is evident where, with minimal means, only the puissant sign is presented. His images appear in an undefineable space with no evidence of props or set or other peripheral distraction. The concentration on the fragment is supreme²⁶⁶.

L'operazione fotografica di Ascolini è dunque tesa alla creazione di immagini indipendenti, svincolate dai consueti modelli e dall'evento teatrale in sé, con le quali inventa *a posteriori* una nuova forma narrativa, fatta di segni e di frammenti 'potenti' e 'supremi' [fig. 33].

Come testimonia il fotografo stesso, per raggiungere quel tipo di risultato, è stato necessario tuttavia progettare il lavoro fotografico su diversi piani. Inizialmente, a partire da un'osservazione generica della scena, Ascolini procede con la creazione di fotografie destinate all'archivio del teatro, realizzando una serie di scatti più tradizionalmente legati all'idea di documento, e perciò per lui poco interessanti. In seguito, una volta individuati i momenti fotograficamente salienti, ritorna in teatro per produrre scatti più vicini alla sua sensibilità e riservati questa volta al suo personale archivio. Infine, come ultimo *step*, la sessione di camera oscura garantisce una sapiente elaborazione dell'immagine fotografica per precisare e rifinire la sua costruzione visiva e terminare l'opera²⁶⁷.

"Dopo il 'clic' fotografico in situazione", spiega Giuliano Soliani,

[...] nella fase del ripensamento compositivo in studio, [il fotografo] isola una circostanza, un dettaglio magari fatto di dettagli, una

²⁶⁶ Scharf A., *The Theatre Photographs of Vasco Ascolini*, in *Vasco Ascolini. Le fotografie per il teatro*, Op. cit., p. 7.

²⁶⁷ Come spiega il fotografo, gli scatti realizzati su commissione al Teatro Valli erano un "onesto" lavoro retribuito e senza velleità artistiche, mentre la seconda versione delle fotografie, quella personale, non aveva circuito né mercato, fino a quando Ascolini non decise di renderla pubblica inviando portfoli a musei ed istituzioni esteri, che ne decretarono progressivamente il successo. Cfr. *A futura memoria*. Intervista a Vasco Ascolini, Op. cit.

posizione emblematica resa fragrante dallo stesso sviluppo della foto, dal tipo di carta, dal pathos ottenuto attraverso vari tentativi di contrasto chiaroscuro, [...] sicché la sensazione di colui che guarda è composta vuoi da un'impressione misteriosa che proviene dall'istinto geniale di uno scatto, vuoi dall'avvertimento di una cura formale e molto geometrica dell'immagine, che si presenta così ricca di impressioni compositive²⁶⁸.

L'esaltazione ossessiva di precisi schemi formali - diagonali, strutture triangolari, regola dei terzi [fig. 34] - espletati attraverso una ricerca dell'inquadratura semplice ma efficace, trasforma i corpi in tracciati di linee curve o spezzate, e i volti in maschere geometrizzate da una luce bianca, accecante, che svuota gli sguardi rendendoli funesti [fig. 35].

I tagli asimmetrici eseguiti da Ascolini in camera oscura inoltre, con la loro rigorosa precisione, contribuiscono ad accentuare quella "fissità scultorea di gusto acheo [...] che rende la forma simile al marmo"²⁶⁹.

La qualità plastica delle figure di Ascolini è in effetti riconducibile ad una dimensione scultorea dell'immagine²⁷⁰, la cui tridimensionalità è enfatizzata dalla tecnica *low key*, usata come cifra espressiva per monumentalizzare le forme.

La resa fotografica della presenza fisica del soggetto sembra coincidere con un principio di astrazione che rievoca quel "fecondo, [...] libero gioco dell'immaginazione"²⁷¹ lessinghiano, contrapposto al tragico, arcaico e contestato principio dell'imitazione della natura.

Se infatti Ascolini evita la duplicazione in immagine delle pose attoriali nello spazio, per concentrarsi piuttosto sulla trascrizione critica di

268^BSoliani G., *Ipotesi didattica per una "lettura"*, in Vasco Ascolini. *Le fotografie per il teatro*, Op. cit., p. 58.

269^B*Ibidem*.

270^BUn altro tema molto frequentato fotograficamente da Ascolini è, non a caso, la statuaria. In diverse occasioni al fotografo sono state commissionate indagini sulla scultura antica e contemporanea, come ad esempio il lavoro per il Musée Rodin e per la sezione dedicata all'antica grecia al Musée du Louvre di Parigi. Cfr. *A futura memoria*, Op. cit.

271^BLessing G. E., *Laocoonte*, Aesthetica Edizioni, Palermo 1991, p. 33.

elementi tesi e modellati dalla luce, è perché il suo approccio è ben conscio dei rischi del lessico fotografico tradizionale:

La fotografia deve dare l'informazione sufficiente per smuovere il fantastico e l'immaginario, [...] deve sollecitare il pensiero, chi guarda deve continuare a pensare a quello che c'è ma soprattutto a quello che non c'è. [...] Una buona fotografia, di teatro ma non solo, ti dice quello che non è ancora successo. E' questo che deve muovere un'immagine²⁷².

Nella serie di fotografie scattate negli anni 1981 e 1983 al teatro *Kabuki* e alle danze giapponesi, il vocabolario di Ascolini si fa ancora più essenziale poiché “non si rivolge più alla memoria di cose già viste ma a quell'altra, insondabile memoria, che è l'inconscio personale e collettivo”²⁷³. Attraverso una progressiva sottrazione della materia corporale, le figure vengono svuotate fino a divenire puro tratto grafico, muto e silenzioso per via dell'assenza della bocca, che in molte di queste fotografie viene appena accennata, [fig. 36] come se del volto dovesse rimanere solo la sostanza primaria, cioè lo sguardo. Gli occhi dei personaggi, in tutte queste fotografie, sono infatti sottolineati da neri profondi che solcano il candore dei visi, e talvolta si sdoppiano attraverso un'abile doppia esposizione del negativo [fig. 37] quasi a riconquistare quell'inquietudine surrealista che trasfigurava la realtà in sogno²⁷⁴.

La sensazione di immobilità e di lentezza che traspare da queste fotografie è in realtà una percezione trasposta dall'immaginario di Ascolini, influenzato più dalla lettura di un testo di Roland Barthes che

272[▫] *A futura memoria*. Intervista a Vasco Ascolini, Op. cit., p. 250.

273[▫] Mussini M., *Un teatro della memoria*, in *Il corpo in scena/visto da Vasco Ascolini*, Op. cit.

274[▫] Ascolini paragona questo esperimento di doppia esposizione con la famosa fotografia di Man Ray realizzata alla Marchesa Luisa Casati, nella quale, a causa di un accentuato mosso, gli occhi nel volto della donna appaiono di dimensioni ingrandite, quasi raddoppiati, generando un curioso effetto allampanato. Cfr. *A futura memoria*. Intervista a Vasco Ascolini, Op. cit., p. 256.

dallo spettacolo vero e proprio. Spettacolo peraltro che, come lui stesso ammette nell'intervista realizzata per questo lavoro, si presenta oltremodo vivace, colorato, persino pacchiano:

[...] Quel tipo di teatro racconta storie chiassose, come le sceneggiate napoletane, o come delle telenovelas con intrecci di storie e personaggi, tant'è che quando arrivano in Europa vengono accorciate e alleggerite da quanto sono complesse²⁷⁵.

In seguito poi Ascolini, nella medesima intervista, delinea la sua idea, riconoscendo un'impossibilità soggettiva nel parafrasare questa spettacolarità che secondo lui necessita piuttosto di un principio teorico autoriale, capace di trasporre in immagine la componente mimica: “[...] allora ho letto il saggio di Roland Barthes *L'impero dei Segni*” ribadisce il fotografo,

e ho capito alcune cose di quel tipo di teatro. [Barthes] dice ad esempio che una cosa importante non è semplicemente il travestimento da uomo in donna, perché in origine il *Kabuki* era fatto solo da donne, anche se ora in scena sono solo uomini. Il punto è che non c'è solo il trucco, la maschera. Il punto è che in verità l'attore si trasforma, diventa donna e la significa. [...] E' questo che a me ha interessato ed è questo su cui si concentrano le mie foto, [...] questa trasformazione era come uno spettacolo nello spettacolo, era un sentimento, e io ho cercato di renderlo, da fotografo, attraverso una certa luce, un certo angolo di ripresa. Io faccio una mia lettura che ha a che fare con il significato di questo teatro, ma è un modo mio. [...] Io cerco di metterci le emozioni che provo²⁷⁶.

275⁶Ivi, p. 242-243.

276⁶Ivi., p. 243.

In un'altra sequenza del 1979 dedicata a Lindsay Kemp²⁷⁷, il volto vigoroso dell'attore emerge dal buio con tutta la sua forza espressiva. Gli occhi pesantemente truccati, bene aperti e visibili, la bocca spesso dischiusa in un gemito [fig. 38], trasfigurano il viso in una serie di maschere che rinviano ad un immaginario ancora una volta rapportabile a Lessing:

[...] Quanto più l'attore si avvicina alla natura, tanto più sensibilmente i nostri occhi e le nostre orecchie saranno offese; poiché è indiscutibile che in natura sono offesi quando percepiamo espressioni di dolore così forti e violente. [Pur] accettando i condizionamenti del dolore fisico, [lo scultore] lo dovette [...] mitigare; dovette ridurre le grida in sospiri; non perché il gridare tradisse un'anima volgare, ma perché stravolge il volto. [...] Quando Laocoonte perciò sospira, l'immaginazione può sentirlo gridare; se invece grida essa da questa rappresentazione non può scendere né salire di grado senza nel contempo vederlo in una situazione più sopportabile e di conseguenza meno interessante. [...] Se questo unico momento riceve grazie all'arte una durata invariabile, esso non dovrà esprimere ciò che si può pensare come transitorio²⁷⁸.

Se nel volto del Laocoonte percepiamo intatto lo spasmo della sofferenza, pur senza trovarne conferma nel semplice grido a bocca spalancata, è perché, suggerisce Lessing, lo scultore ha saputo cogliere e rappresentare quel preciso istante che accende l'immaginario dello spettatore. Un fenomeno transitorio come il grido, concretamente formulabile ad esempio da parte di un attore in scena, non gode del privilegio di divenire eterno se non viene fissato dall'artista, il quale deve sapientemente restituire il momento pregnante e non la sua semplice descrizione.

²⁷⁷Lo spettacolo ripreso da Ascolini sempre al Teatro Valli si intitola *Flowers*, ed è un monologo di danza, teatro e mimo del 1969 liberamente tratto dal testo *Nostra signora dei fiori* di Jean Jenet.

²⁷⁸Lessing G. E., *Laocoonte*, Op. cit., pp. 33-36.

Proprio come sul volto del Laocoonte si riconoscono le tracce del dolore fisico in virtù di questo lamento che, seppur accennato, risulta dotato di grande potenza narrativa, così le fotografie di Ascolini rivelano pariteticamente la forza del divenire dell'azione, più che il suo picco,

la celebrazione di un corpo che, senza quiete, offre molteplicità di mimesi, [che] si lascia intravedere non nella bellezza del suo essere 'lì e ora' ma nella possibilità successiva, che si annuncia ma che non è ancora accaduta²⁷⁹.

Il gesto e la mimica del volto nelle fotografie scattate a Lindsay Kemp, non sono mai definitivi e risolutivi, ma disegnano una tensione emotiva ridotta al silenzio e resa a-temporale dallo scatto al centesimo di secondo, quell'istante capace di lasciare libero spazio al pensiero e all'interpretazione dell'osservatore.

Il valore strutturale del segno, che risulta immutato nella sua funzione primaria, si sovraccarica così di significati aggiunti che, come nota Mussini, sono esplicitati proprio dal tempo fotografico, cioè il tempo della non rappresentazione:

Tradurre il teatro in immagini, per Ascolini, ha significato [...] la decisione di abbandonare l'analogia con il tempo scenico per l'uso di un ritmo narrativo diverso, [che] dilata la vicenda oltre i limiti naturali dello spettacolo²⁸⁰,

proiettandolo in una dimensione di discontinuità paratattica ben distante dalla narrazione lineare scenica.

In linea con la filosofia orientale e con i riti magici e misteriosi a cui richiama quel teatro fotografato da Ascolini, - così ricco di spiritualità e di suggestioni formali, in uno scenario spesso laconico e muto ma non

²⁷⁹Soliani G., *Ipotesi didattica per una "lettura"*, in Vasco Ascolini. *Le fotografie per il teatro*, Op. cit., p. 58.

²⁸⁰Mussini M., *Vasco Ascolini. Le fotografie per il teatro*, Edizioni Analisi, Bologna 1989, p. 96.

per questo meno intenso - si avverte l'urgenza dell'autore di porre l'accento sulla trascendenza dalla realtà, sul desiderio di conservare uno spirito, un'emozione legata al vissuto più che al visto.

La fotografia di Ascolini infatti, non corrisponde neanche più all'estrazione di uno *still* dal movimento, all'arresto di un istante che crea una sospensione, ma si pone piuttosto sul piano della ricerca di una fenditura, di uno strappo in cui introdurre una concettualità esclusiva e personale, fuori dagli schemi e profondamente legata ad una originale posizione interpretativa.

1.4 Due casi a confronto. I fotografi e il teatro di ricerca

1.4.1 Guido Guidi e il Teatro Valdoca

Nei primi anni Ottanta, Guido Guidi, fotografo già apprezzato per la sua indagine sul paesaggio alterato dall'uomo e sull'architettura anti-monumentale, incrocia il suo percorso con Cesare Ronconi, fondatore del Teatro Valdoca. Entrambi originari di Cesena e studenti presso le università veneziane²⁸¹, i due si conoscono già da alcuni anni, ma è solo tra il 1982 e il 1983 che decidono di collaborare in occasione del primo progetto teatrale riconosciuto della compagnia²⁸².

Il Teatro Valdoca infatti nasce proprio in quegli anni per volontà dello stesso Ronconi - che ne diviene regista - e Mariangela Gualtieri, attrice, drammaturga e poetessa, da sempre sua compagna di lavoro e di vita. Dopo gli esordi teatrali in ambito universitario, in pieni anni Settanta,

²⁸¹Cesare Ronconi e Mariangela Gualtieri studiano architettura allo IUAV di Venezia, mentre Guidi, inizialmente iscritto alla stessa facoltà dove segue i corsi di Bruno Zevi, Carlo Scarpa e Italo Zannier, si trasferisce successivamente presso la Scuola Internazionale di Grafica dove incontra, tra gli altri, anche Luigi Veronesi.

²⁸²Guido Guidi aveva già fotografato alcuni altri esperimenti teatrali, come lo spettacolo *Tavole sinottiche* del 1981, commissionato da La Biennale di Venezia e realizzato da una Valdoca *ante litteram*, che nella formazione originaria era concepita come collettivo. Ronconi oggi disconosce con risolutezza ciò che viene fatto precedentemente a *Lo spazio della quiete*, considerato l'inizio del nuovo e ufficiale percorso. Cfr. *Gli spettri che abitano il teatro*. Intervista a Cesare Ronconi riportata in questa tesi, p. 283-310.

quando Ronconi e Gualtieri incontrano il lavoro di Kantor e Grotowsky prima²⁸³, e successivamente di Bob Wilson, Living Theatre e Foreman, si avvia ufficialmente il primo ciclo di rappresentazioni della nuova compagnia, già indirizzata alla ricerca di una cifra espressiva che mette il corpo dell'attore - spesso danzante - al centro della scena:

Il tratto più caratteristico della poetica di Valdoca è dato dall'epicità dei suoi attori, sempre tesi verso il sovrumano e il sub-umano, dunque fra eroe e divinità da un lato, animalità, infanzia e deformità dall'altro, nella rinuncia alla narrazione, ai temi sociali, all'attualità e alla cronaca²⁸⁴.

La scena della Valdoca si offre da subito come uno spazio ovattato e neutrale, introverso, intensamente pervaso da immagini liriche e contrassegnato inizialmente dalla totale assenza della parola, rivolto ad un'esperienza da compiere attraverso lo sguardo e la percezione visiva. Sono gli anni in cui il teatro sperimenta una generale emancipazione dal testo letterario per indagare nuove e diverse modalità narrative, che repentinamente fondano una nuova grammatica dello spettacolo e modificano universalmente le prospettive della ricerca, sommando suggestioni ed elementi inediti.

Per la Valdoca la spinta letteraria e più tardi poetica, avviene conseguentemente alle prime pubblicazioni di Mariangela Gualtieri, i cui testi consolidano "il rapporto con la parola, rubando spazio al vuoto della scena"²⁸⁵. Il passaggio radicale alla materia vocale infatti avviene negli anni successivi, prima con *L'atlante dei misteri dolorosi* del 1986 e poi nel 1991/1993 con la serie *Antenata*, che celebra l'avventura

283[¶]Nella stessa intervista Ronconi racconta del periodo in cui lui e la Gualtieri, grazie ad una borsa di studio, si recarono a Varsavia e Cracovia per lavorare come artisti e furono invitati al cospetto dei due importanti registi, che infusero loro la grande passione del teatro. Cfr. Ivi, p. 285.

284[¶]<http://www.teatrovaldoca.org/chisiamo.html>.

285[¶]*Gli spettri che abitano il teatro*. Intervista a Cesare Ronconi, Op. cit., p. 293.

poetico-drammaturgica della Gualtieri con la pubblicazione di un primo libro di poesie che presenta lo stesso titolo²⁸⁶.

Ma la prima trilogia portata in scena dal Teatro Valdoca dal 1983 al 1986, di cui *Lo spazio della quiete* rappresenta l'esordio, è ancora imperturbabile e silenziosa, e preannuncia piuttosto una disposizione verso un linguaggio scenico caratterizzato da un estremo formalismo e da un conclamato minimalismo:

[Tutti] gli spettacoli sono chiusi in una scena-stanza, uno spazio dai confini definiti e pienamente controllato, in cui le luci disegnano rari oggetti, spesso caratterizzati dalla loro 'naturalità': assi o canne, creta o veli leggeri, collegati da geometrie e prospettive di puntiglioso equilibrio e precisione. La parola viene rifiutata a favore di una comunicazione che passa contagiosamente per sensazioni, emozioni e modulazioni a volte minime²⁸⁷.

Negando l'idea di spettacolo come elaborato finale e risolutivo, la Valdoca debutta dunque con un chiaro tentativo di affrancarsi da una qualsiasi prospettiva finzionale della scena, per radicalizzare quella che è stata definita "l'istanza a-progettuale, a-sistematica e anti-narrativa"²⁸⁸.

Ronconi ammette infatti:

Nel teatro tutto ciò che progetti non funziona, crolla, [...] non è una decisione mia, è proprio la messa in scena che demolisce il progetto. [...] Il teatro è il luogo dell'imprevisto e dell'imprevedibile, [...] il lavoro del regista è [...] tenere vuoto e pulito lo spazio [...] buttare via tutte le cose [...] ciò che resta è il teatro²⁸⁹.

²⁸⁶Testi e versi poetici degli spettacoli della serie *Antenata - Antenata I. Sigillo alle madri, Antenata II. Tornare al cuore e Antenata III. Enigma* - sono raccolti nell'omonimo libro di Mariangela Gualtieri stampato nel 1993 da Crocetti Editore di Milano. Il libro, l'anno successivo, viene decretato vincitore del premio *Drammaturgia Infinita*.

²⁸⁷Ponte di Pino O., *Due foto tessera e alcune parole di troppo*, in Dallagiovanna E., (a cura di), *Teatro Valdoca*, Rubettino Editore, Catanzaro 2003.

²⁸⁸Di Matteo P., *Paesaggi artificiali e opere astratto-geometriche. Uno sguardo sulla trilogia d'esordio del Teatro Valdoca*, Ottanta, «Art'O», n.24, ottobre 2007, p. 24.

²⁸⁹*Gli spettri che abitano il teatro*. Intervista a Cesare Ronconi, Op. cit., p. 308.

Come nota Antonio Attisani, l'esperienza Valdoca esplora i nuovi territori del minimalismo del segno, in cui tutto viene "raffreddato, sezionato, e riproposto nel suo dato essenziale"²⁹⁰, in un'atmosfera carica di risonanze mitiche e rigorose suggestioni rituali²⁹¹ che offrono una rilettura dei sacri misteri del teatro in chiave contemporanea.

Gli aspetti legati alla sobrietà, all'oggettività, al rigore rituale e alla ricerca dell'essenziale si ritrovano, in chiave specificatamente visiva, anche nei lavori di Guidi, che in quegli stessi anni configura e consolida la sua poetica fotografica.

Guidi è noto per il suo sistematico progetto di ricerca per immagini, che trova forza in un linguaggio asciutto, caustico, meticoloso e antiretorico, coadiuvato da un uso del grande formato 20x25 cm. La fotocamera montata su cavalletto e l'approccio meditativo all'esperienza del fotografare, sono ascrivibili a quel tipo di consuetudini fotografiche connesse alla lentezza e alla contemplazione dei luoghi, che hanno caratterizzato la fotografia di paesaggio in epoca contemporanea²⁹².

Anzitutto la matrice esperienziale dunque, che per Guidi si fonde con l'estetica di uno sguardo discreto sul mondo:

Per me fotografare è soprattutto un rituale. Io potrei al limite

²⁹⁰Teatro della Valdoca, *Lo spazio della quiete*, Ind. Lit. S.I.L.A., Cesena 1983.

²⁹¹Cfr. Ponte di Pino O., *Due foto tessera e alcune parole di troppo*, Op cit.

²⁹²Soprattutto in Italia sembra avere preso corpo una sorta di 'teoria della lentezza' fotografica, sostenuta da esperienze come quelle di Guido Guidi o di Gabriele Basilico. Come scrive quest'ultimo nel suo libro autobiografico *Architetture, città visioni*: "[...] la pratica della visione, che induceva uno sguardo lungo, uno sguardo iperanalitico, [...] per vedere e rappresentare quello che mi stava davanti, aveva bisogno di un tempo dilatatissimo. Ho scoperto "la lentezza dello sguardo". Uno sguardo lento, come era stato per Eugène Atget o Walker Evans, uno sguardo che mette a fuoco ogni cosa, che porta a cogliere tutti i particolari, a leggere la realtà in modo assolutamente diretto: quindi il grande formato, il cavalletto, un ritmo rallentato, la luce così com'è, senza filtri, guardare e basta. [...] La fotografia rischia persino di essere qualcosa di estraneo, che infastidisce, ma che si usa perché è l'unico mezzo possibile per raccontare ad altri quello che si prova, si vede e si comprende. E in questo senso è anche un documento. Di quello che si è visto", Basilico G., *Architetture, città, visioni*, Bruno Mondadori, Milano 2007, p. 47.

fregarmene del risultato anche se mi interessa, però alla base ci sta questo gesto che io ogni volta ripropongo nel fare una fotografia, nel mettere a fuoco una macchina di grande formato, ripropongo a me stesso una specie di performance²⁹³.

La prammatica della fotografia guidiana, che comporta un certo grado di gestualità reiterata e un continuo rinnovarsi dello stupore nei confronti della realtà²⁹⁴, diventa un vero e proprio rituale performativo, che mette al centro dell'operazione l'atto stesso del fotografare.

Così vista, la fotografia assomiglia molto al teatro, in virtù di quel carattere liturgico, sacro e reverenziale che accompagna ogni rappresentazione. Quella di Guido Guidi è una fotografia 'performativa' che, per dirla alla Marra, individua una relazione, un rapporto discreto col mondo inteso come realtà fatta di luoghi imprecisi, di zone di confine e di "passaggio tra l'urbano e il rurale, tra tecnologia e natura, fra il pensato e il casuale, tra la storia e l'attualità"²⁹⁵.

Fotografo quello che c'è²⁹⁶, dirà più volte Guidi nel corso di alcune interviste, postillando l'idea di una fotografia in divenire e non pianificata e deleuzianamente anti-narrativa, analogamente a quanto dichiarato da Ronconi a proposito della sua stessa poetica teatrale:

Le cose che compongono l'opera ci sono già, ma non sono al posto giusto, né le parole, né i movimenti, né le immagini; ma c'è un punto in

293[®]Guidi G., in Quintavalle A. C., (a cura di), *Muri di carta*, Electa, Milano 1993, riportato in Marra C., *Fotografia e pittura nel Novecento. Una storia "senza combattimento"*, Op. cit., p. 227.

294[®]La famosa frase di Luigi Ghirri "Fotografare è soprattutto rinnovare lo stupore" si trova nel volume *Paesaggio Italiano*, Electa, Milano 1989, p. 18.

295[®]Marra C., *Fotografia e pittura nel Novecento. Una storia "senza combattimento"*, Op. cit., p. 222.

296[®]La citazione è tratta dall'intervista a Guidi apparsa su Repubblica, in cui il fotografo dichiara: "Tra un paracarro e un capitello, fotografo un paracarro. Fotografo quello che c'è. Mi interessa il paracarro, chi l'ha costruito e chi l'ha usato, lo splendore e lo sfaldamento, non il passato glorioso", Falco G., Repubblica, 9/08/2011, in Ragucci S., *Fotografare quello che c'è*, <http://www.doppiozero.com/materiali/clic/guidi-fotografare-quello-che-cè>.

cui si mettono in ordine. E' un processo a ritroso. C'è già tutto, devo solo ascoltare, farmi condurre da un istinto esploratore²⁹⁷.

Se per Ronconi la forma e la sostanza del teatro si fondano su di una ricerca dell'essenzialità, che prevede l'aggiustamento e la 'ripulitura' della scena, anche Guidi riconosce che, nel caso della fotografia, per compiere un'analisi critica è necessario una 'depurazione', ovvero un azzeramento della prospettiva autoriale: "quando fotografo non mi sento un autore ma un servitore, sono al servizio delle mondo e delle cose che contiene"²⁹⁸.

Le analogie tra i dogmi visivi guidiani e i principi poetici della Valdoca sembrano precedere l'incontro professionale tra il fotografo e il regista, a causa probabilmente di un sostrato culturale condiviso, che appartiene *in primis* al comune luogo di origine.

La fotografia di Guidi infatti - influenzata in parte da uno spirito neorealista in cui l'autore rintraccia le sue origini rurali, e d'altro canto legata a quei caratteri dell'arte concettuale che svincolano l'opera dal suo esito estetico - è prossima all'indole della prima Valdoca, attenta ad alcune esperienze contemporanee dell'arte ma soprattutto ad una dimensione originaria, contadina, che si rapporta con le radici, la terra, la materia.

Inoltre, secondo Ronconi, ciò che accomuna a priori i due percorsi è la totale "mancanza di ironia [...] e la sottile spiritualità"²⁹⁹, nonché il pudore e la discrezione sulla meraviglia dell'umano, che prende corpo nel teatro, così come in una certa fotografia.

297[®] Dallagiovanna E., (a cura di), *Teatro Valdoca*, Rubbettino Editore, Catanzano 2003, p. 25.

298[®] *Non si può fotografare, il teatro!* Intervista a Guido Guidi riportata in questa tesi, p. 268

299[®] *Gli spettri che abitano il teatro*. Intervista a Cesare Ronconi, Op. cit., p. 293.

1.4.1.1 Sequenze instabili di un'indagine empirica³⁰⁰.

Le fotografie de *Lo spazio della quiete*.

Il lavoro fotografico realizzato da Guido Guidi per il Teatro Valdoca è composto da un centinaio di fotografie che traspongono in immagine sei diverse rappresentazioni, andate in scena tra Modena, Venezia e Cesena dal 1983 al 1988.

Sono immagini scattate in negativo, quasi tutte in formato 6x6, tranne nel caso del secondo spettacolo della trilogia, *Le radici dell'amore*, che debutta alla Biennale nel 1984, e viene fotografato a colori con il grande formato 20x25. Al primo spettacolo d'esordio, *Lo spazio della quiete*, a cui seguono *Le radici dell'amore* e *Atlante dei misteri dolorosi* del 1986, si aggiungono poi *Ruvido Umano* e infine *Cantos* del 1988, che chiude la collaborazione tra Guidi e la Valdoca e più in generale con l'esperienza del fotografo a teatro.

L'intero corpus di immagini prodotto dal fotografo, a parte qualche rara eccezione, è interamente costruito sull'organizzazione di un'unica inquadratura a campo totale, con un punto di vista centrale e rialzato che permette di restituire il palcoscenico nella sua globalità [fig. 39], senza distorsioni artificiose o approcci personali, come se il teatro fosse un "paesaggio [...] visto nel suo insieme"³⁰¹. Se questo impianto visivo è riconducibile alla già citata prassi emblematica di Ugo Mulas, per Guidi diventa una necessità nel momento in cui il fotografo prende coscienza di una impossibilità di rappresentare fotograficamente il teatro.

Ne *Lo spazio della quiete*, "volevo fare un unico scatto che durasse tutta la rappresentazione", svela Guidi,

ma un'ora di spettacolo mi dava un negativo nero e la scena bianca. [...]

Allora mi sono limitato a fare solo alcune scene, ma ho mantenuto

³⁰⁰La frase è di Paolo Costantini e si trova nel testo *L'immagine impura (Nota alle fotografie di Guido Guidi)*, Teatro Valdoca, *Lo spazio della quiete*, S.I.L.A., Cesena 1983, p. 82.

³⁰¹Ivi, p. 289.

l'idea del mosso. [...] Ho fatto delle scelte precise, [...] ho puntato sulla scena una pellicola 6x6, poco adatta e poco usata nel teatro. Poi ho scelto una pellicola con una sensibilità bassissima, il cavalletto e la chiusura massima del diaframma³⁰².

Per mezzo di quelli che Paolo Costantini definisce “frammenti multipli [...] ancora in attesa di significare”³⁰³, Guidi spacca visivamente lo spettacolo in parti significative, che narrano situazioni distinte:

Una delle regole della fotografia di teatro è quella di fotografare un momento preciso, di solito il culmine dell'azione. E' una questione anche tecnica, se un'attrice alza il braccio e c'è un istante in cui la mano si ferma un secondo, lì deve partire lo scatto del fotografo, altrimenti si percepisce il mosso, che in teatro non si usa. Io ho fatto il contrario proprio per contraddire questa regola, che era specificatamente richiesta dai teatranti³⁰⁴.

Contravvenendo alle convenzioni e scegliendo un tipo di rappresentazione anomala, caratterizzata da una singolare sequenza ripetuta stilisticamente invece del singolo accattivante scatto³⁰⁵, Guidi si pone su di un piano distinto rispetto alla fotografia tradizionale di scena e prende liberamente decisioni inedite, che contribuiranno a differenziare il suo lavoro da quello degli altri fotografi³⁰⁶.

302[¶] *Non si può fotografare, il teatro!* Intervista a Guido Guidi, Op. cit., p. 263-264.

303[¶] Costantini P., *L'immagine impura (Nota alle fotografie di Guido Guidi)*, Teatro Valdoca, *Lo spazio della quiete*, Op. cit., p. 82.

304[¶] *Non si può fotografare, il teatro!* Intervista Guido Guidi, Op. cit., p. 264.

305[¶] Lo Stile documentaristico e la fotografia americana della prima metà del Novecento, in particolare quella di Walker Evans - autore che peraltro Guidi cita spesso come riferimento poetico - hanno probabilmente avuto un forte influsso anche su questo esperimento di fotografia teatrale. Infatti negli anni di Evans la tendenza dei fotografi era quella di presentare il proprio progetto visivo sotto forma di serie coerenti e in chiara successione, in modo da costruire un'opera unica e indivisibile, in opposizione all'imperante e caleidoscopico approccio del fotogiornalista che tende a distillare il racconto in un'unica immagine. Nel testo di Kirstein che introduce Walker Evans nel volume *American Photographs*, si legge: “[...] Queste fotografie, anche se vengono inevitabilmente guardate una per una, non sono concepite come immagini isolate scattate da un apparecchio che si sposta qua e là senza un criterio. Esistono, nella loro intenzione e nel loro effetto, come una sequenza di affermazioni che rendono conto di un atteggiamento coerente. Guardate in successione sono irresistibili.”, in Lugon O., *Lo stile documentaristico in fotografia*, Op. cit., pp. 280/281.

Inoltre, anche sul piano tecnico, effettua precise scelte: il diaframma chiuso che stabilisce la massima profondità di campo e mette a fuoco tutti i piani dello spazio; la pellicola a bassa sensibilità che restituisce una grande nitidezza del dettaglio; la scelta dello *square format* che in fotografia rappresenta l'alternativa radicale al classico taglio fotografico. Tutto ciò in realtà riconduce ad opzioni specifiche che evidenziano una forte consapevolezza espressiva, ben distante da quell'apparente e auto-decantata impersonalità fotografica.

Contrariamente a quanto egli stesso dichiara infatti, il suo modo di fotografare il teatro è invece estremamente legato a quel concetto di autorialità negata, in quanto la tensione all'esplorazione di un diverso metodo rompe i dettami della classica foto di scena, evidenziando nel contempo la ricerca di un'esclusività poetica:

La fotografia di teatro, [...] sorta di peccato di *hybris*, [...] non è una rappresentazione ma la sua ombra, più nei termini di una descrizione direi. Più la fotografia è semplice e più sta descrivendo³⁰⁷,

afferma ancora Guidi, scagionando aprioristicamente le sue decisioni da qualsiasi eventuale accusa critica. Il "tentativo di uscire dalla classicità"³⁰⁸, intesa come disposizione contro una fotografia sottomessa ai codici reiterati e pretesi dalla stampa, ha portato Guidi a seguire il suo istinto di autore, capace persino di "scansionare un'intenzionalità, una concettualità"³⁰⁹.

Secondo l'opinione di Ronconi infatti, con queste fotografie Guidi sarebbe riuscito a mostrare simpateticamente quello che in scena non si

³⁰⁶ Come rimarca Ronconi nell'intervista, proprio a causa di queste singolarità, il lavoro fotografico di Guidi per la Valdoca è da sempre difficilmente vendibile e di fatto non è mai stato comprato da nessun organo di stampa, a parte qualche rivista specializzata che ha usato le fotografie come illustrazioni al testo critico. Ma proprio in virtù di questo, Ronconi ne riconosce tuttavia la sua connaturata forza emancipatrice e la portata poetica, nonché il suo valore come progetto indipendente, Cfr. *Gli spettri che abitano il teatro*. Intervista a Cesare Ronconi, Op. cit.

³⁰⁷ *Non si può fotografare, il teatro!* Intervista a Guido Guidi, Op. cit., 269.

³⁰⁸ *Ivi*, p. 272.

³⁰⁹ *Gli spettri che abitano il teatro*. Intervista a Cesare Ronconi, Op. cit., 286.

vede, a dar forma reale ad un pensiero, a mostrare “gli spettri che abitano il teatro”³¹⁰, evidenziando l’invisibile e l’incorporeo. Attraverso un esperto e suggestivo gioco di mosse e permanenze, i corpi degli attori infatti, spesso si dissolvono nello spazio tra luce e buio circostante, quasi evaporando, fino a diventare sagome informi che si contrappongono con gli oggetti statici e inorganici.

Nel *Lo spazio della quiete*, alcune fotografie evidenziano un originale effetto visivo determinato da un sasso appeso ad una corda che viene fatto girare vorticosamente, generando una curiosa forma conica tratteggiata [fig. 40] distinguibile solo attraverso la fotografia, come appunta Ronconi:

Lo spettacolo non era veramente così, o meglio lo era, ma solo nella mente. [...] il movimento del sasso ti lasciava un’idea intellettuale della traiettoria circolare, sentivi lo spazio circolare, ma è solo nella foto che lo vedi³¹¹.

Tutto *Lo spazio della quiete* è imperniato intorno all’indagine sulle istanze della visione, sulla questione delle coordinate visive e sulle traiettorie “a carattere ritmico-geometrico [...] definite da interventi gestuali [...] in cui la relazione tra corpi femminili viene assunta a unità di misura armonica dello spazio”³¹² [fig. 41].

A Euclide sarebbe piaciuto? si chiede Ruggero Pierantoni³¹³ nel testo scritto per il libretto dedicato *Lo spazio della quiete*, e cita alcuni postulati euclidei:

310[¶]Ivi, p. 294.

311[¶]Ivi, p. 297.

312[¶]Di Matteo P., *Paesaggi artificiali e opere astratto-geometriche. Uno sguardo sulla trilogia d’esordio del Teatro Valdoca*, Op. cit., p., 24.

313[¶]Cesare Ronconi racconta della presenza di Pierantoni durante il debutto, e della sua volontà di vedere lo spettacolo più volte per poterne carpire i diversi livelli di significato. Lo scienziato infatti, cieco da un occhio, avrebbe visto la prima volta il piano dell’azione e nelle repliche successive avrebbe invece guardato il fondo della scena e le ombre. Cfr. *Gli spettri che abitano il teatro*. Intervista a Cesare Ronconi, Op. cit.

Sono viste solo le cose che cadono sotto un raggio dello sguardo. [...] I raggi che emergono dagli occhi procedono indefinitivamente, divergendo. [...] La figura contenuta da un insieme di raggi visivi è un cono il cui vertice è nell'occhio e la cui base è la superficie dell'oggetto osservato³¹⁴.

Gli assunti che riporta Pierantoni hanno una forte attinenza con la concezione scenica, come sostiene Guidi, infatti l'influenza di questo fisiologo dell'occhio, che ha ispirato e condizionato il suo personale rapporto con la visione, avrebbe suggerito la matrice dello spettacolo stesso. Afferma Guidi: "*Lo spazio della quiete* parte [...] dall'idea della freccia [...] del dardo che esce dall'occhio di Apollo"³¹⁵, che è in grado di uccidere guardando.

Nel libro *L'occhio e l'idea*, dove si ripercorre la storia della fisiologia della visione, dibattuta tra scienziati, artisti e letterati, Pierantoni si sofferma sui miti arcaici della visione, e scrive:

Per Pitagora, e dopo di lui per il suo seguace Euclide, l'occhio emetteva un fascio di raggi che, viaggiando nello spazio, venivano ad urtare gli oggetti. L'urto tra il raggio visivo e la realtà suscitava la sensazione della visione. Esattamente come il cieco che avanza nel suo universo abbuaiato toccando gli oggetti con la mano, divinandoli con l'estremità del bastone, così l'occhio va in giro 'toccando' la realtà. Così concepito l'occhio diviene il vertice di una specie di gabbia conica, e poi piramidale, di raggi tesa a catturare, avvolgere, acquisire gli oggetti³¹⁶.

Alcuni passi di questo testo, scritto un paio di anni prima della messa in scena dello spettacolo, sembrano in effetti fornire un inequivocabile supporto al principio fondativo della scena, materializzato da una corda elastica tratteggiata che direziona lo sguardo delle attrici e del pubblico.

³¹⁴Pierantoni R., *La quiete di Euclide*, Teatro Valdoca, *Lo spazio della quiete*, Op. cit., p. 17.

³¹⁵Cfr. *Non si può fotografare, il teatro!* Intervista a Guido Guidi, Op. cit., p. 262.

³¹⁶Pierantoni R., *L'occhio e l'idea. Fisiologia e storia della visione*, Bollati Boringhieri, Torino 1981, p. 15.

Sul palco Mariangela Gualtieri e Paola Trombin inizialmente indossano entrambe un paio di occhiali, ai quali è legato l'elastico che le unisce a livello degli occhi [fig. 42]. La linea tesa tra le due figure viene allungata, piegata ad angolo retto, incurvata, trasformata in figure regolari sempre diverse, lungo le quali le due attrici si guardano l'una con l'altra [fig. 43]. L'elastico incarna la forza generatrice della visione che si fa corpo attraverso una linea sottile e potente capace di edificare lo spazio e i sentimenti, e rappresenta

la riduzione simbolica [...] di uno stile dell'amore, nella quiete dello spazio, [...] lo sguardo e la funzione del guardare nella forma simbolica della sua rappresentazione geometrica³¹⁷.

La rarefazione visiva e la purezza segnica che disegnano il paesaggio artificiale dello spettacolo, sono ben visibili nelle fotografie di Guidi, che accentua intenzionalmente l'organizzazione in forme, l'elementarità del gesto e la tensione armonica [fig. 44].

Guidi stesso, nel suo percorso da fotografo, ha spesso individuato schemi formali che si relazionassero a strutture pure e a matrici vettoriali di base, come ad esempio la forma geometrica del triangolo o l'ossessione per il profilo del cono ottico, che evoca figurativamente l'atto del vedere.

Su questa scena teatrale la sua investigazione trova un fondamento estetico estremamente persuasivo, in grado di accreditare quel suo teorema visivo che vede le forme essenziali come un alfabeto che compone la realtà del mondo. L'accento posto sulla scena de *Lo spazio della quiete* è dunque primariamente ancorato alla restituzione di un tracciato geometrico delle forme, che 'impagina' uno spazio definito da coordinate euclidee, ma c'è un'altra qualità costitutiva che ne caratterizza i contenuti, la questione del tempo.

317⁹Pieri P., *Eden e scena*, Teatro Valdoca, *Lo spazio della quiete*, Op. cit., p. 88.

Nel tentativo di vanificare ogni riferimento spazio-temporale per trasformare la scena in un paesaggio astratto, lo spettacolo si offre come un luogo idealizzato in cui le esperienze sensoriali assumono una dimensione autarchica. Disgiunto da ogni relazione con l'esterno e con il reale, anche il tempo scorre diversamente. La lentezza ipnotica dei gesti, "la ripetizione e gli arresti"³¹⁸, la precisione e l'accuratezza con cui vengono eseguiti i movimenti, la generale sensazione di sospensione e la stasi silenziosa che avvolge quel microcosmo, riscoprono il valore dell'attimo contrapposto all'eternità, come in una memoria ancestrale. Come rimarca Carlo Infante:

ogni riflessione su *Lo spazio della quiete* non può che diventare una riflessione metafisica. Una meditazione sul tempo. [...] Il tempo viene a perdere ogni durata obiettiva, qualsiasi valore assoluto, e scopriamo un nostro sentimento della durata. Scopriamo il valore dell'istante³¹⁹.

Nelle fotografie di Guidi il tempo è il cardine su cui ruota l'intero lavoro: "La sua fotografia racconta il tempo e lo mette fuori gioco. Nella fotografia non c'è lo scorrimento del tempo. E' un paradosso" afferma Ronconi, e chiarisce:

La fotografia raccoglie tutto il tempo presente, le dinamiche, i movimenti, le scie, e rimane tutto lì, incastrato, quello che c'è in quel momento, in quel giorno, in quell'anno. Invece il teatro scorre. Come scorre il corpo, invecchia, si trasforma, si purifica. Si irrobustisce e si indebolisce. Succede la vita³²⁰.

Il teatro è vita dunque, linfa che scorre insieme al tempo, mentre la fotografia ne immobilizza il flusso sezionando il tempo, per raccontarne un unico istante. Quel momento che diviene eterno, infinito, che sta nel

³¹⁸Di Matteo P., *Paesaggi artificiali e opere astratto-geometriche. Uno sguardo sulla trilogia d'esordio del Teatro Valdoca*, Op. cit., p. 26.

³¹⁹Infante C., *L'intuizione dell'istante*, Teatro Valdoca, *Lo spazio della quiete*, Op. cit., p. 85.

³²⁰*Gli spettri che abitano il teatro*. Intervista a Cesare Ronconi, Op. cit., p. 287.

passato, raccoglie però tutto quello che succede nel presente, ne conserva il ricordo, ne custodisce il segreto.

La fotografia che arresta radicalmente la continuità del movimento, che lo taglia a fette, nelle immagini di Guidi sembra invece ricomporlo in maniera decisa, attraverso quell'artificio congenito alla fotografia stessa che Philippe Dubois chiama *vuoto di tempo*. Se la temporalità della fotografia è "separata e simbolica" rispetto al tempo reale che Dubois qualifica come "cronico ed evolutivo", allora quel tempo si svuota del suo significato effettivo per entrare in una dimensione di istantaneità perpetua, "infinita nell'immobilità totale, fissata nell'interminabile durata delle statue"³²¹.

L'atto fotografico è dunque paragonabile allo sguardo paralizzante di Medusa poiché,

[...] effettuando il taglio, fa passare dall'altra parte: da un tempo evolutivo ad un tempo fisso, dall'istante alla perpetuazione, dal movimento all'immobilità, dal regno dei vivi al regno dei morti, dalla luce alle tenebre, dalla carne alla pietra³²².

1.4.2 Maurizio Buscarino e la scena di ricerca internazionale

La genesi della poetica fotografica di Maurizio Buscarino è racchiusa nell'epifania di un'intuizione, in seguito alla perdita del padre. L'aneddoto che il fotografo menziona in più occasioni, racconta di una precoce e dolorosa presa di coscienza del proprio destino, vissuta attraverso il ritrovamento di alcune sue immagini:

Avevo otto anni, mi era proibito toccare le sue cose nello studio. Però quando ero solo in casa, intorno a una certa ora, entravo nella stanza, richiudevo piano la porta e rimanevo lì, in quel buio che lentamente si

³²¹Dubois P, *L'atto fotografico*, Quattroventi, Urbino 1996, p. 156, (trad. italiana a cura di Bernardo Valli), *L'acte photographique*, Edition Labor, Bruxelles 1983.

³²²Ivi, p. 157.

trasformava in penombra. Era un modo per incontrarlo, per diminuire lo spasmo che il vuoto della sua assenza mi procurava. Io entravo di nascosto nel suo studio, mia madre non voleva. Nei suoi cassetti trovavo tante cose e soprattutto molte foto che lo ritraevano, anche nel periodo in cui, durante la guerra, combatté in Africa. Da lì ho cominciato con l'idea di aggiungere idealmente delle fotografie all'album di mio padre [...] In ogni fotografia ho cercato e ancora cerco il [suo] volto³²³.

La ricerca dello sguardo del genitore nelle vecchie fotografie, unita al desiderio di compensare la sua esistenza interrotta attraverso l'aggiunta di ulteriori immagini, rappresentano già da allora per Buscarino un modo per riflettere sul rapporto tra presenza e assenza, tra buio e luce, tra vita e oblio.

“La fotografia è fatta per ri-vedere le cose, seppure nella loro forma morta”³²⁴, afferma oggi Buscarino parafrasando Barthes, secondo il quale ogni fotografia si rapporta ad una presenza ma è in realtà “l'immagine viva di una cosa morta”³²⁵, così come chi fotografa è esso stesso agente mortifero. La relazione con il concetto di morte, intesa come perdita o meglio come scomparsa dell'essere, si ritrova archetipicamente nel teatro, luogo che il fotografo identifica come metafora dell'esistenza stessa:

323[®]Questi ricordi legati all'infanzia e all'origine delle sue scelte fotografiche sono spesso narrati da Buscarino poiché costituiscono l'origine del suo percorso fotografico. Il brano riportato nell'intervista *In ogni fotografia cerco il volto di mio padre*, realizzata nel gennaio 2014 da Corrado Benigni, si trova sul sito <http://www.ilreportage.eu/2014/01/in-ogni-fotografia-cerco-il-volto-di-mio-padre-intervista-a-maurizio-buscarino/> Altre testimonianze analoghe sono riportate in numerosi testi e interviste, tra cui *Il mio viaggio, Il popolo del teatro*, Leonardo Arte Editore Srl, Milano, 1999, p. 9.

324[®]*Ibidem*.

325[®]Barthes R., *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino 2003, p. 80, (trad. italiana a cura di Renzo Guidieri) *La chambre claire. Note sur la photographie*, Cahier du Cinéma, Editions Gallimard-Seuil, 1980.

La vita viene dal niente, dal nero, e come in un teatro la persona [...] entra nella luce e con un gesto annuncia la propria scomparsa, tornando nel buio³²⁶,

e così anche l'attore che si manifesta sulla scena, rivela "di essere già morto, come in una fotografia"³²⁷.

Il teatro, visto a sua volta come troppo della fotografia, per Buscarino è l'unico mezzo per poter fermare ciò che scompare mentre è ancora in luce, per "trattenere il fantasma"³²⁸ e congelarlo in un'immagine eterna. Il fotografo dunque non è altro che un testimone designato per catturare una traccia della presenza, ovvero del passaggio dell'attore, che a teatro "gioca il gesto del vivere"³²⁹.

Su queste premesse filosofiche, generate da una serie di importanti riflessioni che hanno accompagnato il suo lavoro fotografico fin dagli esordi, Buscarino edifica una vera e propria teoria della fotografia teatrale, che ad oggi lo qualifica come uno degli autori più significativi e interessanti nel panorama italiano.

Renato Palazzi lo definisce infatti: "[...] un critico, un saggista, uno studioso, un creatore di eventi dell'immaginario, un grande e completo uomo di teatro"³³⁰, evidenziando inoltre la straordinaria impressione di rivelazione esistenziale che si prova guardando le sue fotografie. Bergamasco, classe 1944, Buscarino inizia per caso la sua attività di fotografo di scena nel 1973, dopo avere assistito allo spettacolo *Mins Far Hus*, dell'Odin Teatret, messo in scena nel neonato spazio del Teatro

326[®]La frase è tratta da appunti personali stilati durante un seminario con Maurizio Buscarino, tenuto a Savignano sul Rubicone (FC), il 24 ottobre 1998. L'analogia tra teatro ed esistenza è comunque citata spesso dal fotografo in molti suoi testi ed interviste. Gli appunti sono inediti e di proprietà di chi scrive.

327[®]Buscarino M., *Kantor*, Leonardo Arte Edizioni Srl, Milano 2001, p. 9.

328[®]Appunti personali del 24 ottobre 1998.

329[®]*Ibidem*.

330[®]Palazzi R., *Le fotografie di Maurizio Buscarino. Chiave di lettura*, in *Il popolo del teatro*, Leonardo Arte Editore Srl, Milano, 1999, p. 10.

Tascabile a Bergamo³³¹.

La folgorazione, rivela il fotografo rievocando gli esordi, è avvenuta perché

[...] fotografando 'nel' teatro ho ritrovato il mio "gioco" infantile, quando dalla finestra aspettavo che qualcuno attraversasse la strada, da sinistra verso destra, per scoprire se era mio padre che tornava, salvo poi vedere quella persona scomparire di nuovo dall'altra parte³³².

Da quel momento per lui il teatro diviene lo spazio simbolico in cui si materializza il senso profondo della vita e della morte, l'unico luogo che vale la pena fotografare per la sua potenza intrinseca e per la sua forza espressiva, il solo che contiene "qualcosa che non nasce per essere fotografato".³³³

L'imponente e smisurato lavoro compiuto da Buscarino nel teatro contemporaneo di fine secolo si declina quindi come una sorta di restituzione per immagini - discretamente descrittive e intensamente intellettuali - di un mondo effimero, perituro, che proclama la propria imminente scomparsa nel momento stesso in cui la reifica.

Attraverso una sua visione privata del mondo e della fotografia stessa, Buscarino vive nella dimensione teatrale del suo tempo, la racconta e la presenta in quanto condizione umana, e infine la rivela interrogandosi contemporaneamente anche sul significato etico della fotografia, su quella

³³¹ Il Teatro Tascabile di Bergamo (TTB) è un collettivo sperimentale che si autodefinisce 'gruppo festival' e che svolge la sua attività sotto forma di esperienze laboratoriali, sull'onda del Teatr Laboratorium di Grotowski e dell'Odin Teatret di Eugenio Barba. Fondato nel 1973 da Renzo Vescovi, importante regista e formatore scomparso nel 2005, il TTB è noto oggi per la sua proposta pedagogica e per il lavoro di contaminazione tra il teatro, e la danza asiatica e orientale.

³³² Benigni C., *In ogni fotografia cerco il volto di mio padre*, Op. cit.

³³³ Buscarino M., *Kantor*, Op cit., p. 9.

“sintesi impossibile tra lo sguardo del soggetto che ritaglia una porzione, [...] per consegnarla ad una teorica eternità”³³⁴.

Il suo obiettivo si concentra spesso sui volti scarni ed espressivi degli attori, sulla mimica facciale e sugli sguardi insondabili, [fig. 45] sull’enfasi di un gesto o sull’interazione dei corpi in spazi ristretti, [fig. 46] in modo da svelare impulsi, emozioni, stati d’animo dei protagonisti, così da renderli immortali e indimenticabili.

Con la sua capacità di sintetizzare la narrazione dell’evento teatrale, distillando in ogni singola immagine l’intera essenza di una rappresentazione, Buscarino racconta una dettagliata storia del teatro internazionale che è passato dall’Italia, testimoniandone l’autenticità e l’intensità emotiva:

Non ci ho mai pensato ma in qualche modo credo di potermi definire un fotoreporter. In fondo tutti i miei lavori [...] alla fine raccontano delle storie. Spesso offro una sintesi di questi racconti per immagini, attraverso le foto dei volti delle persone che ritraggo, anche se amo sviluppare il mio lavoro all’interno di un discorso più narrativo e articolato, dove ho sempre applicato la pratica e il pensiero dei miei lavori sul teatro³³⁵.

Attraverso un potente e distintivo bianco e nero dal taglio neo-caravaggesco [fig. 47] reso ancora più drammatico ed efficace da sapienti interventi in fase di stampa, Buscarino realizza composizioni plastiche ritenute vere e proprie opere d’arte, apprezzate da pubblico e critica, ma soprattutto dai registi stessi.

334 Palladini M., “*Il segno inspiegabile*” dentro l’universo concentrazionario, http://www.retidedalus.it/Archivi/2009/marzo/TEATRICA/buscardino_segno.htm. *Il segno inspiegabile* è il titolo di un libro fotografico edito nel 2008 da Titivillus, che raccoglie circa venti anni di immagini realizzate dall’autore dentro alcune carceri italiane che hanno ospitato laboratori di teatro, e che in alcuni casi sono divenuti realtà importanti sul territorio, in primis la Compagnia della Fortezza diretta da Armando Punzo.

335 Benigni C., *In ogni fotografia cerco il volto di mio padre*, Op. cit.

1.4.2.1 Fotografare il *Popolo del teatro*

E' storia nota la fascinazione mista a ostilità che Tadeusz Kantor³³⁶ provava nei confronti della fotografia, ritenuta craighianamente 'scialba e misera'³³⁷, e di come Buscarino sia stato l'unico fotografo a fare breccia nel suo temperamento ispido, come egli stesso racconta:

Le fotografie per Lui [Kantor] erano *oggetti* alla massima potenza; sapeva bene che le *lastre della memoria* sono *relitti* ma anche *delitti*: gli istanti uccisi e ischeletriti del nostro *Passato, la vera realtà*, quella che viene riposta nel ripostiglio della vita, in quel luogo che è tra *l'immondezzaio e l'eternità* [...]³³⁸.

336[▫]Tadeusz Kantor, regista teatrale, scenografo, pittore e drammaturgo, nasce nel 1915 a Wielopole, vicino a Cracovia. Nel 1955 fonda la sua compagnia Cricot 2, con la quale mette in scena numerosi spettacoli basati su allestimenti poveri su di un lavoro attoriale molto intenso, coadiuvato dalla sua stessa presenza in scena. Il suo teatro, considerato tra i più rappresentativi del Novecento, rielabora gli insegnamenti dell'arte e del teatro simbolista e delle avanguardie storiche, per proporre una nuova idea caratterizzata da verità e autenticità. L'indagine sulla memoria e la storia, sulla relazione tra verità e finzione e sull'identità, sono i temi portanti del suo fare teatro, che si pone in netta contrapposizione con le pratiche e con le dottrine del passato. Tra le sue opere più importanti si ricordano *La classe morta* del 1975, *Wielopole Wielopole* del 1980, *Crepino gli artisti* del 1985 e *Io qui non torno più* del 1988, sorta di opera autobiografica in cui lui stesso è protagonista dell'azione. La ultima rappresentazione teatrale, *Domani è il mio compleanno*, ha debuttato nel 1991, un anno dopo la sua morte. Per una lettura critica del lavoro artistico multidisciplinare di Kantor si veda, tra gli altri, Cfr. Chrobak J., Sisi C., *Tadeusz Kantor. Dipinti, disegni, teatro*, Edizioni storia e letteratura, Roma 2002.

337[▫]Nel suo testo *L'attore e la Supermarionetta*, Edward Gordon Craig (1872-1966) scrive a proposito della sua concezione del teatro: "Essi, [gli attori] devono creare per se stessi una nuova forma di recitazione, consistente essenzialmente in gesti simbolici. [...] L'attore invece guarda alla vita come una macchina fotografica, e cerca di farne un ritratto che competa con una fotografia. [...] Egli si sforza di riprodurre la Natura. [...] ma se ci pensate tutto questo non è pura idiozia? Misera arte e abilità da quattro soldi se non può offrire al pubblico lo spirito, l'essenza di un'idea, se è in grado soltanto di esibire una copia priva d'arte, un fac-simile della copia stessa! Questo si chiama essere un imitatore, non un artista." E più avanti aggiunge: "[...] in Asia [dove] persino le persone non dotate sono incapaci di comprendere le fotografie, mentre capiscono l'arte come manifestazione semplice e chiara - hanno protestato contro la *riproduzione* della Natura, con il suo scialbo realismo fotografico", in Attolini G., *Gordon Craig, Il teatro del XX secolo*, Editori Laterza, Bari 1996, pp. 113-114.

338[▫]Buscarino M., *Kantor*, Op cit., p. 10. Il corsivo è nel testo originale.

La figura del fotografo per Kantor era strettamente associata all'idea stessa di morte e di violenza, come attesta l'uso che ne fa in alcuni spettacoli³³⁹, e spesso in scena veniva rappresentato da personaggi di cornice come la serva o lo sguattero che, come certi ignobili furfanti degni della commedia dell'arte, apparivano repentinamente sul palco con una fotocamera [fig. 48] per fare il loro sordido mestiere in maniera meccanica e ripetitiva, senza sentimento e senza rispetto, neanche per i morti.

Per Kantor la macchina che produce le fotografie è un'arma spietata e appartiene a quei segni e quei simboli del Novecento da cui Kantor si sentiva circondato [...] e allo stesso tempo appartiene all'ambito più privato e intimo della vita³⁴⁰,

specifica Buscarino sottolineando l'ambigua avversione del regista nei confronti delle immagini, per poi aggiungere altrove:

le [mie] grandi stampe che realizzavo lentamente in camera oscura [...] non venivano guardate subito, come succede di solito per togliersi la curiosità e il pensiero, ma ad esse veniva dedicata, con una certa ufficialità polacca, un momento dell'ordine del giorno, su un grande tavolo, con tutti intorno in piedi, gli attori vestiti di nero e i collaboratori. [...] Arrivava Kantor, qualcuno gliel sfogliava lentamente, in momenti di un silenzio critico per me preoccupante. Poi Lui, abbandonando il francese, iniziava a dire cose nel suo polacco che, ogni volta a me sembravano, in quella lingua, delle imprecazioni, degli

339[®] Ad esempio in *Wielopole Wielopole*, messo in scena a Firenze nel 1980, nella quarta sequenza scenica il fotografo-sguattero entra sul palco bruscamente con l'intento di fotografare la salma del Prete esanime, cui si sta rendendo l'ultimo saluto. Il mestiere del fotografo viene descritto da Kantor nella sceneggiatura con i termini 'laido', 'sordido rito', 'brutale', finché la sua macchina fotografica assume proprio la funzione di strumento di morte diventando una mitragliatrice che spara rumorosamente verso i familiari del defunto prima, e all'esercito apparso subito dopo in scena. Cfr. *Wielopole Wielopole, Dramma e spettacolo di Tadeusz Kantor*, Ubulibri, Milano 1981, pp. 17-21.

340[®] Cassin A., (a cura di), *Maurizio Buscarino, fotografare il teatro di Kantor*, <http://www.drammaturgia.fupress.net/recensioni/recensione1.php>.

accidenti, come se dalle fotografie fosse inquietato, offeso, e non frettolosamente gratificato come capita ai più³⁴¹.

Nonostante l'oscuro interesse del regista per una fotografia che, per dirla alla Sontag, rappresenta nulla più che un *memento mori* a causa della sua inesorabile attestazione "dell'azione dissolvente del tempo"³⁴², nel 1980 Kantor decide, tuttavia, di realizzare a Firenze una grande esposizione fotografica con le immagini di Buscarino, divenuta poi memorabile, (e primo caso, in Italia, di catalogo fotografico pubblicato in versione economica da Feltrinelli).

Sono numerose le fotografie che Buscarino realizza al suo regista prediletto e ai suoi più importanti spettacoli, infatti dal 1977 fino al 1990 Kantor viene frequentemente immortalato dal fotografo in diverse situazioni sceniche e in diversi luoghi teatrali [fig. 49].

Di quel primo spettacolo, *La classe morta* appunto, portato in Italia dal CRT di Milano, Buscarino ricorda:

In quella sala all'interno di una scuola, eravamo non più di una quarantina di persone. [...] Ricordo la tribunetta che aveva ancora molti posti liberi, di fronte allo spazio scenico collocato nell'angolo in fondo a sinistra della sala, diviso dal pubblico da una corda, come in un museo. [...] Faticai cercando di fare quelle fotografie non solo per le condizioni precarie della luce³⁴³. [...] Molto raramente mi sono sentito così preso da perdere quel controllo che devo mantenere di fronte a chi fotografo. Di solito riesco ad avere un atteggiamento concentrato e anche, in un certo senso, predatorio su ciò che accade. Invece quello

341[▫]Buscarino M., *Kantor*, Op cit., p. 10.

342[▫] Sontag S., *Sulla fotografia, Realtà e immagine nella nostra società*. Gli struzzi Einaudi, Torino 1992, p. 15, (trad. italiana a cura di Ettore Capriolo), *On photography*, Farrar, Straus and Giroux, 1977.

343[▫] Il fotografo rimarca spesso il problema delle precarie condizioni che illuminavano la scena di Kantor: lampade e proiettori a bassa luminosità, candele accese a bordo palco e lampadine ad incandescenza erano spesso le uniche fonti di luce che rischiaravano gli attori, quando non recitavano in zone tenute completamente al buio. Per un fotografo, come certifica Buscarino stesso, talvolta questo tipo di condizione diviene un problema insormontabile per via dell'impossibilità di scattare istantanee ad alta definizione.

spettacolo mi schiacciava e dovevo continuamente riprendermi, con grande sforzo. [...] Mi parlava di qualcosa che era nascosto nella mia vita, di qualcosa che mi apparteneva, era quasi insopportabile³⁴⁴.

La rivelazione del teatro di Kantor come condizione esistenziale del fotografo stesso, che vede ridestarsi il ricordo inconsolabile della propria infanzia attraverso lo spettacolo, diventa materia irrinunciabile nel suo percorso visivo, alla ricerca costante di una compresenza tra presente e passato, tra una memoria perduta e ritrovata grazie alla fotografia.

Fino alla morte di Kantor, il fotografo segue la compagnia Cricot 2 in molte tappe italiane e europee, scattando dentro e fuori la scena, alle prove o durante gli spettacoli, fedele all'idea di una rappresentazione evocativa ma lucidamente tragica. Le fotografie al Teatro della morte di Kantor, dagli esordi italiani di *Wielopole Wielopole*, messo in scena a Firenze sempre nel 1980, fino a *Crepino gli artisti*, *La macchina dell'Amore e della Morte*, *Qui non ci torno più* [fig. 50] e *Oggi è il mio compleanno*, rappresentano un formidabile e compiuto affresco dedicato all'opera del grande regista il quale, infine, ammorbidisce evidentemente la sua preoccupazione per lasciare libero il fotografo di agire apertamente e autonomamente³⁴⁵: "la vicinanza e la disponibilità di Kantor nei miei confronti" riconosce Buscarino,

mi hanno permesso di fotografare in condizioni un po' più agevoli. Potevo vedere e rivedere, perdevo in continuazione quello che

344[®]Buscarino M., *Kantor*, Op cit. p. 9.

345[®]In varie occasioni Buscarino riferisce il farsesco aneddoto secondo il quale Kantor, sempre presente in scena durante le rappresentazioni, si irritò nei confronti di una spettatrice che aveva intimato al fotografo di fare silenzio, disturbata dal rumore dello scatto dell'otturatore. A quel punto il regista, fermando la rappresentazione nel bel mezzo di una replica, cacciò fuori la spettatrice e impose a Buscarino di restare per continuare il suo lavoro. In un'altra occasione, al verificarsi di una situazione simile ma questa volta a causa del chiacchiericcio continuo di una giornalista in erba, Kantor decretò la fine anticipata dello spettacolo, facendo uscire tutti dalla sala tranne Buscarino.

accedeva, ma potevo riappostarmi e riprovare. Da allora ho potuto soffermarmi a lungo, quanto volevo, sulle prove e sulle repliche³⁴⁶.

Ma nel cammino di Buscarino non c'è solo Kantor. Un altro grande regista del teatro d'avanguardia è stato più volte ripreso dal fotografo, che ne racconta una sgradevole inarrivabilità:

L'aura fredda di Grotowsky [...] mi intimoriva, mi separava, ma anche mi proteggeva dal mio punto di osservazione. [...] Con il Teatr Laboratorium non avevo contatti, [...] erano stati loro a chiedere di me. Dovevo riprendere alcuni brani dello spettacolo durante una prova, fatta sostanzialmente apposta per me. Quando sono arrivato, Cynkutis³⁴⁷ mi ha spiegato che dovevo rimanere fermo, seduto in un angolo, senza chiedere nulla, senza dire nulla e senza muovermi³⁴⁸.

Gli ostacoli imposti dai teatranti e le condizioni avverse di molte messe in scena, diventano progressivamente per il fotografo delle vere e proprie sfide, soprattutto sul piano tecnico, ma non solo. Nel suo percorso teatrale, Buscarino racconta dell'uso di pellicole ad alta sensibilità 'tirate' anche fino a 5000 ASA, di ottiche comprate dal mondo

346[©]Cassin A., (a cura di), *Maurizio Buscarino, fotografare il teatro di Kantor*, Op. cit.

347[©]Cynkutis Zbigniew, attore e regista, fu uno dei membri della compagnia di Grotowski dal 1963 al 1984. Come indicato da molti studi sul lavoro teatrale del regista, il suo stretto rapporto con l'attore, tra idillii e risentimenti, lo portò a riflettere sul concetto di 'atto totale' ovvero su di una "struttura performativa che portava l'attore ad una dimensione di trascendenza, che molti anni dopo Grotowski avrebbe chiamato semplicemente "di là", e al contempo rendeva quella stessa dimensione percepibile al testimone della performance", Woźniak K., *Sulle tracce di Jerzy Grotowski: la tappa di Breslavia*, Italica Wratislaviensia n.5, 2014, <http://www.dx.doi.org/10.15804/IW.2014.05.09>. Cynkutis ha inoltre pubblicato un libro sulla sua personale esperienza al Teatr Laboratorium, intitolato *Acting with Grotowski: Theatre as a Field for Experiencing Life*, pubblicato in inglese da Routledge nel 2015.

348[©] Marino M., *Grotowski in bianco e nero. Intervista a Maurizio Buscarino*, <http://www.ateatro.it/webzine/2014/01/09/Grotowski-in-bianco-e-nero/>.

del cinema per fotografare le scene troppo buie³⁴⁹, di stampe sbagliate e di tentativi falliti, ma anche di conflitti e proteste, nonché di rifiuti e negazioni.

Dopo un vero e proprio percorso iniziatico³⁵⁰ ad esempio, nel 1979 finalmente Buscarino riesce a fotografare il maggior capolavoro di Grotowsky, *Apocalypsis cum figuris* [fig. 51] messo in scena presso il palazzo Reale a Milano, e ne trae qualche “brandello d’immagine”³⁵¹, immediatamente stampato a mano su carta baritata. Portate al vaglio del maestro, quelle fotografie vengono esaminate con attenzione e infine approvate, tanto che il solito Cynkutis, gli indirizza la famosa frase divinatoria: “Il signor Grotowsky, guardando queste fotografie, ha capito che lei è uno di noi”³⁵².

Buscarino è considerato dunque un uomo di teatro dagli stessi addetti ai lavori, un complice a cui è concesso puntare il suo sguardo

[...] spietato, crudelmente diretto, tanto intriso di crudeltà e partecipazione, tanto calato nello sforzo fisico e intellettuale dell’attore da mostrarci immediatamente quello che oggi del teatro [...] più dovrebbe interessarci: la necessità, l’urgenza, l’autenticità profonda di un lavoro, di un cammino di ricerca, [...] l’energia, lo spessore comunicativo³⁵³.

349[¶]Nella stessa intervista il fotografo riferisce che, in occasione dell’invito a scattare sulla scena di Grotowski, barattò alcune fotografie per avere un nuovissimo e iperluminoso obiettivo, progettato e costruito dall’azienda Canon per riprendere una particolare scena del *Barry Lindon* di Stanley Kubrik, illuminata solo da candele. Cfr. Ivi.

350[¶]La prima volta che Buscarino tentò di fotografare il teatro povero di Grotowski fu durante la Biennale del 1975, quando venne allestito lo spettacolo *Apocalypsis cum figuris* sull’isola di San Giacomo, a Venezia. A causa di ritardi, condizioni ambientali avverse e limitazioni prescritte dalla compagnia, il primo tentativo fotografico fallì miseramente, lasciando il fotografo insoddisfatto ma ancora più risoluto nel perseguire il suo obiettivo.

351[¶]Appunti personali del 24 ottobre 1998.

352[¶]Marino M., *Grotowski in bianco e nero. Intervista a Maurizio Buscarino*, Op. cit.

353[¶]Palazzi R., *Le fotografie di Maurizio Buscarino. Chiave di lettura, Il popolo del teatro*, Op. cit., p. 10.

I riconoscimenti che si sono avvicendati negli anni, e quel senso di appartenenza maturato da Buscarino per un teatro che è la sua stessa “ragione di vita”³⁵⁴, lo rendono componente imprescindibile per la comprensione del panorama degli anni Novanta, tra teatri istituzionali e scantinati, festival e carceri³⁵⁵, alla ricerca di una pluralità, di una collettività e nel contempo di quelle differenze che definiscono l’eccezionalità di ogni esperienza.

La sua concezione profondamente drammatica della vita, simboleggiata dal teatro, si esprime attraverso una fotografia che non è pura documentazione, e nemmeno mera narrazione, bensì tende all’assoluto in virtù di quei continui caratteristici presagi di morte, e il teatro, fin dalle origini connesso con il rito, “risponde al bisogno umano di rispecchiarsi in un destino comune”³⁵⁶.

Tuttavia, pur viaggiando liberamente tra le molteplici presenze del territorio teatrale, Buscarino dichiara di essersi sempre sentito un esploratore esterno, collocato “in una sorta di spazio circoscritto, cintato come in una riserva indiana”³⁵⁷, al pari di Edward Sheriff Curtis³⁵⁸ che nei primi del Novecento inizia la sua ricerca fotografica

354[®]Appunti personali del 24 ottobre 1998.

355[®]Dal 1987 fino ai primi anni Duemila, Maurizio Buscarino ha visitato diverse carceri italiane in occasione di laboratori e spettacoli tenuti da operatori teatrali, fotografando le avventure più significative: dal primo *Andata e ritorno*, di Santagata e Morganti, realizzato presso il carcere di Lodi, alle esperienze versatili di Massimilla, Colla, Loriga e Martori a San Vittore, dal *Cerchio di gesso* del carcere di Foggia, fino al più noto caso della Compagnia della Fortezza, composta da detenuti del carcere di Volterra e diretta da Armando Punzo. Le immagini realizzate in questi anni sono raccolte in una monografia fotografica dal titolo *Il teatro segreto*, edita da Leonardo Arte nel 2002.

356[®]Lanzetti P., *Fotografia e teatralità. Dal concetto di traccia all’opera fotografica di Maurizio Buscarino*, in Agus M., Chiarelli C., (a cura di), *Occhi di scena. Fotografia e teatralità*, Titivillus, Corazzano (PI) 2007, p. 146.

357[®]Buscarino M., *Il mio viaggio, Il popolo del teatro*, Op. cit., p. 9.

358[®]Etnologo e fotografo americano, Curtis passò la vita ad esplorare gli usi e i costumi degli indiani d’America al fine di raccontarne l’*epos* prima di un definitivo sterminio. I suoi studi - realizzati con la macchina fotografica ma anche attraverso la registrazione di canti e testimonianze dei capi tribù, nonché con appunti scritti che riportano descrizioni di cerimoniali profani e persino ricette di cucina - furono raccolti e pubblicati nel 1930 in una colossale opera omnia divisa in venti tomi, intitolata *The North American Indians*. All’interno dei volumi sono collocati una serie di *portfoli* rilegati, in cui appaiono circa 1500 ritratti stampati a mano, selezionati tra più di 50.000 fotografie realizzate in trent’anni di ricerca sul campo.

trentennale sulle tribù dei nativi americani confinati nelle aree protette dai colonizzatori inglesi.

Nel testo *La giornata libera* di un fotografo, Buscarino infatti scrive:

Una mia convinzione, nell'attraversare tanto teatro, è sempre stata quella di essere [...] una specie di uomo bianco nel territorio indiano, uno straniero che percorre i sentieri, che entra nei villaggi, accolto in modo diverso di volta in volta, ma sempre viso pallido, estraneo. E' la favoletta di cui mi nutro cercando, in questa condizione, di non posare i miei arnesi, il mio abito, il mio sguardo: non entrare nel cerchio magico della danza per danzare perché per vedere, oltre che per capire, occorre girare intorno ed essere forestiero³⁵⁹.

La sua visione del teatro è allora prima di tutto etnologica, e il suo *Popolo del teatro*³⁶⁰ sembra essere davvero un insieme di tribù "che viaggiano, si dissolvono, si ricompongono, spinte da cerimoniali antichi e bisogni economici molto contemporanei"³⁶¹, di cui il fotografo fa parte ma da cui, nello stesso tempo, si distanzia per poter 'guardare' con autodeterminazione. Ma se è vero, come è stato notato da diversi studiosi, che in ogni ritratto sono contenute le sembianze dell'autore stesso, potrebbe prendere corpo l'ipotesi di un tentativo di Buscarino di cercare se stesso, più che suo padre, dentro ognuno di quei volti fotografati.

³⁵⁹Buscarino M., *Per antiche vie. La giornata libera di un fotografo*, Leonardo Arte, Milano 2001, p. 253.

³⁶⁰Uno dei libri fotografici più noti di Buscarino, *Il popolo del teatro*, riunisce 115 fotografie in bianco e nero finemente stampate, realizzate in vent'anni di carriera. Tra le immagini appaiono i ritratti a Grotowski e Kantor, l'esperienza in carcere a Volterra e il Teatro di Pontedera, i Festival come Santarcangelo e Avignone, Le vie dei Festival di Roma, ma anche numerose fotografie scattate durante vari spettacoli e presso alcune scuole come l'Accademia di Arte drammatica Paolo Grassi. Cfr. Buscarino M., *Il popolo del teatro*, Leonardo Arte, Milano 1999.

³⁶¹Volli U., *Il dono dell'incontro, Il popolo del teatro*, Op. cit., p. 17.

In questo senso, ogni fotografia di Buscarino realizzata al teatro, inteso come luogo che trascende la scena stessa, non è altro che “una sorta di ideale, metaforico, autoritratto”³⁶².

³⁶²Palazzi R., *Le fotografie di Maurizio Buscarino. Chiave di lettura*, in *Il popolo del teatro*, Op. cit., pp. 10-11.

1.5 Apparati 1

1.5.1 Simposio *Teatri da camera. Lo spettacolo della fotografia*, Bologna,

La presente trascrizione del Simposio è stata eseguita integralmente da chi scrive su autorizzazione della curatrice Silvia Mei, in base ad una registrazione diretta di tutti gli interventi del pomeriggio. Si segnala che il testo riportato non è stato tuttavia revisionato, né ratificato da parte dei relatori e dalla curatrice del progetto³⁶³.

Silvia MEI

Buongiorno a tutti, presento questo Simposio su Teatro e fotografia che fa parte del progetto intitolato *Teatri da Camera. Lo spettacolo della fotografia*, rassegna che ha visto susseguirsi diversi contributi nei giorni precedenti³⁶⁴, ma che non si esaurisce tuttavia in questa tavola rotonda. Proseguiamo infatti il progetto con la performance *La memoria della carne*, che si terrà al LIV - sede di Instabili Vaganti - e con la mostra della fotografa Luana Filippi intorno al progetto *Migr-azioni*, condiviso proprio con il medesimo gruppo. In seguito alla performance si terrà un incontro con la fotografa e la compagnia, che ci mostreranno il ciclo fotografico tratto da *Stracci della Memoria*, produzione internazionale

³⁶³Il primo intervento al Simposio, tenuto dal *chairman* Marco De Marinis, è stato pubblicato, riveduto e corretto, in Mei S., (a cura di), *La terza avanguardia. Ortografie dell'ultima scena teatrale*, «Culture Teatrali. Studi, interventi e scritture sullo spettacolo», n. 24, Annale 2015, La Casa Usher. Qui si riporta la versione originale.

³⁶⁴Il progetto *Teatri da camera. Lo spettacolo della fotografia*, curato da Silvia Mei e svoltosi a Bologna dal 1 al 14 febbraio 2015, è stato realizzato con il sostegno di Regione Emilia-Romagna-Assessorato Cultura, sport, in collaborazione con Elastico Studio, Il Cassero LGBT Center, LIV-Centro di Ricerca e Formazione nelle Arti Performative e Spazio espositivo Adiacenze, e ha messo in campo diverse competenze. In apertura della rassegna due workshop, il primo tenuto dalla fotografa Futura Tittaferante e l'altro dal regista Claudio Angelini, hanno fatto da contrappunto ad una serie di esposizioni e incontri sul tema fotografia e teatro, tra cui la mostra di Claudia Marini, *Teatrini di carta*, e la presentazione sotto forma di performance del libro d'artista *Ahi*, di Rita Vitali Rosati. Oltre all'ultima performance di Instabili vaganti a cui accenna la Mei nella presentazione, sono stati proposti *The dead* di Città Ebla, il 5 febbraio, e *Anticamera* di gruppo nanou, il 7 febbraio, entrambi messi in scena presso il Laboratorio delle Arti/Teatro a Bologna.

che ha coinvolto diversi fotografi, e le loro poetiche, in una direzione di documentazione del progetto stesso.

Il Simposio di oggi invece vuole in un certo senso funzionare da dinamo ad alcune sollecitazioni che gli appuntamenti dei giorni scorsi hanno prodotto. Come ho avuto modo di precisare in diverse occasioni e nel discorso di apertura intorno a questo progetto, Teatri da Camera vuole declinare il rapporto tra teatro e fotografia lungo una particolare direttrice, che non è quella più immediata e diretta, o meglio quella più riconoscibile, legata alla documentazione fotografica del teatro. Questa applicazione della fotografia al teatro pone inevitabilmente delle questioni inderogabili. Se si ammette che la documentazione per il teatro ha funzionato da sottotesto all'ideazione di questo progetto [...], la direzione che volevo percorrere [...] è relativa all'interpenetrazione dei linguaggi, alla condivisione linguistica che non è però di tipo illustrativo, né banalmente una giustapposizione multimediale. Il lavoro di Città di Ebla³⁶⁵ rende chiaro quello che intendo. Teatri da camera quindi, intende trascinare la vicenda stessa della fotografia per toccare questioni che sono più intimamente legate all'immagine e più specificatamente ai dispositivi della visione. Dispositivi che attestano una divaricazione tra ciò che vediamo o pensiamo di vedere e la realtà a cui diamo presenza attraverso le nostre azioni di registrazione ottica.

In particolare, pensando soprattutto alla produzione spettacolare e performativa degli ultimi dieci anni, il cuore della questione è quello che è stato nominato 'crisi' o 'superamento della rappresentazione'. Con questa nozione si intende evidentemente un tipo di rappresentazione che non è illustrativa rispetto ad un'entità testuale data, ma non è neanche meramente performativa, e per performativa intendo sia la sua declinazione rituale che quella artistica. Sicuramente questa crisi della rappresentazione vuole comunque superare le istanze delle formule del

³⁶⁵Del progetto teatrale *The dead* di Città di Ebla, che usa la fotografia in modo innovativo in scena, ne parleranno in parte i relatori durante gli interventi. In questo lavoro di ricerca inoltre, *The dead* costituisce uno dei casi studio inseriti nella seconda parte della tesi.

grande teatro di regia, che ancora oggi espone, camuffa, mistifica le cornici della rappresentazione, ma rimane comunque chiuso nella scatola cinese della metateatralità.

Ma in quali modi si dà e si compie questo superamento? Come accennavo prima, torna in gioco la riflessione intorno all'ontologia dell'immagine e in modo particolare sui suoi supporti, di cui si parlerà anche nel corso degli interventi di oggi. Per supporti si intendono quei materiali, quelle superfici che permettono all'immagine, in potenza, di esistere, cambiando essi stessi la loro origine.

Il dibattito di questo pomeriggio alterna artisti che hanno riflettuto sullo statuto dell'immagine rispetto al teatro insieme a storici e teorici del teatro, e ha preso le mosse da una serie di stimoli - che sono stati forniti contestualmente a tutti i relatori - a partire dal noto saggio di Jacques Derrida su Antonin Artaud, *Forsennare il soggettile*. Non approfondisco ora il tema perché lascerò in seguito tale compito al coordinatore di sessione che seguirà i lavori, il Prof. De Marinis.

Vorrei invece concludere introducendo brevemente un montaggio di estratti di film, che ho realizzato insieme a Alfiano Razzi, e che ho pensato guardando alla nozione di dispositivi della visione e di patologia della visione. La fotografia sembra essere il ricettacolo più assorbente di queste infezioni della vista, come tanti altri strumenti ottici che l'hanno preceduta e che hanno continuato a vivere parallelamente a lei. Tuttavia nella selezione che ho compiuto, non è alla rappresentazione della fotografia nel cinema che ho pensato, perché per questo sono stati realizzati diversi studi affascinanti tra i quali quello di David Company, *Photography and cinema* del 2008, che rappresenta un inventario molto ricco di tutte queste forme di relazione. La selezione che propongo potrà invece deludere, soprattutto in riferimento all'inserimento di alcuni film noti come *Blow up*, che qui invece lascia tracce meno rappresentative. La selezione, dicevo, ricade su alcuni film che apparentemente possono avere un altro tipo di relazione con la

fotografia, che può non essere così immediato e perspicuo ad una prima visione.

Per fornire qualche indicazione per la lettura del filmato, la struttura scorre lungo due direttrici che sono strettamente legate alla fotografia e alla pulsione dello sguardo, *Eros* e *Thanatos*. Nell'organizzare le varie occorrenze rispetto a queste due polarità, mi sono trovata però a percorrere una terza pista che faceva intrecciare l'erotismo e la morte, cioè la pista relativa ai regimi dello sguardo, ovvero al darsi della visione. In questo modo i diversi clip hanno trovato la loro successione in modo quasi automatico, per arrivare al punto caldo del montaggio, con la tripletta che vede succedersi *La finestra sul cortile*, *I misteri del giardino di Compton House* e appunto *Blow Up*. [...] Con l'unione di questi tre film voglio cercare di orientare lo sguardo intorno alla polverizzazione del reale in tracce che a quella realtà non possono più rimandare completamente. L'incipit è tratto da un film a me molto caro, *Ascensore per il patibolo* di Luis Malle del 1957. Buona visione.

Marco DE MARINIS

Buongiorno a tutti, iniziamo la tavola rotonda di questo Simposio dopo questo bellissimo prologo, l'interessante montaggio di film che ci spinge forse in altre direzioni perché vorremmo continuare a vederne, continuare a parlarne, di questo straordinario rapporto tra cinema e fotografia. Ma stiamo invece sul titolo di questo incontro, *Forsennare il supporto!*

Su questo titolo ho avuto una qualche responsabilità, e ci tornerò in conclusione del mio intervento introduttivo, in cui cercherò invece di dare parola, pariteticamente, a tutta una serie di artisti e studiosi che tratteranno l'argomento.

Da storico del teatro, vorrei cominciare con una serie di riflessioni preliminari che vedono la questione dal punto di vista della scena, visto che dopo ci saranno anche storici della fotografia Cosimo Chiarelli,

collegato con noi virtualmente³⁶⁶, e Claudio Marra, che svilupperanno l'argomento dall'altro punto di vista. In seguito parleranno anche tre registi, Claudio Morganti che terrà una breve *keynote*, Pietro Babina e Claudio Angelini, che invece tratteranno e valuteranno la questione dal punto di vista del lavoro teatrale.

Fin dall'inizio il rapporto tra teatro e fotografia si è articolato su diversi piani, e ovviamente in un primo momento si è trattato soprattutto di un interesse della fotografia e dei fotografi nei confronti del teatro. Solo in un secondo momento è emerso l'interesse del teatro nei confronti dell'immagine. Inizialmente quindi le cose sono andate non troppo diversamente da quello che è successo tra teatro e cinema: prima è il nuovo mezzo espressivo che si interessa al vecchio e anzi in qualche modo parte da questo, e poi più tardi sarà il vecchio medium ad interessarsi al nuovo, ad utilizzarlo, a farsene influenzare a più livelli. E' cosa nota che sia andata così per il cinema e, *mutati mutandis*, è andata così anche per la fotografia, la quale si rapporta al teatro fin dall'inizio sia come soggetto che come dispositivo, non diversamente da come aveva spesso fatto la pittura.

Sappiamo di come i pittori, Rembrandt più di tutti, ma anche Caravaggio e fino ad Egon Schiele, allestivano i loro soggetti con cura teatrale, come vere e proprie messe in scena, servendosi non di rado di attori e comunque usando modelli e di illuminazioni. E non dissimilmente fecero i fotografi tra Otto e Novecento. Si può parlare di *messe in scena fotografiche* non diversamente da come si parla di *messe in scena cinematografiche*, e in entrambi i casi il modello è fornito dalla messa in scena teatrale. Attraverso la scatola ottica del teatro all'italiana, la messa in scena teatrale aveva costruito nel tempo - a partire dal Seicento - un dispositivo per la rappresentazione visiva e per la visione. Della questione dell'allestimento teatrale in fotografia si è parlato

³⁶⁶ Cosimo Chiarelli non partecipa fisicamente al dibattito del Simposio perché bloccato a Parigi in aeroporto. E il collegamento via Skype predisposto per un suo intervento a distanza in realtà registra diversi problemi di funzionamento, per cui il suo contributo viene purtroppo annullato.

spesso anche a proposito dell'attendibilità e la veridicità di certe foto famose, pensiamo ad esempio al miliziano di Robert Capa piuttosto che alla bambina vietnamita nuda che fugge dal villaggio bruciato dal Napalm.

Ma non voglio fermarmi ulteriormente su questo punto, mi basta averne accennato e casomai poi gli storici della fotografia, se credono, potranno ripartire da qui. Mi sposto invece decisamente dall'altra parte, quella del teatro.

La mia domanda di partenza è la seguente: come e in quanti modi si è manifestato l'interesse del teatro nei confronti della fotografia?

Ecco, direi che l'interesse si è manifestato almeno a tre diversi livelli:

1. come mezzo di documentazione e di auto-documentazione
2. come mezzo espressivo e materiale scenico
3. come dispositivo, come giustamente ha detto Mei all'inizio.

Questo terzo tipo di utilizzo si sviluppa soprattutto di recente, nel lavoro delle ultime generazioni del nuovo teatro di ricerca, come lo spettacolo *The dead* di Città di Ebla, che ci ha fornito un notevole esempio. E' interessante notare come questo uso teatrale del dispositivo fotografico si sia intensificato e raffinato a seguito di una certa crisi del teatro multimediale classico, quello dell'uso del video, del film e più recentemente dei loro avatar digitali.

Ma su questo potranno intervenire con più competenza di me i registi a seguire e la curatrice.

Da storico voglio però soffermarmi brevemente sugli altri due tipi di utilizzazione teatrale della fotografia.

Sull'uso della fotografia come mezzo espressivo e come materiale scenico si potrebbe parlare per ore. C'è un intero secolo di teatro, a partire almeno dalle messe in scena sovietiche della Russia post-rivoluzionaria, per passare al teatro politico di Erwin Piscator e i suoi allestimenti, dove si usavano diapositive e fotografie ma anche filmati, fino ad arrivare all'esempio contemporaneo di Romeo Castellucci, che

recentemente ha aperto o chiuso due spettacoli recenti con una foto, ad esempio l'immagine di quel Nietzsche che figurava sul sipario in apertura del *Parsifal* al Teatro comunale Bologna qualche giorno fa, o la foto di donna di Bellocq che chiude *Four Season Restaurant*, spettacolo che deve il titolo al pittore Marc Rothko. Il caso Castellucci è interessante perché ci svela un altro tipo di rapporto, più sottile e più profondo, che lega la scena contemporanea alla fotografia. Parlerei di fotografia come immaginario e fonte di ispirazione segreta, non esplicitata. Che la visionarietà di Castellucci si nutra profondamente di un immaginario fotografico e filmico è risaputo, meno noto è che il punto di partenza non dichiarato in opere recenti siano state proprio delle fotografie. Ad esempio Diane Arbus per il ciclo di spettacoli sul volto, compreso il contestatissimo *Sul concetto di volto del figlio di dio*, fino a *Il velo nero del pastore* e infine *Four Season* a cui accennavamo poco fa. Il volto umano è d'altro canto il soggetto fotografico per eccellenza come in precedenza era stato un soggetto pittorico.

Dirò qualcosa di più invece sul punto 1, cioè sulla foto intesa come documentazione, come promemoria storico. Sull'uso della foto come mezzo di auto-documentazione è utile ricordare che Brecht è stato uno tra i primi a servirsi della fotografia in questo modo. E l'ha fatto con i Libri di regia, i *Modellbücher*, con i quali all'inizio degli anni Cinquanta cerca di fissare le messe in scena allestite con la celebre compagnia del *Berliner Ensemble*. E' probabile che l'idea di comporre dei Libri Modello per le sue regie sia nata proprio dalla considerazione delle potenzialità documentarie della fotografia.

Dell'esposizione del metodo di stesura del *Modellbücher* si dice esplicitamente soprattutto sul libro collettivo *Theaterarbeit*, la cui prima edizione è del 1952, poi uscito in Italia per Il saggiatore negli anni Sessanta. In questo testo si parla della possibilità di comporre modelli esatti, totalmente legata al perfezionamento tecnico della fotografia teatrale. Su questo scrive anche Ruth Berlau, la fotografa del Berliner

Ensemble che è anche la più stretta collaboratrice di Brecht ed eccellente fotografa. E' infatti la stessa Berlau che dice come la fotografia teatrale, per essere efficace, deve captare il carattere dell'esecuzione scenica, il suo senso artistico, quindi non deve risultare necessariamente bella o tecnicamente perfetta.

Vediamo alcune foto del libro modello su *Madre coraggio*, in particolare le foto riguardanti un momento famoso dell'allestimento brechtiano, cioè l'urlo muto della madre sulla salma del figlio che poco prima ha rinnegato, cioè ha finto di non riconoscere in prigionia. La protagonista è Helene Weigel, moglie di Brecht, protagonista di quasi tutte le sue opere di quel periodo.

Resterei su Brecht e *Madre coraggio* anche per trattare brevemente l'aspetto di documentazione della fotografia a scopo critico-esegetico, più che artistico.

Rimangono insuperate le pagine che Barthes ha dedicato alle fotografie scattate da un famoso fotografo francese, Roger Pic, che con il suo teleobiettivo ha ripreso interamente lo spettacolo del 1957, la seconda volta che Brecht andava a Parigi. Barthes parla addirittura di film fotografico e le sue parole sono insuperate, sia per l'analisi critica dello spettacolo sulla base della documentazione fotografica, sia come riflessione sulle possibilità della documentazione fotografica in relazione al teatro. Scrive Barthes: "la fotografia rivela proprio ciò che sfugge durante la rappresentazione, il dettaglio. E il dettaglio è esattamente lo spazio in cui risiede il significato, ed è così importante proprio perché il teatro di Brecht è un teatro della significazione"³⁶⁷.

E ancora più chiaro è il secondo testo che Barthes dedica agli spettacoli brechtiani il secondo anno che arrivano a Parigi, si chiama *Commentaire a Mère Courage et ses fils*. Qui torna su di un concetto già espresso nello scritto precedente, e dice: "queste fotografie di Pic, sono fedeli ma non sono mai servili. Rivelano lo spettacolo mostrando alcuni particolari che

³⁶⁷Barthes R., *Sul teatro*, Meltemi, Roma 2002, p. 225.

inevitabilmente non appaiono nel momento della rappresentazione ma che contribuiscono alla sua verità e hanno quindi una vera funzione critica. Non illustrano, aiutano a scoprire l'intento profondo della creazione"³⁶⁸. E poco più avanti: "Insomma queste fotografie isolano per rivelare meglio. Nonostante siano letterali, infatti rifiutano sempre di interpretare i fatti esteticamente, prendono posizione. Scelgono dei significati. Aiutano a passare da un ordine fattuale ad uno intellettuale. Espongono, nel senso ambiguo e prezioso del termine, ovvero rappresentano e al tempo stesso insegnano [...]"³⁶⁹.

Nella scena famosa dell'urlo muto di Helene Weigel, fotografata da Pic, Barthes evidenzia un altro dettaglio e dà un'altra lettura della scena. Tutti si soffermano sull'urlo - chi ha citato *Guernica* di Picasso, chi ha riportato che la Weigel si è ispirata ad una foto di una madre indiana accovacciata accanto al cadavere del figlio a Singapore - ma Barthes si sofferma invece sulla schiena del cappellano, che è il suo *punctum*, come avrebbe poi detto in un testo di vent'anni dopo, *La camera chiara*. Barthes si chiede qual è l'immagine più sconvolgente, e individua proprio la schiena del cappellano che si allontana per pudore, o per impotenza. "Questa schiena curva che si ritrae, raccoglie tutto il dolore della madre di per sé insignificante"³⁷⁰.

Importanti risultano anche le osservazioni di Barthes sul fatto che la fotografia evidenzia, esalti i 'gesti citabili' delle messe in scena brechtiane, cioè quei gesti di cui è fatto il teatro epico per Walter Benjamin, e mi riferisco al suo famoso saggio sul teatro epico di Brecht degli anni Trenta. Ma più in generale evidenzia il fatto che nel teatro brechtiano, come nella grande pittura realistica, è il quadro, il *tableau*, scrive Barthes, "l'elemento narrativo fondamentale". E nota di conseguenza che "la sua visualità, (quella brechtiana) è carica di intelligenza, significa solo per sé, al contrario di quello che accade di

³⁶⁸Ivi, p. 246.

³⁶⁹Ivi, p. 147.

³⁷⁰Ivi, p. 251.

solito nella visualità del teatro di regia". Teatro di regia, scrive ancora Barthes, che ha una visualità abbastanza pleonastica, decorativa e spesso inutile. Alla fine l'autore arriva a dire che le fotografie di *Mère Courage* "sono chiare, leggibili quanto la leggenda di Sant'Orsola narrata da Carpaccio a Venezia"³⁷¹.

Mi avvio alla conclusione di questo mio breve intervento con qualche considerazione sul titolo della giornata di studi: *Forsennare il supporto*. Per la precisione si tratta di una traduzione che io stesso feci a suo tempo, e che si trova nel mio libro *La danza alla rovescia di Artaud* ed è una sorta di traduzione da Jacques Derrida, il quale ha composto mettendo insieme due parole artaudiane separate: *forsener le subjectil*. *Forsennare il supporto*, dunque, è una formula che si presta ad enunciare/condensare il programma estetico dell'Artaud degli anni Quaranta, e del 'dopo i manicomi'. Programma estetico che Artaud persegue con una determinazione feroce e lucida e che si basa sull'idea di stravolgere a più livelli il supporto, anzi i supporti usati, forzandoli oltre i loro limiti: che si tratti della piccola pagina dei famosi *Cahiers*, o della pagina dei grandi disegni; che si tratti della lingua stessa, sottoposta a radicali sollecitazioni grammaticali e lessicali fino a farla diventare espressamente una lingua straniera (come dice lui stesso) fino ad inventare un'altra lingua, apparentemente incomprensibile, quella delle Glossolalie; che si tratti della voce nelle performance orali - che sono forse la cosa più straordinaria degli ultimi anni di Artaud; oppure che si tratti del corpo, che è ovviamente il supporto più straordinario, a cui tutti gli altri rimandano, e del cui 'forsennamento' rendono conto sia l'opera grafica che le ultime scritture, che Artaud chiama *Scritture vocali*, *Scritture per analfabeti*, sia le performance orali, sia quest'ultima opera straordinaria che tutti conosciamo, l'Opus Radiofonico che si intitola *Pour en finir avec le jugement de dieu*.

371^{ivi}, p. 257.

In effetti, quello che Artaud ingaggia con gli strumenti e i mezzi espressivi di cui si serve, a cominciare appunto dallo stesso corpo-voce, è un vero e proprio combattimento, un corpo a corpo che può andare dalla vera e propria violazione materiale (è il caso dei disegni magici che lui crea nei primi anni dei ricoveri tra il 1937 e il 1939, e sono disegni macchiati, strappati, forati, bruciacchiati con le sigarette), per poi passare più avanti ad forsennamento più sottile e profondo, il cui scopo è quello di sollecitare al massimo le possibilità d'uso e di resa dei supporti, al di fuori e contro ogni principio linguistico ed estetico, contro ogni ordine del discorso. O come si accennava all'inizio, al di là e contro ogni funzione rappresentativa.

E proprio qui sta il punto che mi preme sottolineare in chiusura: il superamento della rappresentazione. Io penso che il 'forsennamento del supporto' artaudiano vada annoverato tra i tentativi novecenteschi più coraggiosi e radicali che il teatro ha messo in atto per superare la rappresentazione. E qui è interessante notare che, al di là di tutti i luoghi comuni sull'Artaud delirante degli anni Quaranta, noi in realtà riscontriamo una coerenza straordinaria nella teoresi artaudiana, su questo come su altri punti, dagli anni Trenta alla fine degli anni Quaranta (1947-48). Già negli anni Trenta, all'epoca del primo Teatro della crudeltà, il problema più importante per lui è quello del superamento della rappresentazione. Già da allora, infatti, Artaud comincia ad usare questa formula del 'vero teatro' che per lui supera la misura del teatro-spettacolo, cioè un teatro che tende a superare i limiti della rappresentazione cercando di porsi in termini di azione reale, di azione diretta e non più rappresentata. Ed è interessante andare a vedere quali sono le formule che Artaud sceglie per nominare questo tentativo di dar vita ad un vero teatro che supera il teatro spettacolo, cioè quello stesso tentativo che rilancia dopo l'odissea dei manicomi, radicalizzando tutto. Ed è ciò a cui, grazie a Derrida possiamo dare questo nome, forsennamento del supporto.

Queste formule le possiamo trovare nel primo saggio, quello più vecchio cronologicamente, del 1931, intitolato *La mise en scene et la métaphisique*, dove Artaud descrive un celebre dipinto fiammingo, *Le figlie di Loth* di Luca Van Leyden, e cerca di individuare l'operazione che permette di fuoriuscire dalla semplice rappresentazione per acquisire la forza magica che secondo lui ha questo dipinto, un quadro che più che rappresentare la tempesta che distrugge Sodoma la crea, in maniera tale che misteriosamente, essa agisce su chi guarda. Perché lo spettacolo acquisisca qualcosa di questa forza magica, occorre "trarre le estreme conseguenze poetiche dai mezzi di spettacolo". E aggiunge: "questo equivale a farne la metafisica", cioè fare la metafisica dei mezzi di spettacolo, del linguaggio, dei gesti, degli atteggiamenti, della scenografia, della musica, dal punto di vista teatrale, ovvero trarne le estreme conseguenze poetiche.

Artaud ci spiega cosa significa tutto questo lungo il suo libro, ed è esattamente quello che ci dice il titolo: forsennamento del supporto significa forzare l'uso di questi mezzi di spettacolo al limite delle loro possibilità, e anche al di là di questi limiti, usandoli non più in funzione rappresentativa ma piuttosto per agire direttamente sullo spettatore. Nel saggio in questione fa un solo esempio, ma estremamente significativo, quando parla del "fare la metafisica del linguaggio articolato", cioè indurre il linguaggio "ad esprimere ciò che di solito non esprime, significa servirsene in modo nuovo, eccezionale e inusitato, significa restituirgli le sue possibilità di scuotimento fisico, significa frazionarlo e distribuirlo attivamente nello spazio, significa prendere le intonazioni in modo assolutamente concreto, restituendo loro il potere originario di sconvolgere e di manifestare effettivamente qualcosa"³⁷².

Per concludere davvero e dare inizio al giro di interventi, per quanto mi riguarda e per riferirmi al titolo del nostro Simposio, direi che forse non si tratta tanto di 'forsennare' la fotografia quanto di 'forsennare' la

³⁷²Artaud A., *La messa in scena e la metafisica, Il Teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino 1972, p. 163.

scena, lo spettacolo, servendosi anche della fotografia, per metterla così in condizione di eccedere i limiti della rappresentazione. Eccedere quella *clôture* di cui parlò Derrida, quella chiusura di cui scrisse negli anni Sessanta in uno dei suoi più celebri testi su Artaud, tant'è che egli stesso aveva difficoltà di forzarla, ci racconta sempre Derrida.

In altri termini, riferendomi ad una riflessione recente svolta collettivamente, se accettiamo che la creazione teatrale oggi nasca dal rapporto congiunto, ma anche divergente, con tre scritture, dobbiamo distinguere e individuare la scrittura drammatica, quella scenica e un terzo strato scritturale, quello performativo. Ecco, se accettiamo questa premessa, accettiamo che sia l'ultima, cioè la scrittura performativa, quella a cui spetta il compito di sregolare, di forsennare, e rifunzionalizzare le altre due scritture, cioè la drammatica e la scenica - e quindi sregolare e rifunzionalizzare l'opera scenica nella sua totalità -. Allora quello che ci mostra la scena delle ultime generazioni è proprio un ricorso frequente e significativo alla fotografia come punta di lancia di una scrittura performativa, che sgrammatica e rifunzionalizza lo spettacolo, debilitandone, se non proprio dismettendone totalmente, la funzione rappresentativa. Gli spettacoli proposti in questa rassegna lo dimostrano completamente, anche se in maniera diversa tra loro.

Questo è quanto volevo dire come introduzione a questo pomeriggio di studio e di confronto. Proseguiamo come da programma con la *Keynote* di Claudio Morganti, che non ha bisogno di presentazioni. Morganti è una delle presenze più forti e più significative della scena contemporanea. Lavora da trent'anni ormai, sin da quando animò il suo sodalizio con Alfonso Santagata, cioè fino dal 1993. Dal 1994 inizia a lavorare da solo con progetti pluriennali come quello su Shakespeare o Büchner, che lo hanno portato anche a scrivere un libro molto serio, che ha invece un'aria semiseria. E' una sorta di manuale oltre che per attori e registi si presta anche agli spettatori. La parola a Claudio Morganti.

Claudio MORGANTI

Buongiorno, anche io partirei dalla questione della fotografia come supporto perché la domanda che sottende questo percorso di oggi è molto semplice, il teatro si può fotografare?

Per provare a rispondere a questa domanda devo anche io citare il Barthes de *La camera chiara*, libro in cui individua la relazione tra fotografia e teatro. E' un testo che ha una certa età ma che dice delle cose molto importanti.

Io procedo sempre rispetto alla logica di un interesse che ho nei confronti della mia arte, per analogie e sovrapposizioni, e giro intorno alla questione cercando di non perderla di vista. E dunque il mio sistema di riferimento è il pensiero analogico, che procede per sovrapposizioni. Ma dovrei prima chiarire in maniera rapida che cosa io intendo per teatro e per spettacolo, che distingo rimandando alla mia tabella delle differenze, che deve essere credo rivista più che altro in un punto, quello in cui dico che lo spettacolo intrattiene mentre il teatro trattiene. Questo è un punto che alimenta un equivoco, se lo spettacolo viene associato ad una dimensione esclusivamente di intrattenimento. Esiste anche lo spettacolo "impegnato", passatemi il termine, più serio, che si occupa più dei contenuti e meno degli apparati. E' quel teatro che si impegna politicamente, civilmente, socialmente, filosoficamente, e che si presenta ovviamente con caratteristiche differenti. Chiamiamolo *Teatro di regia*, anche se è una specie di contraddizione in termini.

Il teatro in sé, invece, se vogliamo dargli una specie di definizione, potrebbe essere l'accadimento imprevisto condiviso. Ma fermiamoci qui e ripartiamo invece da Barthes. Cito la famosissima parte in cui scrive: "Tuttavia (mi pare), non è attraverso la Pittura che la Fotografia perviene all'arte, bensì attraverso il Teatro. [...] La Fotografia mi sembra più vicina al Teatro grazie ad un singolare *relais*, (può darsi che io sia il solo a vederlo): la morte. Sappiamo qual è il rapporto originario che lega il teatro al culto dei Morti. I primi attori si distaccavano dalla

comunità interpretando la parte dei morti, e toccarsi significava designarsi come corpo vivo e morto allo stesso tempo. [...] Ora, è appunto lo stesso rapporto che io trovo invece nella Foto; per quanto viva ci si sforzi di immaginarla, [...] la foto è come un teatro primitivo, come un Quadro vivente: la raffigurazione della faccia immobile e truccata sotto la quale noi vediamo i morti”³⁷³.

Questo è ciò che dice Barthes, e non so se questo rapporto è davvero così, ma io vorrei provare ad aggiungere qualcosa a quest’ipotesi, servendomi della mia esperienza personale. Si può dire che ogni attore interpreta un morto poiché è già lui stesso, senza bisogno di trucco e di trucchi, un corpo vivo e morto nello stesso tempo, è un sé morto che va a replicarsi. Un sé già replicato che va in scena, che vive una frazione di vita di servizio. Forse è stato vivo in qualche momento trascorso, ma nel momento in cui entra in scena è una replica. Cioè replica le modalità del momento in cui è stato vivo. Tuttavia questo aspetto da solo non vale, cioè non abbiamo prove che sia solo così, perché l’accadimento imprevisto deve essere anche condiviso. A volte noi attori ci arrabbiamo un po’ tra Stanislavskij, la nostra naturale discendenza dalla commedia dell’arte, e un po’ d’istintualità. A volte tentiamo di costruire un personaggio, a volte tentiamo di costruire la dichiarazione che non stiamo facendo nessun personaggio. E a volte organizziamo semplicemente un percorso fatto di azioni nell’illusione di essere noi stessi e non di recitare. Anche tralasciando i problemi di ordine mimetico, ci organizziamo un percorso di azioni, ma tutto fa parte di un grande quadro fatto di cose da fare e da capire nel momento stesso in cui si fanno. Insomma non è una possessione di qualche spirito, non è un miracolo, è un mestiere. Quel percorso che l’attore attua sulla scena, qualunque esso sia, prima di venire mostrato ad un pubblico viene provato e riprovato, compiuto e ricompito decine e decine di volte. La ripetizione fatta dall’attore viene poi in qualche modo fissata, fermata,

³⁷³Barthes R., *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino 2003, p. 32-33.

prosciugata da qualunque possibilità di ritmo vitale. Questo è ciò che fa un certo spettacolo di regia, e lo spettacolo in genere ha questo tipo di caratteristiche.

Sempre proseguendo sul filo della mia esperienza, c'è un altro elemento che collega la morte e il teatro, ed è una questione più personale, un *relais* di cui Barthes non poteva essere al corrente perché lui non andava in scena. Si tratta dell'infinita ed incolmabile solitudine dell'abitare la scena. Entrare in scena è come entrare in agonia, e il compito di chi si occupa di teatro è di uscire da quell'agonia. E' una morte che deve sfociare in una rinascita la quale però, per dirla tutta, non è garantita. L'apparato, è garantito, la sua costruzione, la parte spettacolare del lavoro è garantita: tutto ciò si può garantire, si può replicare, e si può anche fotografare. E adesso è d'obbligo citare Kantor, nel meschino tentativo di dare un po' più di valore alle mie parole, perché lui affermava, infatti, di non avere mai conosciuto un attore che non entrasse in scena come se dovesse andare al patibolo.

Ora tornerei alla fotografia secondo Barthes, il quale scrive, ancora: [...] una foto può essere l'oggetto di tre pratiche [...], fare, subire, guardare"³⁷⁴. Chi fa è l'*Operator*, chi guarda la foto è uno *Spectator*, e infine il soggetto, cioè il bersaglio della foto, quella sorta di piccolo simulacro, è lo *Spectrum*. Se accettiamo di sovrapporre la scena fotografata alla scena agita del teatro, allora dobbiamo notare un paio di cose, secondo questo schema. Procediamo per analogie: l'attore è insieme *Operator* e *Spectrum*, termine che, secondo Barthes, grazie alla sua radice mantiene un rapporto con la parola spettacolo. Rapporto che, aggiungo io, c'è anche con *Spectator*, che ha la stessa radice di *Spectrum* appunto. Quindi, ne deduco, Barthes pensa di parlare di teatro, ma in realtà parla di spettacolo. E questo elemento non è trascurabile.

Il *punctum* di Barthes, per proseguire nel ragionamento, è invece secondo me qualcosa che ha più a che fare con il teatro. Barthes si

374^{vi}, p. 11.

chiede che cos'è che attira la sua attenzione verso una fotografia, e individua lo *studium*, "che non significa, per lo meno come prima accezione 'lo studio', bensì l'applicazione a una cosa, il gusto per qualcuno, una sorta di interessamento, sollecito certo, ma senza particolare intensità. E' attraverso lo *studium* che io mi interesso a molte fotografie, sia che le recepisca come testimonianze politiche, sia che le gusti come buoni quadri storici. [...] Ma c'è un secondo punto che viene ad infrangere (o a scandire) lo *studium*.

Questa volta non sono io che vado in cerca di lui [...] ma è lui che partendo dalla scena [fotografata], come una freccia, mi trafigge. [...] Chiamerò dunque questo secondo elemento che viene a disturbare lo *studium*, *punctum*; infatti *punctum* è anche puntura, piccolo buco, macchiolina, piccolo taglio – e anche impresa aleatoria"³⁷⁵. Basterebbe questo ultimo concetto, quello di impresa aleatoria, per fare risuonare un'analogia forte tra la scena fotografata e la scena agita del teatro. Ma vorrei dire qualcosa di più, perché Barthes ad un certo punto cita André Bazin, il critico cinematografico, a proposito del concetto di 'campo cieco'. Bazin individua nel cinema, ma non nella fotografia, la presenza di un territorio che si espande fuori dall'inquadratura, un luogo abitato dalle intere vite dei personaggi, dagli sviluppi e dai recessi non inquadrati della storia che viene raccontata. In pratica, dice Bazin, il cinema non è solo quello che vediamo dentro allo schermo, ma anche tutto ciò che gli sta a fianco, che lo precede o che lo segue, ciò che possiamo soltanto immaginare. A differenza della fotografia quindi, che è un'istantanea chiusa dentro la sua inquadratura. Barthes è sostanzialmente d'accordo con Bazin, almeno fino a quando la foto è puro *studium*, cioè apparato, se vogliamo proseguire l'analogia con la scena agita. Ma quando la foto possiede un *punctum*, soltanto allora possiamo intuire anche in quell'immagine un 'campo cieco', infatti, dice Barthes, quando siamo colpiti dal *punctum* è inevitabile "in fondo [...]

375^{ivi}, p. 27-28.

alzare la testa o chiudere gli occhi”³⁷⁶, per poterla vedere meglio. Questo è un concetto molto importante, legato alla possibilità di intendere il teatro rispetto allo spettacolo. Proviamo ad accostare infatti l’idea di spettacolo allo *studium*, che può essere la costruzione di un apparato, anche straordinario, importante e addirittura emozionante; allora lo spettacolo è lo *studium*, e il teatro è il *punctum*, cioè quell’elemento che da dentro l’apparato esce, come una freccia che ti ferisce, partendo dalla scena.

E per sentire il teatro a volte è necessario chiudere gli occhi, per afferrare l’indicibile bisogna fuggire l’inganno della vista. Per guardare lo spettacolo bisogna aprire gli occhi, per sentire il teatro bisogna chiuderli. Ecco la questione del ‘campo cieco’. L’apparato dunque, costituito da elementi fissi e mobili, da suoni e silenzi, essendo l’unica cosa che si può mostrare, cioè l’unica cosa “spectabile”, che si può garantire - che io associo all’idea di *studium* - è quindi anche l’unica cosa che possiamo escludere dalla vista. Il teatro invece, come idea di *punctum*, trafigge anzitutto l’attore e di conseguenza tutti i presenti, i quali vengono contagiati da quella stessa ferita. E più a lungo l’attore riesce a tenere aperta e viva quella ferita, grazie al mestiere naturalmente, tanto più è manifesta la sua maestria. Ignorare questo problema, ignorare come dar vita al corpo fissato, morto e dedicarsi unicamente all’apparato, può produrre inevitabilmente una sequenza ininterrotta di attimi morti. Il cadavere va resuscitato, non basta mettergli un vestito nuovo. Questa è l’impresa aleatoria di cui parla Barthes, l’utopia, l’ovvio fallimento, o meglio, direi, il gioco del teatro. E’ l’unico gioco che io intendo come possibile, il gioco di ridar vita ad una cosa morta, di resuscitare il cadavere appunto.

Quella cosa vagamente spaventosa di cui parla ancora Barthes è questo, il ritorno del morto, dove il morto non è naturalmente il soggetto

376^{ivi}, p. 55.

fotografato ma è il momento stesso dello scatto, contemporaneo più che istantaneo, che non esiste più. La replica di un attimo che fu vivo.

Se ci soffermiamo un attimo sulle fotografie post-mortem, e pensiamo alla pratica diffusa in epoca vittoriana di fotografare i morti - soprattutto bambini - in pose e attitudini da vivi, solitamente con i genitori, possiamo dedurre che ci sia un rapporto con antiche pratiche di *Thanatometamorfosis*, cioè di trattamento delle spoglie, come una sorta di mummificazione visiva in cui la parte apparentemente vitale testimoniava a favore della salute dello spirito.

Io mi sono soffermato molto a riflettere su questa pratica e non sono riuscito ad intravedere nessuna soluzione dell'intelletto, cioè non è una questione morale, è che non riesco a spiegarmi questo salto mortale rovesciato. Dunque, la fotografia, che per sua natura tende a congelare la vita in un attimo morto, pretende in questo caso di infondere la vita in un soggetto che è realmente morto. Questo per me è un pensiero difficile da spiegare e da sostenere. Eppure il fascino delle foto post-mortem è ineguagliabile. Vorrei mostrarvene alcune. Tra tutte le foto post-mortem che ho visto la più impressionante è questa, in cui il rovesciamento di cui parlavo si moltiplica. La spiego a modo mio: al centro c'è una bambina morta, rivolta verso l'obiettivo, e accanto a lei ci sono altri due bambini, probabilmente i fratelli, in posizione marziale. Chissà chi e perché, mi chiedo, ha suggerito questa composizione. Comunque i fratelli non guardano verso il fotografo, né verso la morta, ma guardano a sinistra, fuori dall'inquadratura. Inoltre, dato che non sono rimasti perfettamente immobili per il tempo di esposizione, si sono come sfocati, si smaterializzano, stanno per diventare trasparenti, intangibili. Sembrano loro i fantasmi, i morti. In un'epoca in cui erano necessari lunghi tempi di esposizione, i soggetti ideali erano i morti e non i vivi. Ho chiesto a Patrizio Esposito³⁷⁷ cosa ne pensava di questa

³⁷⁷Patrizio Esposito è un fotografo napoletano che a metà degli anni Novanta ha lavorato come grafico per alcuni festival di teatro italiani e per alcune compagnie. Negli ultimi anni il suo percorso è confluito in ambito sociale e i suoi progetti sono dedicati al rilancio della cultura della fotografia in paesi disastriati dalle guerre,

foto, e lui mi ha scritto che questo scarto lo ha letto come una compresenza di solennità di chi non è più e l'inadeguatezza di chi sopravvive. Ed è rilevante anche la relazione con il tempo. Dentro il tempo di esposizione in questa immagine lottano differenti attitudini temporali. Hockney, a proposito del tempo e dei quadri di Canaletto, ha notato che quando i nostri occhi scorrono sulla superficie di un suo quadro, ogni parte del dipinto corrisponde ad un tempo diverso, perché ogni parte è stata realizzata in un momento diverso. La mano che lascia il proprio segno si muove nel tempo e osservando il dipinto questo si avverte, dice, pure inconsapevolmente.

Ma i veri problemi concernenti il punto di vista fisso si presentano con l'introduzione della fotografia come procedimento chimico. Gli agenti chimici rendono l'immagine istantanea, non c'è traccia della mano, tutto appare come fissato in uno stesso istante. Il tempo non esiste. Se confrontiamo un dipinto di Canaletto che ritrae il Canal grande con una fotografia [...] ci accorgiamo che in quest'ultima [...] l'occhio dell'osservatore [...] incontra lo stesso tempo in ogni suo punto. A suo parere è questo a provocare quell'effetto statico che si incontra in tutte le fotografie e non nei dipinti, "l'eliminazione della mano che, muovendosi sulla tela, ci comunica la dimensione del tempo". La traccia della mano è il nostro tempo. La mano che si muove nel tempo riflette il movimento dell'occhio. Questo tema del tempo di cui parla Hockney, sono convinto, è l'argomento primigenio che sottende tutte le altre arti. Anche Cartier-Bresson, che ad un certo punto smise di fotografare e si mise a dipingere, o meglio a disegnare, diceva che la foto è un attimo, mentre dipingere è una meditazione. Si trova quindi d'accordo con Hockney anche se lui è più uno *Spectator* mentre Cartier-Bresson è l'*Operator*.

Entrambi però non tengono conto delle foto che necessitavano le lunghe esposizioni di cui si parlava poc'anzi, tipo il Daguerrotipo. Walter

soprattutto in Medio Oriente.

Benjamin ad esempio, parla di David Octavius Hill, un fotografo scozzese che faceva Daguerrotipi appunto, e dice: “Molti lastre di Hill sono state eseguite nel cimitero di Greyfriars, a Edimburgo. [...] La scelta era motivata da ragioni tecniche. La scarsa sensibilità alla luce delle prime lastre imponeva una lunga esposizione all’aperto”³⁷⁸, ed era dunque auspicabile collocare i soggetti in un luogo isolato, dove nulla potesse disturbare un quieto raccoglimento. Aggiunge Benjamin: “La sintesi dell’espressione ottenuta mediante la lunga immobilità del modello, [...] è la ragione principale del fatto che queste lastre [...] esercitano sull’osservatore un effetto più penetrante e più duraturo delle fotografie più recenti”³⁷⁹, allo stesso modo dei ritratti disegnati o dipinti. E’ molto importante tutto questo, e sono anche io, come dicevo, arditamente d’accordo con il fatto che l’arte ruota tutta intorno alla questione del tempo.

Sempre cercando legami tra teatro e fotografia, c’è un altro concetto importante relativo al tempo, quello di contemporaneità, anche se vedremo tra poco come questo rapporto viene frantumato da un elemento che allontana sideralmente le due arti. Io trovo che ci sia un’analogia legata alla contemporaneità tra teatro e fotografia. Il momento dello scatto è quello del deposito, della deposizione di quello che c’è davanti all’obiettivo. Anche il teatro è indissolubilmente legato al preciso momento in cui accade, perché quando accade è sempre, indissolubilmente, contemporaneo. Se lo spettacolo inventa forme, il teatro si deve occupare di catturare forze. L’incontro è la forza catturata, corpo, tempo, spazio, attore e spettatore, ma di questa unità non rimane nulla, nulla che possa testimoniare, non rimane traccia dell’accadimento se non le persone presenti che lo hanno condiviso. E questo lo chiamerei paradigma della soggettività. Non c’è nessuna pezza

³⁷⁸ Benjamin W., *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, Einaudi, Torino 1966, p. 64.

³⁷⁹ *Ibidem*.

d'appoggio, ed è questo che allontana in maniera siderale teatro e fotografia.

Il maestro Oida Yoshi³⁸⁰ dice che non è compito di un attore di dimostrare la sua bravura, ma di portare il pubblico in un altro tempo e in un altro spazio. Io personalmente mi limiterei al tempo, per evitare fraintendimenti, perché siamo comunque in uno spazio teatrale, anche se ci trasportano altrove. Lo spazio del teatro è imprescindibile, si può vedere, dunque pertiene alla dimensione spettacolare. Lo spettatore sa di essere lì e l'attore lo deve portare fuori dal tempo. La portata del teatro quindi è soltanto rispetto alla percezione del tempo, è qualcosa che si può sentire, ma non vedere. C'è una sospensione del tempo e del movimento. [...] E' un po' il concetto del *Ma* nel teatro Nō. Il danzatore a tratti blocca il movimento nella massima espressione del suo dinamismo e questo attimo di sospensione è il *Ma*. E' un momento sospeso, cioè che si ferma, un momento che ormai è perduto ma che non è mai trascorso, perché non è stato percepito. E' un tempo perduto e guadagnato. Momenti di sospensione del tempo sono credito nei confronti della vita. Il congelamento nel massimo momento di dinamismo è anche l'idea del *tableaux vivant* e la fotografia ne rappresenta la versione contemporanea.

Non posso non ricordare Alberto Dalla Valle, che con la famiglia Matania formò una singolare compagnia di attori-modelli che con costumi e trucchi vari creavano varie scene che Alberto fotografava, e che poi usava come matrici per le sue illustrazioni ai romanzi di avventura di Salgari. Vorrei soffermarmi su un paio di foto di Dalla Valle. In una si vedono le sedie di casa sua, che servivano a mettere in posizione i corpi, poi si vedono le finestre, i drappaggi delle tende. I suoi modelli si prestavano con grande intensità ed ironia, cosa che a mio avviso è come un *Ma* partenopeo, perché Dalla Valle era napoletano e si sente un'aria

380[®]Attore e regista giapponese, Oida Yoshi ha collaborato con Peter Brook dal 1968 fino al 2002, ed è noto anche per i suoi contributi in ambito cinematografico, dove ha lavorato con Peter Greenway.

melodrammatica nelle sue fotografie. Nelle sue foto si nota il tentativo di bloccare il movimento nella massima espressione dinamica. In queste foto, il rapporto tra fotografia e teatro è chiaro. I modelli servono la fotografia e la fotografia serve le illustrazioni. Ma anche qui non si tratta di teatro, bensì di spettacolo.

Il *tableaux vivant* è una tecnica di palcoscenico che nasce in teatro e si usava nel rituale liturgico e in quello profano. Poi lo utilizza la pittura, la fotografia e il cinema (Pasolini, Godard, Greenway) e nuovamente il teatro contemporaneo. Negli anni Settanta, per fare un altro esempio, il Living utilizzò molto il *tableaux vivant* nelle sue scene. Gli scatti di Dalla Valle mirano a fermare il pieno dell'azione, e i suoi personaggi recitano. Ma è una recitazione esagerata, melodrammatica appunto, tutti sinonimi dell'aggettivo teatrale.

Quali sono questi sinonimi? Citiamone qualcuno: plateale, artificioso, caricato, enfatico. E i contrari di teatrale? Naturale, semplice, spontaneo, controllato, misurato. Per me questo invece deve essere il teatro.

Ma se le cose stanno così devo dire che per me il teatro non è affatto teatrale. Forse, anche in questo caso, si confonde il teatrale con la dimensione dello spettacolo. Dalla valle dunque non fotografa il teatro bensì la teatralità, ossia l'unico soggetto fotografabile. Non si può fotografare il teatro ma la sua teatralità, ossia l'unico soggetto fotografabile in questo contesto.

Lo specifico che differenzia e contraddistingue l'arte del teatro da tutte le altre arti è che la cattura delle forze deve avvenire in pubblico, in presenza di testimoni. E non si può fare prima e mostrare dopo, come fa un certo teatro di regia, o meglio lo spettacolo, o come fa la fotografia. Come dicevo prima questa non è una pezza d'appoggio valida.

Per concludere, il rapporto tra la foto e il teatro, secondo la mia riflessione, riveste i caratteri dell'impossibilità. Più che di un rapporto si può parlare del desiderio di un rapporto, perché il teatro è una forza che entra nell'immaginario della fotografia, ma che la fotografia, come

qualunque altro supporto, non può fissare, ma soltanto sognare, [...] come un' arte adolescente che sogna di possedere un'arte matura, chiusa nella sua camera (oscura).

Marco DE MARINIS

Grazie a Claudio Morganti per il suo bell'intervento in cui è tornato un po' su quello che è il suo cavallo di battaglia, la distinzione tra spettacolo e teatro, collegata questa volta alla coppia barthesiana *studium/punctum* Ora darei subito la parola ad un altro regista, Pietro Babina. Anche lui non ha bisogno di presentazione, ricordo solo che è co-fondatore e leader di uno dei gruppi più importanti nati a Bologna, *Teatrino Clandestino*, e da alcuni anni è animatore dell'associazione artistica *Mesmer* e conduttore del progetto *ECO*, di cui parleremo prossimamente con la rassegna *Drammaturgie mediali*, curata da Enrico Pitozzi, in cui si tratterà invece di teatro e tecnologia.

Pietro BABINA

Ci sono tanti temi che sono emersi oggi, e mi sento eccitato da questo, ma non posso parlare di tutto. Il tema della rappresentazione, della regia, spettacolo, autore, sono tutte problematiche enormi che conosco e che mi piacerebbe tornare ad affrontare in altra sede, perché in un certo qual senso non sono convinto di tutto quello che si è detto finora. Non discuto sul contributo che Barthes ha dato alla storia del pensiero occidentale, ma ad esempio su alcune sue posizioni pongo dei dubbi, ho delle perplessità. Sono stato invitato qui a discutere di questo tema dei supporti, ma come molti sanno, nonostante io ami moltissimo la fotografia, non ho mai permesso una sua relazione con il mio teatro.

Infatti, sono più volte stato definito un iconoclasta, ho vietato in molte occasioni di fotografare gli spettacoli e laddove è capitato è stato solo perché sono stato costretto da situazioni molto contingenti che hanno provocato anche gravi diverbi. Questo è un mondo in cui se non accetti

di dare fotografie ai media non vieni pubblicato, e così a volte mi è capitato di dover fornire immagini delle nostre performance per vedere pubblicati articoli. Sembrano implicazioni secondarie ma hanno a che fare con questo sistema dello spettacolo, con la necessità di creare un'immagine fruibile di un oggetto che, secondo me, ha una natura assolutamente opposta a quella fotografica. Trovo interessante invece l'idea di fotografare lo spettacolo come forma di cadaverizzazione dello stesso, cioè se lo vuoi ammazzare, fotografalo. Se fotografi il teatro ottieni l'omicidio perfetto. Questa è ovviamente la mia idea, e siccome siamo in un ambito poetico di posizioni non filosoficamente comprovabili, io esprimo semplicemente la mia proiezione poetica. Io sono un animista, il teatro è animista, mi sento come un indiano d'America, se mi fotografi, mi derubi, in un certo senso mi uccidi. Fotografare uno spettacolo secondo me è un delitto.

Solo una volta, nel mio lungo percorso, mi è capitato di trovare un fotografo, Enrico Fedrigoli, il quale usava le immagini del teatro come soggetti per il suo pensiero fotografico e quindi non per lo spettacolo ma per lui. Cioè trasponeva in fotografia il suo pensiero e non restituiva la scena e infatti, per quanto straordinarie, le sue fotografie non erano mai spendibili da un punto di vista commerciale.

Ma qui si parla strettamente di fotografia, mentre io vorrei spostare l'attenzione sul più ampio tema del supporto, perché appunto la fotografia teatrale non mi interessa.

Il supporto è una forma di memoria, e mi riallaccio alla questione del tempo. Io ritengo che nel teatro un'idea specifica sia legata alla ripetizione. Gli eventi si ripetono e cambiano continuamente e se la memoria nel corso dei secoli è stata più che altro attribuita ai testi, che si possono ripetere e possono cambiare forma, il confrontarsi con quella scrittura, con quei personaggi ha costituito per lungo tempo un percorso comune e condiviso.

Sui testi si è combattuta la battaglia estetica del teatro, a volte la sua revisione da un punto di vista formale, la ridiscussione e il mantenerlo vivo. Alcuni testi e la loro riscrittura ci hanno molto aiutato in questo. Poi però, nella nostra epoca, [...] si arriva ad un'autorialità così spinta che il teatro diventa irripetibile, se non dall'autore stesso. [...] E lo spettatore, inteso anche come artista del teatro che potrà continuare idealmente quel discorso, può fare o meno quel tipo di esperienza, che va inevitabilmente perduta. Dal punto di vista sentimentale questo problema non mi si è posto mentre costruivo spettacoli e cercavo di capire cosa amavo fare, polemizzando su alcune questioni estetiche. Ad un certo punto però ho percepito una sorta di isolamento e il discorso, che era solo procrastinato, ora tendeva alla sterilità. Come diventare delle monadi. Quel discorso condiviso del teatro, del suo problema artistico, si ritraeva, non trovava più terreno di scontro.

Io non scrivo copioni, testi teatrali, il tipo di lavoro che ho fatto è quello che mi ha fatto definire regista, [...] anche se questo è un termine con il quale io non mi identifico ancora. Ma il problema non è neanche la regia, che può anche non esserci, infatti io ho visto capolavori senza regista e schifezze di grandi registi. Il problema, dicevo, è un altro.

Questi lavori che abbiamo fatto in questi anni, che partono da un'autorialità interna e da una prassi della scena particolare, e che hanno anche la pretesa di inserirsi in un percorso del teatro, come restano? Dove restano? Vogliamo lasciare tutto questo in mano ad una mera documentazione attraverso le immagini, o realizzata da studiosi che ci osservano, o fare invece un grande archivio dei nostri eventi? Oppure pensiamo a questi "testi", cioè gli spettacoli stessi, come prodotti che possono essere riproposti, che possono divenire degli oggetti che altri prendono e rielaborano. Questo a me affascina moltissimo, è una mia tensione artistica. Perché tutto ciò che ho fatto finora, nessuno lo farà mai più. *Madre assassina* di Teatrino Clandestino siamo noi, è la nostra storia, è uno spettacolo talmente personale e

chiuso che sono sicuro che nessuno un domani lo rimetterà in scena, neanche con il testo alla mano. Non ci sarà la stessa pulsione, la stessa necessità di metterlo in scena, gli stessi problemi. E questo, personalmente, mi fa sentire tagliato fuori da un percorso che invece ho ereditato. Un'eredità che mi ha fatto scegliere di fare teatro. Perché quando ho iniziato io, magari c'era quel tal gruppo specifico, ma il teatro era anche tutto l'altro gruppo, quelli di fianco, quelli attorno, e il confronto con tutto questo avveniva e avviene ancora oggi sulla scena. [...] Ci si è sempre confrontati con gli attori, gli spettacoli, oltre che con il testo, io mi sono confrontato con Shakespeare e con Carmelo Bene, con gli altri gruppi a me vicini e con testi classici. Il teatro è fatto di questo, di confronti. E allora, mi sono chiesto, perché tutto quello che ho fatto io, scompare? O meglio, entra in una zona di vuoto in cui abbiamo solo una mera documentazione e non produciamo invece un materiale trasmigrante, fruibile dagli altri, visibile in modo diverso e soprattutto capace di far continuare il discorso, magari insieme? Mi sono anche chiesto se quelle che vengono definite nuove tecnologie - che poi non sono così nuove dato che mi pare ci sia già un certo grado di alfabetizzazione sul loro uso quotidiano - non siano in grado di costruire un diverso modo di diventare memoria del teatro, oltre che a farlo. Le tecnologie hanno un proprio linguaggio, che noi lo vogliamo o no, e dato che il teatro si occupa anche di linguaggi, per me è inevitabile prenderle in considerazione. Non posso escludere queste forme di comunicazione che ci fanno parlare tra di noi, che condizionano il nostro modo di dialogare in virtù del fatto che ci penetrano, entrano nelle nostre strutture, sociali e mentali. Cambiano la forma del nostro pensiero e il nostro modo di esprimerla. Non possiamo sfuggire al racconto, perché anche lo spettacolo più astratto contiene una qualche forma di narrazione, è qualcosa di profondamente radicato nell'uomo. Ma questo racconto è sempre condizionato da come noi costruiamo il nostro pensiero interiore.

Tutto questo mi ha fatto pensare allora al modo di “scrivere” il teatro, al modo in cui condividiamo una memoria temporanea dello spettacolo, quando gli attori vanno in scena, i tecnici muovono le luci, i macchinisti, gli scenografi, il montaggio della scena, c'è tutto un lavoro condiviso all'interno di questa piccola comunità, che poi gli spettatori vedono come risultato finale. [...] Ragionando a ritroso, sui miei lavori, e sul fatto che non li ho mai voluti fotografare perché mi sono opposto a questo sistema, o che non li ho mai registrati in video - a parte qualche rara occasione in cui ho filmato degli spezzoni - comunque sono sicuro che la memoria che è rimasta di loro, è di tipo meramente documentativo. Nel senso che quel tipo di ricordo blinda l'immaginario e i problemi posti da quello spettacolo rimangono all'interno di loro stessi, come un oggetto chiuso.

Ho iniziato a pensare a qualcosa che potesse permettere ad un gruppo più giovane di riaprire un dialogo, magari provare a rimettere in scena i miei spettacoli, ponendo magari dei problemi formali, estetici, sentimentali. Insomma questo patrimonio, a me piacerebbe rimetterlo in moto, e ho cercato di pensare al come.

Mi è venuto in mente, usando un termine antico, di fare dei 'copioni', ma non solo con le battute che devono essere dette in scena o con le indicazioni e le descrizioni. Mi interessa piuttosto l'idea di uno spettacolo fatto di tantissime cose diverse, quindi il mio 'copione' è un oggetto quindi attorno al quale ruotano diverse cose, in modo che in un ipotetico tavolo di lavoro con le maestranze, gli interpreti, i responsabili di regia, ecc., ci siano tutti i materiali per ricominciare a lavorare. Non si può avere delle semplici didascalie, perché a volte i motivi di senso sono complessi e non possono essere ridotti a sole frasi. Ma nello stesso tempo è necessario scrivere un testo che riesca a riportare il percorso fatto e allo stesso tempo lasci aperte delle interpretazioni future, delle invasioni.

Inoltre, scrivere un testo oggi non è la stessa cosa che in passato perché come dicevo, certi dispositivi hanno cambiato il nostro modo di pensare, di vedere. Guardiamo al blog, per esempio, che è un testo che funziona alla rovescia, non come un libro che si apre dalla prima pagina e segue un filo del discorso, quando leggi un blog inizi dalla fine, cioè la prima pagina è l'ultima. Questo influisce sulla fruizione ma anche sulla formazione e sulla costruzione del pensiero. Siamo invasi da queste forme e ho pensato che forse, per non subire e basta, sarebbe stato interessante entrare nella partita, così come avevo fatto con la partita del linguaggio del teatro agli inizi del mio percorso. [...] Le forme che mi sono parse più funzionali, che mi interessavano sono due, o meglio due sono le direzioni che sto sperimentando: la prima è il già accaduto, cioè uno spettacolo che non ha un testo, una forma definita, ma che si è prodotto in divenire, nel corso della sua stessa costruzione; l'altra direzione è invece quella della progettazione, il cominciare a lavorare insieme ad altri per concepire un nuovo lavoro.

Con una tecnica che si chiama *mapping*, che sto applicando per la prima volta al teatro come strumento di lavoro, ho cercato di visualizzare graficamente una mappa mentale, creativa, che vi mostro. Una di queste immagini è tratta da una tesi di laurea in scenografia, che ha analizzato *Madre assassina* cercando di mettere assieme tutti i materiali che componevano lo spettacolo e organizzando tutto sulla base di quello che è già accaduto. La seconda immagine è invece relativa ad una mappa che supporta la costruzione di un lavoro nuovo, un'opera che sto realizzando con dei musicisti. Non c'è il libretto con il testo, si sta tutto costruendo piano piano in una collaborazione tra più saperi, e non so a quali risultati porterà esattamente. Ma lo sto trovando molto interessante e molto potente, artisticamente e umanamente. Ecco, queste mappe, queste immagini sono per me i veri supporti, supporti della memoria. Un altro modo di 'fotografare' lo spettacolo che esiste, ma anche quello che non esiste.

Questo tipo di fotografia per me è l'unico, in questo momento, in grado di restituire una memoria che non sia solo visiva ma più complessa, un ponte relazionale che attraversa il tempo e che può coinvolgere i vari artisti che discutono sul teatro. Se manca il confronto questo è un modo per riattivarlo. L'autorialità estrema ci ha inariditi, ci ha spinto alla competizione e abbiamo perso la collaborazione, che è nella radice profonda del teatro, del suo trasmettersi. [...] Non possiamo lasciare solo a questi momenti - seppur nobilissimi - la nostra riflessione sul teatro, lo dobbiamo fare anche tra di noi, nelle sale prove, nei teatri stessi, dobbiamo ricreare un flusso di lavoro comune e condiviso. E ben venga che vicino a noi ci siano gli intellettuali che ci osservano e ci accompagnano, ma se manca lo stimolo interno, questo flusso vitale, si perde un patrimonio enorme.

Marco MARINIS

Ringraziamo Pietro Babina per il suo intervento, e vorrei dire due parole su questa sua diffidenza, direi anche sacrosanta nei confronti della riproduzione, della documentazione fotografica e audiovisiva. Pietro Babina è in buona compagnia, non è l'unico, non lo è stato e non lo sarà mai: potrei citare Leo De Berardinis, di cui sappiamo che notoriamente non ammetteva riprese video dei suoi spettacoli; Grotowsky poi, è addirittura leggendario per la sua diffidenza nei confronti di ogni forma di riproduzione dell'evento, che per lui era irripetibile. Ma quello che vorrei dire è, anche se forse non se ne è accorto o non gli è chiaro il punto, che Pietro ha toccato alcuni temi centrali negli studi teatrali di oggi, verso i quali c'è forse un tantino di eccessiva condiscendenza.

Un punto chiave ad esempio che ha rilevato è la differenza tra documentazione e trasmissione, un tema che sta al centro degli studi teatrali, in particolare di quella tradizione nord-americana chiamata *Performance studies*. Stanno uscendo testi interi su questi argomenti.

Diane Taylor, una delle alfiere di questo tema, ha scritto un libro sulle differenze tra l'archivio e il repertorio, che è esattamente il tema di cui parlava Babina. L'archivio è fatto dei supporti materiali esterni, il libro, la fotografia, il video, mentre il repertorio è corporeo, è orale, cioè la trasmissione on documentaria, non archivistica del teatro, della performance. Contrariamente a quello che dice Peggy Phelan, l'altra alfiere di questi studi, quando sostiene che il teatro scompare del tutto, il teatro per la Taylor, si trasmette anche per repertorio corporeo, per tradizione orale. Anche gli studiosi, come vedi Pietro, stanno affrontando temi analoghi, forse perché siamo allineati e la pensiamo allo stesso modo sul teatro.

L'altro punto centrale che hai evidenziato mostrando le immagini delle tue mappe è un altro nodo centrale delle ricerche teoriche ma anche pratiche negli Stati Uniti, quello del *re-enactement*. Molti registi, tra cui Schechner, stanno lavorando all'idea della ricostruzione, o meglio della riattivazione di performance del passato, che è il tuo stesso problema.

Ora darei la parola a Vincenzo Schino, teatrante dell'ultima generazione proveniente dal Teatro Valdoca, animatore del gruppo *Opera*.

Vincenzo SCHINO

Per me il supporto è la materia sulla quale scrivere, dipingere, disegnare, stampare. E' quella materia grazie alla quale il segno che si vuole comunicare può rimanere visibile dopo l'azione. Ma credo che il teatro non abbia un vero e proprio supporto. E' l'arte eterea per eccellenza, si compie mentre svanisce e non lascia traccia se non nella memoria emotiva e visiva di chi c'è stato. Accolgo con piacere l'invito a riflettere sulla questione del supporto e del soggettile. "Cosa sia il soggettile e come il supporto possa essere usato in teatro non lo comprendo razionalmente ma con un atto d'amore. Per un amore che mi fa pensare alla figura di Antonin Artaud come fonte inesauribile di energia". Queste parole di parole di Derrida, come in un componimento

musicale, mi connettono con i disegni di Artaud, con il suo ceppo, con la testata del suo letto martoriata dai colpi di coltello.

Il mio approccio al teatro nasce dalla realizzazione di una fotografia. La prima esperienza da regista è stata la preparazione di un set per una foto che avevo immaginato e disegnato prima di scattarla. Un corpo vivo, seminudo, esile, scheletrico, sospeso nel buio e nel vuoto. Il corpo aveva il volto coperto di garze, un pannello bianco per coprire i genitali. Dagli arti e dalla testa uscivano dei tubicini trasparenti che collegavano il corpo sospeso in aria. E dalla zona dei genitali pendeva un catetere con una sacca di plastica che conteneva un liquido rossastro. Era vino. Ed era l'anno 2000. In quel periodo avevo una grande attrazione per gli azionisti viennesi.

Allestiti questo set in un teatrino di burattini, dove, da quel momento in poi iniziai il mio lavoro. Eravamo in tre a scattare una serie di foto. Il motivo pratico era l'esame di fotografia all'Accademia di Belle Arti, ma il punto in questione non vuole essere il valore di quella operazione, bensì l'atmosfera che si creò: il silenzio rituale, la concentrazione e il suono del respiro del povero modello costretto in quelle condizioni. Luci basse, tempi di esposizione lunghi e tempo del lavoro quasi come uno spettacolo, più di un'ora. E poi l'arrivo degli spettatori, davanti al set già preparato.

Questo piccolo evento della mia adolescenza artistica creò le basi per l'inizio di una ricerca e fu la prima volta che vidi la trasformazione di un disegno a matita da un foglio di carta ad un'immagine viva, reale. Da allora la mia ricerca e quella del gruppo Opera, è stato l'ascolto delle forze e delle energie che si creano durante la creazione artistica. Non un oggetto quindi, non un argomento o una storia da raccontare, ma il teatro e le arti visive messe in campo come un unico oggetto di indagine. Il teatro che lavora sul fenomeno del teatro, sull'atto di creazione e sui processi di ricreazione del reale.

Pensando quindi alla parola supporto, posso interpretarne il senso dicendo che per me la parola supporto è il teatro stesso, il luogo fisico, il palco di legno, la scenotecnica, l'estetica degli oggetti utili alla funzione, la memoria e l'immaginario di una certa tipologia di teatro. Successivamente ho sentito il bisogno di mettere in campo la pittura e la scultura, non come elementi scenici ma come materie da indagare, da cui imparare, in questo caso vorrei dire da forsennare, ma sempre nelle relazioni istantanee tra spettatore e performer, che il teatro rinnova ogni volta. Ho portato un esempio che attraversa la parola supporto, o anche soggettile, che contiene le parole proiezione, proiettare, proiettile, tutti termini che hanno in qualche modo illuminato la nostra strada in questi anni. E una figura, quella di Pulcinella, della commedia dell'arte. Una figura disegnata, riconoscibile. Tutto il nostro teatro nasce dalla pittura, dal *tableaux vivant*, da un'immagine statica. Noi componiamo delle tavole visive con delle immagini statiche che poi devono essere contraddette, distrutte in particolare dal respiro. Questo Pulcinella è di Tiepolo, è molto appariscente e mi permette di lavorare sulla sua forma in maniera dettagliata, perché quello che mi interessa qui non è tanto il valore storico quanto il senso materico della pittura. Quindi non un Pulcinella ideale, ma proprio quello di Tiepolo. Un affresco sul muro, con l'intonaco scrostato e la polvere. Elementi che fanno parte della drammaturgia, della creazione del lavoro, degli strati sovrapposti nella creazione.

Questa figura statica è stata poi movimentata per allontanarsi dal *tableau*, abbiamo tentato appunto di forsennarla perché il teatro deve prendere le distanze dalla singola immagine per dare spazio alla vita, al movimento. Tutta l'azione nasce da un semplicissimo lavoro che mette in relazione il costume con il respiro dell'attrice dentro al costume.

Marco DE MARINIS

Ringraziamo Vincenzo Schino per il suo contributo che intercetta la pittura come supporto visivo alla creazione della scena. Per tornare sulla fotografia ora passo la parola ad uno storico e teorico della fotografia, Claudio Marra, che ci potrà dire diverse cose sull'argomento.

Claudio MARRA

Io in realtà non ho preparato un vero e proprio intervento perché il compito che mi è stato affidato è quello di ascoltare e poi eventualmente fare un commento. In particolare vorrei fare una considerazione sulla base di ciò che è stato detto da Morganti e da Babina, perché mi pare che entrambi abbiano proclamato un'inconciliabilità, una distanza tra teatro e fotografia.

Le cose che ho sentito mi hanno fatto pensare ad un episodio della mia infanzia, che risale all'estate 1959 o 1960. Io passavo le estati a casa della nonna materna, a Taranto, e sopra abitavano lo zio ed altri parenti. Questo zio del secondo piano aveva acquistato un televisore e ogni sera si andava da lui a vedere i programmi. L'episodio che mi sono ricordato e che mi può servire a spiegare meglio la questione dell'inconciliabilità riguarda mia nonna, che era una persona estremamente religiosa e che la domenica a mezzogiorno costringeva tutti i parenti ad andare a casa dello zio perché in televisione c'era la benedizione del papa. All'epoca c'era Giovanni XXIII, prima icona mediatica religiosa, e io ricordo tutti questi zii, questi adulti, inginocchiati davanti al televisore farsi il segno della croce, come di fronte ad un totem.

Mia nonna avrebbe voluto portarci tutti in Piazza San Pietro, e siccome non era possibile si accontentava del televisore, ma si comportava come se fosse al cospetto del Papa in persona. Esigeva un silenzio assoluto, e riverenza.

Ripensandoci oggi, a questi fatti, ho pensato che mia nonna anticipava quella che oggi chiamiamo realtà virtuale: l'esperienza del corpo, non diretta ma traslata, che vale quasi 'come se'. Dico come se perché poi mi

sono informato e ho scoperto che la messa in televisione in realtà non vale, secondo i teologi. Cioè la messa è un fatto teatrale, necessita dello svolgimento dell'azione in presenza, anche se in alcuni casi, come nelle carceri o negli ospizi, si lascia correre.

Ma per venire alla nostra questione, mi pare di evincere che il problema sta proprio nella presenza. Il teatro è un'esperienza diretta, in tempo reale, con il pubblico, la relazione con gli attori, mentre tutto questo la fotografia non ce l'ha e non può averlo. Però secondo me, e questo tema l'ho già affrontato, la fotografia è la prima forma di realtà virtuale e funziona anche oggi così. Strappiamo le foto delle persone che non vogliamo più vedere, ad esempio. Questo mi ricorda un altro episodio, questa volta con mia mamma. Stavamo riordinando le foto dell'album di famiglia e c'erano dei bellissimi ritratti fatti in studio, come si usava una volta, e in una di queste foto c'era mio nonno ripreso in piedi, dietro agli altri familiari seduti, e aveva un buco in corrispondenza dell'occhio. Mia mamma mi disse che fu suo fratello Carlo a bucare l'immagine, una volta che si arrabiò con mio nonno. Aggredì la foto, praticamente, invece del padre. Quello che dicevo prima sul televisore si può benissimo traslare sulla fotografia.

Io non mi sono mai occupato di teatro, ma mi sono occupato abbondantemente di fotografia e di arti visive, e il problema si è posto comunque, tra *body art*, *land art*, azionismo viennese, Rainer, ecc. Storici e critici della fotografia si sono scontrati su questo, si sono chiesti se queste performance si potevano fotografare. Io sono del partito del sì, ma non penso che le fotografie di *land art*, *body art* e performance siano solo un problema di documentazione. Se sostituiamo documentazione con 'mantenimento' o 'prosecuzione', che vuol dire mettersi nella prospettiva dell'esperienza virtuale, dello spazio di un corpo, ci

accorgiamo che è una condizione che noi viviamo oggi. Però credo che il punto sia un altro.

Premesso che non è detto che teatro e fotografia si debbano per forza incontrare, o paragonare, in realtà credo che il problema sia che si parte da un'idea di teatro, e da un'idea di fotografia, e quindi per forza la questione non funziona metodologicamente. E' l'errore di confondere una poetica con un'estetica. Quello che ho ascoltato finora mi pare un'idea di teatro.

Lo spettacolo *The dead* di Città di Ebla è invece un'altra idea di teatro e sfido chiunque a dire che in quella scena non ci sia l'incontro o che sia un'inconciliabilità con la fotografia. E non solo perché c'era un uso della fotografia, ma piuttosto perché secondo me in quella scena c'era il fotografico, la filosofia della fotografia.

Quindi bisognerebbe vedere le cose sotto tutti i punti di vista, non in modo così parziale. E vale anche per la fotografia ovviamente, non solo per il teatro. La stessa idea di Barthes per me è parziale, e in certi momenti diventa una poetica. Non mi convince ad esempio questa storia della morte, soprattutto se accostata alla foto dei morti. Anzi, lo stesso Bazin citato prima, nel 1945 scrive quel bellissimo saggio sulla fotografia ad introduzione del suo discorso sul cinema³⁸¹ e definisce il complesso della mummia, che è in realtà la voglia di vincere la morte, quindi esattamente il contrario di quello che dice Barthes.

E' un'idea di fotografia, quella di Bazin, esattamente opposta a quella di Barthes. Per dire che quando si vogliono fare confronti o esclusioni bisogna stare attenti perché ragionando solo parzialmente si può ovviamente dimostrare tutto.

Una seconda possibilità che concilia teatro e fotografia deriva invece dalla natura sostanzialmente indicale della fotografia, quel suo essere

³⁸¹Il saggio a cui si riferisce Marra, pubblicato originariamente in Bazin A., *Qu'est-ce que le cinéma?*, Éditions du Cerf, 1958, è tradotto in italiano con il titolo *Che cos'è il cinema? Il film come opera d'arte e come mito nella riflessione di un maestro della critica*, Garzanti, Milano 1999.

segno che testimonia una presenza. Il suo statuto fenomenologicamente indicale riguarda anzitutto il produttore, come ci ha detto Rosalind Krauss quando ha scritto che la pittura, ad esempio può avvenire “in assenza”, mentre la fotografia deve avvenire necessariamente ‘in presenza’ del soggetto e dell’oggetto. Qui dentro non potremmo fotografare un albero mentre potremmo disegnarlo, e questo vale ovviamente per l’operatore. Ma secondo me, in virtù di della storia che raccontavo prima, quella del televisore e di mia nonna, questo vale anche per il fruitore. La condizione dell’indicalità si ripropone anche nella condizione della fruizione dell’immagine.

Allora questa idea della presenza, se ragioniamo come ha detto Morganti per analogie, è una cosa assolutamente in comune, tra fotografia e teatro. Si può declinare, può prendere strade diverse e avere combinazioni differenze. Non possiamo pensare più alla fotografia come l’esperienza dell’immagine manuale, e il fatto di esserci, di essere la durante la realizzazione della fotografia è innegabile, e questa condizione si riflette sul fruitore. Io ci vedo una forte analogia con il teatro.

Marco DE MARINIS

Ha fatto molto bene Marra a precisare i termini della discussione, perché il punto non è infatti solo la conciliabilità o meno tra fotografia e teatro, questo impoverisce il dibattito. Semmai parlerei forse di irriducibilità, che è una cosa diversa. Irriducibilità di due forme, di due linguaggi, di due sistemi di segni, di modalità produttive e tecniche, ecc. Quindi è importante non comprimere i livelli che invece sono stati distinti molto bene nel progetto. E il problema della documentazione ormai è arcinoto, sappiamo che la fotografia di teatro non è il teatro, che l’audiovisivo non è il teatro, lo sappiamo.

Il problema non è più nella documentazione, ma nell’uso della fotografia come materiale, come mezzo espressivo. Sappiamo benissimo che già

dai primi del Novecento si facevano spettacoli pieni di fotografie, e si fanno ancora oggi. E oggi dunque il problema non è la conciliabilità, ma l'utilità. Nella misura in cui il teatro utilizza un media, il problema non si pone più. La fotografia come dispositivo, su cui ha lavorato Città di Ebla in maniera molto sofisticata, o la fotografia come immaginario depositato, insomma i livelli di intersezione sono tanti. I materiali, come i supporti, servono a lasciare una traccia, che è una cosa diversa dalla memoria. Lasciare una traccia materiale ovviamente non significa garantire una memoria e una trasmissione, che è un altro problema ancora.

Claudio MORGANTI

Certo, ma la domanda di partenza è un pretesto per poter mettere in campo alcune riflessioni e affrontare diversi temi e problemi. Sono d'accordo che la fotografia può e deve fotografare le condizioni del teatro, di una messa, di un rito. Un rito lo si può fotografare. Quello che non rimane sul supporto è l'accadimento, quello imprevisto e condiviso di cui parlavo prima. Nessun supporto, di nessun tipo lo può registrare, né il video, né la fotografia. E non ho detto che la parola spettacolo sia orribile. Io faccio spettacolo e ho la certezza che teatro e spettacolo sono due concetti non separabili all'atto, ma io voglio avere la possibilità di pensarli come separabili, per poter capire meglio quello che faccio. Posso dire quello che faccio, ma a me personalmente, interessa di più capire perché lo faccio. E non ho niente contro chi viene a fotografare i miei spettacoli. Io mi nutro di fotografie di teatro, perché tutto quello che non ho potuto vedere con i miei occhi, me lo guardo fotografato.

Claudio MARRA

Ma questo è un altro problema, e forse non sono riuscito a spiegarmi. Provo a riproporre una cosa, in modo diverso. Il teatro si occupa di corpo, potremmo dire, che è al centro del teatro. Ma dal 1839, cioè da

quando è nata la fotografia, si è introdotta un'idea di esperienza virtuale del corpo, del quale secondo me il teatro si può e si deve occupare, perché fa parte della nostra cultura. Perché pensare di doversi occupare solo del corpo reale? Perché tenere separato il corpo reale e quello artificiale? In *The dead* ho trovato proprio quell'esperienza del corpo virtuale, che mi coinvolge molto. Questo non è il problema di fotografare o meno il teatro, siamo su di un altro piano del discorso. A me interessa, anche nel teatro - in un certo teatro - il fotografico, cioè l'incidenza che la fotografia ha portato filosoficamente nella nostra cultura. Mi interessa capire, e la pongo come domanda, se il teatro è in grado o ha voglia di cogliere questa condizione, che è contemporanea, e che non più solo sul gesto fisico, su cui ci confrontiamo da duemila anni. La virtualità, insomma, che è una condizione introdotta dalla fotografia, che non è meno reale del reale. Quando i piloti ad esempio fanno le simulazioni di volo in aria, hanno le stesse reazioni fisiche di ciò che gli accade in aria. E' una cosa fisica. Ma anche culturale. Il virtuale fa parte della nostra cultura, e tutto è iniziato dalla fotografia. La dimensione introdotta dall'arrivo dei media è permeata nel tessuto artistico e sociale, e il teatro non può fingere che non esista.

Claudio MORGANTI

Ma si continua a parlare di apparati, di costruzione e di modellazione di forma. Il teatro è un'altra cosa, è la cattura di una forza che può durare un attimo. Tutto il resto è apparato, tecnica, strumentazione. Certo che adopero delle forme per dire quello che voglio dire, posso utilizzare qualsiasi cosa che mi interessa, non sono per un allontanamento del nuovo, l'ho già detto. Uso quello che ho a disposizione e che mi serve sul piano espressivo. Ma io sto cercando di capire qual è l'atto originario che può conferire al palcoscenico lo statuto di arte. Una cosa, solo una, che è specifica a quella attività e che non è accomunabile alla altre. Ciononostante, non metto una distanza con il resto. Quando faccio

teatro penso alla pittura, alla musica, alla fotografia, penso per analogia e non voglio tenere lontano niente. Ma per me è una necessità capire perché faccio quello che faccio.

Marco DE MARINIS

A questo punto, dato che abbiamo parlato spesso di Città di Ebla, mi piacerebbe che Claudio Angelini dicesse la sua.

Claudio ANGELINI

Confesso che per me non è facile intervenire a questo punto perché francamente alcune cose dette oggi mi interessano pochissimo. A me interessa fare teatro, cerco di farlo e questo è quanto. Io ho una passione per la fotografia, e però mi occupo di teatro e mi premeva fare interagire alcuni aspetti di entrambi.

In primo luogo, mi interessava l'idea di far vedere quello che in teatro di solito è difficile vedere. Mostrare il particolare, fare uno zoom. E quindi introdurre un punto di vista che non è quello verso la scatola scenica. Ma la seconda cosa, per me più importante, che unisce un po' le questioni di cui parlava Marra, è la possibilità di vedere un corpo vivo, *frezato* da un'immagine che si sovrappone e persiste, mentre il corpo è in azione. E' un'idea che riguarda il rapporto con la morte, e con la vita. La dimensione fulminante che introduce la fotografia, è quella di una realtà che però non è più.

Per fare questa operazione tecnicamente, si doveva aspettare l'avvento del digitale e di un software semplicissimo Canon che è arrivato sul mercato nel 2008. Come a dire che prima del 2008 questo tipo di pratica non si sarebbe potuta realizzare. La procedura è semplice, al momento dello scatto, la fotografia viene automaticamente processata e portata come segnale da un'altra parte, in questo caso ad un proiettore che invia l'immagine ad uno schermo-tulle. Quindi si sovrappone l'immagine fotografica, con dimensioni e proporzioni che sono strumento

d'indagine, al reale. L'immagine fatta un secondo fa quindi, rimane, mentre il corpo che si sposta si vede contemporaneamente. E' in movimento ma è anche fermo, statico.

Questo aspetto è stato per me una folgorazione, è commovente. Mi commuove pensare alle cose che stanno morendo. E' una sorta di nostalgia del presente. Il pensiero di poter bloccare il presente, quello che accade adesso, con la fotografia, mentre le cose procedono, vanno avanti, mi fa impazzire di pietà. Questo è l'elemento centrale del lavoro su Joyce, sul testo de *I morti* su cui ho lavorato. Al di là quindi delle questioni linguistiche quindi, che cos'è il teatro, cosa non è, io non lo so, non è mio compito definirlo, io lo faccio e basta. E il mio punto, in questo momento è questo, lo sganciamento dell'attimo tra il corpo vivo e la sua immagine. Per me è tutto qua.

Marco DE MARINIS

Vorrei farti una domanda, quindi, relativa al discorso di Marra. Secondo te si può fare teatro solo con il corpo virtuale? Perché nel tuo caso il corpo vivo è presente, e anche se il virtuale si sovrappone ad esso, comunque non scompare.

Claudio ANGELINI

Per me il teatro è una splendida liturgia perché avviene in un tempo dato, cioè in un tempo appunto liturgico, per un'assise di persone, cioè una comunità istantanea. Ma questo non significa che ci deve esser il corpo, chi l'ha stabilito? Potrebbe anche essere una sonorizzazione, e per me quello ha comunque a che fare con la dimensione del teatro.

Anche la performance, nonostante il tempo possa essere dilatato, lungo anche giorni, mesi, come ci ha insegnato la Abramovic, è una forma di teatro, non lo dico io, lo dicono gli esperti. Ma riguardo al nostro *The dead*, la cosa curiosa è che spesso il pubblico ha detto che l'attrice non c'è, non si nota, compare solo quando arrivano gli applausi finali.

A Londra, dove abbiamo presentato lo spettacolo, hanno scritto che l'attrice è virtuale pur essendo in scena. E quindi mi viene da pensare che questa questione del corpo sia un fatto di percezione. Alcuni mi dicono che sono colpiti emotivamente dal mio lavoro, altri che sono freddo come il ghiaccio perché tengo tutto dietro, nascosto. Un amico cineasta mi ha fatto notare che, dopo le discussioni novecentesche sullo sfondamento della quarta parete, io addirittura mi barrico dentro, chiudo la scena, la occulto. Forse dipende tutto da chi guarda, Da quale parte guarda e come deve ricostruire quell'esperienza, del corpo e della visione.

Marco DE MARINIS

In fondo lo spettatore può percepire, dire e fare quello che vuole. A volte anche in modo scorretto. Ma sentiamo ora l'ultima testimonianza, quella di Marco Valerio Amico del gruppo nanou di Ravenna.

Marco Valerio AMICO

Il mio rapporto con la fotografia parte da presupposti completamente diversi. Osservo continuamente le fotografie, ho un grande amore per questo mezzo e trovo che ci siano molte cose nella fotografia che ritrovo anche nel teatro. Io con la fotografia ho un rapporto drammaturgico, perché mi affascina il racconto e allo stesso tempo l'impossibilità narrativa, la frammentazione. Penso a *The Americans* di Robert Frank³⁸², ad esempio, quel progetto che si svolge con il tipico *coast to coast* statunitense, e che contiene uno scatto per ogni situazione di stop dell'auto del fotografo, senza nessun tipo di sviluppo del personaggio, del paesaggio. Però il progetto è chiaro. In quel lavoro c'è quella foto famosa che all'epoca scatenò forti reazioni, scattata in uno stato del Sud,

382²Le 83 fotografie in bianco e nero di Robert Franck - scattate in giro per gli Stati Uniti tra il 1955 e il 1956 grazie ad una borsa di studio offerta dalla Fondazione Guggenheim - sono raccolte nel volume *The Americans*, pubblicato in Francia nel 1958 e l'anno successivo negli Stati Uniti, dove inizialmente fu accolto da tiepidi entusiasmi a causa della sua visione 'impura' e drasticamente diretta del popolo americano.

dove si vede un neonato bianchissimo tra le braccia di una donna afroamericana molto scura di pelle. Quel singolo, veloce scatto racconta un'intera storia culturale, quella gente bianca e razzista che viveva quei luoghi, faceva allevare i suoi figli dalla stessa gente che disprezzava.

Il rumore che si è alzato e che ancora oggi proviene da una fotografia così silenziosa, ecco, a me interessa quel tipo di rapporto, anche iscritto nel corpo e ciò che tentiamo di fare con il nostro teatro è proprio tradurre con uno sviluppo drammatico quelle incongruità, quei pezzi di storie, in un corpo che non può più trascinarsi le emozioni che ha prodotto precedentemente. E' una frattura, che continua anche dal punto di vista drammaturgico. L'accostamento di una sequenza di immagini o di azioni coreografiche, per me ha lo stesso valore di svuotare un cassetto di vecchie fotografie per terra, sparpagiarle e guardarle da lontano. Io amo vedere da lontano, è più interessante. In questo il teatro si differenzia dal cinema, perché si vedono le cose piccole, nel loro insieme. Si può apprezzare il dettaglio anche nell'intimità della distanza e su questi paradossi si fonda il nostro pensiero.

La fotografia non è affrontata come un documento da noi, ma come un suggeritore di qualcosa che lei stessa ha scoperto e che altri ambiti linguistici non sono ancora riusciti a mettere in atto.

Claudio MARRA

Io volevo chiedere una cosa agli operatori, se c'è ancora tempo. C'è un intervento di Umberto Eco su di un catalogo di Ugo Mulas, che aveva fotografato delle sculture di Pietro Consagra, dove lo scrittore dichiara pretestuosamente che, alla fine, allo scultore piace più il fotografo che il critico che scrive. Lo spunto è interessante, ammesso che sia vero, e quindi chiedo agli operatori se apprezzano di più essere raccontati, o forse è meglio dire tradotti, attraverso le fotografie o con un testo scritto? Lo scultore preferisce le fotografie alle parole sempre per la

questione dell'indicalità perché, seppur in maniera approssimata, o frammentata, la fotografia ti ripropone l'esperienza della scultura, anche se virtuale, come dicevo precedentemente. E' il famoso principio concettuale del "come se", di cui si diceva poco fa. Che rapporto c'è per voi teatranti con il critico scrittore o con il fotografo che racconta lo spettacolo attraverso le immagini?

Claudio ANGELINI

Premetto che non ho nessun tipo di problema con la fotografia di documentazione dello spettacolo. Come ha lasciato presagire Pietro Babina nel suo intervento, quando la stampa chiede immagini e si innesca la macchina della comunicazione, c'è bisogno anche di un certo tipo di fotografie, ma non so e non mi interessa se siano esplicative del lavoro.

Città di Ebla ad esempio ha fatto un progetto fotografico insieme a Gianluca Camporesi alla fine di un ciclo di spettacoli, *Pharmakos*³⁸³. Il fotografo è venuto agli spettacoli, ha fatto scelte personalissime e quello che ha prodotto era un'altra cosa, non era più il mio lavoro. Poi abbiamo chiamato anche persone a scrivere, ma non dello spettacolo, bensì delle fotografie. Uno psicoterapeuta e una filosofa hanno dunque visto lo spettacolo attraverso le fotografie di Gianluca, e quelle foto quindi costituiscono una sorta di documento ma non erano documentative. Forse le immagini, in questo caso, non riescono a raccontare lo spettacolo meglio delle parole, ma mi viene anche da dire che dipende da chi scrive, da chi intervista, da quanto il critico militante affondi in determinati processi, da come si affrontano le cose, ma questo vale anche per chi fotografa. La scrittura per il teatro può essere interessantissima o inutile a seconda del soggetto che si relaziona con te.

383[®]Di questo libro fotografico si parlerà ampiamente nella seconda parte di questa tesi, a pp. 502-517.

Quindi l'immagine che serve, quella per la stampa è una cosa, ma a me interessa di più l'immagine che vive di vita propria, che si distanzia. L'occhio di qualcuno che si poggia sul mio lavoro è più interessante. Sul libro di *Pharmakos* non rivendico nessun tipo di paternità, non ho neanche scelto le immagini del libro, l'ho solo prodotto.

Marco DE MARINIS

Per rispondere alla domanda di Marra, la critica è molte cose diverse. Se ci fermiamo ad esempio al primo livello, quello della descrizione, già si aprono dei problemi enormi.

Quanti critici teatrali sanno descrivere spettacoli? Franco Quadri, per esempio, era mostruosamente bravo. E' un talento, ed è qualcosa di oggettivamente difficile. Una volta si faceva la critica tutta sul testo e poi si dicevano due parole sugli attori ma oggi, quando non c'è il testo, e talvolta neanche gli attori...Roberto Longhi era un genio nel descrivere i quadri, nel creare equivalenti verbali dell'immagine, al punto da divenire inimitabile. E forse perché una volta i manuali di storia dell'arte avevano pochissime foto, allora le parole erano usate diversamente. Andando oltre la descrizione poi, un secondo livello è la lettura. La lettura dello spettacolo, l'analisi e l'interpretazione. Quindi la critica che cos'è?

Claudio MARRA

Ma il problema non è chi l'immagine la legge, ma ciò che l'immagine mette a disposizione.

Se io fotografo un oggetto, la fotografia, seppur virtualmente, me lo mette a disposizione appunto, ma se io scrivo il nome dell'oggetto su di un foglio di carta ho a disposizione dei segni, ma non la figura, la forma, l'oggetto insomma. Se sei Longhi sai come descriverlo perfettamente, quell'oggetto, altrimenti è meglio che gli fai una foto. Se fotografo una

bottiglia, l'immagine la presenta, la descrive, ma se scrivo su un foglio la parola bottiglia, cosa succede?

Intervento dal PUBBLICO

La fotografia, quando entra nel teatro diventa primitiva, non è più un oggetto contemporaneo quindi il virtuale di cui parla Marra non va inteso in questo senso, se posso puntualizzare. Diventa un oggetto che è caricato di forze primitive, che entrano nel teatro direttamente. Però secondo me, per riallacciarmi a Morganti, anche con la forza delle immagini, quello che resta del teatro è l'aspetto dionisiaco, la forza del movimento. Quando la fotografia entra in un rito, quando si inserisce in un processo diventa un'idea, che si differenzia dal teatro, che ha un'altra identità, più antica, nel senso più profondo del termine.

Marco Valerio AMICO

Io non mi trovo per niente d'accordo con queste differenziazioni. A me è capitato di piangere di fronte ad una foto, e non per questioni affettive, non era la foto di mia nonna.

La foto funziona così, e ci sono dei fotografi che riescono a cogliere qualcosa che è riconoscibile del mio lavoro anche se la visione è per frammenti. Forse è proprio quel frammento che si è installato nella mente dello spettatore attraverso un altro mezzo, quello della memoria. O quello della scrittura, o del suono. Allora il mio lavoro è riuscito a scalfire, a riportare una forma, una forza in cui, io stesso che l'ho creata, mi ci riconosco.

E allora lì scatta qualcosa che va al di là del mezzo di rappresentazione. E' il rapporto, il dialogo empatico, la trasposizione di questa empatia nell'opera. Non è solo un fatto legato al dionisiaco, o specificatamente legato al teatro o alla fotografia. E' il rapporto con l'arte.

La fotografia è un'arte, anche se c'è tanta fotografia spazzatura. Ma questo succede anche nel teatro e dappertutto, perché non c'è filtro. E a

maggior ragione bisogna distinguere le cose, bisogna non confondere la fotografia come mezzo accessibile a tutti, e la Fotografia, il fotografico nel senso di produzione di arte, che è un processo di lavoro, una scelta, è il qui e ora che ci ha spiegato Robert Capa. La fotografia è un istante, è una memoria, è una vibrazione, è un rumore che si ripercuote nel tempo tanto quanto qualsiasi altra arte.

Silvia MEI

Vorrei fare una precisazione per chi non ha visto la trilogia *Motel* di gruppo nanou. Forse è difficile comprendere alcune cose perchè si è arrivati a questo dibattito senza una visione completa di tutto il materiale spettacolare ed è quindi difficile tirare le fila.

Il lavoro di nanou è intimamente fotografico anche se non c'è nessuna fotografia in scena. Qui c'è solo il corpo e non ci sono immagini virtuali. Eppure, come è già stato detto, è un lavoro straordinariamente fotografico. Quindi una serie di riflessioni fatte oggi possono essere state falsate dal fatto che si è visto finora solo *The dead* di Città di Ebla. Tra l'altro quel piccolo limite di questo spettacolo, che non è stato nominato oggi, e che può risolvere solo uno spettatore molto attento, è che le fotografie sono scattate in *real time*, al corpo reale nel momento in cui si manifesta. Inizialmente, quando venne presentato a Bassano, alcuni scrissero che quello spettacolo sembrava più una mostra di fotografia, una mostra delle foto di Laura Arlotti, che ci metteva tutta una sua poetica e sensibilità e quindi rendeva il lavoro molto più personale.

Non si capiva, e forse qualcuno non lo ha colto neanche oggi, che c'è un'azione dietro, anche se nelle ultime versioni, rispetto all'inizio, si percepisce molto di più lo svolgimento in presenza.

Comunque, ripeto che sarebbe stato necessario vedere entrambi i gruppi per avere il quadro completo, e la questione così si è un po' ridotta.

La fotografia è sempre stata presente agli operatori del teatro, e non solo quando veniva proiettata in scena da Piscator, l'Agit Prop, ecc. Era presente soprattutto perché ispirava registi, attori. Chi ha visto *Orme sulla neve* di Roberta Carreri sa che c'è un riferimento al rinnovamento del suo training a partire da un libro di fotografie di giocatori di bocce. Lei comincia a ricostruire il suo lavoro sulla base di quelle immagini.

Il lavoro sulla fotografia quindi è sempre esistito a diversi livelli e questo progetto voleva valorizzare questi molteplici aspetti. *Teatri da camera* infatti, continua il lavoro che portiamo avanti nella scuola bolognese sulle forme della rappresentazione nel teatro contemporaneo degli ultimi trent'anni, per capire quali sono le sue fenomenologie e come mai si sta avanzando verso certi tipi di forme. La fotografia è sicuramente un momento di riflessione, di investigazione e di speculazione - tutta la teoria che la filosofia della fotografia, ma anche la storia con tutte le sue pratiche - rispetto alle nuove compagnie emergenti e ai nuovi artisti del teatro, e per riflettere su come viene usata la rappresentazione. Quindi il problema non è relativo alla fotografia in quanto tale, ma sul darsi dell'immagine, in un teatro che sempre più spesso fa a meno delle parole e quindi si costruisce per quadri. E anche quando si usa la parola in scena, il ragionamento è legato comunque all'immagine.

Si parte dalla fotografia dunque, per toccare un ambito più ampio e articolato. Un teatro che procede per quadri, che non usa la parola ma il corpo, che costruisce figure, che si esprime con la coreografia come fosse un disegno, evidentemente sente questa necessità di confrontarsi con tutto quel dibattito e quella letteratura critica relativa all'immagine. E la fotografia, per sua stessa natura, raccoglie tutte quelle riflessioni che riguardano il visivo e il visibile, la demistificazione dello sguardo a fuoco dello spettatore, perché tutti i teatri della nuova generazione lavorano proprio su questo.

Ho pensato che fare un focus sulla fotografia a partire da questi nobili prodotti della scena contemporanea fosse attuale e interessante per alimentare il dibattito.

Marco DE MARINIS

Conclusione perfetta per questo interessante incontro, ringrazio tutti gli oratori intervenuti e anche gli spettatori sopravvissuti a questo pomeriggio.

1.5.2. Il principio dei vasi comunicanti.

Intervista a Silvia Lelli e Roberto Masotti, 28/31 marzo 2016

Silvia Lelli e Roberto Masotti, entrambi ravennati e laureati a Firenze rispettivamente in Architettura e *Industrial design*, collaborano attivamente con il Teatro alla Scala di Milano dal 1979 al 1996, ma nel contempo esplorano a tutto tondo il campo delle arti performative specializzandosi soprattutto nel settore della musica. Silvia Lelli segue dal 1997 la Filarmonica della Scala e l'Orchestra Cherubini durante i numerosi concerti intorno al mondo, ed è fotografa ufficiale del Festival di Salisburgo dal 2007; Roberto Masotti invece, indirizzato verso la musica moderna, lavora dagli anni Settanta con alcune case discografiche come la ECM Records e fotografa da sempre grandi musicisti come John Cage e Keith Jarrett, solo per citare alcuni tra i più noti.

La loro attività di fotografi di scena li ha portati ad esporre frequentemente in Italia e all'estero, in grandi mostre come *Magia della scena*, Yokohama 1988, e poi *Musiche, vedere come sentire* a Tokyo nel 1995, *Think of your ears as eyes* in Corea nel 2013. E ancora in Irlanda, recentemente in Spagna e Svizzera, e nel 2011 a Parigi con *La vertigine del Teatro*, che poi è diventato un libro. Nel corso degli anni hanno pubblicato numerosi cataloghi e libri d'autore dedicati al Teatro La Scala, e hanno collaborato con diversi giornali e riviste del settore. Hanno inoltre prodotto fotografie che sono state utilizzate come proiezioni scenografiche per *Erwartung* di A. Schönberg, con la regia di Pier'Alli e *Gianni Schicchi* di Giacomo Puccini, diretto da Mietta Corli, e hanno realizzato video e installazioni sempre di natura teatrale. A Lelli e Masotti sono stati inoltre dedicati documentari prodotti dalla RAI e interviste radiofoniche, e in molte occasioni sono apparsi in video accanto a grandi compositori come il maestro Riccardo Muti. Le loro opere fotografiche sono presenti in molte collezioni pubbliche e private e l'archivio da loro creato nel corso dei decenni è considerato una preziosissima fonte per l'editoria e per la produzione discografica.

La firma Lelli e Masotti costituisce un marchio di qualità nella fotografia di scena contemporanea, in particolare nella lirica e nel balletto. Operanti in quasi tutti i più importanti teatri italiani e mondiali, dal Giappone al Canada, dalla Corea all'America, i due fotografi hanno collaborato per diciassette anni con Il Teatro alla Scala di Milano, dove hanno censito tutti i più grandi artisti e interpreti e tutti i più importanti spettacoli lì transitati. Eredi del meno noto Erio Piccagliani, fotografo ufficiale del teatro dal 1950, Lelli e Masotti raccolgono il testimone nel 1979, istituendo da subito un valido team di lavoro che include, oltre loro, stampatori e archivisti. Negli anni della Scala fondano, infatti, anche un archivio fotografico e un laboratorio di stampa che

genera materiali a pieno ritmo. La produzione incessante di quell'ingente quantità di immagini originali, che oltre alle 'prime' svelano anche i retroscena, i laboratori di produzione degli spettacoli e gli operatori invisibili, incrementa e valorizza il più importante archivio di fotografie di scena del nord Italia.

A.N. Come è cominciato il vostro rapporto con il teatro? Quali sono stati i vostri primi approcci?

S.L. A Firenze durante gli anni di Università sono entrata nel CUT [Centro Universitario Teatrale]. Il regista era Valerio Valoriani, sono stati anni bellissimi e intensi. Nella compagnia c'erano, tra gli altri, Stefano Gragnani, Luca Biagini, Mario Pachi e lo scenografo era Maurizio Balò, almeno alle prime prove, che successivamente ha lavorato tantissimo e con successo nell'Opera lirica. Mi sono avvicinata alla fotografia frequentando la facoltà di Architettura per realizzare la documentazione necessaria agli esami. Da qui a fotografare in teatro il passo è stato del tutto naturale. Ricordo, sempre in quegli anni, un viaggio a Verona per uno spettacolo di Bejart, che fotografai da una posizione infelice. Furono le mie prime foto di danza.

R.M. Le prime sale che io ricordi, sono il Teatro Comunale di Bologna e la sala Bossi del Conservatorio sempre nella stessa città. Andai lì tra il 1968 e il 1969 ai primi concerti di jazz dove cominciai a fotografare. Mentre a Firenze frequentavo il Centro Universitario Teatrale CUT, dove Silvia recitava, e lo *Space Electronic* dove passavano interessanti gruppi rock internazionali e dove feci altri tentativi di foto. Mi spinsi anche al Metastasio di Prato perché proponevano buoni concerti jazz. Siccome le prime foto non erano male decisi di proseguire. Non ho mai fatto differenza tra le musiche in termini di genere o gerarchia e più in generale mi interessava un quadro artistico più vasto della musica stessa. I contemporanei studi in Industrial Design in cui si approfondiva la teoria della progettazione hanno suggerito, se vogliamo, passaggi

indiretti ma fondamentali per impostare un processo che andava a mescolare fotografia, musica, *performing arts*.

A.N. Nel lungo periodo trascorso alla Scala di Milano, avete avuto modo di affrontare diverse tipologie di spettacolo, dal balletto, al concerto, alla prosa. Come cambia vostro il modo di fotografare rispetto alle varie esperienze, quali sono i criteri, i limiti, le regole adottati secondo il tipo di rappresentazione?

S.L. Essendo *freelance* abbiamo sempre adottato il sistema di rivolgerci ai vari generi per attingere materiale da proporre alle riviste, specializzate o generaliste che fossero, e che, contemporaneamente, ingrossassero l'archivio. Credo che ci sia un criterio generale, quello della libertà nel rispetto di ciò che sta avvenendo e nei confronti degli artisti e del pubblico. Detto questo, conoscendo le differenze come le particolarità, si può essere sufficientemente elastici per passare da uno spettacolo all'altro senza problemi. Quando eravamo alla Scala questo 'principio di vasi comunicanti' ha avuto il potere di arricchire e rendere più attuale il modo di fotografare la lirica. Ci sono stati anni in cui seguivamo anche più di una cosa al giorno, anche due o tre ciascuno. Faticoso ma esaltante.

R.M. Vorrei raccontare in proposito di un primo 'esercizio' complesso effettuato alla Scala nel 1981. Chiedemmo di fotografare una scena, la prima dell'opera *Nozze di Figaro* di Mozart, per la regia di Strehler, lasciata appositamente illuminata e vuota prima della recita. La scenografia era di Ezio Frigerio e la riprendemmo da ciascun palco e dalle gallerie, variando opportunamente l'ottica in modo da contenere sempre l'intero quadro. Ci concessero o poco più di un'ora ma, con l'aiuto dell'architetto amico Giorgio Prevosti, con cui avevamo condiviso l'idea, potemmo completare l'opera. Una vera maratona. Nessuno ce

l'aveva chiesto, non c'era intento pratico, era espressione di creatività pura, necessità di sperimentare, di ricercare. Questo tipo di approccio ha consentito altre volte di trovare soluzioni che andassero oltre a regole considerate inamovibili.

A.N. Avete mai avuto richieste dirette dai registi, o dagli attori, sul tipo di fotografia da produrre in base al tipo di scena realizzata?

R.M. Non direi. Bisogna pensare che nella maggior parte dei casi seguivamo una produzione, dalle fasi iniziali, e quindi per un tempo lungo in cui regista o scenografo comprendevano che guardavamo la scena con loro, come loro. Abbiamo sempre cercato di esprimere punti di vista assai diversificati, dai più semplici a quelli che lo spettacolo stesso suggeriva. Abbiamo collaborato con scenografi come il già citato Ezio Frigerio per documentare l'impianto scenico di un'opera nuda e crudo nella successione dei quadri in una o più occasioni. In tanti anni non ricordo critiche per travisamenti, insufficienza, omissioni, è un buon risultato no?

S.L. È capitato di realizzare servizi per settimanali e riviste in corrispondenza con particolari produzioni e questo spostava un po' il raggio di azione. Da un lato rientrava pienamente quello che era stato il nostro spirito sin dall'inizio del rapporto con La Scala: usare lo spirito del reportage fotografico sovrapponendolo alle rigidità della fotografia di scena classica o tradizionale. Dall'altro cercavamo di esprimerci in modo comunicativo evitando l'artificiosità del troppo posato. Ecco in questo caso si concordava una base con la redazione sulla tipologia da adottare ma poi, come sempre in teatro, si era pronti a modificare e a improvvisare.

A.N. Generalmente fotografate durante le prove o durante le repliche? Siete mai stati in scena a fotografare durante lo spettacolo, di stare in mezzo all'azione durante lo *shooting*? E in quel caso, qual è stato il vostro rapporto con attori, spettatori, spazio?

R.M. In certe situazioni, come nel caso di jazz o musica improvvisata, e similmente alle performance, ci troviamo talmente a ridosso dell'azione che siamo nel raggio dello sguardo sia dei protagonisti che del pubblico. È un momento critico, ma l'esperienza e un pizzico di stile aiutano a rendere indolore o quasi l'intrusione. L'esposizione al pubblico non è esattamente confortevole ma se fatta con consapevolezza, è utile a raggiungere il risultato fino a quel punto solo immaginato.

S.L. Durante i concerti con orchestra, che sia la Filarmonica della Scala o l'Orchestra Cherubini sono spesso a vista o addirittura, come mi è capitato recentemente, al centro, dietro le percussioni. Sono posizioni privilegiate, che 'guadagno' solo grazie al rapporto di fiducia e reciproca stima che s'instaura negli anni con il direttore e con l'orchestra stessa. Il livello di silenziosità offerto da alcune macchine fotografiche è tale che il suono meccanico non è quasi più udibile. Per tornare alla vicinanza con gli artisti ho sperimentato uno sguardo molto addosso ai protagonisti durante prove per una mia ricerca sfociata nel lavoro *Danza Dentro Danza Oltre*. Questa sperimentazione ha aggiunto molto a quanto realizzato in precedenza nella ricerca sulla foto di danza, ed è un modo di fotografare dall'interno lo spettacolo che prevede una sintonia totale con coreografo e ballerini.

R.M. È capitato a me nella fattispecie di fotografare gli attimi conclusivi dell'opera *Falstaff* di Verdi, nella celebre messa in scena 'padana' di Giorgio Strehler. Ero dentro una barca piena di coristi che entrava sul fondo e fino al centro del palcoscenico. La particolarità del momento era

che la sala del teatro si accendeva sul finale in modo da rivelare un quadro assolutamente inedito, impossibile da raffigurare da fondo platea. Vestito con mantello e cappellaccio, al momento giusto ho estratto la Leica a telemetro e ho scattato. Tutto era stabilito e a conoscenza di direttore d'orchestra, cantanti, ecc. In teatri come La Scala non si scherza. Ne è valsa la pena e quella foto ha fatto il giro del mondo.

A.N. Le vostre fotografie di scena sono raccolte in diversi bellissimi libri pubblicati negli ultimi anni. A parte questa importante occasione di presentare il vostro lavoro in un corpus fotografico consistente, che dimostra uno stile e una poetica coerenti, immagino che la destinazione delle vostre fotografie sia stata principalmente la stampa, gli organi di informazione, il mondo della comunicazione teatrale in generale. Potreste indicarmi i percorsi intrapresi dalle vostre immagini, eventuali commissioni, usi e, se ce ne sono stati, abusi? Qualche aneddoto su usi illeciti dei vostri materiali o problemi di copyright?

S.L. Nel caso di commissioni di teatri ed enti, oltre a case discografiche, il rapporto è con l'Ufficio Stampa, idem con registi o musicisti, se si affidano a qualcuno. Oppure comunichiamo direttamente. Nel caso di iniziativa proprie, oggi è meglio farsi rilasciare una liberatoria o avere l'approvazione da parte del soggetto delle foto selezionate, dopo averle scattate. Oltre ai rapporti con gli organi d'informazione abbiamo agito spesso in *background*, per costruire nostri percorsi che sono poi sfociati in mostre e nelle pubblicazioni da te citate.

R.M. Inseguire *credit* omessi e usi illeciti di immagini realizzate da noi ha sempre accompagnato la nostra attività, e tuttora la situazione non è migliorata. Con internet poi è tutto ancora peggiore. Fino a poco tempo

fa c'era molto più rigore all'estero ma anche lì qualche volta succedono cose disdicevoli.

A.N. Passiamo ad un'altra tipo di domanda, vorrei chiedervi che posizione avete nei confronti del tema della documentazione fotografica. E' un argomento discusso tra i fotografi di teatro, che spesso si sentono screditati a livello espressivo quando si adduce il problema. Se lo spettacolo si configura come un concentrato di perfezione formale, in cui luci, figure e spazi si presentano già impostati, qual è l'apporto che da il fotografo ad una scena così strutturata? Il suo compito è rompere questa regola o piuttosto riportare immagini fedeli dello spettacolo, magari secondo il volere del regista?

R.M. Direi che ci si muove con le necessarie cautele, quelle che dovrebbe avere un elefante in una cristalleria. A parte gli scherzi, la parte tecnico-documentativa deve fare il proprio dovere per rappresentare al meglio la scena completa, risolvendo il più possibile i problemi di equilibrio tra parti in luce e in ombra, profondità di campo, correttezza delle posizioni in corrispondenza con i momenti topici della messa in scena. Andando a ritagliare scene più concentrate, come dettagli, è necessario usare maggiore libertà. Quella che ti consente di respirare con lo spettacolo, con le sue dinamiche e significati, senza tralasciare gli stimoli sollecitati da una propria visione.

S.L. Certi spettacoli perfetti vanno solo seguiti 'oggettivamente' cercando di restituire la perfezione nelle fotografie³⁸⁴, ma anche lasciandosi andare al proprio sguardo che, a partire da quella bellezza, risulta ancor più teso e creativo. Credo che ci si fossilizzi un po' troppo sul teatro, inteso come prosa. Sarebbe opportuno estendere il discorso alle *performing arts* in generale e alla musica in particolare. Ad esempio

384[®]Anche in questo caso il principale riferimento di questo genere di fotografia di scena definita perfetta e oggettiva è l'italiano Ugo Mulas.

cosa è una grande orchestra sinfonica? A che scena corrisponde? Cosa dobbiamo rispettare, cosa trasgredire? Personalmente non trovo grandi differenze nel rappresentare una cosa o l'altra. Il fotografo di spettacolo ha sempre di fronte un paesaggio da rispettare al massimo livello e parimenti, di volta in volta, da interpretare. Pena la noia e la routine.

A.N. Sempre sul tema del documento. Che cosa ne pensate della questione dell'irrapresentabilità del teatro, della disputa che vede da una parte la necessità di trattenere immagini al fine di salvaguardare la memoria dello spettacolo, e dall'altra l'effettiva coscienza che il teatro è fatto dal qui e ora, e che l'unicità e l'irripetibilità ne costituiscono la principale caratteristica?

R.M. È presuntuoso rispondere: cosa abbiamo fatto finora? Non credo tanto. Se il nostro lavoro è *borderline*, tra documentazione e interpretazione, non solo sta a noi essere consapevoli delle differenze o dei limiti, ma anche chi analizza e critica questi aspetti per meglio definire il campo, dovrebbe avanzare. Da troppo tempo viene posta la questione e in modo accademico. Non c'è forse una sorta di fondamentalismo estetico filosofico nel solo evocare una presunta irrapresentabilità? Perché negare una possibilità di azione a favore di un teorema che appare sin troppo semplice, ammantato come è del mistero del teatro? Si estremizza ancor di più nei confronti della musica, se possibile, disquisendo sull'idea di fermare attimi che imprigionano movimento, gesto e suono...il che rappresenta un sacrilegio in fotografia [!] e tendenzialmente ciò va a sminuire qualsiasi risultato raggiunto in nome di una lacunosa e poco approfondita teoria. In anni di lavoro abbiamo raccolto una mole tale di lavoro, e a 360 gradi, che se venisse analizzato con un criterio più scientifico, ridimensionerebbe di molto le questioni poste e riproposte, ristabilendo almeno un nuovo punto da cui ripartire con argomentazioni e analisi nuove.

S.L. In alcune esperienze recenti, sui teatri, sulle musiche, nell'ultimo libro *Stratos e Area*, abbiamo approfittato per riflettere sui presupposti e sulle modalità del fotografare in ambito per così dire spettacolare e a contatto sia con grandi personalità e caratura, sia nei confronti di temi particolari. Per noi ogni occasione è buona per rileggere il nostro percorso o segmenti di esso, riportando quanto fatto allora fino ad oggi. Oggi siamo in grado di analizzare, elaborare, comporre tutto con maggiore maturità. Questo, aggiungo, consente di affrontare nuovi soggetti e argomenti con creatività e piacere.

1.5.3. *L'attesa dell'aria.*

Intervista a Graziano Arici, realizzata il 9 aprile 2016

Dopo gli studi di sociologia a Trento, nel 1979 Arici si avvicina alla fotografia, specializzandosi nel campo del teatro, dei ritratti e riprendendo tutti gli aspetti culturali e artistici della città di Venezia. L'anno 1980 ha segnato l'inizio della sua collaborazione con il Teatro La Fenice di Venezia, dove ha operato in collaborazione con Mark Smith per oltre vent'anni, documentando tutte le declinazioni teatrali e artistiche del teatro, compreso l'aspetto architettonico e decorativo.

Ha fotografato inoltre per La Biennale Arte, ma anche per il settore Danza, Teatro Musica e Architettura, per diversi anni. Tra il 1981-1986 ha ripreso tutto il lavoro di Emilio Vedova a Venezia e pochi anni dopo quello di Jim Dine. Nel 1984 è stato fotografo ufficiale della prima mondiale di *Prometeo* di Luigi Nono, presso la Chiesa di San Lorenzo, e nel 1985 è stato nominato fotografo ufficiale di Palazzo Grassi, dove ha potuto documentare tutte le mostre e i vari allestimenti. Per la XVIII Biennale d'Arte ha realizzato nel un video utilizzando 400 fotografie che illustrano il lavoro degli artisti durante le fasi preparatorie della mostra.

Nella sua fase più specificatamente giornalistica ha viaggiato in Europa e nel mondo per documentare i grandi cambiamenti culturali della storia: nel 1989 a Berlino, durante la caduta del muro; nello stesso anno ha prodotto un servizio molto noto sull'Eresia Catara nel sud della Francia; nel medesimo periodo infine, realizza un reportage sulla vita e i tesori del Ghetto di Venezia. Dal 1989 collabora con l'Agenzia *Sygya* di Parigi . E' stato anche fotografo di scena per il film di Edgar Reitz, *Cronaca di una giovinezza (Die zweite Heimat)* girato in Germania nel 1990-1991, e nel 1994 ha

realizzato vari reportage sui cambiamenti delle città della ex Germania dell'Est. In Bosnia e a Sarajevo, nel 1995-1996, ha eseguito alcuni servizi dedicati alle attività culturali durante la guerra e in particolare sullo stato dell'industria culturale del cinema in Bosnia; nello stesso periodo ha prodotto una documentazione sulla comunità italiana in Croazia e Slovenia. Nel gennaio 1996, tornato a Venezia, è stato il primo fotografo a scattare immagini al rogo del Teatro La Fenice. Dal 1980 e fino alla chiusura dell'Agenzia, è stato rappresentato anche da Grazia Neri, e una decina di anni dopo, con Marcello Mencarini, ha fondato *Rosebud*, il primo servizio on-line di notizie e immagini dall'Italia. Nel 2009 ha inoltre istituito *Rosebud2*, che recupera le politiche di Grazia Neri e perpetua l'eredità della precedente prestigiosa agenzia. Le fasi più legate a Venezia documentano sistematicamente gli scavi e la ricerca archeologica svolti nei dintorni della città e in laguna, denunciando nel contempo i gravi danni causati dallo sfruttamento del turismo, il degrado ambientale e i problemi di conservazione del suo fragile patrimonio ambientale e architettonico, ma anche la vita culturale quotidiana della città, compresi gli aspetti più storici, artistici e monumentali. Nel 2012, è il primo fotografo ad essere nominato socio dell'Ateneo Veneto di Scienze, Lettere e Arti, fondato nel 1812 con decreto napoleonico e oggi Istituzione storica della città. Le fotografie di Arici sono state pubblicate nelle più prestigiose riviste nazionali e internazionali e molte delle sue immagini sono oggi conservate presso il Centro Studi e Comunicazione Archivio dell'Università degli Studi di Parma.

Trapiantato da pochi anni ad Arles, Arici dichiara di essere fuggito da Venezia essenzialmente a causa di un sentimento di prostrazione nei confronti delle politiche culturali ostili, in particolare in campo fotografico. Dopo avere lavorato per oltre quarantacinque anni come reporter e fotogiornalista, dopo avere collaborato con agenzie e istituzioni culturali pubbliche e private, e dopo diversi reportage premiati e riconosciuti, il fotografo ha accumulato un archivio di più di 850.000 immagini, comprese diapositive e negativi, solo in piccola parte riprodotti digitalmente (La sezione *Ritratti*, ad esempio, su cui attualmente sta lavorando la francese Ariane Carmignac, dottoranda di ricerca presso l'Université Jean-Monnet di Saint-Etienne, è composta da circa 20.000 fotografie che ritraggono varie personalità del mondo internazionale dell'arte, della cultura, della musica e dello spettacolo, mentre l'acquisizione del vecchio archivio *Cameraphoto*, che include fotografie di eventi come la Biennale Cinema tra il 1945 e il 1978 scattati da autori vari, arricchisce ulteriormente la collezione, rendendola una delle più ingenti in Italia; la sezione dedicata alla Fenice, invece, ad oggi non è stata ancora riordinata e scansionata e non è quindi possibile sapere il numero preciso di immagini in essa contenute, tantomeno le loro specifiche). In Francia, alcune istituzioni interessate al suo patrimonio visivo gli hanno offerto opportunità che l'Italia gli aveva negato e attualmente gli è stata

proposta una collaborazione con Luma Foundation - la cui sede è progettata da Frank O. Gehry - e l'uso di uno spazio atto alla raccolta e alla conservazione dell'archivio.

A.N. Graziano, tu possiedi un grande archivio fotografico sulle rappresentazioni fatte alla Fenice di Venezia. In quali anni hai operato in quel teatro?

G.A. Io ho il più grosso archivio privato sulla cultura a Venezia e ho fotografato la Fenice ventuno anni, dagli inizi degli anni Ottanta fino al Duemila e oltre. Mi sono visto gli anni d'oro, quando c'erano soldi, c'erano grandi interpreti e grandi allestimenti spettacolari.

A.N. I servizi che realizzavi erano commissionati direttamente dal teatro?

G.A. A parte i primi due anni in cui avevo un regolare contratto, negli anni successivi ho lavorato solo su chiamata, senza un contratto vero e proprio. Fotografavo su commissione, in pratica, secondo la produzione, o il regista o lo spettacolo.

A.N. Ti ricordi qualche nome?

G.A. Ho collaborato lungamente con Pizzi, per tanti anni. Poi Bejart. Di Pina Bausch ho quasi tutti gli spettacoli, è stata spesso a Venezia in un certo periodo³⁸⁵. Ho persino l'unico spettacolo diretto da Pavarotti, una sua messa in scena, mai più fatta in nessun altro posto al mondo. E poi molti registi, coreografi, cantanti lirici, da Samuel Romy, Ruggero Raimondi, a Shirley Verrett, e poi tantissimi altri che ora non ricordo.

³⁸⁵ Nella primavera del 1985, il Teatro La Fenice dedica a Pina Bausch un'intera retrospettiva che vede in scena la stessa coreografa in tutto il suo più conosciuto repertorio.

A.N. Quindi hai dovuto affrontare diverse tipologie di spettacolo, tra lirica, balletto classico, ma anche contemporaneo e concerti. Qual è la tipologia di spettacolo che entra più nelle tue corde, come fotografo? C'è un tipo di scena che personalmente preferisci, che a livello di poetica e visivamente ti fornisce più stimoli fotografici?

G.A. Amo molto l'opera ma solo se è interpretata in una chiave contemporanea, cioè con una sua messa in scena originale, stimolante, non *La traviata* tradizionale, per intenderci, che mi annoia. Ma devo dire che mi interessa molto la danza contemporanea, la trovo intensa e stimolante. Ma anche il balletto classico, a volte, se è ben fatto. Per esempio ho visto questa opera della scuola del Kirov di Leningrado, una grandissima scuola di teatro, incredibile. Fui molto impressionato. Ricordo come se fosse ora una *Morte del cigno* in cui questa immensa scena blu, scurissima, era attraversata da passerelle aeree in pendenza, e su queste passerelle si muovevano danzando delle ballerine giovanissime che frequentavano quella scuola. 150 ballerine classiche, perfettamente organizzate nello spazio, perfettamente coordinate, si muovevano tutte insieme, nello stesso istante. Era davvero tutto perfetto, impeccabile, una macchina incredibile. Il balletto classico deve essere così. Ho anche fotografato *l'Ecole Rudra* di Bejart, cioè la sua scuola di ballo, dove questo aspetto della ricerca di perfezione formale del gesto era molto curato, pur essendo danza contemporanea. Questo mi affascina molto perché io, come fotografo, so cogliere il momento in cui il gesto è portato al suo estremo, quando è perfetto. Non un secondo prima o dopo, perché dopo è già un'altra cosa.

A.N. Rispetto a questo modo di vedere le cose, alla ricerca della perfezione del gesto, del momento decisivo teatrale, come ti poni metodologicamente ad esempio, o anche sul piano tecnico? Immagino che negli anni Ottanta non avrai avuto vita facile nel riprendere un

istante preciso in una scena magari poco illuminata, con le pellicole che il mercato proponeva.

G.A. Ho cominciato a fotografare la scena con pellicole che erano estremamente poco sensibili. E si lavorava quindi con luci basse, la rapidità di registrazione era bassa, altrimenti era tutto sgranato, non si vedeva niente. Bisognava avere una capacità tecnica estrema, ed essere veloci nella risposta al gesto. Ad esempio nel balletto, se un danzatore salta c'è un punto morto, un istante in cui c'è una stasi, in cui il movimento è fermo. Ma è solo una frazione di un istante, impercettibile all'occhio, giusto il tempo di uno scatto. Bisogna avere una grande capacità anche sul piano tecnico per sapere cogliere questo aspetto. E' molto complesso tecnicamente, e si deve essere sempre molto attenti. Bisogna avere orecchio anche sugli stacchi della musica, su come il suono evolve, saper cogliere l'istante anche rispetto a quello, per esempio nella lirica il cantante non va fotografato con la bocca aperta, ma neanche quando la scena è finita. E' tutto un gioco di attimi, sul filo del rasoio.

A.N. Ma tu ti sei sempre preparato prima di vedere lo spettacolo, quindi? Studiavi l'opera, leggevi testi e libretti d'opera, ascoltavi la musica, cioè ti facevi un'idea dello spettacolo prima di affrontare la scena?

G.A. Sì, sempre. Nel caso dell'opera lirica mi guardavo il programma, leggevo i libri anche per sapere quali erano i momenti clou, quelli che assolutamente andavano fotografati. Nel *Parsifal*, tanto per dirne uno, c'è la scena col giardino delle rose³⁸⁶ in cui il protagonista è immerso.

³⁸⁶ Arici si riferisce al giardino incantato degli *spiriti aulenti* in cui si svolge il secondo atto dell'opera di Wagner, quando Parsifal viene sedotto dalla maliziosa Kundry. Come dirà poco più avanti, la messa in scena di Pizzi - diretta da Gabriele Ferro e inserita nella rassegna *La Fenice per il Carnevale 1983-Liebestod forever* - consiste in una scena spoglia e desolata, in cui il giardino magico è allestito a guisa di rosaio, con un intrico di rovi spinosi e qualche fiore.

Ecco di una scena così devi almeno tirare fuori una o due buone foto, ma devi sapere che c'è, e quando. Insomma, c'è sempre il momento importante che simboleggia il tutto, e bisogna essere pronti e consapevoli per poterlo cogliere.

A.N. Ti è mai capitato di avere richieste dirette e dettagliate dai registi, o dagli attori, sul tipo di fotografia da produrre, o in base al tipo di scena realizzata?

G.A. Non mi ritengo certo un genio, ma credo di avere prodotto sempre un ottimo materiale, che non ha mai dato adito a proteste. Ho fatto moltissime copertine di giornali di musica e di lirica con le mie foto, decise da me, scattate come volevo io, secondo la mia personale concezione. La ricerca dell'immagine che descrive, che simboleggia l'intera opera è sempre stato il mio scopo, e questo ha sempre funzionato. Una cosa buffa... Nel 1979, anzi forse era già negli anni Ottanta, non ricordo, ho fatto la mia prima mostra in Francia, in occasione del *Mois de la Photo* a Parigi, proprio con alcune foto che avevo fatto del *Parsifal* a Venezia. La messa in scena era di Pizzi, fatta di nulla ma tutta in ferro, pesantissima, era molto fotogenica.

Poi ho fotografato anche la prosa, sempre negli anni Ottanta, ma al Goldoni, quando era diretto da Gaber. Ma devo dire una cosa, Venezia è una città bisbetica, lo sappiamo, e classista. Io me ne sono andato apposta. Se La Fenice è sempre stato il teatro dell'alta borghesia veneziana, il Goldoni invece era della piccola borghesia, quella fetta di popolazione che si faceva vedere solo alle prime, l'avvocato e il notaio che si incontravano lì e si raccontavano che erano stati a Cortina, ogni anno la stessa cosa. Era una tristezza incredibile, e gli intervalli tra gli atti erano sconcertanti, assistere a queste conversazioni al bar del teatro tra un atto e l'altro era deprimente. Gaber lo sapeva, si rendeva conto di che pubblico aveva, un pubblico che andava a teatro solo per

partecipare all'evento mondano, come nel Cinquecento insomma, e sapeva che non poteva introdurre novità, che doveva adeguarsi a proporre sempre le solite cose, da cartellone, come Goldoni, Shakespeare e Molière, ma i più bassi e beceri spettacoli. Ricordo la frustrazione di Gaber in rapporto a questo, sapeva che se avesse presentato altro avrebbe avuto la sala vuota. Quello che succede oggi insomma.

A.N. Tornando alla fotografia, quindi richieste specifiche dai registi non ne hai mai avute, magari un tipo di taglio, un'inquadratura, o un primo piano di un oggetto o di un attore?

G.A. Che ricordi no, e se è successo si è trattato di richieste irrilevanti. Io ho sempre scelto in autonomia, ho fatto quello che volevo in tutti i settori. Perché bene o male ho sempre capito i fatti, compreso cosa gli altri volevano e come proporlo. Nessuna richiesta specifica.

A.N. Anche sulla tipologia di foto dunque. Hai avuto richieste sul colore/bianco e nero ad esempio? Che tecniche usavi?

G.A. Tutte le tecniche, obiettivi tele e medio tele, e bianco e nero e colore insieme. C'è stato un grande cambiamento sul piano tecnico rispetto ai miei primi anni di lavoro, quando era difficile affrontare alcuni spettacoli con certe pellicole, come ti dicevo, ma poi le cose sono cambiate quando la tecnologia ha perfezionato i rullini.

A.N. Tutto il tuo materiale relativo al teatro e agli anni della Fenice in particolare è tutto in pellicola quindi?

G.A. Tutto. Ho usato pochissimo il digitale. Ma perché ad un certo punto ho smesso di andare, proprio negli anni in cui è apparso. Con il digitale

ho fatto le prime foto dell'incendio del teatro, nel gennaio 1996. Avevo una casa studio lì accanto e mi sono accorto del trambusto, allora sono uscito a fotografare. Queste fotografie, che sono realizzate proprio all'inizio di tutto, hanno fornito il *timing* esatto dello svolgimento dei fatti. Attraverso le mie foto e la mia testimonianza la polizia ha potuto ricostruire gli eventi esattamente. Tra l'altro, tutto il restauro e la riproduzione degli interni e degli stucchi è stata fatta proprio sulla base delle mie foto, che io ho regalato al teatro proprio per dare una fonte diretta. Ero l'unico ad avere così tanto materiale di documentazione dettagliata e le mie fotografie sono state necessarie, fondamentali per vedere il teatro come era prima e potere fare gli interventi.

A.N. A proposito di uso delle fotografie, dato che l'archivio è in mano tua, come si svolge la procedura se il teatro o altri hanno bisogno di usare immagini, o di pubblicarle? Devi dare il tuo consenso?

G.A. Calcola che succede molto raramente, non c'è grande richiesta di quelle foto, anche se sono relative ad anni importanti. E comunque se qualcuno le richiede in genere viene messo in contatto con me. Loro mi chiamano per avvertirmi e io, al 99%, le cedo a titolo gratuito, ma sempre previa richiesta.

A.N. Torniamo agli spettacoli. Hai fotografato più durante le prove o alle repliche? Sei mai stato direttamente in scena a fotografare mentre si svolgeva lo spettacolo, o durante un'azione?

G.A. Ho quasi sempre fotografato durante le prove, alla generale di solito. La mia tipica posizione era nel primo palchetto a sinistra, una postazione fissa, per me perfetta. Ci sono diversi modi di fotografare la scena e quello era il mio. Ma il problema vero era che tutto era sempre in ritardo e spesso capitava che arrivavo alla generale che le luci non

erano fatte, che i costumi non erano pronti, quindi possiamo dire che la prima debuttava davvero molto dopo avere fatto le foto. E le foto però dovevano essere buone per forza. Si facevano i salti mortali. Io credo che per fare delle buone fotografie comunque, balletto, opera o prosa che sia, si debba fare una cosa utopica. Bisognerebbe cioè fare uno spettacolo solo per il fotografo, per le fotografie. Il fotografo dovrebbe poter essere libero di muoversi, di entrare in scena, di vedere da vicino le cose. Io l'ho fatto raramente, qualche volta al Goldoni, qualche volta per gli spettacoli della Biennale, con cui ho collaborato sul finire degli anni Novanta, ma solo perché magari avevano bisogno di qualche immagine particolare da esporre. Ma in Fenice no, mai, i tempi erano serratissimi e tutto era programmato, anche se ne succedevano di ogni. Una volta Pizzi mi chiamò perché voleva una foto di una scena in particolare, per fare il poster, la locandina dello spettacolo. C'era sul palco una grande piramide umana con molti interpreti, molte persone ammassate, e in cima c'era una bandiera francese che sventolava. Pizzi aveva chiamato in teatro tutte le comparse, gli attori, i tecnici e me, eravamo una trentina. Tutto era pronto per realizzare questa fotografia, comprese le luci che erano allestite. Io e lui, uno accanto all'altro, sotto al palco. Mentre sto per premere sull'otturatore, all'improvviso buio totale in sala. Si spegne tutto. Lui si mette a gridare, anche se me lo ricordo calmo e pacato, minacciava di non andare in scena e niente, rimane tutto spento. Il tecnico luci aveva chiuso l'interruttore perché aveva finito il turno e se n'era semplicemente andato.

A.N. Hai realizzato libri di sola fotografia di scena?

G.A. Ho pubblicato con Marsilio due libri, che poi sono lo stesso anche se cambia il titolo, sull'edificio della Fenice, sulla sua struttura architettonica. Alle mie foto sono affiancati documenti d'epoca, stampe originali e i disegni di progetti. Ma sulle scene e sugli spettacoli mai. C'è

un altro librone che si chiama *La Fenice*, edito da Byblos, che racconta un po' tutta la storia del teatro e degli spettacoli importanti. Lì ci sono molte foto mie scattate a teatro.

A.N. A parte i poster e le locandine, e le copertine che citavi, sai indicare il percorso delle tue fotografie, dove sono state pubblicate, giornali, riviste, o anche siti web specializzati?

G.A. Ce ne sono tante di riviste, alcune sono mezze morte. Ricordo collaborazioni con Sipario, o con Musica Viva che mi pare uscisse a Venezia. Fuori dalla Fenice ho fotografato *Il Vespro della beata Vergine*, diretto da Gardiner, messo in scena nella Basilica di San Marco nel 1989. L'orchestra era divisa all'interno della chiesa per restituire la stereofonia di quel luogo che era proprio fatto per quello. I cori ad esempio erano sparsi tra matronei e transetti, e l'acustica era perfetta. Il concerto fu ripreso anche dalla BBC ma tutta la parte fotografica l'ho fatta io, e la copertina del disco è mia. Quindi non solo riviste, insomma, le destinazioni sono tante.

A.N. In merito all'archivio e alla conservazione delle tue fotografie, mi dicevi che la sezione dedicata al teatro è piuttosto cospicua, ma il tuo stesso archivio in generale, quello che ora hai portato in Francia, è sterminato. Come hai organizzato questa parte e come la gestisci?

G.A. Di tutte quelle foto, vent'anni e più di storia di quel teatro, non ho scansionato niente, non ho materiali digitali organizzati, è ancora tutto in negativo. Ho passato in computer qualcosa, magari particolarmente importante o che mi hanno richiesto, ma sarà forse neanche un centesimo di tutto il materiale che conservo. Per ora non ci voglio mettere le mani, vedrò in futuro cosa succede. Non so neanche

esattamente quante sono, forse siamo nell'ordine di alcune migliaia, forse anche diecimila, non so. Sono vent'anni e più.

A.N. Passiamo ad un ambito un pò più concettuale. Vorrei chiederti che posizione hai rispetto all'idea, o meglio al senso del fotografare il teatro. Se lo spettacolo è un concentrato di perfezione formale, in cui luci, figure e spazi si presentano già configurati e impostati, qual è l'apporto che dai, come fotografo, ad una scena così strutturata? Il tuo compito è rompere questa regola o piuttosto riportare immagini fedeli dello spettacolo, secondo logiche ben precise? Rispetto all'asse documentazione/interpretazione ad esempio, come ti poni?

G.A. Come ho detto, ci sono diverse maniere di fotografare il teatro, una è quella classica, quella di Mulas, per intenderci, quando ha fotografato *Il Piccolo*, ai tempi di Strehler. Si metteva all'altezza dell'ottava fila, cioè circa a metà sala, e da lì documentava l'intera scena.

A.N. Ma quella era una specifica richiesta del regista, se non ricordo male.

G.A. Vero, però era dovuto al fatto che fotografava Brecht, e voleva essere oggettivo, realista. All'epoca poi, non si usava neanche il video, quindi la riproduzione della scena *tel quel*, così com'era, si poteva fare solo attraverso le foto, solo le foto potevano documentare oggettivamente la scena. In più Mulas scattava foto ad intervalli di tempo regolari per avere una sequenza di immagini che restituissero tutte le scene, cosa che oggi fa il video, anche ad altissima qualità. Lo spettacolo in questo modo è ripreso nella sua totalità, nella sua interezza e complessità. A questo punto, anzi forse già subito dopo Mulas, il ruolo del fotografo deve essere diverso. Il fotografo deve fare altro, deve farlo diversamente. Deve essere partecipe dello spettacolo,

deve essere dentro. Kantor non lo puoi fotografare alla Mulas, devi esserci in mezzo, dentro. Non dico che gli attori devono fare finta che non ci sei, ci puoi anche essere perché sei parte di quella cosa, e va anche bene che tu sia visto, che tu sia letto, che tu stia nel mezzo. Io non l'ho quasi mai fatto, purtroppo. Ho un grandissimo amico, siamo amicissimi da 35 anni, si chiama Joseph Koudelka...

A.N. Grande artista, reporter e anche fotografo di scena!

G.A. Esattamente. Ha esordito praticamente come fotografo di teatro a metà degli anni Sessanta, poco dopo Mulas. Joseph collaborava con Hayek e con autori coevi. Ecco, lui pretendeva sempre di essere dentro alla scena, e non era mai freddo, troppo oggettivo. Lui interpretava lo spettacolo come gesto, come espressione che richiede la presenza, la vicinanza fisica, il potersi muovere nello spazio, cioè stare dentro, in mezzo allo spettacolo. E comunque dai, sappiamo benissimo che la fotografia non è mai oggettiva. Persino quelle di Mulas, la scelta di quel preciso posto, della luce e di quel tempo tra uno scatto e l'altro era pura concettualità, altro che documento oggettivo.

A.N. Mulas però non avrebbe mai usato un mosso, o uno sfocato, non avrebbe mai voluto avere una corta profondità di campo. Tu hai mai fatto esperimenti stilistici e tecnici nella fotografia teatrale?

G.A. Certamente, si può fare tutto, si deve usare tutto, in teatro. Io mi sento infatti più un interprete, comunque. Per me fotografare uno spettacolo vuol dire dare una mia idea di quella cosa. Ad esempio ho fatto un grosso lavoro con Lavia al Goldoni, era un Cekov, forse *Il giardino dei ciliegi*. Di quel lavoro ho seguito tutto, le prove e la costruzione del lavoro, dalla scena vuota fino allo spettacolo finito. E lui capiva, si rendeva conto, ma io non invadevo. Lui è uno tosto, ma capiva

il mio bisogno e mi faceva muovere nello spazio, spesso fotografavo sotto palco, in quel caso me lo concedevo.

A.N. Sempre sul tema del documento. Cosa ne pensi della questione dell'irrappresentabilità del teatro, della disputa che vede da una parte la necessità di salvaguardare la memoria dello spettacolo, che però è una memoria prettamente visiva, e dall'altra l'effettiva coscienza che il teatro è fatto *hic et nunc*, dal qui e ora. L'unicità e l'irripetibilità ne costituiscono la principale caratteristica?

G.A. Anche secondo me il teatro è il qui e ora, ma non solo il teatro, anche la vita. Anche se vedo per la duecentesima volta di seguito *Morte di un commesso viaggiatore* a Broadway, so già che ogni sera sarà diverso, ci sarà sempre qualcosa che rende il singolo spettacolo unico.

A.N. E quindi tu come fotografo come ti poni rispetto a questa cosa, ti consideri un'interferenza?

G.A. Io voglio esserlo. Voglio. Io esisto, non sono un fantasma che passa di lì per caso. Io sono uno che sa usare un mezzo, che potrebbe a questo punto essere un qualsiasi mezzo, e ciò che uso è uno strumento che deve darmi la possibilità di capirmi attraverso la cosa che sto facendo. Io sono lì e quella cosa la vedo, e la riporto a modo mio. Magari questo non è accettato, ma questo è come mi vorrei porre, anche se so che non è così facile, è tutto più complicato e a volte bisogna fare a pugni col lavoro e con la vita. Anzi, ti dico un'altra cosa, che potrai considerare estrema. In teatro i fotografi dovrebbero essere tre, per poter cogliere il senso della scena. Finché si è da soli si scompare.

A.N. Ti è mai capitato di voler scomparire di tua volontà, invece? Magari perché non eri gradito dal regista, o dalla produzione. Hai mai avuto

problemi di relazione con qualche addetto ai lavori, che ti ha impedito di svolgere il tuo lavoro?

G.A. Io ho avuto un pessimo rapporto con Sorrentino, ai tempi del teatro. A lui dava fastidio che io fossi lì, che fosse lì un fotografo. Era un'opera lirica, messa in scena nel 1987 o forse 1988, ma non ricordo quale. Comunque il problema era principalmente dovuto al dato caratteriale, non ci intendevamo.

Io ho fatto Sociologia a Trento, ho preparato tre tesi ma non mi sono mai laureato. Una delle tre tesi era sull'uso della fotografia nelle scienze sociali, e sai cosa mi succedeva? Arrivavo sempre al punto in cui si avvalorava l'idea che la foto non serve a niente, anzi che documenta il falso, sempre, che non è mai reale. Teorizzavo insomma il fatto che un episodio qualsiasi, la sola presenza del fotografo cambiava tutto e quindi ci volevano almeno altri due fotografi che mostrassero il cambiamento. Solo così la fotografia aveva un senso, un valore. Perciò questo è vero anche per il teatro, inevitabilmente. Il teatro coinvolge tutti quelli che ci lavorano, e le cose sono in continua evoluzione, ognuno ha il suo ruolo ma è una cosa che è fatta di molte persone assieme. Avrebbe allora senso fare una foto di gruppo, per dire. Il regista non è tutto, ogni persona che lavora nel teatro deve dare tantissimo, il meglio, e non gli viene dato indietro abbastanza. Non voglio mettere in gioco la moralità ma fare un ragionamento sul tutto. Quando ho fotografato *L'oro del Reno* di Bejart, pensa, quel giorno era il suo compleanno, e lui è entrato in scena per ballare, si è messo in gioco con umiltà e passione, senza far il divo. Ballava, per come poteva ballare uno della sua età, ma è entrato in scena, ha fatto un gesto raro, prezioso.

A.N. E tu l'hai fotografato. Allora, rispetto al discorso che dicevamo prima, che ogni evento è unico e irripetibile, se quella volta non ci fossi stato tu con la tua macchina fotografica, questo fatto straordinario

sarebbe rimasto solo nella memoria dei pochi eletti presenti e quindi sarebbe stato destinato a scomparire per sempre.

G.A. E' vero. E' sempre vero. Pina Bausch ad esempio, ha ballato spesso in scena, anche nel *Cafè Muller* che ho visto io lei danza, Per lei era normale e io ho un sacco di foto su di lei. Mentre quella volta è stato un evento perché Bejart non calcava le scene da un sacco di tempo, era visto ormai solo come coreografo, Comunque ti voglio dire quello che è il mio sogno segreto. Sai quando a teatro sei lì che aspetti in trepida attesa l'aria lirica che è il top di tutta l'opera, quella più importante, quella che tutti aspettano, e c'è quel momento di pausa, di silenzio che coincide con il momento in cui il cantante si ferma per riprendere fiato. Ecco, in quel preciso momento io vorrei essere sul palco, vestito da clown, con un tamburo in mano. E vorrei cantare una breve canzoncina sconcia, suonando i tamburi, per vedere l'effetto sul pubblico, ma anche sugli attori e sul regista. Ecco come vorrei essere un'interferenza, vorrei disturbare la perfezione, quell'attesa silenziosa, l'attesa dell'aria.

1.5.4 A futura memoria.

Intervista a Vasco Ascolini, realizzata il 7-14 aprile 2016

Vasco Ascolini, classe 1937, inizia a fotografare per caso nel 1965 e dal 1972, sempre per circostanze fortuite, diventa fotografo ufficiale del Teatro Valli di Reggio Emilia, dove opera fino al 1990. Le sue fotografie di teatro sono conservate in grandi musei internazionali come il Guggenheim, il Metropolitan Museum, il Lincoln Center Public Library e il MOMA di New York, il Tokyo College of Photography, il Victoria and Albert Museum a Londra, il Centre Pompidou e il Musée du Louvre di Parigi, il Museo del Teatro a Helsinki e la Gernsheim Collection di Lugano, nonché in gallerie d'arte italiane e francesi come la *Vision Quest* di Clelia Belgrado, la *Weber&Weber* di Torino o la *Galleria Vrais Rêve* di Lyon. Accanto alla fotografia di teatro, negli anni Settanta Ascolini ha realizzato servizi dedicati a beni architettonici e museali, e nell'Ottanta agli spazi urbani di alcune città come Aosta, o ad Arles con un lavoro commissionato da Michèle Montashar, allora direttrice del Dipartimento di Conservazione dei beni

culturali e Direttrice del Museo Réattu della città francese. Fotografo estremamente apprezzato in Francia, nel 2000 espone alla grande mostra *D'Après l'antique* al Louvre di Parigi e nello stesso anno viene nominato *Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres*, onoreficenza offerta dal Ministero della Cultura Francese. Dopo svariate mostre collettive e qualche personale in Italia, nel 2007 espone la sua prima antologica a Reggio Emilia, presso Palazzo Magnani, ottenendo un grande successo di pubblico e di critica. Nel gennaio 2010 partecipa alla mostra *Versailles Photographiée 1850-2010*, e dallo stesso anno viene ufficialmente da una galleria italiana, La vision Quest di Genova, che si occupa della promozione del suo lavoro relativo al teatro. Nel febbraio 2014 la mostra *Vasco Ascolini. Low-tone fotografie*, curata da Italo Zannier e presentata precedentemente al Teatro comunale Verdi di Pordenone, viene ospitata dall'Università Cà Foscari presso lo spazio *CFZ Cultural Flow*, in occasione del progetto *PhotoInScena*, curato da Italo Zannier. Come fotografo di teatro, Ascolini ha pubblicato inoltre *Cronofotografia di Teatro* nel 1979, catalogo della sua prima mostra ufficiale, *Pose teatrali* nel 1982, *Il corpo in scena visto da Vasco Ascolini* nel 1987, *Vasco Ascolini. Le fotografie per il teatro* nel 1989 e *Noir Lumière*, catalogo di una mostra tenuta a Salon-de-Provence nel 1989 in cui, tra le numerose fotografie, sono inserite anche una decina di scatti realizzati a teatro. In aggiunta ai libri dedicati alla fotografia di scena, ha pubblicato anche numerosi libri che contengono progetti personali o su commissione, consacrati a paesaggi, città ed edifici storici, luoghi abbandonati, interni di musei, statue antiche e sculture.

A.N. Quando hai iniziato a fotografare il teatro? Avevi già avuto esperienza di ripresa fotografica prima della foto di scena?

V.A. Ho iniziato con la stagione teatrale dell'anno 1972/73, anche se, per la verità, devo precisare che negli anni '60 avevo fatto alcune immagini senza avere una idea ben precisa di come le avrei realizzate. Dal 1965 infatti avevo iniziato – a livello amatoriale – a riprendere fotografie di paesaggi, particolari di *textures* (come si vedrà anche nelle immagini legate alla fotografia di spettacolo, vista la mia preferenza rivolta ad una parte per il tutto] sia di terreni che di superfici, le più diverse. Nel 1969 ho fatto lavori legati al sociale, ad esempio sulla casa di riposo di Reggio Emilia. Era il mio primo lavoro con un progetto iniziale, e l'influenza di un grande fotografo come Mario Giacomelli fu forte per me, anche se

quell'esperienza fu il solo reportage in questo ambito della vita cittadina.

A.N. Come mai ad un certo punto hai deciso di non fotografare più in teatro?

V.A. Prima di tutto perché l'orientamento della municipalità era cambiato drasticamente dopo che il direttore se ne era andato. E quello che è successo dopo ha trasformato la grande istituzione in un teatro di serie B. La fine dell'epoca di quegli spettacoli straordinari finisce con la mia dipartita dal mondo del teatro, anno più anno meno. Poi è anche vero che ad un certo punto le compagnie hanno preso l'abitudine, come già succedeva in America, di vendere il diritto di immagine ad un unico fotografo, e spesso facevano dei contratti con una penale da pagare in caso si fossero pubblicate altre fotografie non concordate. Inoltre, le compagnie si portavano dietro in tournée le foto del loro fotografo e imponevano quelle alla stampa. A quel punto era diventato una fatica lavorare in quelle condizioni.

A.N. Hai fotografato il Valli di Reggio Emilia per molti anni e hai avuto modo di affrontare diverse tipologie di spettacolo. Come è cambiata la fotografia, anche sul piano tecnico, rispetto alle varie esperienze?

V.A. Io posso parlarti del mio periodo, quello delle macchine analogiche e del materiale che veniva utilizzato. Devo confessare che, almeno fino al 1987, fare fotografia di teatro era anche una bella esperienza dal punto di vista umano e culturale. Gli attori (e intendo tutti gli attori, da quelli della prosa, ai danzatori, ai mimi, agli orchestrali) erano molto disponibili, parlavano con te, chiedevano del tuo apparecchio e del materiale. Se in più, di tuo, eri una persona attenta a non disturbare lo svolgimento dello spettacolo e l'attenzione del pubblico, non si

verificavano incidenti. Io ad esempio mi spostavo in continuazione nello spazio, visto che potevo farlo, cercavo ogni posizione del Teatro in modo che le persone vicine non si innervosissero. Purtroppo il clic dell'otturatore, come mi disse quel grande artista e signore che fu Marcel Marceau, nei momenti del suo 'mimare' in assoluto silenzio, è come un colpo di cannone. Ma mi spostavo anche perché pensavo (e lo penso ancora) che ogni spettatore, dal suo posto, vede uno spettacolo diverso da chi gli sta al fianco³⁸⁷. Comunque sì, è il caso di dire ho fotografato 'al Valli', perché in verità non sono mai uscito in altri spazi. Molte persone, quando si rendono conto che ho alcune migliaia di negativi del genere teatrale e leggono i nomi delle compagnie, pensano che abbia girato il mondo. Preciso sempre, che in quel periodo straordinario di una ventina d'anni, era piuttosto il "mondo del teatro" che girava attorno a Reggio Emilia. Ho fotografato praticamente dalla stagione 72/73 fino ai primi anni Novanta. Senza interruzione, ma aggiungo che non mi sono interessato solamente agli spettacoli. Come mi disse il direttore di allora, Guido Zannoni³⁸⁸, prima di darmi questo incarico, il teatro non è solo un contenitore di cultura e di performances, ma è anche una grande macchina che ogni giorno produce, anche quando non si recita sul palco. E anche questo va salvato a futura memoria. Il sindaco di allora, Franco Bonazzi, era un intellettuale reggiano e voleva fare passare attraverso il teatro la politica culturale della città, quindi il teatro aveva molti mezzi economici e risorse. Per

387^oAscolini riprende qui il pensiero di Ugo Mulas, quando proclamò: "E' chiaro che lo spazio scenico cambia secondo il punto di vista dello spettatore (balconata, ecc.)" anche se poi soggiunge "però lo spazio scenico ideale è quello dove si mette il regista quando fa le prove", Quintavalle A. C., (a cura di), *Ugo Mulas. Immagini e testi*, Op. cit., p. 37. Anche per Ascolini, nonostante le divergenze poetiche, Mulas costituisce un modello per l'approccio alla fotografia di scena, come lui stesso dichiara più avanti nell'intervista.

388^oGuido Zannoni è stato Direttore del Teatro Municipale di Reggio Emilia dal 1971 al 1988. Ricordato come personaggio appassionato e lungimirante, ha promosso stagioni innovative di danza e prosa, aprendo il teatro a svariati contesti che lo hanno proiettato in una dimensione di prestigio nazionale. Per una storia completa e approfondita del Teatro di Reggio Emilia si veda Davoli S., De Michelis M., Lanzarini O., *Reggio Emilia. Il teatro, i teatri, la città*, Op. cit.

ingaggiare a quei livelli ci vogliono risorse ma anche intelligenza, e secondo me sono stati quindici anni straordinari. Ad esempio Martha Graham è venuta nel 1987 che aveva già più di novant'anni, ed era la prima volta che veniva in Europa. E ha scelto proprio a Reggio. La città le ha dedicato una decina di giorni di incontri, seminari, colloqui su di lei e il suo lavoro, è stato un grande evento. In America non era ancora molto capita perché gli americani in quegli anni erano ancora legati al balletto classico e lei invece danzava scalza, a terra, con abiti creati apposta per la scena. Qui a Reggio l'abbiamo accolta in tutta la sua novità e ha avuto infatti un successo straordinario. Poi abbiamo avuto anche l'Aterballetto ai suoi esordi, e la Scuola internazionale di danza con maestri molto famosi che formavano proprio qui le proprie compagnie. C'erano anche maestri anziani, alcuni avevano anche più di ottant'anni. E anche il Kabuki è venuto in Italia per la prima volta qui a Reggio. Hanno scelto il Valli perché a loro sembrava adatto, sia per le dimensioni che per il tipo di spazio, che ha tre ordini di palchi più il loggione, e che è tutto decorato di rosso e oro, che erano colori adatti al Kabuki appunto. Pensa che erano già sei o sette generazioni che si tramandavano lo stesso ruolo da padre in figlio, generazione dopo generazione. Io li ho fotografati tutti, ma i negativi non li ho io, li ha l'archivio del teatro.

A.N. Quindi ci sono due archivi? Uno conservato al teatro Valli e uno tuo personale?

V.A. Esatto. Io facevo sempre prima le fotografie per il teatro, magari anche in prova, ma le prime repliche le dedicavo alla foto di scena classica. Ho sempre diviso l'ambito delle prove (fatte esclusivamente per l'archivio) e lo spettacolo, quello con il pubblico, quello dove l'artista danza o recita veramente, dove sa che non deve e non può sbagliare... Questo non vuol dire però che non si possano fare buone

immagini durante le prove. Poi una replica, l'ultima di solito, la usavo sempre per fare fotografie per me, per il mio archivio. A quel punto avevo già visto lo spettacolo più di una volta e conoscevo già le luci, le dinamiche, i movimenti e le posizioni. Quando lavoravo per me, durante quei momenti sapevo cosa avrei trovato perché mi documentavo leggendo e facendo ricerche su quanto avrei visto. Sono sempre stato un lettore di molte pagine, di saggi in particolare e di letture che mi allargassero l'immaginario ed il fantastico. Per me, per il mio archivio personale, non desideravo conservare il documento dello spettacolo, ma il suo spirito. E sapevo sempre quale era, ma comunque mi prendevo la libertà di fermarlo con il mio immaginario, attraverso la macchina fotografica. Con il Kabuki ad esempio non è stato semplice. Nessuno sapeva niente e io mi volevo documentare. Ho scoperto che quel tipo di teatro racconta storie chiassose, come le sceneggiate napoletane, o come delle telenovelas con intrecci di storie e personaggi, tant'è che quando arrivano in Europa vengono accorciate e alleggerite da quanto sono complesse. Ma rimane questa spettacolarità e questa straordinaria capacità mimica che hanno gli attori, che però fotograficamente non rende, secondo me. Comunque, ho cercato dei testi per informarmi, ho letto il saggio di Roland Barthes *L'impero dei Segni*³⁸⁹, e ho capito alcune cose di quel tipo di teatro. Lui dice ad esempio che una cosa importante non è semplicemente il travestimento da uomo in donna, perché in origine il Kabuki era fatto solo da donne, anche se ora in scena sono solo uomini. Il punto è che non c'è solo il trucco, la maschera, il punto è che in verità, l'attore si trasforma, diventa donna e la significa, come scrive appunto Barthes. E' questo che a me ha interessato ed è questo su cui si concentrano le mie foto, quelle fatte per me insomma. Per l'archivio del teatro invece ho documentato tutta la scena, compresi i combattimenti,

389^o Ascolini si riallaccia ad un passo del saggio di Barthes, quando osserva le caratteristiche dell'*onnagata*, ovvero della figura che attraverso *kesbō* (il trucco accentuato e 'scritto' che rende bianchissime le mani e il volto dell'attore nel teatro kabuki) purifica la sua anima e trasforma l'essere maschile in femminile, più giovane, delicato e aggraziato. Cfr. Barthes R., *L'impero dei segni*, Einaudi, Torino 1984, p. 105-108, (trad. italiana a cura di Marco Vallora), *L'empire des signes*, Skira, Genève 1970.

le battaglie, i costumi. Invece questa trasformazione era come uno spettacolo nello spettacolo, era un sentimento, e io ho cercato di renderlo, da fotografo, attraverso una certa luce, un certo angolo di ripresa. Io faccio una mia lettura che ha a che fare con il significato di questo teatro, ma è un modo mio, diverso da quello di qualcun altro. Se un gruppo di persone vede un film o una foto, o un'opera, ognuno vede e recepisce in modo diverso, al di là del dato oggettivo. Però poi, attraverso il filtro della nostra sensibilità, il nostro vissuto, ognuno di noi ci mette qualcosa di personale. Io cerco di metterci le emozioni che provo, quello che arriva a me, ma a partire sempre da quello che io vedo.

A.N. Quindi, le fotografie per il teatro e quelle scattate con un tuo modo più personale di vedere sono molto diverse? Come sono strutturati questi due archivi?

V.A. Nel mio archivio ho circa 60.000 negativi di cui circa 15.000 di teatro, più o meno. Ma alla fine ho stampato sempre le stesse che saranno più di duecento, forse 250, perché tutti vogliono sempre le stesse foto e nessuno, ne galleristi ne collezionisti, osa rischiare e tirare fuori cose inedite. Comunque non si può stampare tutto di un archivio, mi piacerebbe, ma chi paga? Ne avrei altrettante sicuramente ancora da stampare, e ugualmente buone, ma in ogni caso, come in ogni archivio, è assurdo pensare che siano tutte buone, ossia tutte stampabili appunto. Nell'archivio del Teatro Valli invece, ne avrò depositate circa 20.000, e sono tutti negativi, stampe credo poche, e comunque non le ho fatte fare io, anche se quando cedono i diritti di riproduzione mi chiedono sempre il permesso. Ma non mai tenuto un vero conto. Nelle foto per il teatro riprendevo tutta la scena, in genere, perché dovevo far vedere tutti gli attori e il palco, quindi inquadravo il boccascena e stavo in postazione fissa.

A.N. E qui torniamo a Mulas.

V.A. Io ritengo Mulas il più grande fotografo del dopoguerra e fino alla sua morte. Se avesse campato di più avrebbe capito di avere commesso degli errori. Ne abbiamo parlato anche a Lione, ricordi? Avevamo discusso di quella neutralità dovuta della scelta della posizione, una neutralità irrealista, perché gli spettatori sono collocati anche altrove e ognuno di loro vede uno spettacolo diverso dagli altri, quindi il punto di vista di Mulas non è oggettivo. Pensa a quelli in prima fila, ad esempio, come vedono le luci rispetto a chi magari vede da sopra, dal loggione.

A.N. Era il punto di vista del regista, tra l'ottava fila e la dodicesima fila, al centro.

V.A. Vero. Ma il merito di Mulas è stato quello di fondare una teoria su questo, cioè ha detto chiaramente che non basta fotografare la scena a caso, riprendendo quello che succede senza pensare a quello che si sta facendo, che è necessario un pensiero, anche e soprattutto a teatro. Poi Mulas quando è intervenuto sulle scenografie ha fatto cose anche molto interessanti, ad esempio ricordo delle solarizzazioni³⁹⁰, degli esperimenti che ricordavano Man Ray, sovrapposizioni di negativi, ecc. Sul libro di Quintavalle si trovano queste informazioni, penso. Quel libro lo trovi anche allo CSAC, dove hanno 12 milioni di pezzi donati.

A.N. Per terminare il discorso sull'archivio, dicevi che ci sono delle tue foto definiamole alla Mulas, scattate su commissione del teatro, e poi ci

³⁹⁰Qui Ascolini si riferisce ancora alle fotografie di Mulas - che quest'ultimo definì "pseudosolarizzazioni" -, scattate per comporre le scenografie di *Giro di Vite* messo in scena da Puecher alla Piccola Scala di Milano nel 1969. L'intento di Mulas, su richiesta del regista, fu di rendere fotograficamente l'idea dei fantasmi del romanzo, proiettando immagini su di "una materia plastica opalina semitrasparente" a fondo scena. Mulas racconta del complesso sistema di retroproiezioni realizzato con diapositive e macchinari "di prima della guerra", che rendevano difficile l'operazione e del successo ottenuto dallo spettacolo. Cfr. Quintavalle A. C., (a cura di), *Ugo Mulas. Immagini e testi*, Op. cit., p. 41.

sono i negativi che hai invece realizzato seguendo un tuo personale percorso, una tua visione, le foto chiamiamole dell'ultima serata. La cosa che ti chiedo a questo punto - ma non prenderla come una provocazione - è la seguente: ma se un giorno qualcuno decidesse di pubblicare un libro con le immagini conservate nell'archivio del teatro, ti riconosceresti in quelle fotografie, che sono così diverse dal linguaggio con cui ti conosciamo?

V.A. Io non mi riconosco in quelle foto, e quando succede che qualcuno chiede una mia fotografia al teatro loro mi chiedono sempre il permesso, e io lascio che mettano il mio nome. Però quello non sono io. Quelle foto lì ad esempio, non le ho mai stampate. Non mi interessano, è solo il risultato di documentazione su richiesta. Per il documento in realtà penso oggi che possa bastare una ripresa video, magari con la telecamera fissa, messa nel palco centrale per potere riprendere tutto, per vedere anche le tavole del palcoscenico illuminate dalle luci dei *designer*. L'operatore accende la telecamera e lei fa tutto da sola. Spesso però le riprese video sono asettiche, non ci sono zoomate come nel cinema, ma erano utili così. Con il video fatto così non ha più senso fare le fotografie, è risibile, basta la telecamera.

A.N. Come è stato il tuo modo di fotografare durante le prove e durante le repliche? Sei mai stato direttamente in scena a fotografare mentre si svolgeva lo spettacolo, o durante un'azione? Oppure di solito hai una postazione precisa o preferita per scattare dalla platea o dai palchetti?

V.A. A seconda dello spettacolo, ho sempre frequentato varie parti del teatro, il palcoscenico, le quinte, il palco di proscenio, ma anche le passerelle che attraversano il palcoscenico ad una decina di metri di altezza, perché trovo straordinario il messaggio che arriva dalla ripresa mappale (o zenitale, se preferisci). Ci sono delle ombre straordinarie

proiettate sul palco che dalla platea non vedi. Certe volte ho potuto anche fotografare da dietro le quinte, e questo ha portato grandi vantaggi. Comunque ho sempre fotografato durante gli spettacoli, o nelle repliche. A parte fotografi in gamba come Lelli e Masotti, io ho conosciuto diversi fotografi di teatro che vent'anni fa non fotografavano mai alle prove o durante la rappresentazione, ma lavoravano a porte chiuse, con le luci posizionate e aumentate, magari si facevano rifare la posa dagli attori. Un po' come succedeva una volta, quando per motivi tecnici si poteva fare solo così. Ancora prima erano gli attori che uscivano dal teatro e andavano negli *atelier*, e i fotografi ricomponavano la scena. Beh, oggi, è un po' più facile così. Tecnicamente intendo.

A.N. Hai sempre usato il piccolo formato? Hai avuto preferenze per certe pellicole?

V.A. Ho scelto il formato 135 perché il teatro è movimento. A me interessa lavorare sul movimento, un certo tipo di movimento lento come alcune danze sperimentali, il mimo, e altri generi simili. Mi piace muovermi e quindi devo avere un'attrezzatura leggera. anche il teleobiettivo che ho usato in varie occasioni, un 500 mm, è molto leggero perché è un catadiottrico realizzato con una sola lente. E comunque, anche se mi sono sempre mosso molto, è sempre andata bene perché non ho mai disturbato attori e registi, e non ho mai avuto scontri. Solo una volta, nel mio primo contatto con il teatro durante le prove del Living Theatre, per lo spettacolo *The Brig* nel 1966, fu dura. Lì provai sulla mia pelle tutta la aggressività e la maleducazione di questa compagnia. Dovetti fotografarli non potendo dire di no ad una funzionaria del Comune, mentre il Living era stato ospitato dal Comune di Reggio Emilia stesso con buoni alberghi, ottimi ristoranti, etc. Una volta rimasto solo con loro per fare le fotografie, ridussero le luci al minimo, cercarono di fare cadere la mia attrezzatura (le macchine che

erano sul cavalletto, in quanto non ho mai usato il flash) e fecero il possibile per mettermi in difficoltà di lavoro. Per portare un altro esempio invece, del Teatro Kabuki e dello spettacolo di Marcel Marceau ho fatto due lunghe sequenze per rappresentare la grande metamorfosi del personaggio che da uomo diventa donna. Comunque, anziché le settanta immagini scattate poi ho capito che mi bastavano da sei a otto fotografie per trasmettere questo passaggio di genere, dal maschile al femminile. E questo perché in ognuna delle poche immagini, c'è l'essenza stessa della metamorfosi.

A.N. Le tue stampe fotografiche le hai sempre curate personalmente o hai fatto fare le stampe altrove?

V.A. Certo, sempre personalmente, fin dagli inizi in cui ho fotografato in bianco e nero. Come dicevo, ho provato diversi tipi di pellicole e ho fatto la mia scelta. La mia predilizione è andata sempre alle pellicole 400 ASA che però esponevo sempre a 1600 ASA³⁹¹ per poter avere sempre la macchina in mano e per potermi muovere rapidamente. Anche perché quando arrivava il momento per me ero già pronto, sapevo già cosa dovevo fare e come. Avevo letto, compreso la trama, visti i movimenti e capito le luci. In camera oscura invece, ho sempre lavorato io e facevo in media da 5 a 10 copie per ogni fotografia. Era faticoso perché bisognava farle tutte di seguito per riuscire a garantire la stessa qualità. Non potevo farne tre una volta e le altre in seguito perché il risultato non sarebbe stato lo stesso. E poi i collezionisti pretendono foto uguali, non l'opera unica.

³⁹¹Come spiega il fotografo, le pellicole esposte ad una sensibilità superiore a quella prevista dalla loro taratura originale, consentono di fotografare anche in condizioni di luce molto difficili, creando inoltre un generoso effetto di sgranatura della superficie. Il fotografo chiarisce inoltre che per accentuare i bianchi e i neri ed eliminare i toni intermedi del grigio, in fase di sviluppo della pellicola spesso sceglie una diluizione dell'emulsione chimica meno allungata, incrementando però il tempo di azione. Questo procedimento, unito alla scelta di filtri e carte 'dure', e coadiuvato da interventi manuali in fase di stampa, concorre ad ottenere quella peculiare sollecitazione dei neri e del *low tone* proprio della sua poetica.

Comunque oggi, se devo stampare, faccio solo una o due copie come voglio io, con il *Photoshop* delle mani. Lo dico senza rimorsi, non ce l'ho col digitale e con i programmi, *Photoshop* è figlio nostro. Da una stampa originale faccio le scansioni, e le copie casomai le stampo in digitale. Non scansiono mai il negativo perché l'effetto che voglio conservare è quello della mia stampa, la materia, le tonalità. Certe parti magari le ho scurite molto, altre sono più bianche, quindi scansiono la stampa, che oltre a corrispondere a quello che voglio è anche già in grande formato. Poi anche la scansione la seguo direttamente, per non avere sorprese, anche se mi fido dei miei tecnici scansionatori, che sono bravissimi. Ad esempio in certe fotografie non solo ho accentuato il chiaroscuro con una bassa sensibilità, ma poi in fase di stampa ho usato una carta numero 5, molto contrastata, oppure i filtri ad altro contrasto su carta baritata per far sparire tutti i tratti del viso e fare emergere solo l'occhio. Se avessi usato una carta a basso contrasto avrei visto tutti i dettagli e avrei ottenuto un'altra fotografia, completamente diversa. Invece a me interessava far emergere questa dimensione di ibrido, di maschera, e solo con questo effetto potevo ottenere l'idea che mi aveva ispirato Roland Barthes nel libro che dicevo prima.

A.N. Ci sono criteri di rappresentazione della scena, limiti, o regole che adotti secondo lo spettacolo che stai fotografando?

V.A. Come fruitore di spettacoli teatrali prediligo la prosa. Ho fotografato molti spettacoli di prosa ma in modo più tradizionale e le foto sono conservate nell'archivio del teatro, perché a me non interessano. Per la mia attività personale invece il favore va alla danza, il mimo e il teatro di avanguardia, insomma azzarderei dire lo spettacolo muto, quello che ha come unico accompagnamento la musica. Questo perché penso che l'alfabeto del corpo nella gestualità di mimi e danzatori, comunichi ancor meglio della parola. All'inizio del mio percorso fotografico ebbi la

fortuna di conoscere e parlare per vari giorni con Paolo Monti, un grande della fotografia italiana e non solo. Era stato invitato a Reggio per una mostra personale³⁹² sulla quale avevamo voce in capitolo anche noi. Cioè la municipalità costituì una delegazione con potere decisionale per alcune questioni artistiche e culturali, tra cui la sua mostra, e tutti avevamo voce in capitolo, anche se politicamente alcuni erano schierati dalla parte opposta. Fu un bell'atto di democrazia. Tra la fazione dei socialisti, che erano due, c'ero io. L'incontro con lui è stato formativo dal punto di vista culturale perché a lui interessava tutto quello che riguardava la fotografia. Parlavamo anche della tecnica perché all'epoca usavamo molto il bianco e nero e stampavamo tutti in camera oscura. Per me è stato decisivo confrontarmi sull'uso del nero. Lui era umile, e generoso, condivideva tutto. Si accorse persino che usavo una carta da stampa dell'AGFA e che usava anche lui, e si mise sul mio stesso piano anche se io ero proprio agli inizi e lui era già un grande. In quella occasione parlammo dell'uso del nero appunto, della motivazione che ci sta dietro, del perché ha quel significato. Quel nero che non lascia trasparire niente ma fa emergere le forme chiare, il bianco. Poi mi parlò anche del suo lavoro fotografico sulla scultura della Pietà Rondanini³⁹³, e mi disse di come aveva potuto godere della bellezza di alcune zone di quel capolavoro, solo perché le aveva isolate. Una parte per il tutto, come dicevo prima insomma, e l'utilizzo di figure retoriche come è la metonimia o la sineddoche, applicabili a tutti i territori del prodotto artistico. Ma qui mi fermo perché, tornando a ritroso alle origini del rapporto fotografia/teatro, andremmo a invadere campi non sufficientemente discussi a suo tempo. Comunque, Monti mi fece

392[®]La mostra a cui si riferisce Ascolini è stata realizzata presso la Sala comunale delle Esposizioni ai Musei Civici di Reggio Emilia nel 1977, e fu curata da Giuseppe Turrone. L'omonimo catalogo *Paolo Monti. Trent'anni di fotografie (1948-1978)*, è composto da circa novanta fotografie in bianco e nero scattate dall'autore in molte zone italiane.

393[®]Di questo corpus dedicato alla scultura di Michelangelo, Monti pubblicò un libro intitolato *La pietà Rondanini di Michelangelo Buonarroti*, edito da Mailand, Peppe Battaglini nel 1977.

riflettere molto sul fatto che la fotografia deve dare l'informazione sufficiente per smuovere il fantastico e l'immaginario. La fotografia deve sollecitare il pensiero, chi guarda deve continuare a pensare a quello che c'è ma soprattutto a quello che non c'è. Si deve pensare non a quello che si è visto ma a quello che non si è visto. Deve farti riflettere insomma. un po' come la scena di un film che a un certo punto ti dice cosa sta per succedere. Ecco una buona fotografia, di teatro ma non solo, ti dice quello che non è ancora successo. E' questo che deve muovere un'immagine.

Ad esempio, spesso mi hanno chiesto perché le mie foto non sono simmetriche. Beh, chiaramente c'è un motivo concettuale, soprattutto nelle fotografie di teatro 'muto'. Io mi sono chiesto, rispetto alle figure in scena, da dove vengono e dove stanno andando, qual è il limite tra il dentro e il fuori della fotografia, della scena, del personaggio. Dove va questa figura, e cosa si lascia dietro?

A.N. La scelta del bianco e nero è una scelta poetica o di stile?

V. A. La scelta del bianco e nero è dettata da alcune considerazioni e circostanze. La tradizione della fotografia in bianco e nero a Reggio Emilia nasce a fine ottocento, forse primi novecento, anche perché il colore era ancora una chimera. Nel 1905 apparve a Reggio Emilia un vescovo, trasferito dal territorio ferrarese, che fotografava per le campagne con macchina a banco ottico in giro, su lastra di vetro, e un poco al di fuori dei canoni ecclesiastici. Si pensa che quando se ne andò, dopo circa 5 o 6 anni, abbia lasciato in dono a qualche allievo l'insegnamento di questo mestiere. Lo chiamo mestiere perché in quel periodo era molto attivo da noi il Pio Istituto Artigianelli, dove la Chiesa assisteva orfani e bisognosi da avviare ad una attività, un mestiere appunto, che li facesse campare decorosamente. E infatti alcuni di loro

aprirono un negozio con laboratorio, mentre altri andavano in giro con la loro attrezzatura nelle campagne. Questa è storia.

Subito dopo la Grande guerra erano attivi vari laboratori e dopo la guerra mondiale iniziò il periodo dei circoli fotografici, le associazioni di dilettanti che usavano il mezzo fotografico come fonte di creatività. Ma tutti lavoravano con il bianco e nero mentre, ad esempio, la vicinissima Modena del dopoguerra passò in alta percentuale al colore. Questo era l'ambiente, il contesto che mi circondava, ma la mia è stata una scelta anche indotta dal mio lavoro. Nei primissimi anni Sessanta entrai nella segreteria dell'Istituto d'Arte di Reggio Emilia e tra le tante cose mi occupavo anche della Biblioteca. Sfogliando tutti quei libri con riproduzioni di incisioni, litografie, tutte in bianco e nero, il mio desiderio si fece certezza. Farò fotografia in bianco e nero, mi dissi, e così fu. Ma devo anche aggiungere che il bianco e nero è per convenzione il colore della fotografia e che i colori non sono certo i colori che noi vediamo. Il bianco e nero, con la sua scala tonale di grigi, di fatto fa esattamente la stessa cosa che fa il colore, ci racconta un altro mondo. E, convenzione per convenzione, il bianco e nero serve a stravolgere e drammatizzare maggiormente la realtà. Io ho, sulla vita in generale, uno sguardo che tende al drammatico.

I fotografi più interessanti del passato, e per fare due nomi italiani indico ancora Monti e Mulas, hanno fatto questa scelta. Nel bianco poi, come nel nero, non c'è il vuoto, ma c'è della materia, c'è corpo. Il bianco peraltro collega tutti gli spettacoli che più mi interessano, è la cifra del Kabuki e del Nō, del mimo, di Marceau e Saldek, che ha studiato con lui. E poi c'è il silenzio, l'altro elemento fondamentale.

In *Flowers* Lindsay Kemp stava anche diversi minuti fermissimo in una posizione, magari sul bordo del palco, guardando il pubblico e cambiava la mimica del volto in modo straordinario. E il nero poi, deve essere perfetto, pieno. Anche il nero è importantissimo, ovviamente, è il complementare del bianco. Spesso mi hanno detto che mi

commissionavano i lavori fotografici proprio per i miei neri. E la scelta di questo nero, che oggi è la mia cifra, è avvenuta proprio in teatro, prima non lavoravo così e non avevo una progettualità, in più il documentario non mi interessava proprio. E in teatro ho capito invece cosa volevo rappresentare, e cioè l'uomo. L'uomo muto. L'uomo muto che esprime i propri sentimenti attraverso il corpo e attraverso la mimica facciale. E volevo anche isolarlo, isolare la figura dal contesto. La figura poi di un certo teatro è caratterizzata dal bianco, penso ancora al Kabuki ma anche alle maschere del Nō, o ai mimi che si dipingono il viso di bianco o anche ai corpi seminudi dei danzatori. E' un gioco di chiaro che appare nello scuro.

La luce in teatro già modella il corpo e io avevo capito che, essendo sempre di almeno tre diaframmi più chiara del resto, mi bastava esporre su quella luce lì per ottenere lo sfondo più scuro. Cioè io la lettura la faccio solo sul corpo o sul volto, non su quello che c'è attorno, che quindi, inevitabilmente, spesso sparisce nelle zone scure intorno, nel buio. La foto così è già predisposta per diventare *low tone*, e il resto del lavoro che faccio in seguito, compresa la filtratura e tutto il resto, è una rifinitura. Questa è la mia visione, che inizia proprio da un concetto di nero del teatro. La luce colpisce il soggetto ed è su di lui che si svolge il dramma, su quel corpo, e intorno non c'è altro, non serve altro, solo il nero.

A.N. Rispetto alla questione tecnica del bianco e nero, ti sarai studiato le teorie e i manuali tecnici di Ansel Adams, immagino.

V.A. Apprezzo molto il suo lavoro ma a me non interessa quel tipo di perfezione tecnica, non voglio ottenere tutta la scala dei grigi così precisamente. Non mi interessano tutte le tonalità e le sfumature, io sono bianco e nero, radicale. Ho fatto questa scelta anche sulla base del

tipo di fotografia che faccio. Se avessi fatto del paesaggio forse, avrei lavorato diversamente, alla Adams appunto.

A.N. Dicevi che non hai mai fotografato in altri teatri, oltre a quello di Reggio. Ti è mai capitato di avere richieste dirette dai registi, o dagli attori, sul tipo di fotografia da produrre, o in base al tipo di scena realizzata?

V.A. No, non sono mai stato a fotografare in nessun altro teatro. Una delle poche, forse l'unica committenza - se così vogliamo chiamarla -, è quella che ho ricevuto dalla compagnia di Marta Graham. Fu in occasione di un Festival dedicato a questa innovatrice della danza, lei in quel momento aveva 93 anni circa, era il 1987. Provavano una nuova coreografia divisa in due pezzi da venti minuti e inizialmente chiamarono vari fotografi di diversi giornali. Poi io ebbi un permesso un'altra sera e mi chiesero di fotografare a colori. Mi diedero poco tempo, ma accettai. La platea fu chiusa a tutti ed erano presenti solo i tecnici necessari al funzionamento dello spettacolo ed alcuni responsabili della compagnia. Feci due rullini da 36 pose, ero tra la prima fila e il palcoscenico e i danzatori ballavano veramente e non come nelle prove. Alla fine mi siglarono persino i due rullini. Il giorno dopo vennero con me a ritirare le diapositive intelaiate. Le presero quasi tutte, ma alcune che non piacevano furono tagliate con le forbici. Poi mi ammonirono a non mettere in giro foto di quella coreografia in caso fossi riuscito a fare altre foto di nascosto. Comunque i più incontentabili, sono i danzatori anzi ancora di più i *maître de ballet*. Le foto servono loro per potere mostrare i difetti minimi, come la distanza tra due dita nelle tecniche dove le braccia si alzano al cielo e si cristallizzano per un attimo.

A.N. Parliamo dei tuoi libri di fotografia teatrale. Il primo si intitola *Cronofotografia di teatro*, ma mi pare che non abbia molto a che fare con Muybridge, giusto?

V.A. Il titolo della mia prima mostra e dell'omonimo catalogo che è uscito in concomitanza con la mostra stessa risalgono al 1978. Nel libro però ci sono molte meno foto di quante ne furono esposte in mostra, infatti la numerazione che si trova in fondo al libro è incomprensibile per me. Io ho stampato ed esposto molte più fotografie di quante non ne siano state pubblicate nel catalogo. Comunque il termine si riferisce all'idea iniziale che avevo di fare una cronaca fotografica del teatro e il curatore Nino Squarza, storico dell'arte, si riferisce proprio al lavoro di Muybridge. L'idea della sequenza logica, del documento cronologico, sono tutte cose che mi hanno dato un *imprinting* importante soprattutto sul tema della progettualità. Anche se faccio cose diverse oggi, io continuo a lavorare per progetti. Non mi interessa fare la bella foto, mi interessa il progetto fotografico, l'idea, il costruire una sequenza.

A.N. Queste foto in bianco e nero contenute nel libro che stiamo sfogliando, riguardano la lirica, la prosa, il balletto, la danza, strumenti musicali e anche prove, sono tutte scattate al Valli. Ci sono alcuni anche alcuni mossi e delle sfocature, tecniche che poi hai abbandonato nel corso del tempo, e poi dei primissimi piani, quasi una premessa al lavoro successivo.

V.A. Cercavo già allora un modo per alludere all'atteggiamento visivo e psicologico della persona. Se si apre il sipario e tu spettatore stai guardando, non sei immediatamente proiettato all'interno dello spettacolo e allora io ho voluto rendere l'idea di questa entrata progressiva scattando le prime foto sfocate e poi mettendo a fuoco sempre più mano a mano che la vista si schiarisce. Questo è il primo

lavoro che ho fatto a palco aperto. Le foto delle prove invece sono scattate nella sala vetrata che avevano allestito nel sottotetto del Valli, c'era una scuola di danza con degli insegnanti americani che erano bravissimi e severissimi, alcuni avevano un bastone per correggere le posture. I primissimi piani invece li facevo già in camera oscura. Cioè l'idea è di fare già lo scatto più vicino possibile all'inquadratura che ho pensato, a tutto negativo, e poi in camera oscura la preciso con un taglio ancora più drastico, ma solo se mi serve farlo, perché magari durante la foto non mi sono potuto avvicinare troppo.

A.N Questo interessante volume del 1989, *Vasco Ascolini. Fotografie per il teatro*, ha addirittura la prefazione di Aaron Sharf.

V.A. Questo è un testo molto interessante perché raccoglie tutti i testi che fino ad allora erano stati scritti sulle mie fotografie, pubblicati in lingua originale. C'è anche un testo di Zannier, che ho conosciuto in quell'occasione. Qualche anno prima, nel 1983, ho fatto una mostra di circa cinquanta fotografie a Chalon sur Saone, nel museo di Nicephore Niepce, e mi avevano fatto un catalogo di cui mi avevano dato solo cinquanta copie. Una l'ho data a lui³⁹⁴ e così ci siamo conosciuti.

La fotografia di questo volto, ad esempio, che ha quattro occhi invece di due, è frutto di un immenso lavoro in camera oscura. Ho deciso di esporre il negativo due volte perché nel Teatro Nō c'era questa maschera che faceva un movimento verticale molto lento, un movimento che poteva e doveva essere interpretato. E per me era doveroso in quel momento fare un omaggio anche alla storia della Marchesa Casati e di Man Ray, una fotografia che è un capolavoro del Surrealismo. La Marchesa andò a farsi fotografare da Man Ray e lui eseguì dei bei ritratti, alché lei gli disse 'e' sicuro che non abbia nient'altro da dire' e

394^QOltre ottomila volumi collezionati da Italo Zannier, tra i quali anche quello citato da Ascolini (che ad oggi risulta introvabile) sono stati ceduti alla Fondazione di Venezia nel 2007 e conservati in parte presso il Fondo Zannier, alla biblioteca IUAV di Venezia.

allora lui le fece vedere un esperimento di un negativo esposto due volte che sposta gli occhi, ottenendo un effetto tipo quello che ho fatto anche io in questa fotografia. Quest'altro libro invece, *Il corpo in scena*, è curato da Massimo Mussini che è un insegnante di Storia dell'arte e delle Arti grafiche all'Università di Parma che ha preso il posto di Quintavalle quando è andato in pensione.

A.N. A parte i libri monografici e i cataloghi sul teatro, immagino che la destinazione delle tue fotografie sia stata principalmente la stampa, gli organi di informazione, il mondo della comunicazione teatrale in generale. Potresti indicarmi i percorsi intrapresi dalle tue immagini, eventuali commissioni, e usi della tua fotografia di teatro?

V.A. La destinazione del mio lavoro è stata, per prima cosa, l'archivio del Teatro Romolo Valli, a futura memoria. Ma le mie foto sono state poco utilizzate per i manifesti e per i giornali cittadini, perché preferivano utilizzare quelle che forniva la compagnia. Il mio lavoro creativo, devo dire la verità, non ha mai interessato nessuno. Infatti la prima mostra che ho fatto³⁹⁵ all'interno del Teatro era più tra "documento e monumento"³⁹⁶, che una vera mostra di fotografia d'arte. Fu allora che mi decisi a prendere in mano il mio lavoro, quello personale, creativo. Cominciai facendo dei portfoli di 10/15 immagini e puntai il più in alto possibile. Decisi di inviare le mie foto nel mondo, a musei, istituzioni dove non mi conoscevano, dove non sapevano se ero bello o brutto, di sinistra o di destra, ecc. Il primo Museo che mi rispose fu il Guggenheim di N.Y che accolse le mie fotografie, così come il Moma, che volle oltre 11

³⁹⁵La prima esposizione di fotografie teatrali di Ascolini, *Cronofotografia di Teatro*, a cura di Nino Squarza, risale al 1978 ed è stata ospitata dal Teatro Valli.

³⁹⁶La citazione del fotografo si riferisce alla celebre asserzione di Jacques Le Goff, secondo il quale ogni documento, cioè ogni fonte sopravvissuta all'usura del tempo e utilizzabile come strumento di indagine storica, debba divenire in sé un monumento, cioè una traccia indelebile del passato e della memoria collettiva, dal quale non è possibile prescindere. Cfr. *Documento/monumento*, voce dell'Enciclopedia Einaudi vol.V, Torino 1978, pagg. 38-48.

immagini sul mimo Marcel Marceau. Al Moma le mie foto andarono a finire prima nel dipartimento delle *Performing Arts*, e ora sono, insieme ad altre immagini non di teatro, in un mio dossier che di tanto intanto arricchisco spedendo anche cataloghi e altri lavori. Poi ci fu il Lincoln Center della Public Library, il più grande archivio esistente di tutto quello che riguarda lo spettacolo. Nel dipartimento di fotografia del Metropolitan Museum di New York conservano 6 immagini relative al Kabuki, così come anche al Victoria & Albert Museum di Londra, che sono insieme ad altre di architettura. Erano gli anni 80 e la mia mostra americana al Lincoln Center si fece nel 1985. Allora gli attori e le compagnie non facevano alcun problema e quindi non si parlava di liberatoria. Io da poco ho messo il *copyright* sulle mie fotografie, ma lascio sempre la possibilità di usarle da parte di chi mi ha dato il permesso di fare le riprese. Chiedo solo, e vedo che viene fatto, di scrivere il mio nome in quanto autore.

A.N. Riguardo al tema della documentazione fotografica, tu come ti poni in rapporto alla questione della facilità nel fotografare il teatro, in un luogo in cui tutto il materiale è predisposto e perfetto? Tendi più a riportare in immagine un aspetto fedele e descrittivo della scena o interpreti ciò che vedi con uno stile più definito?

V.A. Per me è molto più importante rompere gli schemi, dire qualcosa di mio. E in più aggiungo che non ha affatto ragione chi dice che il fotografo di teatro trova tutto già pronto per essere fotografato. Intanto è molto difficile, tecnicamente intendo, ottenere buone foto. E poi penso che, ad esempio, quando il fotografo va per fotografia di paesaggio, sceglie sempre da solo quello che poi deciderà di fotografare. Sappiamo tutti che per il paesaggista è più quello che tralascia di fotografare ed esclude dall'inquadratura, di quello che riprende. Il fotografo di teatro trova luci artificiali al posto di quelle naturali, ma a sua volta, se non

desidera solo documentare, esclude e tralascia quello che non lo interessa. Nel mio lavoro di ricerca non ho mai fotografato tutto quello che stava sulla scena, ma ripeto, preferisco parti, frammenti, pezzi, l'essenza. Io poi lavoro sempre per progetti, e questo mi ha permesso di avere committenze da importanti Musei e istituzioni francesi, che dipendono dallo Stato o dalla Municipalità delle varie città, vedi il Louvre, il Rodin, il Carnavalet ecc. Per quanto riguarda le istituzioni come L'Associazione dei Monumenti di Francia e quella dei Musei di Francia, insomma per quello che è dello Stato francese, al di sopra c'è sempre il Ministero della Cultura Francese. Ho lavorato molto con la Francia, dopo il teatro, e le istituzioni hanno richiesto spesso le mie fotografie, quelle personali, interpretative, che non interessavano l'archivio del Valle.

A.N. Tu che posizione hai rispetto alla questione dell'irrapresentabilità del teatro? Da un lato l'idea di salvaguardare la memoria dello spettacolo, come dici tu, a futura memoria, risulta spesso una necessità, ma dall'altra parte c'è l'effettiva coscienza che il teatro è *hic e nunc*, e la sua unicità, l'irripetibilità ne costituiscono la principale caratteristica...

V.A. *Hic et nunc* sono una bella citazione. Ma conservare qualcosa che sarà irripetibile per la posterità penso che sia cosa degna e importante. La persistenza del passato è un grande tesoro.

1.5.5. Non si può fotografare, il teatro!

Intervista a Guido Guidi, realizzata il 19 settembre 2014

Nato nel 1944 a Cesena, Guido Guidi si forma a Venezia presso lo IUAV e in seguito al Corso superiore di Disegno industriale presso la Scuola Internazionale di Grafica. Considerato uno dei più importanti fotografi italiani viventi e pioniere della scuola di paesaggio insieme a Luigi Ghirri, Guidi fonda la sua pratica fotografica sull'uso del

medio e grande formato, strumenti operativi che gli consentono di sviscerare un'intenzionalità narrativa abbandonando però il ritmo frenetico dello scatto veloce per soffermarsi invece sui luoghi, contemplarli ed indagarli fino a rivelarne la sostanza reale. La sua ricerca metodologica e critica è da sempre rivolta alle trasformazioni del territorio italiano, con una particolare attenzione agli spazi marginali, anti-monumentali, non-comuni, ordinati attraverso l'equilibrio di pochi elementi essenziali. Dal 1990 Guido Guidi comincia a collaborare con alcune istituzioni italiane che programmano nuovi progetti di ricerca basati su di un'indagine di tipo fotografico. Tra le varie si ricordano la Provincia di Milano che fonda l'*Archivio dello Spazio* - una collezione di immagini realizzate nel decennio 1987-1997 da vari fotografi e dedicata ai beni ambientali e architettonici - Ina-casa, l'ente che si occupa di edilizia residenziale pubblica e infine il DARC, Direzione Generale per l'Architettura e l'Arte Contemporanea, che nel 2003 istituisce l'*Atlante italiano 003* oggi conservato al MAXXI di Roma. A Guidi si deve inoltre il progetto *Linea di Confine per la Fotografia Contemporanea*, volto a valorizzare le aree urbanistiche intorno alla via Emilia e concepito insieme a Paolo Costantini e Willam Guerrieri, nonché l'iniziativa di fotografare l'urbanizzazione della zona est di Berlino dopo la caduta del muro, tra il 1993 e il 1996. Oltre all'interesse per le aree industriali, come ad esempio quella di Porto Marghera, o le cave di inerti come quella del Monte Grappa, la sua ricerca si indirizza anche sull'architettura e in particolare al movimento modernista di Mies Van Der Rohe e Le Corbusier ma anche Carlo Scarpa, suo maestro ai tempi degli studi veneziani. Guidi ha collaborato con il Canadian Centre of Architecture di Montréal, con musei ed istituzioni culturali americane come il Guggenheim e il Whitney Museum di New York, ma anche con il Centre Pompidou di Parigi, il Fotomuseum di Winterthur e non ultima, La Biennale di Venezia, dove ha esposto i suoi lavori per molti anni e in numerose edizioni. Oltre al contributo didattico apportato in molte Università e Accademie di Belle Arti italiane, Guidi ha inoltre pubblicato diversi libri relativi ai suoi progetti più importanti. Per ricordarne solo qualcuno tra i tanti si citano *Varianti*, del 1995, sorta di monografia che ripercorre la sua carriera a partire dagli esordi in bianco e nero; *SS. 9. Itinerari lungo la Via Emilia* del 2000, frutto della collaborazione tra Linea di Confine e IUAV (Università dove insegna ancora oggi); *In between cities. Un itinerario attraverso l'Europa 1993-1996*, pubblicato nel 2005; e il più recente *Guardando ad Est* del 2015, catalogo di una mostra che raccoglie immagini realizzate nella regione Friuli per conto del CRAF, Centro di Ricerca e di Archiviazione della Fotografia. Tra le varie esposizioni realizzate in tutto il mondo durante la sua carriera si menziona l'ultima grande antologica *Veramente*, mostra itinerante che nel 2104 è approdata al MAR di Ravenna e successivamente ad Amsterdam presso la Huis Marseille, e *Carlo Scarpa after Carlo Scarpa*, IUAV 2016, una raccolta di immagini

dedicate alle architetture scarpiane, che descrivono il rapporto tra il costruito e la luce e nel contempo intendono riflettere sul significato profondo del guardare lo spazio. Il lavoro fotografico di Guido Guidi in ambito teatrale è limitato alla collaborazione con la Valdoca, ma oltre i due libri *Lo spazio della quiete* e *Ruvido Umano*, già citati in questa tesi, non ci sono altre testimonianze. E' in progetto una grande mostra sull'opera teatrale di Guidi, prodotta dal teatro Valdoca, ma ad oggi non è stato ancora pianificato nulla di definitivo.

A.N. Quando hai iniziato a lavorare con il Teatro Valdoca e con Cesare Ronconi?

G.G. Erano gli anni Settanta mi pare, subito dopo che Ronconi era tornato da Venezia, anni in cui lavoravo per loro gratis e già andava bene se gli piacevano le mie fotografie. Più tardi hanno chiamato fotografi professionisti, più adatti a fare quel lavoro.

A.N. Tu e Cesare Ronconi vi siete conosciuti a Venezia o qui a Cesena?

G.G. Io conoscevo sua sorella, che ad un certo punto mi consigliò di andare a Venezia a studiare Architettura. Cesare e Mariangela³⁹⁷, che era la sua fidanzatina, si erano iscritti ad Architettura e si trasferirono subito. Ma li conoscevo già, anche se eravamo tutti agli inizi del percorso e non avevamo fatto niente insieme. Poi ho cominciato a collaborare con la Valdoca quando hanno iniziato anche loro a fare teatro. Mi hanno coinvolto subito in un festival di teatro che era mi pare fosse a Reggio Emilia, o Modena. C'era anche Ferrini, il comico ruspante di Cesena, e Franco Mescolini. Volevano fare una performance fuori dal teatro in città, sulla strada, e volevano che io facessi finta di fare il fotografo durante la scena. Dovevo stare sulla scena della città. Dopo Grotowsky, il Living, Pirandello, quelli che avevano rifiutato la scena deputata, si tendeva a fare così.

³⁹⁷Si tratta di Mariangela Gualtieri, fondatrice del Teatro Valdoca insieme a Cesare Ronconi e oggi considerata una tra le poetesse più apprezzate in Italia.

Anche la Valdoca ha iniziato così, erano un gruppo di artisti quasi tutti di Cesena e facevano queste azioni nella città. Io andavo lì e fotografavo davvero, però. Ma poi mi sono rifiutato di continuare perché secondo me il fotografo deve stare nell'ombra e non in scena. In scena ci sta l'attore. Il fotografo attore, come quello di Antonioni in *Blow up* è insopportabile. Il fotografo non deve essere così.

Con la Valdoca poi ho fatto alcune cose, ma le date sono da verificare. Ad esempio ho collaborato parecchio per *Lo spazio della quiete*. Ho fatto conoscere a Cesare e Mariangela un libro di Ruggero Pierantoni che si intitola *L'occhio e l'idea*, un vecchio libro che fu recensito da Calvino sulle pagine di Repubblica, insieme a *Breve Storia dell'infinito* di Zerlini, pubblicato da Adelphi. Pierantoni è questo scienziato di Genova³⁹⁸ che è stato ricercatore in America e in Germania, ed è un uomo molto colto, più degli altri scienziati probabilmente. In questo libro fa un'analisi dell'idea dell'occhio dal punto di vista scientifico, dalle origini ad oggi, per ciò che riguarda la rappresentazione visiva dello spazio. Dovrei rileggerlo, ma ricordo alcune cose, ad esempio una descrizione dell'occhio di Apollo, che uccide. Apollo ha in una mano la lira e dall'altra l'arco, ed entrambi provengono dalle stesse corna di bue, solo che sono impugnati in maniera opposta. L'arco ha la capacità di uccidere scagliando frecce, quindi Apollo è il padrone della morte e della vita. Ma anche il dio della bellezza, e le sue frecce partono anche dagli occhi.

Allora si pensava che dall'occhio partisse un dardo che colpiva l'oggetto, che gli dava forma e poi tornasse indietro. Ecco, a partire da questo, Pierantoni racconta il procedere di quest'idea, e Calvino scrive che la concezione che abbiamo del cervello è una concezione arcaica. Noi pensiamo che ci sia l'occhio e dietro di esso ci sia un vetro smerigliato, e che dietro ancora ci sia un omino che guarda. Pensiamo che l'omino sia intelligente, l'occhio no. Invece l'occhio è intelligente, possiede da solo la

³⁹⁸Pierantoni, classe 1934, è in realtà uno studioso romano di percezione visiva e acustica, e attualmente insegna alla Facoltà di Design presso il Politecnico di Milano.

capacità di sistemare, raggruppare, riordinare. Di fare le immagini, oltre che vederle.

A.N. E questi testi c'entrano con quello spettacolo?

G.G. *Lo spazio della quiete* parte da questo, da questa idea della freccia che parte dall'occhio. Ci sono dei nastri tesi in scena, quelli da muratori usati per delimitare i cantieri, che sono come dei fili con i colori rosso e bianco alternati, che in fotografia erano nero e bianco, nero e bianco, come un tratteggio nello spazio. Come un tratteggio disegnato, incorporeo. Con quel libro si sono innescate anche in loro tutta una serie di riflessioni che io ho contribuito in qualche modo a dare, attraverso il libro che ho fatto loro conoscere. Poi loro hanno fatto tutto, la regia e il resto, ma il sistema di pensiero era condiviso. Infatti, quando mi è rimbalzato indietro, mi ha interessato anche di più.

A.N. Parlami un po' di questo tuo lavoro con il bianco e nero.

G.G. L'idea di fondo per me era di un'impossibilità della rappresentazione dello spazio teatrale. Per me non esisteva, era impossibile. Allora ho fatto delle scelte precise. Intanto ho puntato sulla scena una pellicola 6x6, poco adatta e poco usata nel teatro. Poi ho scelto una pellicola con una sensibilità bassissima, il cavalletto e la chiusura massima del diaframma, un 22. Volevo fare un unico scatto che durasse per tutta la rappresentazione.

A.N. Alla Sugimoto.

G.G. Io l'ho pensato vent'anni prima, quindi è Sugimoto che l'ha fatta alla Guido Guidi³⁹⁹. Comunque per me la cosa era irrealizzabile in realtà

399[®] Hiroshi Sugimoto, artista contemporaneo di origine giapponese, è noto soprattutto per i suoi innovativi lavori fotografici anche se ha prodotto, più di recente,

perché in negativo avevo delle difficoltà di stampa, un'ora di spettacolo mi dava un negativo nero e la scena bianca, e il contrasto era troppo. Allora mi sono limitato a fare solo alcune scene, ma ho mantenuto l'idea del mosso. In alcune si vede la scia del movimento, alla Bragaglia, e loro erano contenti. Comunque io o Sugimoto, alla fine niente di nuovo.

Ti confesso che, come detesto il reportage, potrei dire lo stesso della fotografia di teatro. Mettila come vuoi ma per me il reportage è fotografia di teatro, anche se di strada, con gli stessi stilemi. Una delle regole della fotografia di teatro è quella di fotografare un momento preciso, di solito il culmine dell'azione. E' una questione anche tecnica, se un'attrice alza un braccio c'è un istante in cui la mano si ferma un secondo e lì deve partire lo scatto del fotografo, altrimenti si percepisce il mosso, che in teatro non si usa. Io ho fatto il contrario proprio per contraddire questa regola, che era specificatamente richiesta dai teatranti. E i teatranti ancora oggi, nonostante i tentativi di azzeramento di Grotowsky, del Living, hanno prodotto poco. Anche il teatro di immagine, o del corpo, per non dire quello della parola declamata, si comportano comunque così. Non è un caso che Cesare Ronconi adori Carmelo Bene. Mi tolgo il cappello, ovviamente, ma più enfasi di lui non ce n'è. Il teatro è così, enfatico, sempre.

A.N. E quando hai fatto queste foto tu hai scelto il punto di vista da cui fotografare?

sculture e installazioni sperimentali che spostano il suo interesse sistematicamente in ambito architettonico. Le sue opere fotografiche, caratterizzate da un bianco e nero sobrio e asciutto, sono orientate verso una ricerca sull'aspetto temporale e sui paradossi del tempo, in rapporto alla percezione umana. Il progetto di cui si parla nell'intervista è una serie fotografica degli anni Settanta e Ottanta dedicata ai teatri americani, nella quale Sugimoto riprende gli interni di alcuni luoghi della rappresentazione convertiti a cinema. Sfruttando l'unica fonte di luce presente dentro ad un luogo buio, cioè quella proveniente dallo schermo, e aprendo l'otturatore per tutta la durata del film, il fotografo ottiene un effetto di forte contrasto in cui la zona centrale dell'immagine, corrispondente allo schermo, appare completamente bianca. L'operazione di Sugimoto è interessante sia sul piano tecnico che su quello concettuale, poiché se questo schermo teoricamente accoglie tutti i fotogrammi che narrano una storia durante un tempo stabilito, la fotografia, realizzata attraverso uno scatto che dura quanto il tempo del film, ne annulla l'esistenza.

G.G. Ho scelto di stare centrale, l'ho fatto anche prima di Sugimoto! Ho fatto anche un lavoro così fatto al cinema, sempre vent'anni in anticipo!

A.N. Guido, dovevi manifestarti prima di Sugimoto, allora!

G.G. Non è mica colpa mia! Io il lavoro lo faccio, se poi non lo pubblicano, che ci posso fare?

A.N. Tornando a *Lo spazio della quiete*, si possono vedere un po' di queste fotografie?

G.G. Qualcosa ho in archivio, ma il grosso ce l'ha la Valdoca perché volevano fare anche una mostra e vorrebbero ripubblicare quelle fotografie. Quelle sono immagini importanti anche per loro. Gli altri lavori che ho fatto dopo li ho eseguiti con meno entusiasmo.

Ho fotografato anche tanti fuori scena ma a loro interessava meno, anche perché lo facevo a modo mio. Ad esempio mettevo le persone in posa come ho sempre fatto, e ho usato un 20x25 sia in bianco e nero che a colori, e le persone dovevano essere possibilmente ferme. Ma non erano fotografie legate ad uno spettacolo in particolare. Ah, poi c'è un altro lavoro pubblicato, *Ruvido umano*, ecco il libretto dove sono pubblicate le fotografie⁴⁰⁰.

Cesare [Ronconi] lo conoscevo bene, e lo frequentavo a Venezia. Ad un certo punto era stato a Praga a fare un percorso con Grotowsky. Poi Grotowsky in quegli anni era venuto a Venezia e c'era anche Eugenio Barba. Io ho visto anche il Living a Venezia. Erano di casa a Venezia, in quel periodo. Allo spettacolo di Grotowsky si arrivava dalla laguna

⁴⁰⁰Il libro è un quadernone A4 con la copertina rigida, stampato su una carta sottile e ruvida. Le poesie di Mariangela Gualtieri occupano tre quarti del libro, e verso la fine sono stampate sulla medesima carta circa una quindicina di fotografie di Guidi. La grafica è molto spartana, e il carattere usato per i testi sembra quello di una vecchia macchina da scrivere.

perché era su di un'isola. Ci si andava al massimo in 20 persone alla volta, in barca.

A.N. Sì. Guardando queste fotografie in bianco e nero di *Ruvido Umano*, noto che il punto di vista è centrale, ma anche rialzato rispetto al palco.

G.G. La platea di quel teatro era inclinata. Era un piccolo teatro di Modena mi pare, c'era una platea minimale e il palco era montato con tubi Innocenti. Era molto semplice.

A.N. Quindi a teatro hai lavorato spesso in bianco e nero?

G.G. Spesso in bianco e nero, talvolta a colori. Con il colore ho usato addirittura il 20x25, mentre in bianco e nero il 6x6. Le foto le stampavo io, qui in camera oscura.

Comunque in questo lavoro c'è molto fuori scena, preferivo fotografare così.

A.N. Avevi delle richieste precise da parte del regista o hai seguito il tuo istinto?

G.G. Le richieste c'erano sempre, ma io non le osservavo. Mi è capitato anche con le fotografie di architettura. Ad esempio mi hanno chiesto di fotografare il Teatro La Scala dopo il restauro di Mario Botta, e io avventatamente e sconsideratamente ho detto di sì. Il giorno dopo mi è arrivata una lettera con il decalogo delle cose che avrei dovuto fotografare, firmato da Botta stesso. Per fortuna subito dopo mi hanno chiamato da Casabella per dirmi che volevano altri fotografi ed è stata una fortuna. Per me. Una volta ho fotografato anche per un pittore, ma era un amico mio, insomma fotografare le opere degli altri non fa per

me. Ho fatto spesso fotografie di architettura ma mi sono sempre assicurato prima che gli architetti fossero già morti....

A.N. Dunque, ti senti lontano da personaggi come Hans Namuth...

Il lavoro di Namuth⁴⁰¹ ci svela i meccanismi della pittura di Pollock e le sue modalità, e i critici stessi dell'epoca hanno apprezzato quelle fotografie perché senza di loro non si sarebbero comprese molte cose. Pollock lo abbiamo visto e capito grazie alle fotografie. Allora la fotografia può assolvere il suo compito di analista critica delle altre arti, pittura, architettura, teatro, ecc. ma non può e non deve essere al servizio delle altre opere. Deve trattare l'oggetto teatro così come tratterebbe un albero, una casa, un qualsiasi oggetto. Ma lo deve trattare con grande rispetto, inteso come libertà, e il rispetto maggiore lo si ha quando non si è servi. Io sono servo sì, ma dell'oggetto che fotografo, dell'albero, del paracarro, ma non della volontà di un committente. Sono al servizio della realtà. La fotografia di teatro in particolare è sottomessa ai *desiderata* della stampa, che deve pubblicare la giusta fotografia che riassume lo spettacolo, in qualche modo. Quella fotografia deve essere riassuntiva, deve essere teatrale. Più che alle volontà dei registi, e le immagini che vuole la stampa da pubblicare devono corrispondere a dei codici, devono riassumere lo spettacolo, mostrare cose, devono essere teatrali, appunto.

A.N. Spesso in teatro la fotografia è considerata ancella dello spettacolo, ma non è questa la sfera delle immagini teatrali che sto studiando io. Ho lasciato da parte questo aspetto per concentrarmi di più invece sulla questione autoriale, se mi passi il termine. Mi interessa più capire

401[®]Di Hans Namuth è piuttosto nota la testimonianza fotografica sulle modalità di lavoro di Jackson Pollock, esperienza di cui Rosalind Krauss parla ampiamente nel suo saggio *La fotografia come testo: il caso Namuth/Pollock*, pubblicato in *Teoria e storia della fotografia*, Bruno Mondadori, Milano 1996 (ed. italiana a cura di Elio Grazioli), *Le photographique*, Édition Macula, Paris 1990.

modalità e istanze di un'opera che entra in un'altra opera, capire il ruolo che ha il fotografo come 'spettatore' chiamato a riprendere la scena del teatro, cosa succede quando un'opera entra in contatto con un'altra, che tipo di cortocircuito si crea.

G.G. Io però non userei questo aggettivo, autoriale. Quando fotografo, ti dicevo, io non mi sento un autore ma un servitore, sono al servizio del mondo e delle cose che contiene. Come i pittori, gli acheropiti, insomma. Detto questo, io posso fare un lavoro critico, un lavoro intelligente o un lavoro stupido, ma non autoriale. Se sono autore, io prevarico l'oggetto, metto in mostra me come autore e non l'oggetto in quanto oggetto. Come il fatto di Josif Brodskji durante la sua permanenza in un Gulag, quando guardava fuori e vedeva solo fango, fango e galline che razzolavano. Lui aveva avuto dall'Inghilterra un'antologia della letteratura europea contemporanea e ad un certo punto si era imbattuto nelle poesie di Holden e all'inizio del capitolo c'era una piccola fotografia di Holden, scattata da un anonimo. Non un autore, un nome, ma una persona, un fotografo qualsiasi. Quella fotografia, dice Brodskji, mi ha detto moltissimo, molto di più di quelle scattate da McKenna molti anni dopo. L'ignoto e l'autore, chi vince?

A.N. Capisco cosa vuoi dire. Allora forse nel nostro caso possiamo parlare di ibridazione? O di incrocio di linguaggi?

G.G. Non saprei. Il discorso è ampio ma il teatro fa fatica ad incrociarsi con la fotografia. Invece la pittura ad esempio, deve tanto al teatro. Dal rinascimento in poi la pittura è teatrale, a cominciare da Piero Della Francesca, quando dipinge non la vita reale del tempo ma le processioni che si svolgevano a Firenze in quegli anni, la gente in costume, le vesti, i turbanti, ecc. il teatro del medioevo, insomma. Ma detto questo, io penso che la pittura dovrebbe svicolarsi invece dal teatro. Carlo Scarpa diceva

che il problema del fotografo che riprende l'architettura è quello di mettersi all'interno, dentro all'immagine mentale dell'architetto. Cioè far coincidere la mente del fotografo con quella dell'architetto porta i maggiori risultati. Questa sì che potrebbe definirsi ibridazione. O fusione di linguaggi piuttosto. Ma se ci pensi è quello che avviene anche nella vita. Cioè come direbbe il pittore inglese Graham Sutherland se io faccio un ritratto, ho ritratto il personaggio ma anche un po' i miei tic, tutto fuso insieme. Anche se, secondo me, meno tic personali ci sono meglio è. Così come leggi una persona, o un'opera, o il teatro, se sei in sintonia con l'ideologia, con il pensiero, con la filosofia di quella persona o di quell'opera, è più facile far collimare le cose.

Ad esempio, se io dovessi fotografare l'architettura neoclassica, [...] non potrei mai. Troppo monumentale. Io preferisco ad esempio fotografare la casetta geometrica un po' malandata del dopoguerra, ma l'edificio neoclassico proprio no...

A.N. Rispetto al problema a cui abbiamo accennato in precedenza, sul come fotografare il teatro, tu come ti poni, cosa pensi? Ha senso fotografare un oggetto effimero? Come si fa?

G.G. Come si fa? Fotografare un'opera effimera, che tende a sparire, cioè avere la pretesa di fotografare il teatro...è una sorta di peccato di *hybris*. Non si può fotografare, il teatro! Scherzi a parte, è come dire che se ne fa una traduzione, che può essere raffinata o becera, come una qualsiasi traduzione letteraria da una lingua all'altra.

La traduzione però è in realtà un tradimento, un tradire che può anche essere vantaggioso perché non necessariamente porta ad un peggioramento *tout court*. Pensiamo alla casa geometrica di cui sopra, o un posto, o un oggetto considerato brutto o meglio non degno di attenzione. Ecco se tu scatti una fotografia a quella cosa e poi la guardi... torni a guardare l'opera prima di tutto, e lo fai diversamente, e poi ti

chiedi, ma qual'è l'opera? Questa o quella? L'oggetto o la sua rappresentazione? E' questo il meccanismo del fotografare il teatro. E allora si fotografa il tempo, perché la fotografia è l'arte del tempo, dice qualcuno, è l'arte della memoria. La fotografia ti può restituire vagamente la memoria di quella che è stata l'operazione teatrale, cioè te ne restituisce le ombre.

A.N. Siamo nella caverna di Platone...

G.G. Siamo sempre nella caverna con Platone. Anche se io la parola rappresentazione la abolirei, perché odio i rappresentanti...la fotografia di teatro non è una rappresentazione, ma la sua ombra, più nei termini di una descrizione direi. Più la fotografia è semplice e più sta descrivendo, come ha fatto Namuth con Pollock, come dicevamo poc'anzi. Lui ha descritto semplicemente con la macchina fotografica alcuni momenti della sua pittura. Invece di usare le parole ha usato le fotografie, però l'immagine non sostituisce l'opera. Forse vediamo l'opera diversamente, con gli occhi più aperti, grazie alla fotografia.

A.N. Ma allora qual è l'opera? La fotografia o il quadro fotografato, o la gestualità stessa di Pollock?

G.G. L'opera non c'è. Pensa a Alois Riegl⁴⁰², me lo ricordo dai tempi della

402[®] Noto studioso viennese di storia dell'arte e teorico delle *Kunstwollens*, ovvero delle 'volontà artistiche', nel 1903 Riegl fu nominato presidente della commissione di studio e conservazione dei monumenti storici dell'Impero austro-ungarico da parte del Governo Regio Viennese. La sua programmazione di interventi per la tutela delle opere d'arte e dei monumenti influenzò notevolmente sugli studi di storia dell'arte dell'epoca e rese possibile il riconoscimento del Restauro come disciplina autonoma. La sua esperienza confluì inoltre in un celebre libro, *Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen, seine Entstehung*, pubblicato nel 1903 e tradotto inizialmente in italiano con il titolo *Il culto moderno dei monumenti, la sua essenza e il suo sviluppo*. La categorizzazione a cui si riferisce Guidi nell'intervista è tratta da questo testo, e si riferisce presumibilmente al confronto dialettico tra le varietà di valori formulate da Riegl. Secondo quest'ultimo infatti, ogni monumento ha un valore storico e artistico in quanto rappresenta la memoria immutabile di un passato e come tale va conservato nel tempo, ma può anche subire interventi su base soggettiva e a seconda della sua disponibilità ad accettare i gusti dell'epoca attuale. Cfr. Riegl A., *Il culto moderno dei*

scuola, era molto citato da Carlo Scarpa. Ecco, Riegl divide i monumenti in tre, o forse quattro, tipi. Ci sono quelli che nascono sotto lo statuto classico, quello della commemorazione, e sono la prima categoria di monumento. Poi ci sono quelli che lo diventano nel tempo, pensiamo alle opere di Piero Della Francesca che sono diventate “monumenti” cinquecento anni dopo. Leggevo un articolo sul Sole24ore che diceva che gran parte della pittura medievale è stata salvata per il rotto della cuffia da pochi collezionisti della fine del Settecento, che andavano controcorrente e cercavano opere in Italia ma anche all'estero, e collezionavano quello che era considerato ciarpame. L'interesse per la pittura medievale arriva molto dopo, alla fine dell'Ottocento con gli storici dell'epoca, Lionello Venturi con il libro *Il gusto dei primitivi*, e Matteo Marangoni, poi forse Berenson, ecc. Ecco Riegl diceva che il monumento è tale perché è invecchiato, diventa cimelio, icona. E la fotografia è un po' così, lo sottolinea anche Lugon⁴⁰³ quando dice che la fotografia ha il potere di invecchiare istantaneamente e dunque di fornire questo statuto di monumentalità. Se io fotografo ora quel rotolo di scotch, esso diventa subito un monumento, immediatamente. Se estendiamo il discorso al teatro funziona allo stesso modo, appena viene fotografato viene monumentalizzato, proprio dalla fotografia. Ogni cosa fotografata, in definitiva, subisce questo processo. Anche i matrimoni, senza fotografia, cosa sarebbero? Solo con la fotografia diventano storia.

A.N. Parliamo un po' di queste fotografie de *Lo spazio della quiete*. Questi punti di vista un po', come dire, instabili, sono ovviamente voluti...

G.G. Sono un tentativo di uscita dalla classicità, dall'immagine pura e semplice. Le ho fatte con il 20x25 queste fotografie, ma prima avevo

monumenti. Il suo carattere e i suoi inizi, Abscondita, Milano 2011.

403^oOlivier Lugon ha scritto il già citato *Lo stile documentario in fotografia. Da August Sander a Walker Evans 1920-1945*, un testo importante per Guido Guidi, la cui cifra poetica ha un riferimento rilevante con l'ideologia fotografica modernista americana del Novecento.

usato la Leica, per vedere cosa succedeva quando giravo la macchina. Questo ha un po' a che fare con le trasgressioni del Bauhaus. C'è un testo di Paolo Costantini in questo libro...

A.N. Paolo Costantini ha scritto di fotografia teatrale? E' uno scoop questo!

G.G. Sì! Il suo unico testo sull'argomento, e il suo primo testo scritto in assoluto. Il suo esordio. L'ha scritto per me! Si chiama *L'immagine impura*. Prima non aveva mai pubblicato niente e ha scritto proprio su quelle fotografie, che gli piacevano.

A.N. Leggo nel suo testo *Nota alle fotografie di Guido Guidi*, che cita infatti il Bauhaus.

G.G. Sì, anche se non so quanto c'entrasse il Bauhaus con Cesare, con l'oggetto. Lui lo trovava nella fotografia, ma forse anche nella Valdoca. Alcune costruzioni sceniche richiamano anche Schlemmer, ma ripeto che l'idea più forte è quella del libro di Ruggero Pierantoni, il dardo che colpisce.

A.N. Ma Ronconi che dice di queste fotografie, avete parlato dell'argomento?

G.G. Una volta mi aveva invitato a parlare in pubblico di queste foto, ma sapevo che sarebbe finita in discussione quindi non sono andato, siamo sempre in disaccordo, amichevolmente.

Le foto come ti dicevo ce le hanno loro, alla Valdoca, e non le tengono bene, le espongono in modo molto semplice durante gli spettacoli, appoggiate lì, e pensa che qualcuna l'hanno anche rubata. Forse adesso hanno capito che vale la pena di conservarle bene, ma prima le

trattavano così, non ne tenevano gran conto. Le ho anche chieste indietro, ma non me le hanno ancora date.

A.N. Di che anno sono queste fotografie?

G.G. L'anno non lo ricordo, ma mi ricordo che alcune fotografie le ho scattate a Modena in quel teatro di cui ti parlavo prima. Mi sono fermato lì un giorno o due per fare queste fotografie e in quell'occasione venne a trovarci Ghirri. Gli telefonai - in quell'epoca ci vedevamo abbastanza spesso -, e lui venne in teatro insieme a Celati, che mi ricordo come una persona molto affabile, molto gentile. Celati aveva i capelli bianchissimi allora. Oggi invece ce li ha nerissimi...è ringiovanito insomma. Comunque, vennero e si fermarono la sera a vedere la rappresentazione, e Luigi Ghirri osservò diverse cose che non gli tornavano, criticò un po' lo spettacolo, trovò dei nodi non risolti, soprattutto tecnicamente. Erano solo suggestioni, ma aveva riscontrato alcune sconessioni, o meglio imperfezioni appunto tecniche. In realtà questi errori potrebbero essere anche una scelta, cioè potrebbero essere voluti, far parte della scena o dell'attorialità, quindi non so se Ghirri ne avesse tenuto conto, è sempre difficile capire se la tal cosa è sbagliata o è fatta consapevolmente così.

A.N. Quello che dici mi ricorda un testo che ho letto proprio in occasione di una tua mostra che ho visto l'anno scorso a Cesena⁴⁰⁴, dove scrivevi che l'errore fotografico non esiste, cioè che non esistono le fotografie sbagliate, e che non si deve buttare mai via niente...

404[®]Si tratta della mostra *Cinque Paesaggi 1983-1993*, curata da Antonello Frongia, che è stata esposta dal 17 dicembre 2013 al 19 gennaio 2014 presso la Chiesa dello Spirito Santo, spazio espositivo cesenate del Dipartimento di Architettura dell'Università di Bologna. Precedentemente apparsa all'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione di Roma e alla *Photographica Fine Art Gallery* di Lugano (Svizzera), l'esposizione raccoglie 130 fotografie realizzate in grande formato, in un'ampia area geografica che attraversa il nord est italiano, dalla Romagna fino alle Prealpi venete.

G.G. Partiamo dal presupposto teorico che non c'è niente di sbagliato. In fotografia poi adesso è anche di moda l'errore⁴⁰⁵. Anche Marra ha fatto una mostra a Bologna su questo tema, qualche anno fa, era proprio questo l'argomento, l'errore, o presunto tale. Questa è però una questione interessante perché ribalta la prospettiva. Come se le fotografie fatte dai professionisti, quelle perfette tecnicamente, fossero tutte errate, mentre per assurgere agli alti livelli dell'arte deve intervenire il caso, l'incidente...come dire che chi è troppo preciso, Weston ad esempio, è da cestino. Sono categorie. Ma per me non funzionano. Va bene anche la fotografia sbagliata, ma come fai a dire che lo è? Qual'è il criterio? Allora tutto è sbagliato, o appunto è tutto giusto. E' giusto anche Atget, o sono giusti gli *snapshot* contemporanei come quelli di Eggleston, o sono foto sbagliate? Il modo in cui si legge la fotografia cambia, deve cambiare secondo quello che si guarda.

A.N. Tornando al teatro, ti è mai capitato di fotografare altri teatranti o altri spettacoli, in altri momenti del tuo percorso?

G.G. Molti anni fa ho fotografato un discepolo di Eugenio Barba, che era a Venezia, allo IUAV. Era durante uno spettacolo. Ma l'ho fatto per me, perché mi interessava quella cosa in quello spazio. E poi un'altra volta mi hanno costretto a fotografare Edoardo De Filippo. Un mio amico non voleva andare da solo e allora l'ho accompagnato, e ci pagavano. Poi ho portato le foto a De Filippo e lui le ha apprezzate molto, così gliel'ho

405[®]Guidi si riferisce qui al saggio pubblicato da Einaudi, *L'errore fotografico. Una breve storia*, di Clement Chéroux. In questo libro l'autore edifica una teoria secondo la quale l'errore in fotografia, inteso come elemento non previsto che sfugge alla codificazione accettata culturalmente, sia stato invece storicamente il fattore di svelamento della verità del mondo, la componente principale dell'evoluzione tecnica e l'apertura espressiva della fotografia attraverso i secoli. Nelle parole di Guidi si avverte una sottile critica nei confronti di questo testo, probabilmente in virtù del fatto che più volte Chéroux insiste sul ruolo conformistico della ripresa documentaristica, con le sue regole prestabilite e staticamente anti-creative, deponendo a favore di una maggiore libertà "che deroghi alla norma". Cfr. Chéroux C., *L'errore fotografico. Una breve storia*, Einaudi, Torino 2009, (trad. italiana di Rinaldo Censi), *Fautographie. Petite histoire de l'erreur photographique*, Éditions Yellow Now, Belgique 2003.

regalate, e così addio paga. Mi ha anche raccontato che una volta lo aveva fotografato anche Paolo Monti. E anche Mulas. E allora equiparò le mie fotografie a quelle. Io le ho viste poi queste foto che gli fece Mulas, secondo me erano troppo artificiose.

Poi mi viene in mente un'altra volta, all'Arena del Sole a Bologna, ho fotografato un russo, che mi chiamò perché aveva visto proprio le fotografie del *Lo spazio della quiete* della Valdoca. Cesare Ronconi in quell'occasione fece da tramite e andai con Attilio Gigli⁴⁰⁶ a fare queste fotografie. Ci divertimmo moltissimo ma le foto non piacquero per niente al russo. Eravamo in macchina, io e Attilio, in zona Bologna, lui guidava e io avevo una Leica, e fotografavo la gente che passava nelle altre macchine. Scattavo con il flash, dal finestrino, e quello è proprio il teatro di strada. Un po' come Walker Evans nella metropolitana⁴⁰⁷, ma più aggressivo, mi facevo vedere. Non so neanche se le ho mai stampate, quelle foto, a proposito di foto sbagliate. Quelle saranno state sbagliatissime. Però era davvero il teatro della vita, non con un pubblico pagante ma con un pubblico casuale, che incroci per strada, per caso.

406[®]Nato nel 1934 e scomparso nel 2005, il fotografo Attilio Gigli si interessava principalmente del rapporto tra la realtà quotidiana e l'immagine diretta e documentaria, in linea con il filone della recente tradizione americana che passa attraverso Walker Evans e lo stile documentaristico. Non molto noto in tempi attuali, Gigli ha però partecipato a numerose mostre italiane dedicate al paesaggio degli anni Ottanta e Novanta e pubblicato le sue fotografie in diversi libri, tra i quali il più recente *Passerby. Passanti*, Skira, Milano 2002; tra gli altri libri da lui realizzati si ricordano inoltre *Il tempo dell'immagine. Fotografi e società a Bologna 1880-1980*, Edizioni Seat, Bologna 1993; Matteucci A. M., Stanzani A, (a cura di), catalogo della mostra *Architetture dell'inganno. Cortili bibieneschi e fondali dipinti nei palazzi storici bolognesi ed emiliani*, Arts&Co, Bologna 1991; Costantini P. e Zannier I., (a cura di), *L'insistenza dello sguardo. Fotografie italiane 1839-1989*, Alinari, Firenze 1989; *La città di Morandi*, Cappelli, Bologna 1989; *Una città per la cultura. La Rocca Malatestiana a Cesena*, Mazzotta, Milano 1985.

407[®]Guidi allude al progetto di Walker Evans noto come *Subway Portraits*, realizzato nella metropolitana di New York tra il 1938 e il 1941. Scattando con la fotocamera occultata sotto al cappotto, il fotografo esegue una serie di ritratti *unposed* ai passeggeri inconsapevoli di essere fotografati, che mostrano così 'nude espressioni, senza maschera', riprese nella naturalità del momento in cui si manifestano. La particolarità di questo lavoro risiede nello stile sperimentale di queste immagini, caratterizzato da imperfezioni formali, inquadrature storte, mossi e sottoesposizioni - requisiti in seguito attribuiti ad un linguaggio puro, schietto e oggettivo - e riconquistato oggi, a distanza di mezzo secolo, da molti giovani fotografi contemporanei.

Quelli che sono rimasti folgorati dal flash erano spettatori, ma anche attori. Attori di strada.

A proposito delle foto della Valdoca, non ti ho detto prima che Pierantoni poi quella volta venne a Cesena. E' stato ospite da me qualche giorno e poi siamo andati anche in montagna a Verghereto dalla sorella di Cesare, e qualche anno dopo fu invitato anche da Luigi Ghirri in occasione del progetto fotografico sulla via Emilia. Ci fu un incontro a Reggio Emilia e c'è un testo pubblicato sul libro della Valdoca. Luigi lo aveva invitato dopo averlo conosciuto grazie a questa cosa nostra, mia e di Cesare della Valdoca, creammo il cortocircuito. Cesare Fabbri invece, non so se lo conosci, è stato mio assistente, ha studiato architettura a Venezia allo IUAV, e ha fotografato ad esempio il Teatro delle Albe. Insieme alla Silvia Loddo hanno aperto a Ravenna un'associazione culturale che si chiama l'Osservatorio. Io ho lavorato anche con Roberto Paci Dalò e Giardini Pensili, fotografando questi teatrini visivi e anche degli spettacoli, ma solo in amicizia. E poi ho partecipato anche ad un seminario di Strelher al Piccolo, era una cosa soprattutto per architetti ma c'erano anche artisti e attori. In quell'occasione ho conosciuto Beppe Finessi, architetto che è stato direttore di *Abitare* e attualmente è direttore di *Inventario*, una rivista di design. In questa rivista ho pubblicato il lavoro su Preganziol. Comunque quella cosa fu dedicata a teatro e architettura. E c'è da dire che molta dell'architettura contemporanea è, ahimè, sempre più teatrale, magniloquente, a partire da Frank Gehry, Zaha Hadid e il Maxxi a Roma.

A.N. Sarebbe un altro capitolo da aprire, ma per ora c'è già molta carne al fuoco. Torniamo a te e alla Valdoca. E' molto strano questo libro, *Ruvido Umano*. Sembra quasi un oggetto artigianale, d'altri tempi. I disegni che intercalano il testo sono di Ronconi?

G.G. E' tutto fatto a mano, c'è anche il timbro della Valdoca nella prima pagina. I disegni sono di Ronconi e di Paola Trombin, che è un'artista, un architetto che sta a Verona e che ha lavorato con la Valdoca, ma poi se n'è andata a Roma e ha lavorato con Schifano. Erano tutti compagni di scuola, si conoscevano bene, e in scena in quello spettacolo c'è lei insieme alla Mariangela. La scena era spoglia, tutta avvolta nella plastica nera, e poi c'era del fumo e dei colpi di luce che facevano l'effetto cono, in stile ceco, praghese. Infatti dietro la loro storia c'era l'esperienza di Grotowsky. Fotograficamente li ho assecondati in questo, mi sembrava giusto mettere in evidenza certe cose. Per loro sai, non per me. A me interessa, come dicevo, azzerarmi come autore...

A.N. E si torna sempre a Mulas. E' il paradigma della fotografia teatrale, dell'azzeramento della prospettiva autoriale per mettersi al servizio della scena, del regista.

G.G. Io ho visto anche delle foto di Mulas proiettate sulla scena di Strehler, durante lo spettacolo. Non mi ricordo in quale di preciso, ma mi pare fosse Brecht. Non so se è un fatto noto. Erano fotografie in bianco e nero, proiettate su di uno schermo, durante la rappresentazione.

A.N. Infatti non è particolarmente noto questo aspetto diciamo più scenografico di Mulas. Si parla sempre della sua relazione con Strehler e Brecht e della ripresa oggettiva, quasi fredda e documentativa della scena.

G.G. Non ricordo molto bene le fotografie, ma erano molto contrastate, e lo stile era molto *Subjektive Fotografie*⁴⁰⁸. Erano proiettate durante una

408⁸Il movimento tedesco della *Subjektive Fotografie* prende il nome da una grande mostra, realizzata in Germania nel 1952, nata per recuperare il concetto di autorialità e riunire forme alternative di fotografia sperimentale e altamente creativa, aliene ad un'ideologia corrispondente ad una documentazione generica o a linguaggi come

scena lunga, a fondo palco. Comunque a parte queste fotografie, Mulas era sempre centrato in platea, per avere un punto di vista aperto e omnicomprensivo. L'ho fatto anche io nelle foto Valdoca come dicevo, ma poi per fare quelle storte, sono entrato sul palco. Ho fatto come l'olandese Rembrandt, che entra in scena con il carrettino e dipinge i suoi assistenti 'drappeggiati' come attori, cioè che recitano la scena per lui. E lui è dentro.

C'è un testo di Svetlana Alpers, edito da Bollati Boringheri, sulla pittura di Rembrandt e sul Seicento olandese, su questo aspetto dello stare dentro, un testo citato anche da Peter Galassi, in polemica però. Molti pensano che la Svetlana si inventi un po' di cose, che non sono suffragate scientificamente, però è anche vero che non si può parlare solo di quello che c'è scritto nei documenti. Se non ti muovi con un po' di intuito, anche se ovviamente poi devi cercare di dimostrare che è vero, non vai da nessuna parte. Ad esempio, è risaputo che non ci siano fonti dirette né documenti che dimostrano che Vermeer usasse la camera ottica, ma come dice Arasse, i documenti veri da cui attingere sono i quadri stessi. Insomma la Svetlana dicevo, parla di quella pittura olandese che Michelangelo definiva 'per donnette, fraticelli, suore in vena di estasi', ecc. Una pittura che rispetto a quella ideologica e teatrale di Michelangelo, sembrava più una semplice descrizione delle cose, era più oggettiva. Mi viene in mente anche Tintoretto, che dipinge quadri per la navata laterale e non per la prospettiva centrale, e in uno di questi dipinti rappresenta un muro sul quale c'è riportata la sua firma. La firma dell'autore non è nel quadro, ma è nel muro dipinto. Come se io facessi la mia firma sul foglio di carta e poi facessi una fotografia col

quello del fotogiornalismo. Otto Steinert, fondatore e ideologo del movimento scrive: "Subjektive Fotografie significa fotografia umanizzata, individualizzata, e vuol dire utilizzazione dell'apparecchio allo scopo di scegliere degli oggetti gli aspetti corrispondenti alla loro natura profonda." Steinert O., *Subjektive Fotografie*, Brüder Auer Verlag, Bonn-Rhein 1952, p. 16, cit. in Zannier I., *L'occhio della fotografia. Protagonisti, tecniche e stili della "invenzione meravigliosa"*, NIS, Roma 1988, p. 255. In merito al lavoro fotografico di Mulas che Guidi definisce in stile *Subjektive*, si tratta verosimilmente del corpus realizzato per lo spettacolo *Giro di Vite* messo in scena da Puecher nel 1969 al Piccolo di Milano.

foglio dentro. E' lo stesso discorso di prima, essere un po' dentro al quadro, starci dentro, in mezzo. Uscire dalla visione centrale di Mulas, o da quella classica di Ghirri. Lo stesso Ghirri diceva che fotografava mettendosi nell'ottica dell'architetto del Seicento, perché dal Rinascimento e fino all'Ottocento tutto è costruito con un punto di vista centrale, e quindi teatrale per eccellenza. Alla faccia di Grotowsky, del Living ma anche di Pirandello. E Ghirri vive anche una fase di postmodernismo, di ritorno all'ordine 'aldorossiano' che riporta tutto nella simmetria. Vale per l'architettura ma anche per la letteratura, pensa a Celati, Cavazzoni, Beppe Sebaste⁴⁰⁹, una letteratura legata all'immaginario, un po' visionaria, non realistica, e neanche iperrealista. E neanche ipermoderna, nell'accezione che dà al termine Donnarumma⁴¹⁰. Lui dice che il postmoderno ha fatto da tramite, da ponte che aggancia la fotografia, l'arte concettuale e le arti troppo colte del modernismo. Allora col citazionismo, la cartolina, ma anche il Kitsch, diventano un modo per allargare, affascinare un pubblico meno colto e meno preparato, mentre anche il pubblico più colto si diverte un po' di più perché si alleggerisce, e gioca con le citazioni. Anche se io il postmoderno lo aborrisco, sono stato studente di Bruno Zevi e tu sai le sue polemiche su questo movimento.

A.N. A proposito di questo, mi incuriosisce sapere la tua posizione rispetto a quel filone fotografico contemporaneo anti-modernista che costruisce scenari, finzioni, che mette in scena le immagini come se fossero set teatrali o cinematografici, penso a Jeff Wall, a Gregory

409[¶] I tre scrittori citati da Guidi fanno parte del folto gruppo di intellettuali (insieme a Italo Calvino, Antonio Tabucchi, Daniele Del Giudice, Tonino Guerra, Corrado Costa, Antonio Faeti, Giorgio Messori e Giulia Niccolai) che nel 1986 furono coinvolti nella redazione del libro *Esplorazioni sulla via Emilia. Scritture nel paesaggio*, edito da Feltrinelli. Sullo stesso tema nello stesso anno venne inoltre pubblicato *Vedute nel paesaggio*, composto da fotografie di Luigi Ghirri, Gabriele Basilico, Vincenzo Castella, Giovanni Chiaramonte, Olivo Barbieri, Vittore Fossati, Mimmo Jodice, Klaus Kinold, Claude Nori, Cuchi White, Manfred Willmann e naturalmente lo stesso Guidi.

410[¶] Cfr. Donnarumma R., *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Il Mulino, Bologna 2014.

Crewdson, la Sherman stessa, tutti questi fotografi che costruiscono realtà fittizie. E' un atteggiamento postmodernista, che implica una certa dose di teatralità, e qualcuno lo ha definito neo-pittorialismo dando per scontato, come se fossimo nell'Ottocento, il legame con la pittura. Mentre oggi forse ha più senso ritrovare una relazione con il teatro, perché quel tipo di messa in scena, *staged*, è tipicamente teatrale, più che pittorica. La pittura stessa è teatrale, come tanti studiosi e critici hanno sottolineato.

G.G. Ma guarda, io in via teorica non ho niente contro questa modalità del fotografare. L'ho sempre fatto anche io, anche se poco perché a me interessa mostrare la scena il più autentica possibile. Io cerco di nascondere la teatralità quando metto in posa una persona, cerco di rendere naturale con dei piccoli accorgimenti, mentre Jeff Wall costruisce, carica l'immagine, ma è tutto dichiarato. Thomas Demand ne fa una bandiera. Ma capiamoci bene, non è che un'opera, chiamiamola così come piaceva al mio amico Luigi Ghirri, è tale perché il fotografo è intervenuto facendo lo sceneggiatore. E' un grosso equivoco, questo. La fotografia è fotografia, indipendentemente dal fatto che ci sia una messa in scena o che la scena si sia autoprodotta.

Se il fotografo sente questa necessità è perché si usa troppo far cascare le cose dall'alto, cioè che anche se l'opera la firmo io magari non l'ho neanche fotografata, l'ha fotografata il mio assistente.

A.N. Il fotografo diventa il regista di un sistema molto più ampio.

G.G. Esatto, infatti si parla molto di rapporto con il cinema perché il regista fa così, guarda nella macchina da presa ma la ripresa non la fa lui. Vale per tutti, persino per i grandi come Antonioni.

Ma non per Piero Della Francesca però. I quadri li faceva lui, con le sue mani. Addirittura ho letto recentemente che costruiva i modelli dei suoi

quadri in terracotta e poi metteva i tessuti intorno per copiare i panneggi, per dipingerli nel modo giusto. Questa è una cosa che si sa poco, ma Piero Della Francesca è importante per questo? Si tratta solo di un metodo, che lui adottava per studiare l'immagine, per capire meglio l'equilibrio delle forme. Sicuramente faceva delle bozze, dei disegni di studio. Costruiva la scena spazialmente come fa Jeff Wall. Gran parte della pittura in questo senso ha a che vedere con il teatro, sia quella che rappresenta lo spazio che quella contemporanea, più astratta, come Pollock che produce un gesto, un'azione che diventa performance, è teatrale, solo per il pubblico di una galleria, limitato, ma pur sempre teatro, messa in scena.

Nel testo *Film, ritorno ad una realtà fisica*, di Krakauer, lui si poneva il problema di come far sparire il teatro dal cinema, evitare la teatralizzazione, ridurla al minimo. Il cinema non è teatro, ma è la vita, come diceva Breton. Vale per tutte le arti. E' un'iperbole.

Si può far sparire il teatro dal teatro? Il teatro è dappertutto, sempre, anche noi ora, in questa intervista stiamo facendo teatro, nella sua accezione più semplice. Bisogna allora dare una definizione di teatro. Il problema è semmai che il teatro di cui parliamo non sia teatrale. Stephen Shore racconta che da ragazzino la professoressa, quando lo metteva in punizione, gli faceva imparare dei passi di Shakespeare, in particolare dell'Amleto. Ecco, c'è quella parte in cui i teatranti arrivano al castello per fare la rappresentazione e Amleto chiede loro di recitare il racconto che ha scritto lui sul padre ucciso dalla madre. Amleto spiega come fare ai teatranti e fa le dovute raccomandazioni dicendo 'mi raccomando però, che il gesto sia misurato, non siate pappamolli ma non stra-erodiate'. Questa è la grande arte insomma, dove tutto è detto ma è come se non lo fosse. A questo proposito mi viene in mente Mario De Luigi che a lezione una volta raccontò la scena finale di una tragedia di Shakespeare, non ricordo più il titolo, ma sempre su questo tema del non detto, del silenzio, del trattenuto, per usare una parola forse più

efficace. Insomma De Luigi racconta che in questa tragedia c'è una donna che si butta dalla finestra e in scena ci sono tutti gli attori in silenzio e solo uno di loro commenta, e dice 'sono io pallido come costoro?' e la scena si chiude su questo interrogativo. E' teatro altro, che non ha bisogno di spiegazioni, come era il teatro elisabettiano che oggi abbiamo perso ma che andrebbe secondo me riconquistato...

Walker Evans e James Agee, vanno in Alabama a fotografare Battlefield e suoi amici fittavoli, e Agee scrive con un linguaggio poco affine ai protocolli dell'epoca, come nota la Sontag, estraneo a quel linguaggio elisabettiano. Anche Evans è poco teatrale, poco aulico, nel senso sempre shakespeariano. Il traduttore italiano del testo, che è pubblicato da Bollati Boringhieri, si chiama Fontana ed è un tipo un po' volgare. All'inizio c'è la prefazione di Colombo il giornalista e poi l'altra premessa di Evans che commemora l'amico Agee che è appena morto. E poi c'è l'introduzione di Fontana, in cui dice che questi fittavoli erano degli emigrati della Scozia che parlavano un linguaggio elisabettiano misto all'americano, l'americano di allora. Nelle fotografie di Evans vedi una sorta di trascrizione di quella lingua, schietta, referenziale, oggettuale. Ma in realtà a ben guardare è ricchissima di metafore, di allusioni tipiche del teatro elisabettiano ma anche prima, seppur apparentemente caustico e neutrale.

A.N. Mi viene in mente infatti quella foto di Evans con la croce in primo piano, le case e le fabbriche sullo sfondo, è estremamente metaforica.

G.G. L'anno scorso Marcello Galvani, che ha girovagato per l'America, mi ha mandato una fotografia fatta oggi da quel punto di vista, in quel posto, ma la tomba con la croce non c'era più.

1.5.6 Gli spettri che abitano il teatro.

Intervista a Cesare Ronconi, realizzata il 30 aprile 2016

Nel 1983, a Cesena, Cesare Ronconi e Mariangela Gualtieri fondano il Teatro Valdoca, compagnia che si impone immediatamente sulla scena italiana per la sua cifra stilistica minimale, basata sull'incontro poetico tra corpo dell'attore, spazio e parola poetica. I primi spettacoli *Lo spazio della quiete* (realizzato nel 1983 e ripreso nel 2009) e *Le radici dell'amore* (1984) si basano su riferimenti ad autori noti all'epoca nel campo dell'arte e della scienza, ad esempio Fausto Melotti e Ruggero Pierantoni, o al poeta Milo De Angelis, che traccia un segno indelebile nello stile della compagnia. Fin dai primi anni Novanta infatti, il Teatro Valdoca si apre ad una dimensione pedagogica fondando una Scuola Nomade di Poesia che include corsi di alta formazione finanziati dalla Comunità Europea. L'introduzione della poesia all'interno del percorso teatrale, porta gradualmente la Valdoca ad arricchire la scena con il linguaggio verbale, che viene modulato dall'uso della voce e in qualche caso dal testo scritto. I versi di poeti storici e contemporanei si alternano a quelli di Mariangela Gualtieri la quale diverrà, nel corso degli anni, drammaturga e poetessa riconosciuta internazionalmente. Negli anni Ottanta la Valdoca si impone nel panorama italiano con spettacoli come *Atlante dei misteri dolorosi* (1986) e *Ruvido Umano* (1986), mentre negli anni Novanta mette in scena la serie *Antenata* (1992), *Ossicine* (1994), *Fuoco Centrale* (1995), *Nei leoni e nei lupi* (1997) e *Parsifal* (1999). E' del 2004/2005, invece, la trilogia *Paesaggio con fratello rotto*, riadattata in seguito per il video - pubblicato da Luca Sossella Editore nel 2008 - e considerata il vertice espressivo del percorso della Valdoca.

Il 2011 vede il debutto di *Caino*, opera teatrale in cui appaiono noti attori come Danio Manfredini e Raffaella Giordano, insieme a Mariangela Gualtieri e ad un gruppo di giovani attori-danzatori. Negli ultimi anni infatti, accanto al lavoro sulla parola e sul suono, la Valdoca si è impegnata nella creazione di grandi spettacoli corali in cui il movimento del corpo e la danza forgiavano partiture sceniche ibride, tra teatro, arti visive, musica *live* e movimento armonico. Il testo di *Caino* inoltre, viene pubblicato da Einaudi nello stesso anno, decretando il definitivo successo della Gualtieri come scrittrice e poetessa. Mariangela Gualtieri aveva già pubblicato numerosi testi elaborati per gli spettacoli della Valdoca negli anni precedenti, e il suo ultimo libro di poesie, edito da Einaudi nel 2015, si intitola *Le giovani parole*.

Nel 2013 la Valdoca ha concepito *La Trilogia della gioia*, scritto ancora dalla Gualtieri e diretto da Ronconi, che vede come ultima tappa del progetto il monologo femminile *Voci di tenebra azzurra*. L'immagine della locandina dello spettacolo è il ritratto di

Guido Guido a Mariangela, scattata a metà degli anni Sessanta, di cui parla il regista nell'intervista che segue.

A.N. Come è nata questa collaborazione tra la Valdoca e Guidi? Il primo lavoro teatrale che ha fotografato è stato *Lo spazio della quiete*?

C.R. Guido ha fotografato anche il nostro spettacolo precedente, che era una produzione della Biennale, ma il nostro primo lavoro ufficiale come Valdoca è stato quello, nasciamo con *Lo spazio della quiete*. Abbiamo fatto anche un libro con le foto di Guido, ma è difficile trovarlo, ce l'hanno solo alcune librerie compresa quella della Tate Gallery di Londra.

L'idea di collaborare nasce semplicemente perché entrambe le nostre realtà, quella mia e di Mariangela e quella di Guido, svolgono un lavoro artistico, e perché entrambi cerchiamo di allargare lo spazio dedicato all'umano, al pensiero, all'attenzione e allo sguardo. Il teatro è un mistero ma lo è anche la fotografia. Il teatro parla di misteri e agisce su quel piano, e anche la macchina fotografica è un oggetto misterioso perché restituisce delle cose che l'occhio non vede. Entrambi vedono l'invisibile, entrambi sono attenti a ciò che non si vede compiutamente. Il contatto artistico sta in questo aspetto. Ma c'è un motivo anche di carattere personale perché Guido è stato molto amico di mia sorella, che ha studiato al liceo artistico e conosceva Guido che era di poco più vecchio di lei. Lui le faceva da consigliere e si vedevano spesso, quindi Guido frequentava la mia casa insieme ad altri amici di mia sorella. C'erano anche un architetto che si chiama Fioravanti e un poeta, Pedretti. Le cose nascono sempre dentro un destino. Tutto si lega, anche le cose apparentemente casuali.

Noi abbiamo studiato architettura a Venezia⁴¹¹, e al secondo anno di Università siamo stati per un periodo di sei mesi in Polonia, dove abbiamo incontrato Grotowsky e Kantor. Da Venezia siamo partiti con una borsa di studio per lavorare a Varsavia come artisti nello studio dello scenografo e costumista di Grotowsky, abbiamo dormito nei teatri e abbiamo fatto una vita da nababbi, e quando abbiamo incontrato il maestro a Breslavia abbiamo subito partecipato a seminari internazionali con attori importantissimi e con lui, è stata un'esperienza fantastica. Dopo da lì ci siamo spostati a Cracovia dove abbiamo incontrato anche Kantor che stava provando *La classe morta* alla Galleria Krzystofory. Poi quando siamo tornati in Italia abbiamo lavorato con gli americani del *Bread and Puppet Theatre* e abbiamo fatto uno spettacolo con loro. In quegli anni abbiamo conosciuto il Living, Foreman, e tutte le avanguardie che poi ci hanno ospitato in America. Insomma durante gli anni d'oro del teatro internazionale c'eravamo anche noi. Comunque, quando eravamo a Venezia a studiare, Guido abitava già lì e ci ha aiutato a trovare casa, ci ha ospitato qualche giorno. Insomma siamo stati sempre in contatto. Poi qualche anno dopo, quando gli abbiamo chiesto di fotografare i nostri lavori, lui ha accettato, anche se non del tutto volentieri, secondo me...l'ha fatto perché è un amico, e ha fatto un lavoro straordinario.

A.N. Perché malvolentieri?

C.R. Semplicemente perché lui ha un altro modo di concepire il tempo. E poi ha bisogno del vuoto, invece il teatro è sempre pieno di gente invadente, le cose si muovono. Ma nonostante questo ha lavorato molto bene, e ci ha fatto vedere delle cose che sono invisibili all'occhio, allo spettatore, al teatro stesso. Tutte quelle dinamiche che a teatro non puoi

⁴¹¹ Cesare Ronconi si è laureato in Architettura nell' AA. 1974/75 con Giancarlo De Carlo con una tesi sperimentale sulla prossemica tra tipici spazi urbani di Venezia e l'infanzia, mentre Mariangela Gualtieri nello stesso anno ha realizzato una tesi sul territorio rurale di Bologna.

cogliere perché sei in un presente troppo diretto, troppo puro. Invece la fotografia scansiona anche un'intenzionalità, una concettualità. E' essa stessa concettuale. Guido ha usato il tempo come chiave del lavoro.

Poi credo che abbia fatto anche una delle cose più strane della sua vita, è intervenuto con le mani durante la stampa nascondendo alcune parti della fotografia per lasciarne sviluppare altre, cioè ha fatto un intervento quasi pittorico sulla fotografia creando degli effetti straordinari e unici. Faremo una mostra di queste foto il prossimo anno.

A.N. Mi puoi dare qualche anticipazione su questo progetto di mostra?

C.R. La faremo prima a Cesena e poi probabilmente girerà un po'. Guido oggi è molto apprezzato e seguito anche all'estero, quindi forse andremo anche in Inghilterra. La porteremo dove c'è interesse insomma, ma non ci poniamo la questione adesso. Faremo un catalogo bilingue con tutte le sue foto. Alcune non sono mai state esposte mentre altre le abbiamo fatte girare. Qualcosa abbiamo esposto a Cesena, a Milano, ma mai in forma completa.

Una volta ce ne hanno rubato una, era una fotografia di *Ruvido umano* a cui tenevo molto. Lui ha i negativi ma non so se abbia voglia di ristamparli. A me piacerebbe ristamparle anche un po' più grandi, dar loro un po' di aria in più, ma lui non ci sente su questo aspetto. Abbiamo dovuto trovare qualcuno che rifaccia i *passepertout* che secondo lui sono un po' trascurati. Guido ha ragione in effetti, ma non è disinteresse, è un modo che fa parte del mio carattere. Io non do valore agli oggetti, anche se mi piacciono, sono fatto così. Preferisco valorizzare altre cose, le relazioni umane ad esempio.

A.N. Parliamo un po' di queste fotografie. Qual è la tua idea su queste immagini? Sono nate per avere una collocazione specifica?

C.R. Stamattina riguardandole sono ripiombato nel passato. Il teatro non è come la fotografia, non ha un archivio in cui si conservano i materiali. L'archivio è il corpo stesso, e cambia tutti i giorni. Invece quelle fotografie sono rimaste così e questa è una magia. La fotografia racconta il tempo e lo mette fuori gioco. Nella fotografia non c'è lo scorrimento del tempo. E' un paradosso. La fotografia raccoglie tutto il tempo presente, le dinamiche, i movimenti, le scie, e rimane tutto lì, incastrato, quello che c'è in quel momento, in quel giorno, in quell'anno. Invece il teatro scorre. Come scorre il corpo, invecchia, si trasforma, si purifica. Si irrobustisce e si indebolisce. Succede la vita. Guido è stato molto bravo ad imporre una sua linea, noi eravamo molti presi dal lavoro teatrale in sé e molto distanti da un'idea di resa fotografica.

Le sue fotografie tra l'altro, i giornali non le volevano pubblicare. Non sono foto per il quotidiano o per la rivista di settore, mentre le riviste d'arte le hanno molto apprezzate. C'era una difficoltà effettiva a comprendere questo materiale fotografico così complesso e così profondo. Le prime foto che ci diede Guido erano stampate a contatto, 6x6 centimetri, e rappresentavano il paesaggio totale della scena, quindi si vedevano i dettagli solo con una lente di ingrandimento. E le ristampe che fece erano poco più grandi, ed erano visibili molte scie, mossi e permanenze, quindi per il mondo del senso economico erano ingestibili. E sono rimaste lì, in una scatola, a conservare un segreto del nostro teatro. Un segreto che avremmo perso senza di lui, gli sono molto grato per questo. Come dicevo io tendo a non conservare le cose, ma a trasformarle e quindi a distruggerle. Quel lavoro invece è rimasto integro e con lui la sua memoria.

A.N. Parliamo delle immagini de *Lo spazio della quiete*. Guido ricorda bene soprattutto quel lavoro.

C.R. Ma non ci sono solo quelle foto perché nei vari anni Guido ha fotografato sei spettacoli. Per primo *Tavole sinottiche*, uno spettacolo meno interessante realizzato quando ancora eravamo un collettivo, un gruppo diverso. Poi c'è stato *Lo spazio della quiete* del 1983, e in seguito *Le radici dell'amore*, che ha vinto anche il Premio Ubu ma le cui foto sono forse più scontate rispetto alle altre, forse perché lo spettacolo stesso era così. *Ruvido umano*, *Cantos* e *Atlante dei misteri dolorosi* sono gli ultimi spettacoli fotografati. In totale sono più di 100 fotografie. Sono la genesi della compagnia, i primi cinque anni di lavoro.

A.N. Un corpus davvero consistente. Sono tutte fotografie in bianco e nero?

C.R. C'è qualcosa a colori, come le fotografie di *Le radici dell'amore*, fatte con la Hasselblad. Ma la maggior parte sono in bianco e nero e stampate proprio da Guido. Alcune sono fatte con lastre negative più grandi, altre 6x9 e poi c'è anche del piccolo formato 24x36 mm. Teatralmente parlando, secondo me queste fotografie sono la cosa più interessante che c'è in giro. Non hanno niente di teatrale eppure raccontano perfettamente la vicenda del teatro di quegli anni, la differenza di timbro tra noi e gli altri gruppi, il nostro stile anomalo.

Con queste foto Guido ci ha suggerito un punto di vista che noi non avevamo, esterno, diverso dal nostro. Noi eravamo troppo dentro. Lui ci vedeva come un paesaggio e il paesaggio va visto nel suo insieme. Ma il suo paesaggio non è una descrizione, perché la fotografia non può descrivere un paesaggio, piuttosto ne fa emergere alcuni aspetti come quello del tempo, appunto, e il suo scorrere. E non solo per *Lo spazio della quiete*, lui il nostro teatro lo vedeva così. Alcune immagini di altri spettacoli hanno un taglio più pittorico, caravaggesco, la luce è diversa.

A.N. Guido ricordava che per fotografare *Lo spazio della quiete* è venuto fino a Modena⁴¹², e che una volta lo ha accompagnato anche Luigi Ghirri, insieme a Celati.

C.R. E' vero, lui si portava sempre dietro molte persone. Era molto amico di Ghirri Ghirri⁴¹³, ma io ho sempre preferito Guido a lui. Nelle foto di Guido c'è più aria, più respiro nelle sue foto, più rispetto e più pudore. E' più puro, lo preferisco. Sento che è figlio della terra e di contadini, perché è tosto, e concreto.

Comunque lì a Modena aveva un *entourage* di suoi allievi che erano venuti a fotografarci in teatro. Erano in quattro, molto diversi tra loro, ed ognuno ha fotografato a modo suo, quindi per noi era una memoria poco utile. Erano molto giovani e tra loro c'era William Guerrieri, che adesso dirige la fototeca di Rubiera⁴¹⁴, poi c'era anche Antonello Frongia, che oggi si occupa di teorie e storia della fotografia, e altri di cui ora non ricordo i nomi. Ognuno aveva le sue esigenze e si erano dislocati nello spazio per fotografare, quindi la gestione era difficile perché erano troppi. Lo spettacolo poi era speciale, piuttosto retorico in certi momenti, molto profondo ma molto statuario e quindi i fotografi si sono sbizzarriti a fotografare quello che interessava a loro, soprattutto gli oggetti di scena, i muri, i dettagli, tutto tranne gli attori. Erano foto poco utili per noi.

412[®] Gli spettacoli della Valdoca di quegli anni erano prodotti dal Teatro San Geminiano a Modena, e tutte le rappresentazioni fotografate da Guidi si sono svolte presso quella sede.

413[®] Ronconi chiamava scherzosamente così Luigi Ghirri, associandone il nome a quello di Guido Guidi.

414[®] Nel 1990 a Rubiera, in provincia di Reggio Emilia, William Guerrieri, Guido Guidi, Paolo Costantini e successivamente Roberto Margini, hanno fondato il goà menzionato progetto *Linea di confine per la Fotografia Contemporanea*, un vero e proprio laboratorio di sperimentazione fotografica che si occupa di indagini visive sul territorio italiano e sulle sue trasformazioni. *Linea di confine* ha visto l'adesione e la partecipazione di molti importanti fotografi internazionali come Stephen Shore, John Gossage, Tim Davis, Walter Niedermayr, e negli anni ha prodotto numerose pubblicazioni e mostre dedicate al paesaggio e all'urbanistica, dalla costruzione di quartieri e infrastrutture alle grandi opere come il Mose a Venezia o la TAV tra Bologna e Milano. Cfr. <http://www.lineadiconfine.org> e tutte le pubblicazioni realizzate nel corso degli anni relative ai vari progetti.

A.N. A proposito di questo, a te interessa l'idea di fotografia intesa come documento del teatro? Preferisci vedere una fotografia che descrive la tua scena, il suo spazio, piuttosto che l'oggetto appunto, o il movimento dell'attore?

C.R. Non esiste un documento del teatro, cioè il documento è una spina nel fianco. Le foto documento, quelle che diamo alla stampa, sono fotografie inutili, e noi siamo obbligati a fornire quelle. Cerchiamo sempre di fare una scelta ovviamente, ma il materiale è sempre molto triste. Le foto di Guido sono un documento di quello che non c'era, che è ancora più prezioso. Di quello che stava dentro il teatro, ma non si vedeva. Questo è Guido però, con altri non ci è più successo. Non mi interessa un'altra fotografia di teatro, ad esempio non farei mai un lavoro con Oliviero Toscani, per dirne uno. La fotografia deve riscrivere la scena, deve ridefinirla, come fa con la realtà.

A.N. Ma voi avete lavorato con altri fotografi, anche recentemente. Ad esempio con Rolando Paolo Guerzoni⁴¹⁵, che ha fotografato diversi spettacoli.

C.R. E' vero, Rolando è un professionista, ha fatto *Paesaggio con fratello rotto* e ci ha dato buone foto per i giornali. Poi abbiamo collaborato con un tedesco molto bravo di cui adesso non ricordo il nome, che ci ha lasciato una sequenza straordinaria di fotografie a colori⁴¹⁶. Oggi con il digitale si lavora in autarchia, cioè se si ha una buona macchina, qualche scatto decente lo si tira fuori e i giornali sono contenti. Nessuno ha però

415[®] Fotografo modenese formatosi presso *Linea di Confine*, ha approfondito tematiche legate al paesaggio ma che all'arte e allo spettacolo. E' stato fotografo di scena ufficiale per il Teatro Comunale di Modena e ha fotografato alcuni spettacoli della scena teatrale degli anni Novanta.

416[®]Ronconi si riferisce probabilmente a Christian Bort che ha fotografato *Nei leoni e nei lupi* nel 1997.

raggiunto il livello di Guido, e il suo lavoro mi manca molto. Lui ora è molto distante da queste cose, ma per noi ha fatto un lavoro importantissimo, preziosissimo, anche forse involontariamente. Cioè ci ha formato la mente, ci ha fatto capire delle cose.

A.N Guidi ricorda alcuni libri di riferimento che avevate in comune in quel periodo, ad esempio *Breve storia dell'infinito* di Zerlini e *L'occhio e l'idea* di Ruggero Pierantoni. Qual'è il nesso di questi testi con lo spettacolo e con le fotografie di Guido, dato che si tratta di un trattato di fisiologia e storia della visione...

C.R. Ruggero Pierantoni, che poi abbiamo coinvolto e ci ha scritto un pezzo nel libro *Lo spazio della quiete*, si interessava alle questioni della visione perché vede da un occhio solo, dato che l'altro lo ha perso in un incidente. Ha voluto assistere allo spettacolo due volte, perché la prima volta l'ha guardato nella sua interezza, e la seconda volta ha guardato solo le ombre per capire la profondità di campo.

Nel nostro libro intitolato *Lo spazio della quiete* ci sono sue importanti riflessioni, insieme a quelle di altri letterati importanti. Il documento di quell'avventura c'è tutto, ci sono disegni miei, di Mariangela e di Paola Trombin, poi le fotografie di Guido. L'introduzione è di Antonio Attisani, poi ha scritto una piccola cosa Paolo Costantini, Pullega che insegna letteratura contemporanea a Bologna, e poi anche Giorgio Celli, Infante

e altri. Pierantoni è uno scienziato comunque, studiava gli occhi dei pesci. All'epoca lavorava al nesso tra sguardo e rappresentazione, studiava l'argomento con un approccio innovativo. Lui ha avuto diverse suggestioni dallo spettacolo, e noi da lui.

A.N. Guardando le fotografie dei vostri spettacoli, ho trovato delle analogie diciamo poetiche più che stilistiche, tra la visione fotografica di Guidi e il lavoro iniziale della Valdoca. Ad esempio la ricerca di una essenzialità della visione, l'“assenza di orpelli”⁴¹⁷ e poi la riscoperta della lentezza e della contemplazione, e il senso di ritualità, di mistero. E quell'idea guidiana di un azzeramento dell'autorialità che risuona con quello che tu stesso asserisci, cioè che il tuo lavoro di regista consiste solo nel riordinare, aggiustare quello che c'è già. Sono forse questi alcuni dei punti in comune che vi hanno spinto a collaborare?

C.R. E' vero, le vedo anche io le cose che dici, ma il motivo è stato prima di tutto affettivo. Pensa che Guido ha fotografato Mariangela la prima volta quando aveva 15 anni. Una foto storica, che sta anche sulle nostre locandine⁴¹⁸. Poi di quella serie ce n'è un'altra fatta sempre nello stesso periodo, dove io tengo un foglio bianco in mano e lei sta seduta davanti, appoggiata. Io sono fuori dal foglio, nella parte soprastante e la guardo chinando la testa. Sembrano due immagini diverse invece è la stessa fotografia⁴¹⁹. Quelle foto le abbiamo fatte quando abbiamo iniziato a frequentare Guido a 15 anni, andavamo a casa sua con la vespina e lui ci faceva le foto. Fotografava molto Mariangela perché da ragazzina era

417[®] L'affermazione è di Ronconi stesso, e si trova sul libro del 2003 curato da Emanuela Dallagiovanna, *Teatro Valdoca*, Op. cit.

418[®] La fotografia di Mariangela Gualtieri a 15 anni è scattata da Guidi nel 1966, ha un formato rettangolare verticale ed è in bianco e nero. Lo stile è quello della foto tessera: ripresa frontalmente in primo piano, Mariangela punta lo sguardo poco sopra la fotocamera ed ha un'espressione seria. L'immagine è usata attualmente sul manifesto della nuova produzione *Voci di tenebra azzurra*.

419[®] L'immagine a cui si riferisce Ronconi in questo caso è stata usata per il sopracitato libro di Dallagiovanna, e si trova pubblicata anche sul sito della Valdoca, <http://www.teatrovaldoca.org>.

molto bella, aveva degli occhi magnifici, che ha ancora. Faceva molti esperimenti con le sue foto, l'ha allungata, allargata, tagliata, incollata su di un cilindro e questi interventi già dimostravano quella sua tipica idea di non accettazione della narrazione semplice. Lui cercava e cerca sempre delle tracce del divino, tracce aumentate, non riferibili al presente. Questo mondo è sempre tutto presente, invece bisogna fare sempre dei grandi investimenti sull'assente.

Noi l'abbiamo fatto ne *Lo spazio della quiete*, dove sentivi che c'era qualcosa ma non si vedeva. E anche le foto di Guido mostrano qualcosa che l'occhio umano non può vedere al primo colpo. E questa è un'analogia fortissima secondo me. Poi un'altra cosa che ci accomuna è la grande mancanza di ironia. Le foto di Guido non sono per niente ironiche e noi nemmeno. Intendo proprio quell'ironia che è la linfa della contemporaneità, perché tutti pescano lì per sopravvivere. Noi abbiamo senso dell'umorismo ma l'ironia è un'altra cosa. E poi forse c'è una sorta di sottile spiritualità del lavoro, di pudore, di discrezione sull'umano che sento anche nel lavoro di Guido, mi permetto di dire.

Almeno all'inizio, perché poi il lavoro è diventato più complesso, ha preso una spinta più letteraria. Mariangela ha cominciato a scrivere opere importantissime e il rapporto con la parola si è consolidato, rubando spazio al vuoto della scena. Il problema di un regista non è di riempire la scena ma di tenerla appunto vuota, sgombra, anche dagli attori. Bisogna lavorare al fianco degli attori che riempirebbero tutto in un secondo, bisogna asciugarli. L'attore non deve pescare in un repertorio ma in uno spettro che ha dentro, e le foto di Guido sono piene di questi spettri. L'attore deve avere una trasfigurazione, deve ripiombare nei fantasmi che sono al suo interno e che la scena gli evoca, non c'è un'altra possibilità.

Un'altra cosa che mi viene in mente è che per Guido è importante il paesaggio e per me il coro, che è una delle chiavi del mio lavoro. La coreuticità mi interessa, gli attori dicono il testo tutti insieme, qualcuno

forte, chi sottovoce, qualcuno solo lo labia. E' un'attenzione immensa all'umano. Non esiste nessun desiderio fuori da un contesto di relazione, non c'è niente che è se stesso da solo. E infine l'amore. L'amore per l'universo intero. Guido faceva le sue prime fotografie con una scatola da scarpe con il buco. Riprendeva il cielo, riprendeva tutto, dal piccolissimo dettaglio al grande pianeta, che hanno la stessa cifra. Quello di Guido è un lavoro di microscopio e telescopio insieme, come quello che facciamo noi che siamo attratti dall'infinitamente vasto e incommensurabile, ciò che è legato all'eterno, al cambiamento continuo, fino all'infinitamente piccolo, fino a ciò che non è visibile.

A.N. Guido ha detto una frase solenne che mi ha molto colpito, rivelando che secondo lui non si può fotografare il teatro. Sei d'accordo con questa affermazione?

C.R. Assolutamente sì. Si può fotografare quello che il teatro evoca ma non quello che è. Si possono fotografare gli spettri che abitano il teatro. La macchina fotografica è molto più completa del mio occhio e percepisce oltre, più di quello che vediamo. E' in grado di restituirti qualcosa che tu, da solo, non riuscirai mai a vedere in quella forma organizzata e sintetica. Ogni fotografia di Guido ha tutto lo spettacolo dentro, e poi ha il tempo, anche se è fissa. Ha un tempo inscritto ed è senza tempo. E' affascinante.

Ora ti mostro direttamente le fotografie, così continuiamo il dialogo con le foto sotto. Questo è *Atlante dei misteri dolorosi*⁴²⁰, ultimo che Guido ha fotografato in ordine di tempo.

A.N. Qui Guido si è posizionato in platea per avere una visione generale del palco, che infatti appare completamente nelle foto, e il punto di vista

420[®]In realtà l'ultimo spettacolo fotografato da Guidi dovrebbe essere *Cantos*, del 1988, ma fu durante le repliche fatte a Modena di *Atlante dei misteri dolorosi* che Guido portò i suoi allievi a fotografare la scena, come ricordato anche da Ronconi.

è rialzato. La scena è spoglia e tutto è chiuso dentro una specie di scatola, senza quinte, tutto è visibile.

C.R. Questa scena si chiama alla tedesca, è tutta chiusa. Le pareti sono grigie e lisce, mentre il pavimento è chiaro. C'è un asse di legno vecchio appoggiata a terra da un lato e dall'altro è sospesa da una corda. E' un elemento praticabile, gli attori ci salgono, la scalano fino in cima. Poi ci sono tele insanguinate e altri veli dove gli attori infilano la testa. Questi tessuti diventano dei teatrini, delle tane, sono dei ripostigli. E' tutto molto astratto, pulito. Ai lati ci sono queste sedute giapponesi e a terra appoggiati ci sono dei risuonatori di ceramica, per parlare dentro e trasformare la voce in un soffio, come in un incubo. E poi mattoni, pezzi di legno legati a corde, un tavolinetto. Tutto era basato sul canto e poi abbiamo aggiunto testi poetici scritti su striscioni di carta, ma la grafia non mi piace tanto, infatti alcune delle fotografie che li contengono le ho eliminate. Non per le foto, ma per la forma della scritta che era brutta. Una delle chiavi era proprio l'idea di coprirsi e scoprirsi dal sangue, da questo telo insanguinato. C'è anche la figura di un angelo, che ad un certo punto sale. E poi c'erano dei fuochi, sei ciotole con i fuochi accesi, come in un rituale, molto giapponese.

A.N. Noto che questa fotografia di cui stiamo parlando è ripetuta⁴²¹. Cioè questo fotogramma è stampato varie volte in modi sempre diversi, a volte più contrastato, a volte si nota l'intervento manuale che crea questo alone più chiaro centrale, a volte si vedono addirittura i residui del bagno di fissaggio sulla carta.

C.R. Si vede e si sente molto la manualità, l'artigianalità, ma anche l'ossessione della ripetizione. Sono foto molto belle, ci sono anche dei

421[®] Si tratta di un'immagine dello spettacolo che presenta una figura maschile centrale in movimento, dentro al paesaggio già descritto.

mossi, che dissolvono i corpi. Questo è il primo spettacolo parlato che abbiamo fatto, qui abbiamo introdotto la parola.

Ma procediamo in ordine cronologico. Il primo spettacolo fotografato, che come ti dicevo non è proprio l'esordio, anche se io lo considero il primo che ci rappresenta, è *Lo spazio della quiete*⁴²².

A.N. Vedo la famosa corda elastica tirata tra i due occhiali indossati dalle due attrici, che in fotografia sembra in effetti una linea tratteggiata⁴²³.

C.R. Questo elastico era il centro dello spettacolo, veniva teso dai loro spostamenti, poi lo muovevano, lo tiravano e lo allungavano con le mani, formavano dei triangoli, delle linee spezzate, degli archi, delle figure geometriche. Oppure la alzavano con un bastone verso l'alto ed entrambe guardavano in quella direzione. E tutto avveniva in assoluto silenzio, c'era solo un pezzo di Bach verso la fine, ma senza parole.

Nelle foto ci sono sassi appesi a corde che si muovono secondo traiettorie precise, ad esempio con un movimento circolare che, ruotando appeso alla corda e ripreso con un tempo lungo, forma una sorta di forma conica. Il tutto poi è evidenziato dal nero dello sfondo, che era di una volgarissima plastica nera messa tutta intorno, a formare una scatola nera.

In questa foto c'è una forca da contadino che viene appoggiata a terra e poi questi sassi che tornano. Certe volte si muovono in cerchio attorno all'attrice seduta a terra e in foto formano questa sorta di anello intorno al corpo, altri invece si spostano orizzontalmente. C'erano nove sassi in tutto. Ci sono delle linee, e ho cercato di dar loro una purezza. Verso la

422[®]La sequenza fotografica di questo spettacolo è composta da circa una ventina fotografie in bianco e nero stampate dall'autore e montate su *passepartout* bianchi 30x40 cm. Oltre a queste immagini scattate in teatro durante la rappresentazione ne esistono una decina aggiuntive scattate durante le prove, ma queste ultime sono 'private', come le definisce Ronconi, e non destinate alla mostra.

423[®]La stessa corda che Guidi nella sua intervista chiama "il tratteggio" e che gli ricorda quella parte del libro di Pierantoni in cui si parla del dardo che fuoriesce dall'occhio per colpire l'oggetto. Cfr. *Non si può fotografare il teatro!* Intervista a Guido Guidi e Pierantoni R., *L'occhio e l'idea. Fisiologia e storia della visione*, Op. cit.

fine c'era una canna, collegata ad una resistenza. Quando veniva portata a destinazione diventava tutto buio e io davo corrente a questa resistenza che diventava rossa e attraversava lo spazio. E nel nero vedevi questo segno rosso nel cielo e dietro alla parete, che era tutta bucata. Si proiettava la luce da dietro e sembrava quasi un planetario gigante, si illuminava come un cielo notturno. Tutto era basato su piccoli gesti e l'immobilità creava una forte tensione.

Questo spettacolo ha girato molto, fino a tutto il 1984. L'abbiamo fatto in Belgio, Spagna, Olanda e poi tutti i festival più importanti compreso Santarcangelo, e qualche anno fa ne abbiamo fatto anche una versione diversa.

A.N. Guido ha scelto di usare dei tempi molto lunghi in modo da imprimere in fotografia la traiettoria del movimento di questi oggetti, i sassi, le canne, un po' come facevano i futuristi. E questi effetti si possono vedere solo attraverso la fotografia.

C.R. Non lo vedevi così dal vivo, è questo che è scioccante. Questo aspetto del movimento mi interessa molto perché quello che si vede in foto, quello che resta, sono le permanenze, l'immobilità. Lo spettacolo non era veramente così. O meglio lo era, ma solo nella mente, e non nella visione. Il movimento lento del sasso ti lasciava un'idea intellettuale di traiettoria circolare, sentivi lo spazio circolare, ma è solo nella foto che lo vedi. La fotografia qui è riuscita a rendere visibile un pensiero, a dargli una forma reale. Ad esempio in un'altra foto c'è una canna che indica la direzione dello sguardo, ancora a conferma di questo aspetto importante della visione. La canna di bambù e la canna gentile, tornano come idea anche in altri spettacoli. Singole o in mazzi, più sottili o più grosse, piegate a formare dei archi perfetti. La natura c'è molto.

A.N. Ci sono riferimenti a qualche opera o a qualche artista in questo spettacolo? Io vedo elementi analoghi a quelli usati nell'arte povera.

C.R. L'arte povera mi piaceva molto, soprattutto per quell'idea di sovrapporre il naturale all'artificiale con disinvoltura e con intelligenza. Ci venne a vedere anche Paolini. E poi anche Fausto Melotti⁴²⁴, *Lo spazio della quiete* è dedicato a lui. C'è anche una pietà michelangeloesca, sul finale. Ma i riferimenti sono soprattutto naturali, contadini.

A.N. In queste ultime fotografie il soggetto è ravvicinato, come se Guido si fosse mosso verso la scena, come se fosse addirittura salito sul palco⁴²⁵.

C.R. Queste foto sono realizzate durante le prove e le abbiamo scattate qui nella sede di Cesena della Valdoca, prima dello spettacolo. Noi giocavamo tutto il giorno per trovare delle cose, per abitare questo spazio e Guido ci raggiungeva e fotografava. Ci sono corpi sbrindellati in queste foto, 'baconiani' quasi, dissolti nel buio con questi fasci di luce. In una foto ci sono io steso a terra che fumo, e il fumo che esce dalla mia bocca entra nel fascio di luce, rompendolo, rendendolo imperfetto. Poi ci sono altre foto, sempre di questo spettacolo, che sono ancora diverse. Sono negativi stampati a contatto ma in striscia, e nella sequenza dei fotogrammi c'è Mariangela che sta compiendo un gesto ripetuto. Stampate così sembrano quasi una sequenza di Muybridge.

A.N. Il prossimo spettacolo è invece *Le radici dell'amore*⁴²⁶.

424[¶]Melotti è un noto artista italiano, scultore, pittore e musicista deceduto nel 1986, pochi anni dopo il debutto de *Lo spazio della quiete*, ispirato ai suoi 'teatrini polimaterici'. All'inizio dell'omonimo libro realizzato dalla Valdoca, a lui intitolato, si legge una sua poesia: "Tempo felice, l'arte è teatro dell'anima, è tempo felice, e il perché si nasconde", Teatro Valdoca, *Lo spazio della quiete*, Op. cit., p. 5.

425[¶]Alcune di queste fotografie sono firmate e datate da Guidi.

426[¶]Le fotografie di questo spettacolo, già pronte e montate nel *passepertout* per la mostra, sono in totale 16.

C.R. Sì, lo spettacolo successivo che viene fatto sempre con lo stesso impianto visivo e Guido l'ha fotografato usando sempre l'Hasselblad, ma a colori questa volta. Queste foto sono fatte alla Biennale di Venezia in quel piccolo teatrino all'Arsenale, sarà stato 10x10 metri, molto spartano, con una corta gradinata per il pubblico. Tra l'altro ci arrivava un gran odore di pesce fritto durante le prove, non si resisteva.

Con questo spettacolo però, abbiamo vinto l'Ubu.

C'era un pavimento blu, ancora elementi naturali e corde tese a terra. Le attrici sono sempre Mariangela e Paola e anche in questo caso c'è un silenzio di fondo. Non c'erano parole ma c'era un canto femminile, strano, tipo quei canti arcaici, di popolazioni antiche, magari estinte. Nelle fotografie è ripresa tutta la scena ma manca un dettaglio laterale che non si vede, perché a bordo palco c'era un oscilloscopio che riproduceva visivamente ogni frequenza, ogni suono che veniva prodotto vocalmente.

Con il movimento del corpo le attrici facevano alzare e abbassare alcuni covoni di canna, attraverso un gioco di sospensioni e corde. Oppure si mettevano certi oggetti sulla schiena e li trasportavano, sempre con queste corde tirate dall'alto. E poi diventavano animali, Mariangela si chinava e Paola infilava delle bacchette sulla sua schiena trasformandola in un istrice. Lavoravano la terra, e avevano dei contrappesi per tenere alte queste lunghissime canne e le alzavano con le mani. C'erano dei numeri laterali messi sul suolo che rappresentano una sorta di scala metrica, e poi lì accanto entravano le attrici che mettevano i piedi nella terra e poi spostavano i mucchietti ad ogni passo, come a creare delle piccole isolette in mezzo all'acqua, che era poi il blu del pavimento.

Questo spettacolo è figlio de *Lo spazio della quiete* ma meno astratto, più legato alle radici, più contadino. E' come un rito della terra, sembra una cosa bulgara, dell'est. Dopo il premio siamo stati a Graz e poi un po' in giro ma non abbiamo fatto molte repliche, solo cinque. Tra tutti i lavori

di Guido però, questo è quello che sento meno. E' molto bello ma concettualmente lo sento meno vicino. Rispetto agli altri intendo.

A.N. Ma almeno queste foto, che sono a colori e più definite, più nitide rispetto al bianco e nero, sono state usate per la stampa? Sono state pubblicate?

C.R. Non saprei, forse in qualche rivista. E' possibile che qualcuna sia stata pubblicata ma come ti dicevo era difficile piazzare queste foto di Guido perché non erano capite, non rispettavano i canoni richiesti, erano troppo concettuali e troppo poco descrittive per loro. Lui si metteva al centro della gradonata, con il suo cavalletto, non diceva niente, guardava e ogni tanto scattava. Non si muoveva, aveva la sua postazione fissa.

A.N. Avete il materiale relativo agli spettacoli precedenti a questi? Avete mai pubblicato qualcosa dei primissimi lavori Valdoca?

C.R. All'inizio, quando eravamo ancora un collettivo, Guido ci ha fatto delle foto e ci ha dato queste piccole stampe⁴²⁷, che considero private. Non le ho mai esposte, sono intime e le ho sempre lasciate così come lui me le ha date, avvolte in questo foglio. Quando andammo a Venezia per fare questo primo spettacolo, quella volta, saltò tutto perché lo spazio alla Giudecca che ci avevano assegnato si allagò. Lo spettacolo era ispirato all'Enciclopedia di Diderot e D'Alembert e lo produsse Scaparro. Ma come ti dicevo considero la fondazione della Valdoca successiva a questo spettacolo, il vero lavoro, quello che sentiamo più nostro, è venuto dopo.

427^o Ronconi mostra un blocchetto di un ventina di piccole fotografie 6x6cm, stampate in bianco e nero a contatto, in cui ci sono molti primi piani, alcuni ritratti dei componenti originari della compagnia e qualche *backstage*. E' un lavoro estremamente diverso rispetto ai successivi, meno rigoroso e più libero sul piano formale e stilistico.

A.N. Vediamo il prossimo corpus di fotografie? Dovrebbero essere di *Ruvido Umano*, del 1986, se procediamo sempre in ordine cronologico.

C.R. Di *Ruvido umano* ci sono solo un paio di foto a colori e poi il lavoro è in bianco e nero. In questo spettacolo ci sono delle luci molto potenti che abbiamo disegnato apposta, sono dei bulbi da strada progettati per dare questi effetti di rosso particolari. Eravamo sempre al teatro San Geminiano di Modena.

A.N. Alcune di queste fotografie sono pubblicate in quel 'quaderno di appunti' che si intitola appunto *Ruvido umano*. Guidi me l'ha mostrato. Mi hanno colpito le foto fatte durante i fuori scena e le prove. Sono foto molto diverse da quelle degli spettacoli. Guido abbandona la frontalità e la simmetria, si avvicina alla scena, è forse più presente, sicuramente più coinvolto.

C.R. Sì, il libro è un cataloghino povero che abbiamo stampato con le foto di Guido in bianco e nero. Sono fogli di carta non fotografica, ma le foto rendono bene comunque. Le foto mostrano uno spazio diverso da quello della scena, uno spazio di prova dove si vede il termosifone, i materassini, i corpi che si allenano. E queste lampade terrificanti, che rendevano tutto crudissimo. Anche in scena poi c'era pochissimo, del velluto rosso, delle corde che sollevavano un attore, e le lampade accecanti. Le attrici sono Carolina e Ghebi⁴²⁸, più altri due o tre.

Quelle dello spettacolo invece riprendono lo stesso stile, campo lungo, tempi lunghi, mossi e permanenze. Gli attori qui tenevano sempre il fuoco acceso sulla testa. Lo spettacolo ha avuto molto successo qui in Italia, invece all'estero non lo abbiamo portato.

428^B Carolina Talon e Gabriella Rusticali hanno lavorato con la compagnia della Valdoca dal 1986 al 1993, partecipando a vari spettacoli come *Ruvido Umano*, *Antenata I*, *Antenata II* e *Antenata III*.

Guido ha fotografato anche i tecnici, in questa foto c'è il tecnico luci in un momento di pausa, appoggiato al muro. E la sua ombra, enorme e deformata, si riflette sulla parete. Guido ama molto le ombre. Poi riprendeva me, qui sono con un altro tecnico, Enrico Bagnoli, che ora è molto famoso, si è trasferito in Belgio e gira il mondo. E' un *light designer* e cura l'illuminazione di grandi opere, ad esempio del ponte di Brooklyn o le torri de La Scala.

A.N. Queste stampe sembrano avere preso luce, o è un residuo del fissaggio che ha scurito la parte bianca della carta.

C.R. Guido certe volte le stampa così, sperimenta la camera oscura in tutto il suo potenziale. Alcune stampe rimangono sporche di acido, e a me piacciono molto così. Sono crude, e uniche. C'è un senso di manualità, di artigianalità, l'intervento manuale si vede, si sente e le rende irripetibili. In certe foto si è avvicinato molto alla scena, è stranissimo per lui, ma forse era per far venire nitido il movimento, perché solo chi sta fermo appare. Poi c'è questa foto dove saltano tutti insieme, che mi piace molto e quest'altra che riporta di nuovo a Bacon, con questo corpo smaterializzato, esplosivo. La linea netta, e la testa che sparisce. Le fotografie di questo spettacolo sono venti, mi pare, anche queste già montate nelle cornici di cartoncino.

A.N. Queste ultime stampe che mi mostri non sono montate però, che spettacolo è questo?

C.R. Questo è *Cantos*, l'ultimo spettacolo fotografato da Guido nel 1988. Quando lui lo ha fotografato eravamo in un capannone industriale che avevamo preso in affitto. Un posto misterioso, vuoto, con le strutture che incombono sulla scena minimale, povera. Corde, luci come in una pista di atterraggio di aereo e un unico faro con dei rifrangenti di

fronte. C'era un violoncello, la voce recitante e una cantante che si muoveva nello spazio in bicicletta. E poi queste presenze che escono ed entrano dalla scena. Il lavoro era ispirato al viaggio in Africa.

Qui l'idea della trasfigurazione di cui ti parlavo è palpabile, questo è forse il mio lavoro fotografico preferito. Non se Guido lo ricorda, ma glielo avevo già detto, che qui ha davvero colto l'essenza. Immagina il lavoro finito, completato di *passepartout*, acquista un valore immenso.

A.N. In queste foto Guido è in mezzo alla scena, dentro l'azione mentre si svolge e sembra che abbia scattato in fretta, forse senza cavalletto, perché le inquadrature sono più imprecise del solito. E la postazione centrale è inedita e sicuramente interessante.

C.R. Sono gli unici due casi mi sembra, le prove di *Ruvido Umano* e questo lavoro qui, *Cantos*. Tutto il resto lo ha fotografato fuori scena. A Guido questo gruppo di foto⁴²⁹ non piace molto, non ci è mai stato molto affezionato ma io invece le trovo straordinarie, anche se lui le considera un po' troppo edulcorate hanno qualcosa di diverso rispetto alle altre, e forse dipende anche dal fatto che davvero è così vicino, così coinvolto. E comunque è vero che alcune sono un po' troppo esagerate rispetto al suo modo di vedere, rispetto alla sua asciuttezza.

Ecco, le foto che abbiamo di Guido sono tutte qui. C'è qualcos'altro che però è più privato, ed è fatto all'inizio della nostra amicizia e frequentazione. Ad esempio ci sono io che dormo sul treno, o quando andai ad Aosta nel 1979, oppure sempre io steso sul parco del Gran Paradiso. Sono fotografie che ha usato anche Guido in qualche sua mostra e non sono teatrali, nel senso stretto del termine, ma sono più personali.

429⁹Il corpus delle foto di *Cantos* è composto da 19 fotografie in bianco e nero, tutte stampate su carta politenata 20x20 cm. Il quadrato corrispondente all'immagine, di circa 15x15 cm, è spostato nella parte superiore di uno dei lati e questa collocazione lascia libera una larga fascia di bianco sottostante, cosicché la proporzione generale ricorda quella tipica del formato Polaroid.

A.N. Ti vorrei chiedere ancora alcune cose, prima di chiudere l'intervista. Sul senso del fotografare il teatro abbiamo già un po' discusso prima, ma a me interessa molto capire anche il punto di vista su questa questione da parte di coloro che il teatro lo fanno. I fotografi hanno quasi tutti la stessa opinione, legata ad un'idea di conservazione della memoria di un oggetto altrimenti effimero. Vorrei approfondire con te questo pensiero e sapere tu cosa ne pensi.

C.R. Prima di tutto penso che sia sbagliato vederla sotto questo punto di vista. E poi la fotografia del teatro è una grande rottura di scatole, a meno che il fotografo non sia totalmente autonomo e intelligente e abbia qualcosa da dire, un suo punto di vista preciso. In quel caso è interessante semplicemente perché il fotografo mi dice qualcosa che non so sul mio stesso lavoro.

La fotografia di teatro è sempre nostalgica perché riaggancia un momento affettivo preciso ma questo non dovrebbe succedere. Con le foto di Guido non mi succede infatti, e questo è importante perché le fotografie dovrebbero avere un passo loro, indipendente da me.

A.N. Cioè il fotografo deve avere un suo progetto, indipendente dal tuo. Ma tu stesso hai dichiarato che il progetto va demolito, distrutto.

C.R. Più o meno sì, deve avere una sua idea, una sua visione. Ma nel teatro tutto ciò che progetti non funziona, crolla, il teatro è un luogo a-progettuale. Il progetto, se c'è, va distrutto, ma non è una decisione mia, è proprio la messa in scena stessa che lo demolisce. Se tu lavori bene, lavori sul presente puro delle prove, sul fatto che gli attori entrano in un loro spettro, che abita in loro ma che non sanno dov'è nascosto dentro, allora agisce quel senso di trasfigurazione di cui parlavamo prima.

A.N. Ma se è tutto in trasformazione, in divenire, quando e come decidi che è ora di fermarti?

C.R. E' il presente, né prima né dopo, e perciò è puro. E' ora, sul momento. E precipita proprio lì perché si crea una situazione di grandissima tensione umana. Il teatro è una delle arti umane, forse la più bella e complessa che comprende tutto, musica, danza, visione, la parola, a volte poetica come nel nostro caso, ma i progetti non funzionano mai. Il teatro è il luogo dell'imprevisto e dell'imprevedibile. E' la sua dimensione dominante. Bisogna navigare a vista, come hanno fatto gli antichi, le carte geografiche a loro non servivano. Andavano dove portava il mare e il vento. Hanno scoperto il mondo così.

Il teatro è molto antico, e la sua grandiosità sta nel fatto che se sbagli non hai via di scampo. Non puoi fare il furbo, come succede con la fotografia di oggi, che puoi anche fingere che qualcosa sia accaduta ma non è così. O peggio, che ti interessa più l'immagine del fatto del fatto in se. Oggi le persone non esistono se non sono fotografate.

A.N. Vale anche per il teatro?

C.R. Nel teatro no. Il combattimento è vero. Se sbagli le prendi. Non c'è nulla di finto, alla fine, è tutto vero. E stai male, se non riesci a dare quello che hai dentro, c'è la forza, la potenza. Il teatro è un fenomeno che contiene questa potenza. Non potere, potenza. Il mondo è una questione di potere e ha le sue strutture, e il linguaggio di questo potere è sempre più insopportabile, perché non è minimamente legato alla gioia. Ma la potenza invece, quando c'è, da una gioia devastante, è immensa. Nell'arte c'è la potenza. E' potente ma non ha e non deve avere il potere. La fotografia deve essere potente, in questo senso. Penso alla

recente mostra di Mc Curry a Forlì⁴³⁰. Per me è il supermercato della vita umana. E invece sono tutti impazziti. Questo ti dice il livello di pudore e di delicatezza della gente, e delle domande che si fa sulla vita.

A.N. Mi trovi d'accordo su tutti i fronti. Si discute molto in ambito fotografico sulla qualità del suo lavoro e anche io penso che non ci sia spessore in quel tipo di immagini, si consumano nella lettura di un secondo.

C.R. Infatti. Le sue foto sono proprio da giornale, non ci trovo niente dentro. Se le paragoniamo ad esempio ad un August Sander o ad una Diane Arbus, non solo per il bianco e nero ma anche per la potenza appunto.

Ti fanno paura quei ritratti, sei tu che ti senti guardato da loro, invece del contrario, ti mettono in ginocchio. Diane Arbus mi ha tagliato il fiato la prima volta che l'ho vista, infatti è tra le mie favorite. Ha colto la meraviglia dell'umano.

A.N. Nella concezione dell'idea teatrale, tu hai dei riferimenti fotografici, cioè trovi che ci sia un impianto fotografico negli spettacoli della Valdoca?

C.R. Ci sono sicuramente dei riferimenti fotografici, visivi, ma non sono tutti consci. Io lavoro molto sull'inconscio, che ha una traccia sempre profonda. Non sono i sogni di Freud però. L'inconscio di cui parlo è quel

430[®]La grande retrospettiva *Icons and Women*, inaugurata il 26 settembre e terminata il 10 gennaio 2016, è stata una delle mostre fotografiche più visitate in Italia nel 2015. Organizzata presso i Musei San Domenico di Forlì in contemporanea ad altre personali di Steve Mc Curry programmate a Roma, Milano e Venezia, la mostra ha avuto un'affluenza di oltre 50.000 persone, un risultato piuttosto notevole considerato che si tratta di una esposizione di sola fotografia e che Forlì è una delle città a più bassa affluenza turistica del paese.

luogo dell'umano in cui ci sono cose che ti permettono di toccare un'etimologia della tua vita. E' un fatto etimologico, come il teatro che mi permette di raggiungere me stesso.

L'attore va a se stesso attraverso il teatro. Ogni cosa trova la sua unicità, quello che è. E' una questione di unicità e di coro, simultaneamente, che deve far salire la temperatura. Il lavoro di cinque deve essere nove, e uno. Il coro è il paesaggio, se parla un attore, l'altro lo batte dentro, lo sente, lo labia, questo da un senso di unicità e in scena si sente tantissimo. Lo spettatore capisce che tutti stanno andando lì, nello stesso punto. Addirittura succede che quando tutti fanno insieme benissimo lo spettacolo, poi non ricordano nulla. E' epico, è una battaglia che non ti dà neanche il tempo di pensare se stai vincendo o perdendo, ma entri una grandezza, che è ciò che ci rende umani. Tra le varie arti il teatro è quello più umano. Senza l'uomo che guarda non si fa. La fotografia si fa, invece, anche se nessuno poi la guarda, il teatro invece no. Se nessuno lo guarda il teatro non c'è. Il teatro è quindi una creatura che non finisce, anche in un senso sottile, filosofico, ma dall'altra parte è di una finitezza sconcertante. E' un paradosso, anzi un ossimoro. Come gran parte della vita, è una cosa e l'altra congiuntamente. L'ossimoro è pertinente all'umano, e ha una forza devastante. Quanto buio c'è in noi, anche se parliamo di luce. E quanta luce ci spinge a parlare del buio...E' sempre un conflitto tra due cose che da sole non esistono. Il teatro non esiste senza il pubblico, senza la sua attenzione, senza la sua energia che entra nella scena come un lievito.

Il lavoro del regista è su questo, sul tenere vuoto, pulito, lo spazio da cose private e spicciole. Buttare via tutte le cose e ciò che resta è il teatro. Togliere, non mettere. La gente è piena di roba. Muore per il peso, oggi, non per la privazione. L'attore poi deve lavorare sulla capacità di gestire il silenzio. Se accellera si brucia. Deve avere dei silenzi immensi, dei vuoti, degli sbandamenti.

Deve pescare dentro, come un pescatore che getta la rete. Se prendi prendi, ma non hai l'allevamento, il comodo, devi inseguire, cacciare. Certi giorni torni a casa senza niente. Certi giorni di prove producono poco, ad esempio, altri sono ricchi.

A.N. Quanto tempo si impiega mediamente per arrivare a 'pescare'?

C.R. *Lo spazio della quiete* l'abbiamo provato sei mesi. Eravamo disperati, non avevamo una lira e solo debiti, la compagnia si era rotta perché io volevo fare il regista mentre gli altri volevano fare un collettivo. Poi ci eravamo chiusi qui dentro, nel nostro spazio e ci siamo giocati il tutto per tutto. Eravamo solo in due, quindi, poi è arrivata la Paola Trombin che dipingeva benissimo e ci ha fatto qualche disegno, e poi si è unita a noi. All'inizio questo spettacolo non aveva nemmeno un'acquirente, e allora io, con le foto di Guido sotto braccio sono andato in questo teatrino San Geminiano a Modena, un piccolo spazio di 20x15 metri, che prima era una chiesa, dove c'era il signor Valenti⁴³¹, che avevo contattato per capire se potevamo produrlo in qualche modo. Sono andato da lui e gli ho mostrato le stampe, non erano neanche montate, lui le ha guardate, ha sgranato gli occhi stupefatto senza neanche pensarci un minuto ha detto "Mi interessa, lo prendo, vi do otto milioni di lire per fare venti repliche". Sono tornato a casa con il contratto, ed ero partito così, senza aspettativa. Le fotografie di Guido sono state un viatico, ci hanno aperto le porte. Io le vedevo belle, ma son sempre le foto del tuo lavoro, non sei mica così obiettivo.

Valenti invece, attraverso le foto ha capito subito la novità formale di queste traiettorie e movimenti. Insomma ci siamo trasferiti quasi subito lì a Modena per una ventina di giorni a montare lo spettacolo e poi abbiamo debuttato.

⁴³¹ Pietro Valenti è stato responsabile per le attività teatrali del Comune di Modena e del Teatro San Geminiano dal 1983 fino agli anni 2000. E' stato inoltre Direttore del Festival di Santarcangelo dal 1983 al 1985 e dopo vari incarichi importanti sul territorio italiano, attualmente è presidente della Fondazione Emilia Romagna Teatro.

Ci hanno dato una cassetta e abbiamo lavorato lì. Ricordo che alla prima è venuto Fausto Melotti da Roma, e abbiamo fatto una replica solo per lui e la moglie. Mariangela ha voluto dedicare lo spettacolo a lui, c'è scritto anche sul libro, e allora lo abbiamo invitato. Lui era un aristocratico elegante, aveva persino il papillon e noi due giovani con una Renault 4 tutta cadente e sporca, siamo andati in stazione a Modena a prenderli. E' stato molto bello, lo ricordo bene.

A.N. Un'ultima curiosità, prima di chiudere l'intervista. Hai mai lavorato con il video in scena, o con immagini proiettate?

C.R. No, però ho fatto dei progetti video⁴³² e ho vinto dei premi, tra cui il Salsomaggiore TV Festival con un video di tre minuti in cui riprendevo lo schermo televisivo, e poi montavo con il videoregistratore, come si faceva una volta. Sono belli quei video, mi piacciono ancora molto. Ne ho fatti un paio per un Festival giapponese, ma poi li hanno censurati perché si vedeva il pelo sotto braccio di un'attrice. Poi ho realizzato anche dei filmati sulla Valdoca, girando durante le prove e poi montando.

432[®] La videografia completa realizzata da Cesare Ronconi a partire dagli anni Ottanta si trova sul sito web del Teatro Valdoca, http://www.teatrovaldoca.org/archivio_videografia.html. Nel 2007 è inoltre uscito un cofanetto con DVD e libro intitolato *Paesaggio con fratello rotto*, tratto dall'omonima trilogia di spettacoli, il cui debutto è avvenuto a Modena nel 2005. Il video è composto da tre parti, *Fango che diventa luce*, *Canto di ferro* e *A chi esita* mentre i testi poetici pubblicati sul libretto sono di Mariangela Gualtieri e le fotografie, compresa quella di copertina, sono di Rolando Paolo Guerzoni e di Roberto Biatel. Il cofanetto è edito da Sossella, Roma.

Sezione seconda. *Intermedialità*

2. Il postmodernismo in arte, o dell'era dell'intermedialità (1968 -)

Una delle riforme più significative nel campo degli studi contemporanei consiste nel riconoscimento del fatto che le arti e i media non possono più essere valutati separatamente, secondo le proprie specialità e regole, soprattutto nella nostra epoca.

Il crollo del paradigma modernista relativo alla specificità del medium - nell'asserzione greenberghiana quanto mai discussa ancora in epoca attuale e che si tratterà in seguito - avviene gradualmente a partire dal dopoguerra, quando le stesse pratiche artistiche presagiscono l'urgenza di abbattere muri e gerarchie, intrecciando e sovrapponendo linguaggi e media.

I primi esperimenti interdisciplinari sono legati a singole personalità che operano nel campo dell'arte, primo tra tutti John Cage, il quale, a partire dalla musica, intesse la sua poetica di componenti visive e performative provenienti da cinema, danza e teatro, ma anche gli artisti visivi, come ad esempio Robert Rauschenberg, che viola i codici tradizionali della pittura combinandola con l'elemento materico, e generando così una nuova forma di collage che rimanda alle sperimentazioni dadaiste e cubiste. Le esperienze totalizzanti delle Avanguardie storiche, interrotte bruscamente dallo scoppio delle guerre mondiali, suggestionano ed influenzano gli artisti della seconda metà del Novecento, che vogliono ritrovare e riformulare l'idea di un'arte totale, caratterizzata da attraversamenti e sconfinamenti.

Alcune correnti artistiche contemporanee come il Minimalismo, la *Performance Art*, la *Body Art* o la *Video Art*, si muovono su territori intermedi che abbracciano diverse modalità del fare arte: l'*Happening* o l'*Environment*, solo per ricordare i movimenti più noti, abrogano di fatto le frontiere tra discipline entrando in una zona liminale, "No Borderline Between Arts", come proclamato dal Manifesto Fluxus del 1962.

In questo variegato panorama, che si protende verso un concetto sempre più marcato di intersezioni artistiche, le dichiarazioni di

Clemente Greenberg e di Michael Fried hanno l'effetto di un masso che ostruisce la via.

Se per il primo il progetto modernista era strettamente connesso alla separazione delle diverse discipline artistiche, ciascuna rinserrata nelle convenzioni stesse del medium che la produce, per il secondo, a partire da questo assunto, il teatro sarebbe stato il luogo specifico della parola e non certo dell'incrocio tra le arti. Anzi, le arti visive stesse rischiavano di 'teatralizzarsi' stando al centro, *in between*, mentre il teatro era l'antitesi dell'arte stessa.

Nel suo celebre saggio *Art and objecthood*, del 1967 - del quale si accenna anche nel primo capitolo di questa ricerca - Fried sosteneva che il successo delle arti dipendeva esclusivamente dalla loro capacità di eliminare il teatro, intendendo di fatto tutte le questioni interdisciplinari e quelle pratiche con implicazioni relative alla temporalità, alla spettacolarizzazione e alla partecipazione del pubblico. Opponendosi ad alcuni movimenti artistici come l'*Happening* ma anche al Minimalismo, considerato poco degno di entrare nella sfera delle arti visive a causa della sua intrinseca essenza teatrale, Fried limitò di conseguenza il campo d'azione della stessa critica e nel contempo fondò quel pregiudizio antiteatrale⁴³³, già citato da noi in precedenza, e di cui ancora oggi si discute in arte.

Confondendo il teatro con la teatralità, categorie che oggi si mantengono ben distinte, Fried sosteneva che la "presenzialità" dell'oggetto fosse "frutto dell'insistenza sull'interrelazione dell'opera con ciò che la circonda", e questo atteggiamento dell'arte faceva affondare le distinzioni tra i media artistici da cui dipendeva il modernismo. Inoltre, "[...] questo crollo di distinzioni tra le arti non era altro [...] che lo sradicamento di qualunque distinzione tra l'arte e la letteralità, o l'arte e il quotidiano"⁴³⁴.

433[®] Sul concetto di antiteatralità nella storia intellettuale europea, e sulle sue conseguenze nel settore artistico, si rimanda al primo capitolo.

434[®] Foster H., Krauss R., Bois Y. A., Buchloh B. H. D., *Arte dal 1900. Modernismo, Antimodernismo, Postmodernismo*, Zanichelli, 2006, p. 539, (trad. italiana a cura di

In sostanza Fried asserisce che non basta la presenza dell'opera d'arte per far vivere al pubblico l'esperienza estetica, anzi essa deve essere fruita fuori dallo spazio e dal tempo consueti, insomma fuori dalle logiche della quotidianità e della cultura 'bassa' e popolare.

Le controverse dichiarazioni di Fried e del suo maestro Greenberg non fermano però l'inesorabile evoluzione della storia, che nel giro di pochi decenni fa il suo corso.

Con l'erompere dell'utilizzo delle tecnologie in campo artistico, si sono velocemente ridotte le gerarchie tra cultura cosiddetta alta e bassa, tra arte colta e forme commerciali, attivando di conseguenza una fruizione più allargata da parte di un pubblico onnivoro che è necessariamente più 'popolare' e meno esclusivo, innescando inoltre "[...] una critica del sospetto nei confronti di qualsiasi cosa apparisse originaria e autorevole, puramente appropriata e semplicemente presente – un sospetto che fu esteso alle forme artistiche e alle disposizioni istituzionali e senza il quale il postmodernismo non avrebbe potuto essere teorizzato"⁴³⁵.

La nozione di ibridazione e i concetti ad essa connessi, intermedialità compresa, sembrano essere dunque il risultato di una critica globale alle rigide distinzioni estetiche e culturali, nonché all'idea di identità stessa e alla concezione tradizionale di rappresentazione, che a fine Novecento frana rovinosamente, aprendo la strada al discusso e inafferrabile concetto di postmodernismo⁴³⁶.

Elio Grazioli), *Art since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Thames and Hudson, London 2004.

⁴³⁵Ivi, p. 671.

⁴³⁶Il postmodernismo è relazionato qui ad una più vasta e complessiva cultura dell'Occidente, aggiornata e rinnovata rispetto al precedente modernismo, e non è riferito ad uno stile artistico preciso come avviene ad esempio in ambito architettonico. Nella storia dell'architettura infatti, lo stile postmoderno è localizzato soprattutto negli Stati Uniti della seconda metà degli anni Settanta e nei primi anni Ottanta, ed è inoltre ravvisabile da una serie di 'innesti' decorativi, che caratterizzano il manufatto architettonico. In generale, la progettualità dell'architetto eclettico, esperto armonizzatore di stili tra l'arcaico, il neoclassico e il moderno, è considerata postmodernista. Tra i nomi più noti del movimento, Charles W. Moore e Robert Venturi, Charles Jencks ma anche Philip Johnson e l'italiano Paolo Portoghesi. Lo stile postmodernista fu molto criticato a causa di un sostanziale fallimento di tipo

Il dibattito su questo neologismo si inaugura nel 1979 con l'uscita de *La condition postmoderne*, del filosofo francese Jean-Francois Lyotard, il quale avverte prontamente il lettore, già nell'introduzione, della sua volontà di delineare "lo stato della cultura dopo le trasformazioni subite dalle regole dei giochi della scienza, della letteratura e delle arti a partire dalla fine del XIX secolo"⁴³⁷.

Si tratta quindi di un primo tentativo di tratteggiare gli effetti di un ampio quanto inarrestabile mutamento culturale, causato dai processi socio-economici basati sul mero profitto e sullo sviluppo di nuovi modelli "narrativi" di riferimento.

Sulla stessa linea, anche se divergente sull'origine di questo cambiamento, si pone *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, importante trattato uscito nel 1991 e scritto da Frederic Jameson, critico americano sostenitore del Poststrutturalismo di Baudrillard, Guattari e Nancy. Il saggio⁴³⁸ esplora i territori mediali intermedi come video, cinema, televisione e internet e le immagini spettacolari da essi prodotte, ammettendo anche in questi domini una logica culturale mossa dal capitalismo consumistico. Senza soffermarsi troppo sulle importanti questioni relative alla politica e all'economia - che entrambi gli autori affrontano secondo un'analisi di stampo marxista - è invece interessante osservare come, a corollario di questi

ideologico che, proprio nella combinazione manierista di stili trovava una fondamentale contraddizione: decontestualizzando l'elemento architettonico dal suo quadro storico per aggiungerlo al prodotto contemporaneo, evidenziava di fatto una perdita di senso, nonché una sensazione di rottura con il passato che faceva perdere la connessione con la tradizione. Cfr., tra gli altri, Jencks C., *The Language of Post-Modern Architecture*, Rizzoli International Publication, New York 1977 e l'italiana Jansen M., *Il dibattito sul postmoderno in Italia. In bilico tra dialettica e ambiguità*, Franco Cesati Editore, Firenze 2002.

437[®]Lyotard J. F., *La condizione postmoderna*, Feltrinelli, Milano 1981, p. 5, (trad. italiana a cura di Carlo Formenti), *La condition postmoderne*, Les Éditions de Minuit, Paris 1979.

438[®]Publicato originariamente nel 1984 come lungo articolo sulla rivista *New Left Review*, negli anni Novanta il saggio si arricchisce di contributi scritti dall'autore su vari argomenti, dal cinema alle arti visive, dalla filosofia all'architettura. Nel 1991 viene pubblicato per la prima volta il libro completo con l'editore Duke University Press, Durham, e da allora le ristampe e le traduzioni in varie lingue si avvicendano anno dopo anno.

studi, si evinca una sorta di dimensione globalizzata del fenomeno definito postmodernista, che si estende oltre gli ambiti di produzione, consumo e trasmissione, per svilupparsi estensivamente attraverso modelli prettamente culturali e artistici, che coinvolgono l'intera società.

Il modernismo tendeva ad una rivisitazione del paradigma illuminista, che vedeva la scienza, la morale e le arti in accordo con le loro stesse logiche interne, e questa idea si consolida nel Novecento come modello di 'pulizia' esclusiva delle varie convenzioni artistiche. In contrapposizione ad esso, infatti, le Avanguardie dadaiste e surrealiste saggiano le prime forme di arte anarchica⁴³⁹, che tornano poi nelle arti postmoderniste come critica al concetto di rappresentazione, come nota in varie occasioni Rosalind Krauss.

Le pratiche postmoderniste, in cui includiamo per estensione anche quelle intermediali, non sono definite quindi "in relazione ad un dato medium ma piuttosto in relazione alle operazioni logiche nella definizione dei termini culturali"⁴⁴⁰.

Nella nostra società, caratterizzata da consumi rapidi anche nel campo dell'arte, il flusso incessante e immanente delle immagini, che frammenta il mondo e ci disorienta - secondo la logica culturale del tardo capitalismo di Jameson - partecipa al grande mito del postmodernismo. Disegni, copie digitali, effigi, ma anche ricalchi, fotocopie, *still* da video, tutto è lecito e giustificato nel grande calderone postmodernista, che usa ogni strumento mediale per creare un'esperienza estetica di massa. I classici "strumenti per comunicare" McLuhaniani, con i loro criteri strutturali che veicolano il messaggio, si dilatano fino ad inglobare la televisione *in primis* con tutto il mondo

439^oCfr. Habermans J., *Modernity, an incomplete project*, in *Postmodern Culture*, (a cura di Hal Foster), Pluto Press, London 1985.

440^o Krauss R., *Sculpture in the expanded field*, *Postmodern Culture*, Ivi. Cfr. inoltre *L'originalità dell'avanguardia e altri miti modernisti*, Fazi, Roma 2007, (trad. italiana a cura di Elio Grazioli), *The Originality of the Avante-Garde and Other Modernist Myths*, MIT Press, 1986.

della pubblicità, ma anche internet, con il suo sapere “mordi e fuggi” in pillole, e tutti i più recenti dispositivi tecnologici basati sull’interattività con l’utente.

Il postmodernismo aveva assicurato diverse aperture disciplinari, e ciò ha permesso di sviluppare in seguito i campi delle arti, ad esempio con l’introduzione di elementi tratti dalle sottoculture che hanno conquistato a pieno regime prima le arti visive e poi quelle performative, ma anche quelli della critica, che ha ricercato nuove traiettorie d’azione per orientare un dibattito multiforme e variegato.

Con qualche ritardo rispetto alla prassi artistica, gli studi odierni si sono allineati tentando di definire contesti più ampi, dove abitano nuove possibilità derivate dalla combinazione di linguaggi e dall’uso di più mezzi contemporaneamente.

Le trame di queste recenti teorie, in costante processo di elaborazione e aggiustamento, sono edificate dunque sul concetto di fusione ed ibridazione, più che sulla analogia o sulla confluenza di intenti. Ne consegue un

[...] intreccio tra linguaggi delle arti e possibilità dei media, tra natura sensoriale e natura virtuale, non semplicemente ‘sinergia’, ‘contaminazione’, ‘commistione’, interferenza reciproca, riverbero tecnologico su linguaggi classici. Della multimedialità tecnologica, l’intermedialità è già un risultato espressivo; proprio perché è una modalità di relazione tra i linguaggi, un approccio, una poetica, una filosofia. [...] Intermedialità è intreccio, [...] estensione reciproca di una logica non quantitativa né deterministica né necessariamente tecnologica⁴⁴¹.

Pur nella contraddizione che sta alla base del paradigma postmodernista, che nel tempo rischia di tradurre in abitudine la sua stessa rivoluzione, a causa di questo rimestare tra le arti si sta

⁴⁴¹Gazzano M. M., in Monteverdi A. M., *Nuovi media, nuovo teatro. Teorie e pratiche tra teatro e digitalità*, Op. cit., p. 85.

verificando uno spostamento dell'attenzione verso alcuni settori 'intermediali' per natura.

E tutto ciò diviene ancora più considerevole soprattutto in materia di studi teatrali⁴⁴², i quali periodicamente incontrano gli studi di storia dell'arte e recentemente anche il settore dei *media studies*, che ha originato indagini e approfondimenti molto ricchi di spunti. Fin dalle sue origini, il teatro fornisce un contenitore composito in cui diverse forme espressive si possono intrecciare e influenzare a vicenda piuttosto profondamente (come già ipotizzato dal *gesamkunstwerk* wagneriano) e, alla luce delle molteplici pratiche che si sono avvicendate nella sua storia più recente, oggi si può qualificare come il luogo in cui l'intermedialità si manifesta in tutta la sua ampiezza e complessità.

Se il termine compare già un paio di anni prima, *intermedia* viene usato spesso nel saggio di Kostelanetz del 1968, dove si parla di contaminazione tra le arti nel teatro di ricerca americano⁴⁴³: qui la parola indica proprio la tendenza alla compartecipazione di diversi mezzi espressivi alla creazione di un'unica esperienza performativa, dominata da un carattere fortemente visuale.

Come nota Anna Maria Monteverdi, in questo testo l'autore evidenzia

[...] l'inclusione della musica, della danza, delle tecniche del film o della televisione e l'esclusione del testo o addirittura della parola, il carattere "attimale", dove conta principalmente l'accadere dell'evento,

442[®]Come accennato nel primo capitolo, oggi si tende a collazionare gli studi teatrali, di danza, di musica e di altre discipline anche molto diverse tra loro dentro al grande contenitore dei *Performance studies*, anche se il termine performance "non è un sinonimo né un equivalente di categorie quali 'rappresentazione', 'teatro', 'spettacolo'. Come nota Fabrizio Deriu, tra i vari studiosi italiani che si interessano all'argomento, anche le cosiddette 'arti della scena', nello specifico il teatro e la danza, oggi si tendono ad identificare con la locuzione 'arti performative', genere forse più indefinito ma abbastanza ampio da includere tutte le sperimentazioni contemporanee che inglobano altri linguaggi derivati dai dispositivi mediali. Cfr. Deriu F., *Mediologia della performance*, Op. cit., p. 28.

443[®]Cfr. Kostelanetz R., *The Theatre of the Mixed Means*, Pitman, London 1968. Il testo è disponibile *on line* al sito http://theater.ua.ac.be/bih/pdf/1968-00-00_kostelanetz_mixedmeans.pdf.

(lo spazio-tempo reale a volte dilatato anche per diverse ore) e il contesto ambientale (i luoghi urbani in cui è collocato), vengono definite le caratteristiche di questo nuovo teatro che mira a confondere arte e vita⁴⁴⁴.

Il termine *intermedia* è germogliato, ma la definizione del campo di studi avrà bisogno ancora di qualche anno per definirsi e precisarsi, in un processo evolutivo in pieno svolgimento.

2.1 Genealogia dell'intermedialità

Apparsa intorno alla fine degli anni Sessanta del Novecento e inizialmente circoscritta al contesto artistico americano⁴⁴⁵, la nozione di intermedialità è oggi di dominio internazionale.

Negli ultimi dieci anni in particolare, il proliferare di teorie, approfondimenti ed opinioni sul tema, ha generato un dibattito ampio e vivace che coinvolge studiosi di vari settori. Il rinnovato interesse per la nozione di intermedialità, a partire dagli anni Novanta⁴⁴⁶ sembra essere il riflesso della quantità sempre crescente degli studi interdisciplinari che aprono nuove e interessanti prospettive di ricerca sul tema, e dimostrano quanto l'argomento sia ancora da circostanziare e da esplorare con strumenti metodologici adeguati.

In un'epoca di transizione in cui il movimento postmoderno sembra essere concluso⁴⁴⁷, l'esteso interesse per l'intermedialità dimostra

444[▫]Monteverdi A. M., *Nuovi media, nuovo teatro*, Op. cit., p. 87.

445[▫]Il termine 'intermedia' è mutuato dagli studi pionieristici dell'artista americano Dick Higgins, il quale nel 1966 dichiara: "much of the best work being produced today seems to fall between media", *Intermedia*, «Somethings Else Newsletter», n. 1, Vol. 1, 1966, p. 16. Il saggio è stato ripubblicato due decenni dopo in Higgins D., *Horizons. The poetics and theory of the Intermedia*, SIUP Carbondale, Edwardsville, 1984.

446[▫]Tra le varie iniziative che si susseguono in questi anni vale la pena ricordare almeno la fondazione del CRI *Centre de recherche sur l'intermédialité*, nel 1997 presso l'Université de Montréal in Canada.

447[▫]Secondo un recente articolo di Edward Docx, l'epoca del postmoderno può ritenersi conclusa definitivamente con l'apertura della prima retrospettiva globale dedicata proprio a questo movimento, organizzata nel settembre 2011 presso il Victoria and Albert Museum di Londra. "La soluzione postmoderna non è più una risposta", afferma Doc, rilevando una spinta della società verso una ricerca di

ancora come gli approcci monodisciplinari non siano più congrui con i tempi e come “(they) have no longer been taken as adequate models for analysing and evaluating contemporary art practices”⁴⁴⁸.

Come evidenzia Irina O. Rajewsky nel suo saggio *Intermediality, Intertextuality and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality*:

[...] the concept of intermediality [...] initially had come to be part of a fixed critical inventory mainly in the German-speaking research community: calls for a conceptual and terminological turn towards intermediality increasingly show up in English-language articles, especially in the area traditionally called *interart(s) studies*, a field in which the concept of intermediality has for a long time been largely neglected⁴⁴⁹.

Secondo la Rajewsky si tratta di un ambito troppo a lungo trascurato dagli studi internazionali e nello specifico anglosassoni, e riconsiderato oggi dal ‘rigido inventario critico’ tedesco, alla luce dei cambiamenti culturali in corso dopo l’avvento dei new media.

Sin dalla sua prima comparsa, la nozione di intermedialità ha accolto in sé una grande varietà di approcci critici che fanno largo uso di concetti trasposti da altri studi. L’oggetto specifico trattato in queste teorie “[...] is each time defined differently, and each time intermediality is associated with different attributes and delimitations”⁴⁵⁰.

La complessità dell’orizzonte di indagine ha determinato il successo e l’incremento delle ricognizioni sul tema, che hanno determinato possibili aperture a diversi settori disciplinari, sia in campo letterario -

autenticità dei valori e di specificità identitaria che ci riscatti dalla volgarità dei nostri consumi e dalla simulazione. Cfr. *Addio postmoderno. Benvenuti nell’era dell’autenticità*, (trad. italiana a cura di Anna Bissanti), «MicroMega», La Repubblica, 5 settembre 2011, <http://temi.repubblica.it/micromega-online/addio-postmoderno-benvenuti-nell-era-dell-autenticita/>.

448⁰Oosterling H., *Sen(a)ble Intermediality and Interesse. Towards an Ontology of the In-Between*, «Intermedialité», n.1, Printemps 2003, p. 29.

449¹Il saggio è stato pubblicato nel n. 6 della rivista «Intermedialités», Automne 2006, pp. 43-64.

450¹ivi, p. 44.

dal quale il termine sembra avere preso spunto - che in campo artistico, nella storia dell'arte come negli studi cinematografici, in sociologia e soprattutto nel recente settore degli studi sui *new media* a teatro.

Il concetto alla base dell'intermedialità,

point less to new types of problems per se than (at least potentially) to new ways of solving problems, new possibilities for presenting and thinking about them, and to new, or at least to different views on medial border-crossings and hybridization; in particular, they point to a heightened awareness of the materiality and mediality of artistic practices and of cultural practices in general⁴⁵¹.

L'idea condivisa di intermedialità è dunque relativa all'individuazione di un termine - o meglio di un concetto - che possa fornire gli strumenti per interpretare i nuovi quesiti che la contemporaneità presenta, soprattutto quando si tratta dell'ambito mediale.

Le ipotesi di studio sulla 'mediatizzazione degli avvenimenti' avanzate da una nota studiosa del settore, Silvestra Mariniello⁴⁵², rinviano ad un concetto che suscita domande e garantisce soluzioni, così come insegnano Deleuze e Guattari nel loro *Qu'est-ce que la philosophie?*⁴⁵³:

Tout concept renvoie à un problème, à des problèmes sans lesquels il n'aurait pas de sens, et qui ne peuvent eux mêmes être dégagés ou compris qu'au fur et à mesure de leur solution⁴⁵⁴.

Ad un livello generico, secondo la Mariniello, l'intermedialità percorre il solco di un ambito in cui coesiste una pluralità di media incrociati, che

451[¶]*Ibidem*.

452[¶]Direttrice del Dipartimento di storia dell'arte e degli studi cinematografici del *CRI alt*, *Centre de Recherches Intermédiales sur les arts, les lettres et les techniques*, si occupa di ricerche sull'intermedialità dall'inizio degli anni Duemila. Il suo percorso teorico, di chiaro stampo filosofico, è rivolto all'applicazione del concetto di intermedialità in ambito cinematografico.

453[¶]Deleuze G., Guattari F., *Qu'est-ce que la philosophie?*, Édition du Minuit, Paris 1991.

454[¶]*Ivi*, p. 22.

generano in maniera implicita una sincronia, chiamata appunto “*médiatisation des événements*”⁴⁵⁵. Su di un piano più specifico invece, osserva la Mariniello, il problema a cui rinvia l’intermedialità è relativo alla rapida e inesorabile trasformazione di un ambito che privilegia le dinamiche, i transiti e i flussi circolari di senso, persone e beni, ed è quindi legato principalmente ad una ridefinizione dell’esperienza storica. Più in generale, il problema sembra quindi relativo alla transizione da un sistema di valori ad un altro, immediatamente successivo e ancora indefinito, sfuggente e tutto da indagare.

Sembrano dunque esistere molteplici prospettive in questo settore, del quale ancora la Rajewsky indica alcuni distinti orientamenti, nel tentativo di circoscrivere il campo e di sviluppare una teoria uniforme che tenga conto delle specifiche qualità intermediali.

Per operare questa suddivisione, che si propone quindi di unificare gruppi di fenomeni intermediali distinti o almeno distinguibili, la Rajewsky riflette su alcuni parametri imprescindibili, tra cui quello della dimensione storicistica:

[...] it presumes that any typology of intermedial practices must be historically grounded. In fact, the criterion of historicity is relevant in a various ways: with regard to the historicity of the particular intermedial configuration itself, with regard to the (technical) development of the media in question, with regard to the historically changing conceptions of art and media on the part of the media’s recipients and users, and finally with regard to the functionalization of intermedial strategies within a given media product⁴⁵⁶.

I parametri storicistici, afferma la Rajewsky, si erigono su diverse fondamenta, connesse agli aspetti tecnici e alle specificità di un determinato media ma anche relative alla funzione o alle mutevoli

455[¶]Mariniello S., *Commencements*, «Intermédialité», n.1, Printemps 2003, p. 48.

456[¶]Rajewsky I., *Intermediality, Intertextuality and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality*, Op. cit., p. 51.

concezioni della storia dell'arte. Un concetto che prevede dunque un approccio molto ampio e dinamico, che non contempla una visione fissa e uniforme ma un'attivazione critica che si muove su diversi piani contemporaneamente.

La studiosa sostiene inoltre che un'analisi concreta delle diverse istanze e delle loro specificità possa generare il riconoscimento e la classificazione di alcuni generi, e propone tre categorie intermediali - citate di seguito -, individuate secondo criteri che procedono dalla naturale contiguità di manifestazioni materiali di diversi media fino alla semplice integrazione: ad esempio, spiega come l'adattamento di un film possa essere classificato sia come *medial transposition* in riferimento al testo letterario, che come *media combination*, e cita nello specifico la contaminazione tra teatro e fotografia⁴⁵⁷.

1- La prima categoria intermediale proposta dalla Rajewsky è mutuata dai più diffusi e noti studi letterari sull'intertestualità, sulla linea dei concetti dialogici di Bachtin e delle teorie conseguenti di Julia Kristeva⁴⁵⁸. L'esplorazione di questo campo, denominato appunto *medial transposition*, porta a mettere in luce come un dato medium possa tematizzare e talvolta evocare determinate pratiche o più spesso imitare elementi e strutture di un altro medium, attraverso l'uso della sua stessa specificità⁴⁵⁹.

Con un orientamento strettamente legato alla produzione, questo settore concepisce l'intermedialità come processo di trasformazione basato su di uno specifico mezzo che funge da fonte per la formazione di

457^oCfr. Rajewsky I., *Intermedialität*, Tübingen, Basel 2002.

458^oSarebbe fuori contesto descrivere dettagliatamente, in questa sede, il dibattito sull'intertestualità che ha coinvolto il mondo accademico tedesco e la critica letteraria internazionale nella seconda metà del Novecento. Ci si limiterà quindi a sintetizzare in breve le posizioni dei più importanti teorici di settore, perché funzionali al percorso speculativo sull'intermedialità seguito in questo discorso, sottolineando tuttavia che per il 'dialogismo' bachtiniano la comprensione del concetto di intertestualità era associato primariamente con il post-strutturalismo francese, mentre per la Kristeva l'intertestualità era una nozione necessaria che includeva tutte le pratiche culturali, in primis quella relativa all'analisi del testo letterario.

459^oCfr. inoltre gli studi di Wolf (2002) e Oosterling (2003) citati, tra gli altri, nelle prossime pagine di questo studio.

un nuovo prodotto mediale. Le istanze relative all'intermedialità sono ricondotte all'essenza di un dato medium e ai suoi processi di trasformazione, distinti in gruppi che esibiscono una loro precisa e distinta qualità intermediale.

Il termine 'intermedialità' qui sembra essere genericamente considerato un succedaneo applicativo della ben più ampia nozione di intertestualità, che come osserva Peter Wagner, risulta utile principalmente per far emergere l'interscambiabilità dei significati espressivi e delle convenzioni estetiche, partendo dalla letteratura e dalla narratologia per finire alle altre discipline artistiche. Nel testo *Icons-Text-Iconotexts. Essay on Ekphrasis and Intermediality*, Wagner sottolinea infatti questo legame: secondo la sua opinione, il rapporto tra intermedialità ed *ekphrasis* si dimostra sempre più vigoroso e degno di nota da quando Bachtin e la Kristeva - ma anche i teorici strutturalisti e post-strutturalisti come Foucault, Lacan e Derrida - hanno minato le convinzioni moderniste di tutta una serie di discipline, compresa la storia dell'arte e gli studi letterari. *L'ekphrasis*, che ha origine nel ramo della retorica e che viene abitualmente praticata nella critica letteraria come nella storia dell'arte, erige una serie di paradossi "closely linked with the verbal, rhetorical, nature of writing (wheter it is literary or critical) and the assumption that there is an *essential* difference between image and text"⁴⁶⁰.

L'ardire delle tesi di Roland Barthes, per il quale ogni cosa va affrontata come testo, ha avuto effetti internazionali portando discipline come la semiotica a riconsiderare "[...] cultures and social practices and their expression in images"⁴⁶¹.

Come evidenzia Asunciòn Lòpez-Varela nel suo saggio *Intertextuality and Intermediality as Cross-cultural Comunication Tools: A Critical*

⁴⁶⁰ Wagner P., (edited by), *Icons-Text-Iconotexts. Essay on Ekphrasis and Intermediality*, Walter de Gruyter, Berlin, New York 1996, p. 13.

⁴⁶¹ivi, p. 2.

*Inquiry*⁴⁶², anche molti studi odierni continuano a vedere questa 'testualità' come un denominatore comune, anche quando il riferimento è a strutture materiali diverse, come la letteratura e la fotografia, che contempla sempre di più l'approccio testualista⁴⁶³. Il problema che l'intermedialità si pone, però, non rileva semplicemente relazioni testuali in un processo di mero scambio tra diversi media, ma tiene conto anche delle varie forme percettive legate all'esperienza 'multimodale' umana, come rileva ancora Lòpez-Varela quando afferma:

[...] a single medium seldom works in an ideal communicative situation where one form of perception prevails. Human perception is generally a multimodal experience⁴⁶⁴.

2- La seconda tendenza individuata da Rajewsky, chiamata *media combination*, deriva dai *media studies* ed è infatti più recente e attuale. Il riferimento intermediale costituisce se stesso in vari e diversi modi e combinazioni, sia in relazione ad un medium che diventa dominante, che in rapporto a media di pari valore in uno stesso contesto (cita il caso, ad esempio, di opera e film come generi separati ma che, fusi tra loro, producono una nuova forma completamente indipendente). Abitualmente chiamato anche multimedia o *mixed media*, questo ambito è quindi specificatamente riferito al risultato di un processo mediale che convenzionalmente congiunge due o più diversi media nel settore delle arti contemporanee.

462[¶] Pubblicato nel 2011 in «Cultura. International Journal of Philosophy of Culture and Axiology», n. 8, pp. 7-22.

463[¶] Si vedano a tal proposito, tra gli altri, i recenti studi italiani del semiologo Omar Calabrese, in particolare *Breve storia della semiotica*, Feltrinelli, Milano 2001 e *Come si legge un'opera d'arte*, Mondadori Università, Milano 2007.

464[¶] Lòpez-Varela A., *Intertextuality and Intermediality as Cross-cultural Communication Tools: A Critical Inquiry*, Op. cit., p. 15.

These two media or medial forms of articulation are each present in their own materiality and contribute to the constitution and signification of the entire product in their own specific ways⁴⁶⁵.

Sembra dunque che l'intermedialità, in questi termini, si configuri come il presupposto epistemologico per un'analisi più approfondita delle questioni mediali in un campo comunicativo semiotico, come suggerisce la Rajewsky, ma anche e soprattutto in tutti quei territori interstiziali dove gli studi di settore non arrivano.

Secondo le affermazioni di Gaudreault e Marion, per i quali ogni medium nasce due volte⁴⁶⁶ - la prima fase di nascita viene chiamata *initial intermediality* e la seconda *negotiated intermediality* - per comprendere appieno un medium è necessario cogliere e approfondire la sua relazione con gli altri media: "It is through intermediality, through a concern with the intermedial, that a medium is understood"⁴⁶⁷.

Assumendo per valido questo punto di vista, è dato per certo quindi che l'intermedialità sia insita in ogni processo di produzione culturale, come argomenta anche Jens Schröter quando afferma che un medium definisce la sua stessa ontologia solo relazionandosi con un altro medium, stabilendo quindi un incontro e un'interazione imprescindibili.

Media evolution is based on material and operative conditions" afferma Schröter, "but also on conventions, which are largely historical and often related to technological change. Thus the materiality of media is already culturally encoded"⁴⁶⁸.

465[▫] Rajewsky I., *Intermediality, Intertextuality and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality*, Op.cit., p. 52.

466[▫] La teoria del *double birth* di ogni media, compresi quelli di ultima generazione, è riportata in Gaudreault A., Marion P., *The Cinema as a Model for the Genealogy of Media*, «The International Journal of Research into New Media Technologies», n. 8, December 2002, pp. 12-18.

467[▫] Ivi, p. 15.

468[▫] Lopez-Varela A., *Intertextuality and Intermediality as Cross-cultural Communication Tools: A Critical Inquiry*, Op. cit., p. 16.

Secondo Schröter solo attraverso l'intermedialità si può arrivare a comprendere il medium e la sua evoluzione storica, le sue convenzioni e il suo linguaggio, la sua materialità che è già culturalmente codificata. Ed è proprio sull'idea di materialità dei media che Schröter erige un personale ed interessante tentativo di tipizzazione delle varie intermedialità⁴⁶⁹: dall'intermedialità sintetica (*Synthetische Intermedialität*) intesa come fusione di diversi media e di arti che convergono verso la creazione di nuove forme - ad esempio Fluxus o gli Happening degli anni Sessanta, o ancora prima la *Gesamtkunstwerk* wagneriana; all'intermedialità trans-mediale (*Trans-mediale Intermedialität*) che fa ricorso alle convenzioni presenti in altri media (ad esempio attribuisce al film e in particolare alle teorie neoformaliste di Jacques Aumont⁴⁷⁰ il movente speculativo per la ricerca trans-mediale); e infine l'intermedialità trasformazionale (*Transformationale Intermedialität*) che si riferisce specificatamente alla rappresentazione di un medium all'interno di un altro, ad esempio la pittura 'narrata' dal cinema⁴⁷¹.

Il dibattito attuale sull'intermedialità, secondo la Rajewsky, si nutre quindi di queste due macro-categorie (*medial trasposition* e *medial combination*) che rappresentano due poli distinti ma connessi, tracciati accuratamente dalla studiosa ma ritenuti comunque limitati rispetto ad esempio ai veloci mutamenti in campo tecnologico, che rendono necessaria un'ulteriore revisione. Al polo relativo ai raccordi con la prospettiva letteraria e narratologica di cui si è accennato, a quello corrente che basa il concetto di intermedialità sulle teorie dei media o

469[®]Schröter J., *Intermedialität*, http://www.theorie-der-medien.de/text_druck.php.

470[®] Noto critico e teorico francese, Aumont ha affrontato studi in ambito cinematografico in relazione alla pittura e alla fotografia, identificando nel cinema il centro della sua riflessione filosofica ed estetica sull'immagine. Per un quadro approfondito del suo pensiero si vedano, tra gli altri, *L'œil interminable: cinéma et peinture*, edito da Séguier nel 1989; *L'image*, Armand Colin, 1990; *Du visage au cinéma*, Éditions de l'Étoile, 1992; *Introduction à la couleur: des discours aux images*, Armand Colin, 1994; *La mise en scene*, Boeck Supérieur, 2000.

471[®]Tra i vari casi citati, Schröter riporta l'episodio n. 5 di *Yume (Sogni)* di Akira Kurosawa del 1990, in cui il protagonista si ritrova fisicamente all'interno dello spazio pittorico di un quadro di Van Gogh.

su posizioni mediali-filosofiche - e a cui dichiara di aderire⁴⁷²- la Rajewsky aggiunge un concetto che chiama *intermedial reference*.

3- Il 'riferimento intermediale' è il terzo polo, quindi, che si configura come realmente significativo nel confronto odierno sull'intermedialità. Seppur inestricabilmente connesso con i precedenti, questo approccio opera ad un livello diverso, che include l'analisi dell'evento mediale in sé nel momento in cui si manifesta:

Designating or not designating a particular phenomenon as intermedial depends on a given approach's disciplinary provenance, its corresponding objectives, and the (explicit or implicit) underlying conception of what constitutes a medium⁴⁷³.

Per la studiosa, questa terza categoria dell'intermedialità è limitata all'imitazione di tecniche di altri media e cita, come esempi tra gli altri, l'evocazione nel testo letterario di tecniche filmiche come la dissolvenza, lo zoom e il montaggio, o ancora il riferimento della pittura alla fotografia.

L'intermedialità è qui intesa quindi come categoria di riferimento per tutte quelle pratiche, ivi comprese le 'strategie visive' nella letteratura citate dalla Rajewsky, che contribuiscono a far comprendere il significato costitutivo del processo in relazione al sistema. In questa categoria un medium, quello materialmente presente, per definizione prevale sull'altro:

Intermedial references, then, can be distinguished from intramedial (and thus intertextual) ones by the fact that a given media product cannot use or genuinely reproduce elements or structures of a different medial system through its own media-specific means; it can

472[®]Rajewsky I., *Intermediality, Intertextuality and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality*, Op. cit., p. 45.

473[®]Ivi, p. 49.

only *evoke* or *imitate* them. Consequently, an intermedial reference can only generate an *illusion* of another medium's specific practices⁴⁷⁴.

L'illusione di cui parla la Rajewsky porta dunque all'ammissione dunque che uno dei due media sia una sorta di contenitore in cui l'altro esibisce qualità proprie e specifiche. Nel caso della performance teatrale e dei suoi vari modi di entrare in relazione con gli altri media, la Rajewsky si avvale di un paradigma piuttosto consueto a dimostrazione della sua tesi: sulla scena teatrale, alcuni fattori specifici come la luce, le scenografie, particolari costumi e certe posizioni del corpo rimandano lo sguardo dello spettatore alla percezione di un quadro pittorico⁴⁷⁵. L'esempio sembra piuttosto convenzionale e certamente inflazionato, soprattutto all'interno di un dominio tecnologico come quello attuale in cui gli orientamenti del teatro sono altri, ma, come chiarisce la Rajewsky, un riferimento intermediale di questo tipo presuppone l'intento di espandere il sistema della rappresentazione, di forzare ed attraversare i confini, in un processo di rimediazione attraverso cui un medium ingloba e trasforma l'altro.

2.1.1 Il dibattito etimologico

Se non esiste una teoria unificata del concetto di intermedialità, né tantomeno un'unica prospettiva - come abbiamo visto più sopra - il dibattito si fa avvincente anche in merito agli epiteti di volta in volta utilizzati. Fin dalla sua comparsa il termine è stato genericamente utilizzato per tutti quei fenomeni che prendono posto TRA i media, come una sorta di "umbrella-term" che designa "(...) those configurations which have to do with a crossing of borders between media"⁴⁷⁶.

474[¶]Ivi, p. 55.

475[¶]L'esempio citato dalla Rajewsky è uno spettacolo di teatro-danza di Sasha Waltz, *Körper*, del 2000, ma la logica dell'argomentazione è facilmente estendibile a gran parte degli spettacoli teatrali ricerca, anche in campo internazionale.

476[¶]Ivi, p. 44.

Il principio del superamento dei confini sembra essere la premessa ontologica ausiliaria alla disamina sul termine, nonostante le svariate tendenze degli studi attuali. A partire dalla letteratura infatti, il vocabolo 'intermedialità' è stato di volta in volta declinato e rapportato al mondo della pubblicità, al cinema e al teatro, ma in un clima culturale in continua evoluzione, alterato dall'uso e consumo indiscriminato dei media, si rende necessario trovare un'espressione che possa racchiudere un campo di studi vasto e omnicomprensivo e relativo alle più diversificate pratiche mediali.

Nel tentativo di comprendere le implicazioni epistemologiche del concetto di intermedialità a partire dal significato del termine, la Mariniello prova a decifrarne gli ingredienti principali, scorporando le parti:

'Inter', par exemple, comme dans 'intertextualité', qui indique le renvoi d'une pratique médiatique à une autre, ainsi que la spatio-temporalité suspendue de l' 'entre-deux'; 'médium', le milieu dans lequel a lieu un événement; 'médiation' qui renvoie à la façon dont une rencontre est possible entre un sujet et le monde, entre deux sujets dans un mouvement qui, à chaque fois, les constitue l'un par rapport à l'autre; appareil, qui dévoile la façon dont la technique informe la rencontre; devenir, qui révèle la dynamique inséparable de toute médiation⁴⁷⁷.

Inter, medium, mediazione, apparato, divenire, sono i lemmi che delineano teoricamente l'intermedialità, concepita sempre come un oggetto aperto e frammentario, in linea con il pensiero di Deleuze e Guattari secondo i quali ogni concetto è in realtà un insieme disorganico, definito dalla totalità delle sue componenti⁴⁷⁸.

Se *divenire* rivela la dinamica 'inseparabile' insita in ogni mediazione, e *mediazione* indica i modi possibili dell'incontro tra soggetti e mondo, il concetto chiave dell'intermedialità è collocato nel prefisso *inter*. La

477[®]Mariniello S., *Commencements*, Op. cit., p. 48.

478[®]Deleuze G., Guattari F., *Qu'est-ce que la philosophie?*, Op. cit., p. 21.

Mariniello lo intende infatti come intenzione, come pratica che restituisce un'idea di sospensione delle coordinate spazio-temporali peculiari del trovarsi in mezzo (*entre-deux*). Per Mariniello l'origine dell'uso del termine risale infatti al momento in cui si impone la necessità di elaborare un *concept* in grado di marcare l'esperienza di transizione che stiamo vivendo attualmente⁴⁷⁹, 'tra' le cose del mondo. Ripercorrendo la storia del termine 'intermedialità', attraverso il riconoscimento di una sua collocazione fuori dagli studi prettamente letterari⁴⁸⁰, Müller sottolinea le discrepanze con un altro termine alla moda, quello di ibridazione, abitualmente applicato nella seconda metà del XX secolo proprio dagli studi postmodernisti e inevitabilmente legato agli sviluppi del paesaggio mediatico della società occidentale.

Les hétérogénéités, les éclectismes, les collages, les fusions seraient des phénomènes typiques de cette période (mais pas aussi nouveaux qu'on le dit souvent), dont les théories concernant les sociétés et les médias essaieraient ainsi de tenir compte⁴⁸¹.

Secondo Müller l'ibridazione rinvia ad un concetto di crisi, incoerenza e molteplicità dei soggetti, passando attraverso la dissoluzione dei ruoli di genere fino alla disgregazione postmodernista dell'identità. L'intermedialità invece, sviluppandosi in contesti sociali e storici specifici, opera su di un terreno che coinvolge fattori sociali, tecnologici

479^{ivi}, p. 47.

480^{Per Müller una delle prime riflessioni sul concetto di interazione tra i media risale a Simonides de Kéos il quale afferma, rileggendo i *Moralia* di Plutarco, che "la pittura è una poesia muta". Intimamente collegato all'intermedialità è inoltre il concetto di *Intermedio*, ovvero l'interludio musicale che appare a teatro nel Quattrocento italiano e che nel rinascimento diventa un genere scenico indipendente dalla rappresentazione principale. Infine cita Giordano Bruno e il suo *De imaginum, signorum et idearum compositione* del 1591, dove viene attestata la prospettiva di una stretta relazione tra musica, poesia, pittura e filosofia, come primo esempio di interazione tra discipline, necessarie al poeta per produrre immagini. Quest'ultima idea sembra a Müller molto moderna e la mette in relazione con la video-arte. Cfr. Müller J. E., *Vers Intermédialité. Histoires, positions et options d'une axe de pertinence*, «Médiamorphoses», n. 16, 2007.}

481^{ivi}, p. 103.

e mediatici, nonostante le categorie analitiche formulate fino ad oggi non coprano che una parte molto ristretta di questi processi⁴⁸².

Il concetto di ibridazione di McLuhan, sempre secondo Müller, è tuttavia ascrivibile ad una categoria storica che si può estendere ad un gran numero di incroci mediatici contemporanei, attraverso aspetti teorici e sincronici:

la relazione “uomo-macchina”, le interazioni tra “biologico e meccanico”, le “corporalità”, le “tecnologie e le società”, le “relazioni tra musica e immagini” nei video, le “costruzioni di nuove temporalità a-cronologiche e di nuove concatenazioni”, le “interazioni tra reale e virtuale”, gli “incroci di codici” la “dissoluzione dell’opposizione binaria dei ruoli di genere” e il “rimpiazzamento delle categorie [...] dei rizomi”⁴⁸³.

Bisogna inoltre distinguere il terreno di ricerca dell’intermedialità da altri approcci come quello dell’intertestualità⁴⁸⁴ con la quale - come si diceva sopra - condivide alcuni punti, e con quello limitrofo dell’*interartialité*, archeologia dell’intermedialità stessa⁴⁸⁵.

Se l’intertestualità giace sul piano dell’immanenza del linguaggio, secondo la Mariniello l’*interartialité* rappresenta la soglia che riunisce

482[®]Le indagini di Müller premono verso l’apertura ad altre discipline, e si spingono fino a formulare una teoria della ‘socialità dell’intermedialità’, settore nuovo ancora tutto da esplorare e tratteggiato nel volume Froger M., Müller J. E., *Intermedialité et socialité*, Münster, Nodus, 2006.

483[®]Müller cita dal noto testo di Schneider I., *Von der Vielsprachigkeit zur “Kunst der Hybridation” Diskurse des Hybride*, apparso in Schneider I., Thomsen C. W., *Hybridkultur Medien Netze Künste*, Köln, Wienand Medien, 1997, p. 13-66. Il ‘rizoma’ qui citato da Müller non è riferito all’accezione filosofica junghiana, ma piuttosto a quella di Deleuze-Guattari che usano metaforicamente il termine per indicare un modello semantico caratterizzato da un sistema di pensiero stratificato, a-gerarchico e orientabile in ogni direzione. Cfr. Deleuze G., Guattari F., *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia*, Castelvecchi Roma 2006 (ed. italiana a cura di Massimiliano Guareschi), *Milles plateaux. Capitalisme et Schizophrénie*, Éditions du Minuit, Paris 1980.

484[®]Anche secondo Müller la sfera dell’intermedialità è affiliata all’intertestualità, concetto chiave negli anni Ottanta per gli studi letterari e culturali, ma proprio per questo limitato al testo scritto e dunque omissivo degli aspetti specifici dei media e della loro materialità.

485[®]Cfr. Moser W., *L’interartialité: pour une archeologie de l’intermedialité*, in Froger M., Müller J. E., *Intermedialité et socialité: histoire et géographie d’un concept*, Op. cit.

l'entre-deux e l'arte sul piano di immanenza dell'estetica. Il termine *interartialité* si configura come molto importante nel nostro discorso in quanto, come chiarisce la Mariniello, non ha nulla a che fare con il mezzo, cioè con lo strumento stesso, né tantomeno con il supporto⁴⁸⁶, ma piuttosto con la pratica artistica in sé: “La nature rhizomatique des médias change la valeur de l'entre-deux quand il s'agit de médias plutôt que de textes, d'arts ou de discours”⁴⁸⁷.

Nel dominio degli studi sui processi di trasformazione dei contenuti estetici, *l'interartialité* tuttavia, poiché limitata alla ricostruzione delle interazioni tra le arti e i suoi procedimenti, si iscrive piuttosto in una tradizione “poetologica”⁴⁸⁸, mentre l'intermedialità, estrema conseguenza delle interazioni postmoderniste, si configura come nuovo paradigma delle scienze umane (*geisteswissenschaften*⁴⁸⁹) che passa dalla testualità alla materialità.

Nel saggio di Tatiana Burtin, l'autrice tenta di definire i rapporti tra *interartialité* e teatro, attraverso la rimediazione scenica della pittura:

La scénographie a bien intégré dans son discours les techniques de la peinture, de la sculpture, de la musique, comme moyens destinés à créer une illusion théâtrale; de même, les principes de l'architecture sont importants pour le montage d'un plateau, par rapport à l'œil du

486[®] Come per la Mariniello e molti altri studiosi, compreso Müller, non è più accettabile concepire i media come ‘monadi’ (*monades*) da affrontare isolatamente attraverso semplici giustapposizioni di senso. I media sono ‘processi’ (*processus*), cioè interazioni complesse di significati e concetti che necessitano un asse di pertinenza storico più che teorico. Cfr. Müller J. E., *Vers Intermedialité. Histoires, positions et options d'une axe de pertinence*, Op. cit., p. 100.

487[®] Mariniello S., *Commencements*, Op. cit., p. 50.

488[®] Müller J. E., *Vers l'Intermedialité. Histoires, positions et options d'une axe de pertinence*, Op. cit., p. 99.

489[®] Letteralmente “scienze dello spirito”. L'espressione venne introdotta come traduzione tedesca del termine *Moral Sciences*, utilizzato nel 1843 dall'economista e filosofo J. S. Mill per il suo ‘Sistema della logica deduttiva e induttiva’. Successivamente si diffuse in Germania secondo l'accezione del 1883 di Dilthey (*Einleitung in die Geisteswissenschaften*, ossia ‘Introduzione alle scienze dello spirito’) il quale lo intende come sistema complesso di discipline del mondo umano che comprendono, oltre alla storia, alla politica e all'economia, anche altri settori caratterizzati dalla storicità dei fenomeni e dal metodo ermeneutico della ‘comprensione’, ad esempio la storia dell'arte. Gli studi contemporanei hanno riscoperto il termine e lo usano in diverse occasioni. Cfr., tra gli altri, i già citati Müller, Mariniello e Oosterling.

spectateur. Ces diverses techniques - il s'agit ici de 'techniques', ou encore de 'médias', et non pas d'arts' - s'imbriquent afin de réaliser la 'texture' du théâtre⁴⁹⁰.

La scenografia sarebbe dunque una prima forma di teatralizzazione di un'arte, plasmata su di un'idea di intermedialità *in nuce*, che mette insieme, integrandole, diverse tecniche espressive. La scena imporrebbe una sorta di teatralizzazione a tutte le arti e ai mezzi che la calpestano, compresa la pittura che, pur avendo un diverso effetto sullo spettatore⁴⁹¹, si completa e si arricchisce grazie al teatro. Ma in particolare, la Burtin si sofferma sulle contaminazioni più attuali, prendendo in prestito il termine *hypermédia*: "[...] en résumé, c'est ici le théâtre comme 'scène de l'intermédialité', ou au sens strict d'hypermédia (qui intègre divers médias), qui est considéré"⁴⁹², ovvero la specificità dell'estetica teatrale e la sua capacità innata di integrare e di giocare con la trasparenza e l'opacità dei media e delle arti che accoglie in sé.

Se si può considerare trasparente un mezzo che agisce attraverso modalità specifiche, l'interazione fa invece emergere l'opacità e la materialità nell'incontro tra linguaggi "en tant qu'objet de connaissance d'une relation intermédiaire"⁴⁹³.

490^BBurtin T., *Interartialité et remédiation scénique de la peinture*, «Intermédialités. Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques/Intermediality. History and Theory of the Arts, Literature and Technologies», n.12, Automne 2008, p. 68, <http://id.erudit.org/iderudit/039232ar>.

491^BBurtin si riferisce alla già citata opinione di Micheal Fried, secondo il quale la pittura è l'arte dell'osservazione frontale, dell'assorbimento delle figure che vivono di vita propria dentro la cornice a scapito della dimensione di temporalità, mentre il teatro è condizionato dalla presenza e del tempo per esistere. Cfr. Fried M., *Absortion and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Op. cit.

492^BBurtin T., *Interartialité et remédiation scénique de la peinture*, Op. cit., p. 68.

493^MMoser W., *L'interartialité: pour une archeologie de l'intermedialité*, Op. cit., p. 71.

2.1.2 *In between media*

Come si evince dalle riflessioni precedenti, che riverberano sull'ontologia dell'intermedialità, riprendiamo qui un concetto importante ai fini del nostro percorso, la questione della materialità dei media e della loro stessa reciprocità⁴⁹⁴.

Secondo Müller, "c'est seulement à travers cette interaction entre composant hétérogènes que nous pouvons considérer les processus intermédiatiques comme ayant lieu ENTRE les matériaux"⁴⁹⁵; situandosi quindi TRA i media, *in between*, le opere d'arte lasciano tracce nei materiali stessi, aprendo nel contempo a nuove dimensioni dell'esperienza spettatoriale, e operando oltretutto in direzione di un'apertura verso le funzioni sociali di questi processi. "L'intérmedialité n'est pas un medium *et* un autre, la difference des résultats des deux medium", sottolinea ancora la Mariniello, in accordo con le tesi di Müller, "mais l'événement de cette différence"⁴⁹⁶.

Se il termine stesso intermedialità fatica ancora a precisarsi, continuando a fagocitare indistintamente piani tematici con requisiti diversi, per Müller come per la Mariniello l'accento va posto sulla fusione e sull'amalgama statico TRA i media, ossia ciò che caratterizza la descrizione di quasi tutti i fenomeni della nostra società postmoderna⁴⁹⁷. E da questo punto di vista, l'ibridazione criticata da Müller rappresenta una nozione più vicina alla categoria *multi*, più che *inter*, prefisso che genera discrete differenze nel mondo mediale.

In quest'ottica si può persino ripensare la famosa presa di posizione anti-teatrale di Micheal Fried, per il quale il teatro è ciò che si trova tra le arti, e dunque, come già detto nel primo capitolo, la negazione

494[¶]Müller sottolinea la distinzione tra i termini 'arte' e 'media', proprio in virtù di questa componente materiale, comunicazionale ed estetica legata al dispositivo, che prescinde dalle funzioni culturali e artistiche.

495[¶]Ivi, p. 101.

496[¶]Mariniello S., *Commencements*, Op. cit., p. 52.

497[¶]Ivi, p. 104.

dell'arte stessa⁴⁹⁸. Stare TRA le arti, come fa il teatro, diventa una posizione fortunata e proficua, perché permette di comprendere i meccanismi di relazione delle arti stesse, non più pensate come discipline singole, semplicemente interagenti, ma piuttosto come sistemi di linguaggi complessi e innovativi e che necessitano di un sistema di pensiero più articolato.

L'efficacia dell'intermedialità, anche nell'opinione di Éric Méchoulan, è legata a supporti materiali che ne determinano la consistenza, e l'etimologia della nozione rinvia al gioco dell'*être-entre* (essere tra) e "consiste donc à se trouver au milieu des deux instances".

Queste istanze, spaziali o temporali che siano, indicano inoltre la necessità di essere presenti in una relazione tra le cose, di partecipare, insomma di essere dentro, IN MEZZO, in una parola di condividere:

*L' être-entre serait donc ce ce qui produit de la présence, des valeurs comparées entre les personnes ou les objets mis en présence, ainsi que des différences matérielles ou idéelle entre ces personnes ou ces objets présentés*⁴⁹⁹.

Nel suo saggio Méchoulan sostiene inoltre che il prefisso *inter-*, giacendo per definizione su di un piano solo apparentemente neutrale, è destinato ad accogliere in se un principio di rottura o di autonomia *tra* effetti di senso: *inter* tende a mettere in evidenza un rapporto inosservato od occultato, o ancora meglio,

*à soutenir l'idée que la relation est par principe première: là où la pensée classique voit généralement des objets isolés qu'elle met ensuite en relation, la pensée contemporaine insiste sur le fait que les objets sont avant tout des noeuds de relations, des mouvements des relations assez ralentis pour paraître immobiles*⁵⁰⁰.

498^{Fried M., *Art and objecthood*, Op. cit., p. 142.}

499^{Méchoulan E., *Intermédialité: le temps des illusions perdues*, «Intermédialité», n.1, Printemps 2003, p. 11.}

500^{Ibidem.}

La materialità è parte integrante del processo di attribuzione dei significati e di interpretazione dei contenuti, e la tecnologia gioca un ruolo importante nei modi di apprendimento e nella costruzione del senso, anche se è destinata a sparire all'interno di ciò che essa stessa permette di trasmettere⁵⁰¹.

Méchoulan rimanda apertamente al noto assioma di Marshall McLuhan, il cui determinismo tecnologico è espresso nella famosa frase dove dichiara che il vero messaggio è il medium stesso⁵⁰². Se per McLuhan il mezzo tecnologico che influenza la vita delle persone va analizzato in base ai criteri strutturali con i quali si manifesta e si esprime, per Méchoulan è evidente che

le medium disparaît en général dans l'attention portée aux contenus, car il ne se situe pas simplement *au milieu* d'un sujet de perception et d'un objet perçu, il compose aussi le *milieu* dans lequel les contenus sont reconnaissables et déchiffrables en tant que signes⁵⁰³.

L'ibridazione menzionata da McLuhan, nonostante le suddette obiezioni di Müller, rimanda dunque ad un più ampio concetto di interpenetrazione tra media, ciò che oggi si traduce con l'espressione intermedialità.

Anche secondo Béatrice Picon-Vallin è sempre questa parola a descrivere alla perfezione la fenomenologia contemporanea

501[¶]ivi, p. 18.

502[¶]Nel noto saggio di McLuhan, l'autore perviene alla sua famosa formula attraverso una comparazione tra cinema e la pittura cubista. Se il cubismo ha introdotto la visione simultanea dell'oggetto, rompendo la supremazia della prospettiva lineare o del punto di vista unico, e perciò umano, e cambiando di fatto la percezione delle cose del mondo, non si può dire la stessa cosa, si chiede l'autore, parlando di poesia, o di comunicazione visiva attraverso i media? Il cinema, con le tecniche di montaggio, agisce allo stesso modo, come anche i media contemporanei, rimuovendo l'attenzione specializzata sulle singole parti, in favore della totalità del campo simultaneo. Cfr. *Gli strumenti del comunicare*, Il Saggiatore, Milano 1967. La prima edizione del libro, intitolata *Understanding Media: The Extensions of Man* è stata pubblicata nel 1964.

503[¶]Méchoulan E., *Intermedialité: le temps des illusions perdues*, Op. cit., p. 15.

dell'intreccio tra tecnologie e teatro, più prossima al nodo della questione rispetto ad altri termini più diffusi:

[...] enfin le vingt dernières années du siècle, avec le développement de technologies de plus en plus pointues et les progrès de la vidéo. Il est dommage que le terme *intemedia* ait été remplacé par *multimédia*, car la première expression, qui continue d'ailleurs d'être utilisée par chercheur comme Jurgen Müller, paraît impliquer l'interaction profonde plutôt que l'éclatement spectatorial⁵⁰⁴.

E' curioso notare infine, come il concetto dello stare TRA sia stato investito di un significato analogo anche in termini di fotografia teatrale. Ad esempio Maria Giulia Dondero afferma, a proposito dell'attore che si vede in fotografia:

[...] dato che l'attore vive a rovescio lo spettacolo, ne conosce tutti i meccanismi tecnologici e la fatica corporea, la fotografia gli permette di vedere *fra* lo spettacolo e il teatro, tra la distanza spettatoriale e il suo sforzo, *in between*⁵⁰⁵.

La fotografia di scena, in questo senso, svelerebbe l'incontro tra il lavoro dell'attore e lo spettacolo, con un punto di vista esterno che mette in luce ciò che il teatro nasconde. Ma più che uno stare TRA le cose della scena, la fotografia forse scopre ciò che c'è SOTTO, cioè la realtà di chi il teatro lo confeziona, o meglio lo produce. Come spiega Ugo Volli, infatti, l'occhio implacabile della fotografia mostra l'attore e non il personaggio, il suo costume, la scena, la luce insomma "la superficie sensibile dello spettacolo", cioè "l'immagine di chi fa teatro, più che del risultato"⁵⁰⁶.

504[®]Picon-Vallin B., *Les écrans sur la scène*, Op. cit., p. 15.

505[®]Basso Fossali P., Dondero M. G., *Semiotica della fotografia. Investigazioni teoriche e pratiche d'analisi*, Guaraldi, Rimini 2006, p. 259.

506[®] Volli U., *Per il politeismo. Esercizi di pluralità dei linguaggi*, Feltrinelli, Milano 1992, pp. 113-115.

2.1.3 *All current media remediate*⁵⁰⁷. Il concetto di rimediazione e la fotografia

Sulla base di un ragionamento analogo a quello della Rajewsky, si può estendere il concetto di intermedialità sia ai nuovi che ai vecchi media, come suggeriscono Bolter e Grusin nel loro testo *Remediation. Understanding new media*. Il concetto di rimediazione è molto attuale e distintivo nell'epoca dei media digitali, e configura nello specifico una sorta di modellazione dei nuovi media (digitali) a partire dalle caratteristiche e dalle finalità dei vecchi media (ad esempio su base analogica).

In questo modo i vecchi media, ad esempio il cinema, ma anche la fotografia, la pittura e il testo letterario stesso, sono obbligati a mettersi in discussione e ripensare loro stessi e il loro linguaggio specifico. Per i due autori, l'intermedialità consiste in una forma di relazione declinata secondo la provenienza e la forma del medium, che implica anche la rappresentazione di un medium all'interno di un altro, e la riproposizione di qualità e caratteristiche che sistematicamente transitano attraverso vecchi e nuovi media.

“All mediation is remediation”⁵⁰⁸, affermano Bolter e Grusin, approvando totalmente le teorie pionieristiche della fine degli anni Sessanta di McLuhan che già allora, evidentemente, dimostravano la necessità di trovare nuove forme di approfondimento in grado di contemplare l'interazione, il confronto, l'integrazione e infine, la già menzionata ibridazione tra diversi media.

Analizzando le funzioni dei media nel mondo della comunicazione, McLuhan citava il concetto di ibridazione anche come innesto di “due

⁵⁰⁷ “Tutti i media di oggi, rimediano”, affermano Bolter J. D. e Grusin R., in *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Edizione Guerini e Associati, Milano 2012. (ed. italiana a cura di Alberto Marinelli), *Remediation. Understanding new media*, MIT Press Cambridge, Massachusset, London, 2000. In questo libro gli autori spiegano alcuni elementi che hanno reso possibile la fusione tra vecchi media, sostanzialmente analogici, e nuovi media, digitali ed interattivi. Sul concetto di ‘rimediazione’ si basa buona parte della teoria dell’intermedialità.

⁵⁰⁸ivi, p. 55.

verità”, come momento di scoperta che genera nuove strutture: ogni volta che si stabilisce un immediato confronto tra due strumenti della comunicazione, ogni individuo è costretto a scontrarsi inevitabilmente con i limiti che si radicano tra le due forme⁵⁰⁹.

Di conseguenza alla rivelazione di questi condizionamenti, i media ibridati possono sradicare quella ‘narcosi narcisistica’ che inibisce la nostra percezione dentro schemi abituali e ripetitivi, liberando energie e forze inattese. E solo mescolando i media e le tecnologie, sostiene ancora McLuhan, possiamo riconfigurare i rapporti tra i nostri sensi, in un continuo processo di rimappatura sensoriale che produce enormi mutamenti a livello percettivo. Sostanzialmente, l’intervento di ogni nuovo media in una società già feconda di segni introduce importanti cambiamenti, in grado di rispondere ai mutati bisogni che non possono più essere soddisfatti.

Se “la tecnologia è la società, e non è possibile comprendere o rappresentare la società senza i suoi strumenti tecnologici”⁵¹⁰, anche la teoria della rimediazione sembra in effetti seguire l’evoluzione dei tempi e delle culture: “La televisione è emersa, come forma mediale, quando il cinema hollywoodiano si era già affermato come forma culturale e aveva raggiunto uno status sociale e una stabilità a livello economico [...]” scrivono ancora Bolter e Grusin, e aggiungono “Durante tutti gli anni Cinquanta la programmazione televisiva iniziò a rimediare i classici generi cinematografici come il film drammatico, il western, la commedia e il giallo”⁵¹¹, inserendo anche il *vaudeville* e il teatro, generi ai quali il grande pubblico era affezionato. La televisione rimedia il teatro e il cinema, come la fotografia ha rimediato la pittura, affermano i due autori, ponendo l’accento sulla continuità linguistica più che sull’aspetto dell’innovazione.

509^oCfr. McLuhan M., *Gli strumenti del comunicare*, Op. cit.

510^oCastells M., *La nascita della società in rete*, Egea, Milano, 1996, p. 5.

511^oBolter J. D., Grusin R., *Remediation*, Op. cit., p. 162.

Nell'ambito delle arti contemporanee, tuttavia, il concetto di rimediazione non è stato ancora ammesso, a causa di un'incongruenza connaturata al termine stesso. Come nota Marco Senaldi, non è tanto McLuhan il giusto legame teorico, quanto piuttosto Hegel e la sua idea di *Aufhebung*, nozione dialettica secondo la quale le strutture storiche preesistenti vengono incorporate in sistemi nuovi. Hegel specula su cristianesimo e paganesimo e su come le forme nuove, infine, negando le vecchie, operino una negazione rivolta a loro stesse,

[...] perciò, laddove si parla di ri-mediazione, si entra nel circolo di una 'mediazione di mediazione', che rende il concetto stesso intrinsecamente contraddittorio, dato che "mediare qualcosa di mediato" significa renderlo *im*-mediato⁵¹².

Non esisterebbe dunque, una consequenzialità così lineare tra le arti, afferma ancora Senaldi, e il cambiamento di dispositivo, o il suo assorbimento in un altro, generano invece una sorta di rottura. L'avvento del sistema video che ha generato video-installazioni e video-arte, ha radicalmente sovvertito, sia dal punto di vista culturale che esperienziale, il dispositivo cinema e, nonostante questa rottura non sia stata ancora pienamente colta, è comunque in atto da diversi anni, dato che "il lavoro di riconfigurazione culturale è sempre esposto a rovesciamenti e a riaggiustamenti di compromesso, sempre minimamente incompleti, sempre decentrati, e perfino fallimentari rispetto a se stessi"⁵¹³.

Bolter e Grusin, dal canto loro, tentano di designare le sorti delle arti contemporanee, ripartite non secondo i linguaggi e i vocabolari bensì sulla base del media da cui si declinano. Omettendo volutamente dal loro testo le arti performative, i due autori impostano un percorso

512[®] Senaldi M., *Doppio sguardo. Cinema e arte contemporanea*, Bompiani, Milano 2008, p. 228.

513[®]ivi, p. 14.

orientato sulle arti visive, includendo tra esse anche la grafica (grafica iperrealista) e il dominio del *computer games* e internet (web art).

A partire da una serie di riflessioni riconducibili al pensiero di Benjamin, i due sostengono come nella nostra epoca non si possa più parlare di riproducibilità tecnica quanto piuttosto di rimediazione digitale, che avrebbe la facoltà di restituire all'opera l'*aura* perduta, poiché "l'opera d'arte contemporanea sembra offrire un aspetto della realtà che non può essere scisso dalla mediazione o dalla rimediazione"⁵¹⁴, intesi come processi di produzione dell'arte stessa.

Nella parte dedicata alla fotografia ad esempio, indicata da Benjamin come paradigma dell'era della riproduzione meccanica, l'immagine fotografica viene relazionata anzitutto con la problematica più discussa nel dibattito odierno, ovvero la sua natura funzionale manipolabile, offerta su di un piatto d'argento dall'ambiente numerico.

Se per tutto il Novecento il *noema* barthesiano, - garanzia confortante che il soggetto fotografato esiste o è realmente esistito⁵¹⁵ - ha definito i le nozioni e i limiti modernisti della fotografia - relativi a credibilità e trasparenza nei confronti della realtà - con il postmodernismo sono nuovamente messi in discussione tutti i parametri.

Per Bolter e Grusin, una volta riconosciuto che anche in tempi non sospetti - cioè nell'era dell'analogico - l'immagine fotografica ha potuto subire adulterazioni e rimaneggiamenti che hanno reciso la sua referenza dal mondo materiale, la fotografia è divenuta da allora "uno strumento a credibilità condizionata"⁵¹⁶. Per di più, la cosiddetta post-

514^BBolter J. D., Grusin R., *Remediation*, Op. cit., p. 105.

515^BDella celebre nozione di Roland Barthes, denominata *noema*, si è accennato nel primo capitolo e se parlerà anche più avanti.

516^BSmargiassi M., *Un'autentica bugia. La fotografia, il vero, il falso*, Contrasto, Roma 2009, p. 77. In merito all'attuale dibattito sulla combinazione tra realtà e finzione dell'immagine fotografica si vedano, tra gli altri, Fontcuberta J., *La (foto)camera di Pandora. La fotografi@ dopo la fotografia*, Contrasto, Roma 2012, (trad. italiana. di Guia Boni), *La càmara de Pandora. La fotografi@ después de la fotografia*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2010; Ritchin F., *Dopo la fotografia*, Einaudi, Torino 2012, (trad. italiana di Chiara Veltri), *After photography*, 2009; si vedano inoltre i precedenti Alinovi F., Marra C., *La fotografia. Illusione o rivelazione?*, Il mulino, Bologna 1981 e infine ad introduzione del dibattito italiano il noto saggio di Umberto Eco, *Mentire con*

fotografia viene sganciata definitivamente dal retroterra analogico, per offrirsi al paragone con la grafica computerizzata: dal momento che, trattandosi di un'immagine registrata sotto forma di bit da celle sensibili, e necessitando dunque del passaggio attraverso il computer per essere trasformata in un oggetto fotografico, la fotografia è palesemente rimediata, e dunque si potrebbe definire una forma di *digitalized graphic*.

Dando per assodato che l'immagine fotografica, qualunque sia la sua provenienza originaria, è relazionabile ad un concetto di verità - o meglio di mimesi - il paragone attuato dai due autori tra fotografia e grafica appare forzato, e non tiene conto degli usi più innovativi del mezzo, come ad esempio il suo erompere sotto varie forme sulla scena teatrale. Le tecnologie digitali tra cui la fotografia, e i relativi media caratteristici che ne fanno uso, andrebbero studiati, elaborati e frequentati con un punto di vista più elastico e disponibile poiché è ormai chiaro, come l'intermedialità rivela, che certe logiche culturali interagiscono influenzando il linguaggio dello strumento stesso.

Solo così la mediazione può diventare allora una forma culturale di intermedialità, che mette in luce una varietà di sistemi simbolici e di codici ancora da indagare,

[...] where medium becomes central and serves to mediate signs, thus entering processes of production and reception and "relationship of respect and rivalry with other media"⁵¹⁷.

2.2 Teatro, performance e intermedialità

Il pensiero intermediale ha determinato recentemente una forte influenza nel campo degli studi sulle arti performative, tuttavia nel mondo del teatro si nota una certa reticenza ad adottare questo diverso

la foto, pubblicato dal Corriere della sera il 10 febbraio 1976.

⁵¹⁷Lopez- Varela A., *Intertextuality and intermediality as Cross-cultural Communication Tools: A Critical Inquiry*, Op. cit., p. 17.

e nuovo modo di percepire e concepire la sua pratica⁵¹⁸. In questa prospettiva di indagine, come riconoscono molti studiosi contemporanei, viene riconosciuta l'urgenza di una revisione della storia del teatro stesso, delle sue dinamiche e soprattutto, dei suoi rapporti complessi con gli altri media, incluse, sempre in un'ottica intermediale, le altre pratiche artistiche.

Tra i vari testi degni di nota sull'argomento, l'uscita di *Intermediality in Theatre and Performance* nel 2006⁵¹⁹ si insinua nel dibattito già in corso, spostando l'attenzione sul problema della messa in scena. Composto da una raccolta di saggi scritti da alcuni dei più importati studiosi del tema, il libro ruota intorno al tentativo di definire l'argomento attraverso una prospettiva teatrale che includa parametri storiografici, senza trascurare tuttavia l'approccio teorico-critico.

Nella nota introduttiva si legge: “[...] Intermediality leads us into an arena and mental space that may best be described as in-between realities”⁵²⁰: in pratica un'esortazione all'apertura e alla disponibilità nei confronti di una 'realtà di mezzo', che si fonda sulla dinamica delle relazioni tra dispositivi mediali in scena.

Lo studio di nuove modalità della rappresentazione teatrale si basa sull'opinione che la scena sia sempre stata il fulcro dove confluiscono le varie forme dei media, che in passato si chiamavano semplicemente forme artistiche. Il ruolo decisivo delle avanguardie storiche ha seminato il terreno su cui oggi sono prosperate le pratiche che hanno generato nuovi modelli di rappresentazione, cioè alcune

518^oCfr. Brown G., Hauck G., Larrue J., “*Mettre en scène. Une approche intermédiaire de la réalité théâtrale actuelle*», «Intermédialités», n. 12, Automne 2008.

519^oQuesto testo raccoglie i contributi dei membri del *Theatre and Intermediality Research Working Group*, nato all'interno dell'*International Federation for Theatre Research* (IFTR), organo internazionale di ricerca nel campo del teatro e dei *Performance studies*, noto anche per le sue pubblicazioni periodiche come il «TRI Theatre Research International», Cambridge University Press.

520^oChapple F., Kattenbelt C., (edited by), *Intermediality in Theatre and Performance*, Editions Rodopi, Amsterdam 2006, p. 11.

[...] new dramaturgical strategies; new ways of structuring and staging words, images and sounds; new ways of positioning bodies in time and space; new ways of creating temporal and spatial interrelations⁵²¹.

Le occasioni offerte dalle tecnologie insomma hanno stimolato nuove domande sul teatro e la performance, suscitando nel contempo risposte culturali, sociali, psicologiche e relative alla percezione ancora da indagare.

Nel suddetto volume, per definire l'essenza dell'intermedialità a vari livelli, vengono presentate una serie di strategie interpretative che situano il teatro e la performance al centro del dibattito sull'uso dei nuovi media, laddove prima erano collocati la televisione e il film. In realtà, da questa prospettiva di studi, l'intermedialità funziona anche senza l'intervento di alcuna tecnologia, in quanto concettualmente si occupa dei cambiamenti nelle pratiche teatrali e di conseguenza di tutti i mutevoli fenomeni che caratterizzano una diversa percezione della scena. Ma tutti gli studi dell'intermedialità a teatro si incontrano in una sorta di territorio intermedio in cui "the performer, the observer, and the confluence of media are involved in a performance at particular moment in time"⁵²², in un punto di incontro nello spazio e nel tempo tra le diverse realtà delle pratiche del teatro, tra l'attore e il pubblico, tra la scena della rappresentazione e i media, ma anche tra il teatro e l'intermedialità stessa.

In sostanza, l'intermedialità teatrale è concepita come una porzione del grande movimento postmoderno contemporaneo in cui sono implicate tutte le arti e i media, un concetto *in progress* basato sulla storia delle idee ma che invita a rivedere, ricostruire e mediare i processi, passando attraverso il fondamento del teatro ovvero la performance⁵²³.

521[¶]*Ibidem*.

522[¶]*Ivi*, p. 12.

523[¶] Al citato testo *Intermediality in Theatre and Performance*, fa seguito un'altra raccolta di interessanti saggi sul tema, pubblicata nel 2010 sempre su iniziativa di Chiel Kattenbelt: *Mapping Intermediality in Performance* è un progetto internazionale, concepito come un network che mette in relazione pratiche e teorie delle performance

2.2.1 Il dibattito preintermediale, tra teatro e film

Anche la definizione di intermedialità teatrale ha una sua storia, per quanto poliedrica e multiforme. Durante il XX secolo si sono avvicendate le speculazioni sul rapporto tra le arti e i media soprattutto a partire dall'ambito del cinema, "the 'classical film theories', which now might best be described as the 'preintermediality' debat"⁵²⁴. Chapple e Kattenbelt identificano dunque le prime forme del dibattito intermediale nelle teorie del film classico: da *The Photoplay. A psychological study*⁵²⁵ di Hugo Münsterberg, edito nel 1916 e riconosciuto dalla storiografia ufficiale come il primo libro che professa il film come forma d'arte, passando attraverso Bazin e il suo approccio multidisciplinare che lambisce il teatro e la fotografia rimanendo ancorato alla specificità del film⁵²⁶, fino alle teorie di Christian Metz su cinema e psicanalisi⁵²⁷. Attraverso questo dibattito risulta chiaro come il raffronto tra le discipline ha avuto un ruolo significativo nella

dei primi anni del Duemila, in una società definita dall'autore 'digitale' e 'post-umana'. Cfr. Bay-Cheng S., Kattenbelt C., Lavender A., Nelson R., (edited by), *Mapping Intermediality in Performance*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2010.

524[®]Chapple F., Kattenbelt C., (edited by), *Intermediality in Theatre and Performance*, Op. cit., p. 13.

525[®]Tradotto in italiano solo nel 1980 con il titolo *Film. Il cinema muto*, nella versione italiana di Cecilia Rosso e con un'introduzione di Adriano Aprà, viene pubblicato da Pratiche Edizioni di Parma. In questo testo l'autore evidenzia l'importanza dello spettatore e dell'aspetto percettivo, comparando in più occasioni il cinema con il teatro.

526[®]Cfr. Bazin A., *Che cos'è il cinema? Il film come opera d'arte e come mito nella riflessione di un maestro della critica*, Garzanti, Milano 1999, (trad. italiana di Adriano Aprà), *Qu'est-ce que le cinéma?*, Editions du Cerf, 1958. In questo saggio si vedano in particolare: *Ontologia dell'immagine fotografica*, pp. 3-10, dove l'autore riferisce dell'ormai noto 'complesso della mummia' da parte della razza umana, votata a difendersi dallo scorrere del tempo attraverso la pratica dell'imbalsamazione. Il ragionamento di Bazin porta ad un concetto di cinema come 'mummia del reale'; *Teatro e cinema*, pp. 142-190, saggio comparativo nel quale dimostra come il cinema abbia definitivamente dispensato il teatro dal suo rapporto, prima privilegiato, con la realtà.

527[®]Publicato sotto forma di saggio in «Communications», n.1, Vol. 23, Année 1975, con il titolo originale *Le signifiant imaginaire*, il testo di Metz mira a comprendere le dinamiche più complesse dei processi di significazione del film, attraverso metodologie provenienti dalla psicanalisi come la fase dello specchio lacaniana, il sogno, il feticismo, etc. Cfr. la traduzione italiana di Metz C., *Cinema e psicanalisi*, Marsilio, Venezia 2006.

definizione della specificità sia del cinema che del teatro come forme d'arte a sé stanti, e in particolare come

[...] the French and Russian aesthetic film debates of the 1920s, helped to 'legitimise' film as a new art form, with its own 'material' principles of representation, construction and style⁵²⁸.

Questi principi materiali della rappresentazione, costruzione e stile, sono probabilmente gli stessi rilevati da Erwin Panofsky nel suo saggio del 1936⁵²⁹, nel quale desume la diversità tra le due forme artistiche dalla differenza tra le condizioni del vedere un film o assistere ad una rappresentazione teatrale: le due arti non sono compatibili né sovrapponibili a causa di un netto confine di natura ontologica.

Nel suo saggio *Theatre and cinema*, la Sontag critica la posizione eccessivamente "letteraria" di Panofsky, per il quale "a teatro lo spazio è statico, vale a dire che lo spazio rappresentato sulla scena, come del resto la relazione spaziale dello spettatore nei confronti dello spettacolo è fisso e inalterabile, mentre al cinema lo spettatore occupa un posto prefissato, ma solo fisicamente, non in quanto soggetto dell'esperienza estetica"⁵³⁰.

Il cinema per Panofsky è dunque prima di tutto un'esperienza visiva impegnata con la realtà del mondo che rappresenta, e necessita quindi di strumenti di interpretazione diversi, mentre il teatro proviene dalla

528[®]Chapple F., Kattenbelt C., (Edited by), *Intermediality in Theatre and Performance*, Op. cit., p. 12.

529[®]Il saggio di cui si parla è redatto dall'autore dopo una significativa conferenza tenuta alla Princeton University il 15 novembre 1936. L'intervento, dedicato al rapporto tra cinema e arti visive e intitolato *The motion picture is an art?*, ebbe immediata risonanza nel mondo culturale americano al punto che il quotidiano New York Herald Tribune pubblicò prontamente un articolo, in cui si affermò, galvanizzati: "Films are treated as real art by lecturer at metropolitan. [...] For the first time in the history of the Metropolitan Museum of Art the motion picture was considered as an art during a lecture there yesterday afternoon by Dr. Erwin Panofsky". Cfr. Levin T., *Iconology at the Movies: Panofsky's Film Theory*, «The Yale Journal of Criticism», n, 9, Year 1, March 1996, pp. 27-55.

530[®] Sontag S., *Teatro e Cinema, Stili di Volontà Radicale*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1999, p. 138, (trad. italiana di Giuseppe Strazzeri), *Styles of Radical Will*, Farrar, Straus and Giroux, 1969.

letteratura, è finzione, travestimento ed artificio. Per la Sontag si tratta di una suddivisione piuttosto semplicistica, dovuta forse ad una visione anacronistica del cinema; tuttavia la studiosa dichiara che “i film prosperano sull’equivalente narrativo di una tecnica resa familiare dalla pittura e dalla fotografia: lo scentramento”⁵³¹.

Se i riferimenti di Panofsky sono numerosi e diversi, la Sontag nota però che curiosamente viene dimenticata la fotografia e i suoi usi narrativi - l’album di famiglia ad esempio - e osserva: “I film in effetti sono immagini (di solito fotografie) che si muovono”⁵³². La Sontag inoltre, ritiene restrittiva la corrente di pensiero che riconosce la storia del film come storia dell’emancipazione dai modelli teatrali come frontalità, gestualità e distanza⁵³³, tuttavia elabora un modello affine ammettendo diversità tra le due discipline nella disgiunzione spazio-temporale:

Il teatro è confinato a un uso logico e *continuo* dello spazio. Il cinema (grazie al montaggio, ossia grazie al cambiamento di inquadratura, che è l’unità di base della costruzione filmica) ha accesso ad un alogico o *discontinuo* uso dello spazio⁵³⁴.

Il montaggio di cui parla la Sontag distingue un’unità cinematica caratterizzante che non risiede direttamente nell’immagine fotografica, bensì nel collegamento tra le immagini. Collegamento che peraltro, come ricordava lo stesso Ejzenstejn, è un rimaneggiamento, un nuovo uso di funzioni già presenti nel teatro, in particolare del teatro d’avanguardia di inizio Novecento.

Criticando Panofsky, ma celebrando comunque il cinema e il teatro come forme d’arte separate con un approccio tipicamente modernista – infatti anche per la Sontag il primo è un medium mentre il secondo è piuttosto un’arte mediata – la studiosa ammette:

531[¶]Ivi, p. 142.

532[¶]Ivi, p. 144.

533[¶]Ivi, p. 133-134.

534[¶]Ivi, p. 144.

Tuttavia sembra fuori discussione che il cinema, non solo in potenza ma per sua stessa natura, sia un'arte più rigorosa del teatro. Questa capacità di rigore formale, combinata con l'accessibilità di un pubblico di massa, ha dato al cinema un prestigio indiscusso e una sua attrattiva in quanto forma d'arte. Nonostante le enormi risorse emotive [...] il teatro in quanto forma d'arte suscita l'impressione di avere un futuro problematico⁵³⁵.

Questa idea di uno stato di declino irreversibile del teatro si insinua perfettamente nel grande dibattito in corso alla fine degli anni Sessanta, dopo le note quanto discusse dichiarazioni di Greenberg e in seguito alla pubblicazione del già citato saggio di Micheal Fried nel 1967.

Al tempo in cui la divisione del lavoro presentava un mondo ordinato e organizzato, anche gli studi di settore, separati tra loro, ritenevano necessario valutare i media secondo le loro specificità, come se ogni dominio estetico corrispondesse a principi e regole definiti nettamente. Il criterio comparativo ha condotto inesorabilmente verso il confronto e lo scontro tra i vari media, che si cominciano a distinguere dagli anni Sessanta solo attraverso le opposizioni di pratiche e significati.

Le supposte caratteristiche distintive di ognuno portano gli studiosi a rivendicare pretese di superiorità e ad esigere ulteriori circoscrizioni del territorio d'indagine. Il mondo del teatro viene così designato come antitetico a quello del cinema, e la fotografia è considerata la principale oppositrice della pittura.

Attenendosi a questi preconcetti sui due più forti raggruppamenti disciplinari, il cinema e il teatro confrontati da Sontag, e fotografia e pittura contrapposti qualche anno dopo in Italia da Daniela Palazzoli⁵³⁶,

⁵³⁵Ivi, pp. 150-151.

⁵³⁶Palazzoli D., (a cura di), *Combattimento per un'immagine*, catalogo dell'omonima mostra alla Galleria Civica di Arte Moderna di Torino, 1973; con questa grande e discussa esposizione, per la prima volta in Italia si è cercato di relazionare pittura e fotografia, aprendo un successivo dibattito critico sulle connessioni, le influenze reciproche e le implicazioni tra le due discipline. Claudio Marra, trent'anni dopo, riprende la questione nel suo testo *Fotografia e pittura nel Novecento. Una storia*

la Sontag stessa paragona le loro evoluzioni storiche facendo un parallelo tra le vicende:

[...] Se il lavoro del pittore è consistito davvero in nient'altro che nella fabbricazione della verosimiglianza, allora la fotografia ha davvero reso la pittura obsoleta [...] Dal momento che il superiore realismo della fotografia teoricamente aveva liberato la pittura, permettendole di darsi all'astrazione, il potere superiore del cinema di rappresentare (e non solo di stimolare) l'immaginazione può dare l'impressione di avere rivitalizzato il teatro, invitando alla graduale eliminazione del plot convenzionale⁵³⁷.

Susan Sontag ammette però che le cose non sono andate proprio così, e che teatro e cinema hanno già avviato dei mutui scambi, proprio come è accaduto in passato tra fotografia e pittura. Di seguito segnala tutta una serie di vicende paradigmatiche, dai progetti di teatro totale all'uso del film sulla scena, dichiarando che "ogni tendenza estetica di un certo interesse al giorno d'oggi si presenta come radicale"⁵³⁸.

Analogamente a quanto menzionato rispetto ai dogmatismi panofskiani, scritti in tempi non sospetti – il saggio criticato risale al 1934 - anche il trattato di Sontag, per quanto disponibile all'apertura, appare oggi piuttosto limitativo, soprattutto alla luce delle ripartizioni di genere: il cinema e il teatro, la fotografia e la pittura, la letteratura e la poesia. E perché non la pittura e la poesia, il cinema e la pittura, il teatro e la fotografia, ci chiediamo oggi, nella nostra epoca intermediale che tutto ibrida e contamina? Già nel 1966 infatti, anno in cui scrive il suo saggio,

"senza combattimento", dove sostiene, al contrario di quanto contemplato dalla Palazzoli, che l'oggetto fotografico non è assimilabile al quadro pittorico né lo è mai stato. Piuttosto la fotografia, per Marra, è assimilabile ad un *Ready made* e va considerata in maggior misura all'interno del sistema delle arti performative, nell'imperiosa necessità di riconoscerne, come principio fondante, la componente comportamentale e gestuale. Di questo argomento si è accennato nella prima sezione di questa tesi.

⁵³⁷Sontag S., *Teatro e Cinema, Stili di Volontà Radicale*, Op. cit., p. 154.

⁵³⁸Ivi. p. 158.

la Sontag preconizza il concetto di intermedialità, nel tentativo di precisare meglio una serie di concetti sfuggenti:

[...] Si consideri ad esempio l'idea che ogni cosa è ciò che è e non qualcos'altro; un dipinto è un dipinto; una scultura è una scultura; una poesia è una poesia e non una prosa. O si prenda l'idea complementare: un dipinto può essere "letterario" o plastico, un poema può essere in prosa, il teatro può imitare e incorporare il cinema, il cinema può essere teatrale. Abbiamo bisogno di un'idea nuova. Probabilmente si tratterà anche di un'idea molto semplice. Saremo in grado di riconoscerla?⁵³⁹

2.2.2 Breve storia recente dell'intermedialità teatrale. Studi e pratiche sceniche

Dalla fine degli anni Ottanta si cominciano a pubblicare diversi scritti sull'intermedialità a teatro, che gradualmente diventa un oggetto di studio molto frequentato. La contaminazione tra ambiti interdisciplinari porta gli studiosi di arti e media ad approcciarsi sistematicamente alla recente nozione, e molto presto il campo si apre a nuovi settori di studio che operano sul confine tra le discipline. La Germania anche in questo caso primeggia, imponendo punti di vista e contributi originali e approfonditi sul tema.

Oltre ai già citati Jürgen Müller, Joachim Paech, Franz Josef Albersmeier, Jörg Helbig, Karl Prumm, e Jens Schröter, intervengono nel confronto anche alcuni studiosi che si occupano specificatamente di teatro e di arti performative.

Christopher Balme contribuisce ad animare il dibattito interdisciplinare tedesco attraverso una serie di approfondimenti sugli studi teatrali, che spostano prepotentemente l'attenzione sulla relazione con alcuni aspetti mediali. Passando attraverso l'area dell'iconografia teatrale, considerata come strumento ermeneutico, ovvero come una "discrete

⁵³⁹Ivi, p. 162.

discipline [that] explicitly endorse such a wide-ranging understanding of the field.”⁵⁴⁰, Balme approda agli studi intermediali a metà del primo decennio degli anni Duemila, quando pubblica insieme a Markus Moninger un testo⁵⁴¹ che risulterà negli anni seguenti fondamentale per la riflessione sui rapporti sempre più stretti e dipendenti tra le tecnologie mediali e la scena teatrale.

L’apporto di Balme ha ampliato la visione del settore degli studi teatrali europei⁵⁴², a partire dal momento in cui manifesta il suo disappunto verso l’attitudine generalizzata della comunità di critici e studiosi tedeschi di teatro, da lui considerati eccessivamente limitati: “Hybridity in general and the *Theatermovie* in particular are categories that generate suspicion and rejection in the German mind”⁵⁴³.

Il neologismo *Theatermovie* rappresenta un chiaro sintomo della necessità di individuare categorie critiche e parametri valutativi nuovi per tutto ciò che a teatro è caratterizzato dall’ibridazione; Balme usa questo termine riportando un significativo episodio in cui un noto giornale tedesco di teatro, il *Deutsche Bühne*, pubblica un articolo con feroci critiche rivolte alla messa in scena teatrale ispirata al film di Danny Boyle, *Trainspotting*. L’adattamento teatrale del film, curato dall’allora direttore del Berlin Volkshbühne, venne definito come un “vampiristic parasitic pied-piperism, (vampirische(m) Schmarotzertum

540[®] Cfr. Balme C., *Moving media: theatre iconography and its limits*, in *European Theatre Iconography*, (edited by Balme C., Erenstein R., Molinari C.), Bulzoni Editore, Roma 2002, p. 153.

541[®] Balme C., Moninger M., *Crossing media: Theater – Film – fotografie – Neue Medien*, Op. cit.

542[®] Gli studi di Balme sul teatro interculturale, sull’intermedialità e sulle relazioni con alcuni specifici media, hanno aperto diverse piste di ricerca sul teatro contemporaneo. Attualmente Balme è *Fellow* presso l’International Research Center *Interweaving Performance Culture*, Presidente della Società Tedesca per la ricerca sul teatro ed è Direttore del *Global Theatre History Project*, un progetto di ricerca internazionale che fa capo all’Università di Berlino e il cui scopo è di investigare “the emergence of theatre as a global phenomenon in the late nineteenth and early twentieth century”, <http://www.global-theatre-histories.org>.

543[®] Balme C., *Intermediality: Rethinking the relationship between Theatre and media*, «TheWIS», 01/04, 2004, <http://www.theaterwissenschaft.uni-muenchen.de/>. Questo saggio è una versione aggiornata di un testo pubblicato su *Crossing media: Theater – Film – fotografie – Neue Medien*, Op. cit.

und Rattenfängerei)⁵⁴⁴, cioè come una sorta di pifferaio magico variegato, vampiristico e parassitario.

Balme spiega che l'accusa di essere parassitario dimostra come la scena teatrale odierna sia ancora concepita come pura, libera dalle influenze dannose degli altri media, mentre il termine *Rattenfängerei*, (in italiano letteralmente 'caccia al topo') riporta all'idea che il pubblico sia una sorta di massa indistinta di roditori da ammaliare e ingannare attraverso artifici ed effetti speciali:

[...] there are many more 'rats' among theatre spectators than often thought. By rats I mean spectators whose horizon of expectation and receptive competence have been formed by a complex and heterogeneous media landscape⁵⁴⁵.

Se gli spettatori contemporanei portano a teatro tutto un loro bagaglio di competenze ricettive e di conoscenze che si sono formate nel paesaggio pluralizzato dai media, il teatro stesso deve rispondere a questo orizzonte di aspettative e a maggior ragione, sottolinea Balme, gli studi di settore devono tenere conto di questi nuovi dati, che comportano conseguenti implicazioni teoriche e metodologiche.

Il problema dello spettatore contemporaneo, come si vedrà più avanti, è uno dei motivi più controversi inquadrati da questi ultimi studi.

La seconda sezione del già citato *Intermediality in Theatre and Performance* è dedicata proprio al rapporto con l'audience, e in particolare alla relazione tra il corpo dell'attore o del performer e lo sguardo dello spettatore.

Alcune interessanti considerazioni di Boenisch⁵⁴⁶ tornano ad indagare il termine 'intermedialità' nel tentativo di stabilire una linea coerente,

544[¶]Ivi, p. 2.

545[¶]Balme C., *Intermediality: Rethinking the relationship between Theatre and media*, Op. cit.

546[¶]Boenisch P. M., *Aesthetic art to aesthetic act. Theatre, media, intermedial performance, Intermediality in Theatre and Performance*, Op. cit., pp. 103-116.

fronteggiando la crescente tendenza a ridurre il significato al solo uso delle tecnologie sulla scena o alla cultura mediatizzata dal digitale.

Ma il discorso di Boenisch è soprattutto focalizzato sul ruolo cruciale dell'osservatore, che in questo processo viene condotto in uno spazio intermedio, collocato ancora una volta TRA (*in between*) una realtà apparente e una dimensione mentale. Utilizzando come elemento connotativo il termine greco *aisthanesthai*, cioè percepire, ricercare soggettivamente e sentire interiormente la bellezza - nozione ascrivibile così al sentimento e non a forme e parametri indotti e codificati - la teoria di Boenisch trova una vasta affinità con il mondo del teatro, inteso come luogo dove l'individuo può attuare l'esperienza del cambiamento attraverso l'incontro con le arti.

Nel suo saggio *coMEDIA electrONica: Performing Intermediality in Contemporary Theatre*⁵⁴⁷, Boenisch peraltro già aveva gettato le basi di un personale approccio all'intermedialità attraverso una strategia di elaborazione estetica basata sull'aspetto cognitivo dello spettatore.

Il crocevia di codici insiti nel teatro contiene già in sé un concetto di intermedialità, che può essere fatto risalire addirittura fino al dramma classico greco, come nota infine Boenisch allineando le sue teorie a quelle che considerano il teatro stesso un medium.

Nei primi anni del Novecento, mentre il cinema procedeva sui binari di una ricerca formale che metteva in campo i nuovi strumenti della grammatica della visione - soprattutto il montaggio - il teatro delle avanguardie, al contrario, aspirava a trovare nuovi modelli attraverso l'ibridazione con il film stesso, nel tentativo forse di rifondare la propria identità in termini più moderni, meno arcaici e borghesi⁵⁴⁸.

⁵⁴⁷Saggio pubblicato in «*Theatre Research International TRI*», Issue n. 1, Volume 28, March 2003, pp. 34-45.

⁵⁴⁸Gli operatori teatrali di quegli anni si stavano scontrando con il nascente sistema delle arti cinematografiche che proprio in Russia e in Germania aveva consolidato l'azione civile e politica. Le teorie dei registi russi, *in primis* Ėjzenštejn che aveva lavorato in teatro con Mejerchol'd, si fondarono su elementi specifici del linguaggio del film, che si trovava così investito di un ruolo importante nel progetto rivoluzionario che implicava l'arte la politica e l'estetica.

Il cinema in quel momento era ritenuto il solo mezzo capace di riflettere i mutamenti sociali ed estetici indotti dall'industrializzazione e dall'avvento della tecnica, e contemporaneamente sembrava essere il solo mezzo in grado di "riplasmare [...] in senso rivoluzionario le concezioni di spazio e di tempo"⁵⁴⁹.

Il mescolamento tra le discipline artistiche delle avanguardie storiche aveva originato nuovi terreni estetici inesplorati. La fase di grande fermento innovativo condizionato dallo scambio di regole, sintassi e convenzioni del linguaggio, aveva portato l'arte ad un bivio: da una parte la grande sperimentazione che apriva ad un fenomeno storicamente nuovo, di grande complessità e di difficile decifrazione, dall'altra una difficoltà oggettiva di ordinare e classificare settori che confluivano l'uno nell'altro, alla ricerca di un'arte totalizzante⁵⁵⁰.

Se nelle pratiche espressive l'intersezione linguistica aveva condotto ad una fase di grande fermento innovativo, la sfera degli studi, infatti, non aveva retto il confronto e non aveva saputo procedere lungo gli stessi binari. Critici e studiosi della prima metà del Novecento privilegiavano assunti basati su concetti di delimitazione e differenza piuttosto che incroci, scambi o analogie.

Ricercando una suddivisione essenziale (e ideale) tra le discipline espressive⁵⁵¹, alcuni approdarono alla nozione di distinzione tra i media.

⁵⁴⁹Costa A., *Saper vedere il cinema*, Bompiani-Strumenti, Milano 2004, p. 66.

⁵⁵⁰In Germania l'arte espressionista del dopoguerra aveva generato una serie di film cosiddetti 'caligaristi', sulla falsariga del noto *Il gabinetto del Dottor Caligari*, del 1919, con la regia di Weine. "[...] Basati su scenografie e metodi di recitazione di derivazione teatrale e pittorica, al fine di rappresentare una visione deformata di situazioni e ambienti in sintonia con i soggetti che presentano personaggi decisamente patologici e vicende fortemente emblematiche", i film di stampo 'caligarista' demolivano idealmente il *Kammerspiel* (Teatro da camera) di Max Reinhardt, fondato sul principio delle tre unità, luci, tempo, azione, e finalizzato ad una dilatazione delle possibilità drammatiche della scena. Ivi, p.64.

⁵⁵¹Ritornando al vecchio luogo comune che differenziava le arti temporali e spaziali, gli studiosi di quegli anni si rifacevano ai precetti di Lessing, in particolare al suo scritto (di cui si parlerà più avanti) *Laokoon, oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie*, risalente al 1766. In questo saggio, contestando apertamente Winckelmann, Lessing sostiene la necessità di distinguere tra pittura e poesia le quali, pur confluendo nel comune intento di rappresentare la natura, operano secondo regole distinte e vanno trattate separatamente sul piano estetico.

Lo stesso Greenberg affermò che il fine del medium è quello di marcare e distinguere i momenti dell'arte attraverso la materialità del mezzo stesso, che quindi andava considerato autonomamente per la sua purezza distintiva e per la sua concretezza:

A modernist work of art must try, in principle, to avoid dependence upon any order of experience not given in the most essentially construed nature of its medium. This means, among other things, renouncing illusion and explicitness. The arts are to achieve concreteness, 'purity', by acting solely in terms of their separate and irreducible selves⁵⁵².

L'arte modernista, soprattutto nella concezione degli studiosi e dei teorici americani, aveva dunque il compito di esibire esperienze legate alla natura stessa del medium che l'aveva prodotta, in modo da rivelare prima di tutto la sua specificità ontologica. E gli echi delle avanguardie storiche europee, non erano riusciti a scalfire la severa mentalità d'oltreoceano, dove il clima modernista stava esercitando inesorabilmente il suo influsso.

Secondo un altro noto studioso americano, Noël Carroll, furono invece le teorie cinematografiche europee di Kracauer ed Arnheim ad importare negli Stati Uniti il germe della dottrina della specificità del mezzo. Negli studi tedeschi di cinema, in particolare, i caratteri di autonomia e di differenziazione del linguaggio filmico coincidevano proprio con il potenziale artistico del medium stesso.

Per legittimare il cinema come forma d'arte era necessario identificarne i processi con le sue stesse proprietà materiali elementari, la camera e il montaggio appunto.

Per Carrol, quindi, il concetto di medium e di specificità dello stesso è un'invenzione dei teorici del cinema, i quali cercano una forma di essenzialismo nella

⁵⁵²Greenberg C., *New sculpture, Art and culture*, 1961, in Carrol N., *Theorizing the Moving Image*, Cambridge University Press, Cambridge/New York 1996, p. 25.

[...] doctrine that each artform has its own distinctive medium, a medium that distinguishes it from other art forms [...] the medium qua essence dictates what is suitable to do with the medium⁵⁵³.

In linea con questo sistema di pensiero, sorgono due considerazioni: la prima, nel caso del cinema, porta a reputare come 'privilegiati' quei film che fanno uso delle peculiarità del mezzo. La seconda, per tornare al teatro, conduce verso un'implicita concentrazione del teatro intorno alla sua essenza basilica: qual'è la sua specificità? L'azione in presenza di un pubblico che segue dal vivo l'azione, senza nessuna sovrastruttura, tecnologia o supporto?⁵⁵⁴

Se il cinema prende gradualmente le distanze dal teatro assecondando le sue stesse connaturate istanze - ad esempio il principio della discontinuità delle immagini e le relative tecniche di montaggio - anche il teatro della prima metà del Novecento muta parallelamente di registro, privilegiando anch'esso sempre di più il valore della visione, ma all'interno del rispetto della sua specifica peculiarità, il rapporto in presenza con lo spettatore.

Una parte consistente del teatro novecentesco ribadisce la sua identità proprio in opposizione al cinema, riscoprendo la sua dote inalienabile nella relazione interumana, nel rapporto tra attore e spettatore in uno spazio condiviso.

A partire dalla definizione di Grotowski, per il quale la sostanza teatrale risiede nell'incontro spirituale e biologico tra attore e spettatore, ciò che avviene in presenza come garanzia dell'azione rappresenta forse la fase più modernista del teatro, l'equivalente teatrale del concetto di specificità dei media, il fondamento del concetto di teatro⁵⁵⁵.

553^qCarrol N., *Theorizing the Moving Image*, Op. cit., p. 49.

554^qBalme C., *Intermediality: Rethinking the relationship between Theatre and media*, Op. cit., p. 3.

555^qIvi, p. 6.

Tuttavia, attraverso l'uso delle tecnologie che producono immagini, l'operazione artistica sulla scena tenderà sempre più allo sconfinamento, alla frantumazione materiale degli usuali confini tra gli specifici, come si vedrà più avanti.

Lo scenario speculativo attuale, in continuo cambiamento, sta in effetti spostando l'attenzione da una sempre meno efficace gerarchizzazione dei media, rilevati e valutati separatamente anche sulla scena teatrale, ad una prospettiva di contaminazione che moltiplica i campi di indagine. Le discipline accademiche degli studi teatrali si stanno gradualmente riorientando verso una ridefinizione teorica basata su una prospettiva intermediale, sempre più spesso orientata ad interpretare il teatro come medium piuttosto che come forma d'arte.

2.2.3 Screen in scena

Nel corso del Novecento le contaminazioni tra le varie forme d'arte e i media eccedono ogni previsione, ma, come fa notare ancora Balme, è necessario distinguere l'uso del medium come supporto contestuale alle istanze storico-artistiche, da quello utilizzato per ampliare, ad esempio, l'aspetto della ricezione del pubblico:

Examples go back to the 1920s with Piscator's use of film and slide projections which evidence not just a use of technical media to better contextualize 'historical' background but also to contrast their various functions on a formal and perceptual level⁵⁵⁶.

E proprio Piscator, citato come uno tra i primi registi tormentati da una inconscia sensibilità intermediale, proietta in scena diapositive con immagini fisse prima, e poi in movimento; il 30 settembre 1919 al Die Tribüne di Berlino, durante la messa in scena di *Die Wandlung* di Toller, Piscator produce il primo fotomontaggio dal vivo con uno schizzo

556^{ivi}, p. 9.

disegnato da Richard Huelsenbeck e proiettato direttamente in scena⁵⁵⁷, insinuando l'idea, ancora totalmente embrionale, di una rappresentazione *live* dell'oggetto attraverso l'uso di una qualche tecnologia aggiunta⁵⁵⁸. Lo schermo sulla scena, usato come dispositivo atto all'istituzione di scenari paralleli che confluiscono nella drammaturgia, non è quindi una pratica prettamente legata all'epoca contemporanea.

Come rileva Beatrice Picon-Vallin:

[...] Questo 'teatro totale' che sembra essere scoperto oggi come se si trattasse di un fenomeno recente – cosa che rientra perfettamente nell'amnesia generale che caratterizza un mondo in corso di "globalizzazione" – in realtà ha delle radici, delle fonti e delle modalità di realizzazione sorprendenti, che ogni artista dovrebbe conoscere per essere veramente contemporaneo al suo tempo⁵⁵⁹.

Se Piscator, già nella seconda metà degli anni Venti, aveva sperimentato il coinvolgimento sensoriale del pubblico attraverso proiezioni multiple, accostamenti sonori in sincrono, riproduzioni di spezzoni di film come cornici sceniche, rimarcando quindi, secondo la Picon-Vallin, quanto la tecnica nel teatro moderno fosse una necessità artistica⁵⁶⁰, anche il russo Mejerchol'd in quegli stessi anni sviluppa una ricerca che attraversa modalità analoghe.

557^oCfr. Goldberg R., *Huelsenbeck in Berlin, Performance Art, from Futurism to present*, Op. cit., p. 66.

558^o Il *Total Theatre*, grande macchina teatrale immaginata nel 1927 da Walter Gropius per il teatro multiforme e politico di Piscator, prevedeva un diverso rapporto con lo spettatore il quale, grazie ai movimenti della scena e della platea nello spazio, si poteva ritrovare fisicamente immerso nella rappresentazione e quindi impegnato in una partecipazione attiva. Inoltre il progetto di Gropius prevedeva delle superfici multiple di proiezione, che potevano avvenire contemporaneamente sui muri e sul soffitto, in linea con il pensiero e l'estetica di Piscator.

559^o Picon-Vallin B., *Le avanguardie teatrali e le tecnologie del loro tempo*, (trad. italiana di Erica Magris), testo inedito dell'intervento al convegno *Il teatro nell'era del digitale*, Parigi, 24 ottobre 2003, pubblicato su *ateatro* 64.18, <http://www.ateatro.it/webzine/2004/02/17/le-avanguardie-teatrali-e-le-tecnologie-del-loro-tempo/>.

560^o*Ibidem*.

Applicando i principi del montaggio cinematografico in scena, porta sullo schermo frammenti di vari film, documentari e non, alternati spesso con immagini di testi, suoni, rumori. Nel suo *La rivoluzione teatrale*, il regista asserisce:

Noi che costruiamo il teatro che deve concorrere con il cinema, diciamo: Lasciateci realizzare fino in fondo il nostro obiettivo di 'cineficazione' del teatro, lasciateci realizzare sulla scena le tecniche dello schermo (non solo nel senso di appendere uno schermo sopra la scena), dateci la possibilità di occupare una scena attrezzata con tecnologie nuove, secondo le esigenze che imponiamo allo spettacolo di teatro oggi, e noi creeremo degli spettacoli che attireranno tanti spettatori quanti il cinema⁵⁶¹.

La 'cineficazione' del teatro sembrava già allora una conseguenza logica al cambiamento di sguardo dello spettatore indotto dal cinema, e nelle intenzioni di Mejerchol'd, il pubblico non doveva sentirsi più solo un osservatore, ma un "quarto creatore", un "correttore" poichè: "il compimento definitivo dello spettacolo e la sua fissazione in tutti i dettagli, è il pubblico a realizzarla insieme all'attore"⁵⁶². Il pubblico quindi era chiamato a partecipare attivamente alla messa a punto della rappresentazione, modificando di fatto il suo ruolo e la sua disposizione d'animo grazie ad immagini che si intersecavano, in una dimensione drammaturgica, con l'azione scenica in presenza.

La questione della moltiplicazione della scena, dei suoi oggetti, attori, dettagli attraverso gli *screen*, è ben indagata da Picon-Vallin, secondo la quale è necessario comprendere i meccanismi che hanno introdotto l'immagine a teatro per poter parlare dell'aspetto più contemporaneo della virtualità. Fin dalla sua prima apparizione infatti, lo schermo tende

⁵⁶¹ Mejerchol'd V., *La rivoluzione teatrale*, Editori Riuniti, Roma 1962, pp. 227-228, (a cura di Giovanni Crino, trad. italiana di Donatella Gavrilovich). L'edizione sovietica è stata pubblicata anni dopo la versione italiana con una diversa struttura e un diverso titolo, *Stat'i, pis'ma, reči, besedy*, (a cura di Fevral'skij), Mosca, 1968.

⁵⁶² Picon-Vallin B., *Le avanguardie teatrali e le tecnologie del loro tempo*, Op. cit.

a “conduire une étroite de type fusionnel entre le spectateur et l’image, supprimer la notion de distance consitutiva de la vision [...] transformer le sens de “voir””⁵⁶³.

La fruizione dello spettatore subisce un radicale cambiamento in virtù dell’aggiunta degli schermi in scena, così come si modifica la distanza costitutiva della visione, che apre nuovi rapporti tra scena e immagine. L’infrazione dello spazio di percezione del teatro, centralizzato e unificato dal rettangolo del boccascena, accresce le possibilità percettive, mentre la nozione di “*oltrepassamento*, cara alle arti [...] viene pensata ed esplorata non solo nelle sue valenze tematiche e stilistiche, ma anche in rapporto al dispositivo vero e proprio della visione”⁵⁶⁴, vale a dire lo *screen* cioè lo schermo, il monitor, la tela, ma anche lo stesso spazio scenico e persino il corpo dell’attore, e talvolta dello spettatore. Qualsiasi sia la superficie di proiezione infatti, “l’importante non è produrre un’altra immagine (un’immagine in più), [...] ma manifestare il procedimento della sua produzione, rivelare le modalità della sua percezione per mezzo di nuove proposizioni”⁵⁶⁵. L’importanza dell’immagine proiettata in scena, soprattutto prodotta e riproposta in *modalità live*, si rinsalda grazie allo schermo, dispositivo esclusivo che permette di caricare la scena di proprietà temporali e spaziali simultanee, sovrimpresse, che relazionano il registro di presenza con una prospettiva virtuale.

L’esperienza dello spettatore dunque, si intensifica, si acuisce, è resa più densa e strutturata, e si risolve secondo logiche della fruizione che aprono a nuovi spazi dell’immaginario.

Se l’interazione enigmatica tra corpi e immagini intriga e interessa il pubblico, già percettivamente predisposto a questo tipo di costruzioni

563[¶]*Ibidem*.

564[¶] Lischi S., *Antico come il video: appunti sul dialogo tra cinema e immagine elettronica*, Valentini V., (a cura di), *Le storie del video*, Bulzoni, Roma 2003, p. 107.

565[¶] Duguet A. M., *Dispositivi*, originariamente apparso in *Communications* n. 48, Seuil, 1988 e in seguito in Amaducci A., Gobetti P., (a cura di), *Video Imago. Il nuovo spettatore*, Franco Angeli, Milano 1994; l’ultima versione di questo saggio risale al 2003 e si trova in Valentini V., (a cura di), *Le storie del video*, Op. cit., p. 266.

visive, anche l'attore subisce l'effetto dell'introduzione degli schermi, che spesso funzionano come inserti diegetici in grado di doppiarne o frantumarne l'intervento; ciò induce gli interpreti in scena "à se surpasser, côté jeu, pour être à la hauteur de leur double photographié, ou bien filmé", creando una relazione multipla che arriva "au coeur même du théâtre"⁵⁶⁶.

Gli schermi in scena dunque, producono una

drammaturgia anti-narrativa, non organizzata per successioni di quadri concatenati, nella quale il tempo è il presente e l'obiettivo è suscitare visioni ed emozioni, un cominciamento, un'apparizione, far succedere qualcosa tra opera e spettatore, un predisporre, tramite i sensi risvegliati, alla scoperta⁵⁶⁷.

2.2.4 Le drammaturgie intermediali di Robert Lepage

Come nota ancora la Picon-Vallin, la complessità dei sistemi che utilizzano immagini in scena oggi, non è limitata al solo impiego degli schermi. Le tecnologie, che si fanno via via più complesse e sofisticate, fondono infatti "images fixes et animées, images projetées et images fabriquées artisanalement"⁵⁶⁸ con le presenze tangibili di attori e oggetti, in modo da produrre ambienti artificiali e immersivi, privi di confini e sovrapposti al mondo reale.

⁵⁶⁶Picon-Vallin B., *Les Écrans sur la scène*, Op. cit., p. 10.

⁵⁶⁷Valentini V., *Mondi, corpi materie. Teatri del secondo Novecento*, Op. cit., p. 43.

⁵⁶⁸Picon-Vallin B., *Les Écrans sur la scène*, Op. cit., p. 24.

Molte “macchine della visione”⁵⁶⁹ generate dal teatro contemporaneo, avvicinando in scena fotografie e video interattivi - ma anche luci e ombre, infrarossi, microcamere, dispositivi ottici visibili durante la scena, figure registrate o realizzate in tempo reale - giocano con lo spazio e col tempo su più livelli e funzionano di fatto come un unico apparato perfettamente inserito nel corpo dello spettacolo.

E' il caso del teatro di Robert Lepage⁵⁷⁰, eclettico autore franco-canadese attivo internazionalmente da almeno un trentennio, noto per le invenzioni mirabolanti ricreate grazie a diverse tecnologie che, seppur sofisticate e complesse, sono nel contempo discrete, fluidamente integrate nella narrazione e assimilate al contesto drammaturgico. Il corpo reale dell'attore, spesso incarnato dal regista stesso, vive uno spazio irreal e multiforme, che cambia continuamente piano, prospettiva, azione e tempo, mescolando ordini e convenzioni, tradizione e innovazione, tecnologia e artigianalità.

I diversi spettacoli messi in scena negli ultimi anni sono delle vere e proprie creature intermediali, metamorfiche, liminoidi, difficili da definire se non grazie al largo uso che fanno delle immagini:

569[®]Il termine è usato da Anna Maria Monteverdi nell'articolo dedicato a Robert Lepage, pubblicato sul web sotto forma di articolo e ripreso nel libro *Nuovi media, nuovo teatro*. La costante della macchina, intesa come scena ma anche come corpo dell'attore che ne costituisce un fondamentale ingranaggio, attraversa tutta l'opera di Lepage e in particolare, come spiega la Monteverdi, “la scena integra immagini e meccanismi di movimento in un unico dispositivo teatrale in cui l'uomo è ancora al centro della ricerca. Il teatro [...] può così tornare ad essere laboratorio di sperimentazione antropologica e di cultura integrale, dove arte e tecnica ritrovano la loro comune etimologia”, <http://annamonteverdi.it/digital/le-macchine-della-visione-nel-teatro-di-robert-lepage-andersen-project/>

570[®]Tra i numerosi studi sul teatro di Robert Lepage, non citati in questo testo, si ricordano gli essenziali contributi di Anna Maria Monteverdi: *La scena trasformista di Lepage*, «Teatro e storia», n. 25, Roma 2004; *Intermedialità, métissage e prestiti linguistici nel teatro di Robert Lepage*, *ateatro.it* n. 87 del 2005; *Il teatro di Robert Lepage*, Edizioni BFS Pisa, 2004. Tra gli studiosi internazionali si menzionano invece Ouzounian R., *Lepage Struggle to Stay Free*, «The Globe and Mail», n. 12, 1997; Hèbert C., *L'écriture scénique actuelle. L'exemple de Vinci*, «Nuit blanche», n. 55, 1994; Perelli-Contos I., *Le théâtre Repère et la référence a l'Orient*, «L'Annuaire théâtral», n.8, 1990.

L'image-based work di Lepage, [...] si regge su un rapporto delicato e confidenziale, e soprattutto “artigianale”, tra corpo dell'attore, macchina e immagine⁵⁷¹,

osserva Anna Maria Monteverdi, indicando il lavoro di Lepage come un caso importante di *remediation* o meglio di reinvenzione del medium, “in cui tecniche o modalità tradizionali si piegano alle esigenze della scena contemporanea”⁵⁷².

E' soprattutto il linguaggio cinematografico⁵⁷³, rileva Valentina Valentini, che viene trasposto sulla scena di Lepage, evidenziando una serie di convenzioni e codici che destrutturano lo spazio e il tempo, lo ampliano o lo comprimono, agendo non solo come inserti a-diegetici quanto piuttosto come sottotesti:

[...] Le immagini [...] funzionano come dispositivo codificatore dominante, [...] mostrano il lato nascosto dei protagonisti (interiorità, memoria, traumi, ecc.), fanno da raccordo alla successione delle scene, le rendono tridimensionali e le contestualizzano⁵⁷⁴.

The Andersen Project, spettacolo del 2005 commissionato a Lepage dalla Fondazione Andersen di Copenhagen, narra la vicenda di tre personaggi (tutti interpretati dall'autore), che intrecciano le loro storie personali intorno alla riscrittura di una nota favola di Andersen, *La dryade*⁵⁷⁵.

571[¶]Monteverdi A. M., *Nuovi media, nuovo teatro*, Op. cit., p. 128.

572[¶]Ivi, p. 126.

573[¶]Secondo la Valentini, l'introduzione in scena di forme linguistiche tratte dal mondo cinematografico, ad esempio il montaggio e il *découpage*, la dissolvenza o il campo e controcampo, producono un effetto imprevedibile su entrambi i linguaggi. Il cinema esplose fuori dallo schermo e si “spazializza” in scena, mentre il teatro reinventa sé stesso attraverso nuovi codici che ne “modellizzano” la forma, Cfr. Valentini V., *Mondi, corpi materie. Teatri del secondo Novecento*, Op. cit., p. 74.

574[¶]Ivi, p. 75.

575[¶]Lo spettacolo è ispirato alla figura del favolista Andersen e del suo viaggio a Parigi, nel 1867, in occasione di una visita all'Esposizione Universale di quell'anno, ma anche ai suoi diari intimi e ad alcune favole da lui scritte. Lepage interpreta contemporaneamente Frederic Lapoint, drammaturgo albino a cui viene commissionata un'opera destinata ad un pubblico di bambini, il cinico organizzatore dell'evento, un manager sessuomane perennemente al telefono, e infine il graffitario Rashid, gestore clandestino di un locale a luci rosse frequentato dallo stesso manager.

Questa produzione di Lepage in particolare, è costruita come un film, asserisce ancora la Valentini,

sia per le diverse storie che si intersecano, sia per il rapporto tra figura e sfondo che viene composto in modo realista (un maxischermo che simula la tridimensionalità di uno spazio reale, una strada, un teatro, un parco), sia per la qualità della recitazione, intimista, soffusa⁵⁷⁶.

Nello spettacolo si riconoscono inoltre citazioni pittoriche - fondali magrittiani e figure femminili che si materializzano all'interno di quadri - ma anche fotografiche, ad esempio attraverso una scenografica fila di cabine telefoniche che richiamano nella forma la striscia nera del negativo analogico.

Nonostante la polifonia di linguaggi portati in luce da drammaturgie tipicamente intermediali, anche altri critici attribuiscono un valore cinematografico all'opera di Lepage, a causa dell'impianto generale degli spettacoli e per l'uso di effetti particolari. Nel recensire *Elseneur*, ricco monologo del 1996 tratto dall'Amleto di Shakespeare, Franco Quadri nota già alcuni aspetti fortemente legati al cinema: "[E] uno spettacolo concepito come un film, con i suoi titoli di testa e una parete frontale davanti agli spettatori suddivisa in tre altissimi pannelli"⁵⁷⁷, commenta Quadri, osservando inoltre quanto le azioni mimetiche dell'attore siano rivelatrici di un progetto estremamente innovativo sul piano tecnologico, pur con un "effetto da vecchio teatro"⁵⁷⁸. In *Elseneur*, infatti:

[...] various types of videographic techniques are used to show the audience things that they would not normally be able to see, infra-red

In scena Lepage impersona anche il personaggio di Andersen, che si insinua nella storia rievocando sui suoi numerosi viaggi e amori. Cfr. Lepage R., *Le projet Andersen*, Éditions L'instant scène, Quebec 2007.

576^q Valentini V., *Mondi, corpi materie. Teatri del secondo Novecento*, Op. cit., p. 87.

577^q Quadri F., *Elseneur al computer*, «Il Patalogo» 19, *Annuario dello spettacolo-Teatro*, 1996, p. 180.

578^q *Ibidem*.

and thermal cameras, sonar, slides, all make it possible to see behind walls and tapestries or enlarging small details, sets of screens and panels focusing on a particular item, image or virtual reality characters⁵⁷⁹.

Nel profluvio di media e di tecnologie usate, i richiami alla fotografia non mancano neanche in questo caso, come nella scena in cui l'autore si inserisce fisicamente all'interno della proiezione di una cronofotografia di Eadward Muybridge, sostituendo uno dei fotogrammi dell'uomo in corsa⁵⁸⁰.

La fotografia come paradigma su cui costruire parti della trama, si fa per Lepage elemento fondante in molte occasioni, quasi come se l'apporto visivo dell'immagine fissa organizzasse il carattere funzionale dell'apparato narrativo. E se talvolta le immagini evocano la fotografia senza in realtà esserlo, almeno sul piano ontologico, più spesso le fotografie sono invece identificabili e riconoscibili, seppur deformate o frammentate come nel caso della cronofotografia in *Elseneur*.

Lepage ha in più occasioni riconosciuto il carattere *multitasking* del suo fare teatro, così ricco di suggestioni determinate da invenzioni medialità originali ma tratte anche da immagini fotografiche, filmiche e video: "Now the audience is exposed to many ways to telling a story" dichiara in un'intervista, e aggiunge:

We see television, cinema, people tells stories in commercial, in rock video, so we have all this extraordinary ways of understanding story.

579⁹Gignac M., *Robert Lepage/Ex-machina*, <http://www.epidemic.net/en/art/lepage/proj/elseneur.html>

580⁰Nella nota cronofotografia di Muybridge usata in scena da Lepage, viene ripresa una figura maschile in corsa, immobilizzata e sospesa in tutte le fasi del movimento. La fotografia viene proiettata in scala 1:1 su di un dispositivo scenico girevole che crea l'illusione del moto e Lepage si inserisce all'interno di uno di questi fotogrammi correndo realmente. Per una descrizione più esaustiva dello spettacolo e della macchina scenica ideata per l'occasione si veda Monteverdi A. M., *Il teatro di Robert Lepage*, BFS Pisa.

[...] I like to do that in theatre, [...] I pretend to give some all point of view. [...] I allow my self to use all those vocabulary⁵⁸¹.

E il vocabolario di Lepage trabocca in effetti di esperienze visive provenienti dalle arti e dai media, ma anche dalla storia, dalla cronaca, dalla pubblicità e più in generale dalla società interculturale in cui ci troviamo. Le immagini intorno a noi, di qualunque natura esse siano, producono “overgeneralizations and clichés”, e i clichés stessi per Lepage sono materiale di lavoro su cui costruire pratiche e improvvisazioni, “[...] are gateways into some of more relevant, hidden truths about the human condition”⁵⁸².

Ne *La face cache de la lune* del 2001, spettacolo ispirato alla figura della propria madre appena deceduta, i riferimenti al cinema delle origini e ad alcune immagini di George Mèlies si manifestano ripetutamente, mentre l’uso del video in tempo reale e frequenti giochi di luce proiettati su corpi e oggetti raccontano “storie mitiche di trasformazioni, storie lunari e storie terrestri”⁵⁸³. Qui, come in molti altri spettacoli, l’immagine fissa diviene lo strumento che innesca un cortocircuito del ricordo, diventa metafora di un percorso sulla memoria, sul tempo passato e su ciò è irrimediabilmente perduto. Immagine come specchio quindi, che con il suo prodigioso effetto di sdoppiamento e di moltiplicazione delle figure, è riconducibile ancora una volta alla fotografia.

581[®]Intervista video a Robert Lepage e spot promozionale per *Le Project Andersen*, <https://www.youtube.com/watch=qW0qW39Ozsz#t=234.227644>.

582[®]Dundjerović A. S., *The Theatricality of Robert Lepage*, McGill-Queen’s University Press, Montreal 2007, p. 94.

583[®]Monteverdi A. M., *Nuovi media, nuovo teatro*, Op. cit., p. 144.

Nel colossale *I sette rami del fiume Ota*⁵⁸⁴ del 1995, il principio della fotografia è questa volta costitutivo della narrazione stessa, come osserva la Picon-Vallin:

Le language scénique se complexifie à l'extrême, se fait polyvisuel, et il semble que soient convoqués ensemble *tous les stades de l'histoire de notre regard*. [...] L'image se decline en ombres, reflets, document d'archives, films, photomatons, diapositives, videos, textes composés sur ordinateur, incrustations, images de synthèse⁵⁸⁵,

coniugando il tema della memoria, eco di un passato che attraversa le generazioni, alle contingenze del presente scenico.

La fotografia è concepita qui come il veicolo tematico in grado di collegare le varie azioni che si muovono attraverso il tempo e lo spazio, non solo per la sua capacità di riprodurre il mondo e conservarne i ricordi ma perchè essa stessa è “the medium of memory in 20th century”⁵⁸⁶. Fin dall'inizio dello spettacolo, infatti, appare una macchina fotografica che continua a svolgere un ruolo cruciale durante tutta la narrazione, sia per la sua funzione pratica di produttrice immediata di immagini, sia in quanto emblema della storia contemporanea, “particularly the history of the second half of the twentieth century [that] is constituted to a large degree by photographic images”. E queste immagini, suggerisce Christopher Balme, sono inoltre “an essential

584^oLo spettacolo nasce come evento commemorativo a cinquant'anni dello scoppio della bomba atomica ad Hiroshima, città che si erige sul fiume Ota e sui suoi sette immissari. La trama si svolge in un arco temporale lungo cinquant'anni e in cinque diverse città del mondo, dove le storie familiari si intrecciano e si sovrappongono. Il protagonista, un soldato fotografo incaricato di documentare le conseguenze dello scoppio della bomba atomica di Hiroshima, si unisce ad una donna scampata alla tragedia e genera un figlio. L'altro figlio, che vive negli Stati Uniti, scopre della sua esistenza vent'anni dopo e decide di incontrarlo, creando un ponte culturale tra mondi diversi ed estranei l'uno all'altro. Lo spettacolo, che nel corso degli anni ha subito profonde trasformazioni a livello narrativo e scenico, nella sua versione definitiva dura circa sette ore.

585^oPicon-Vallin B., *Les Écrans sur la scène*, Op. cit., p. 26.

586^oBalme C., *Intermediality: Rethinking the relationship between Theatre and media*, Op. cit.

ingredient of our private, public and historical memory”⁵⁸⁷. Ciò nonostante, durante lo spettacolo non si vedono mai fotografie documentarie che mostrano realmente morte e distruzione, bensì fotografie evocative, poetiche, che lasciano il tema della fotografia sospeso al di sopra degli stessi contenuti che presenta. Il *germe de départ*⁵⁸⁸ che ha avviato il processo di creazione di questo spettacolo è prettamente fotografico, come spiegano Chantal Hébert e Irène Perelli-Contos:

Le processus de creation du projet a commencé par des improvisations autour d'un photomaton, appareil qui prend, développe et tire automatiquement des photo. [...] Il suffit de presser le bouton, et la machine s'occupe du reste. L'analogie est ici claire avec le mécanisme de la bombe atomique don't l'explosion produit des effets littéralement photographiques: le violent rayonnement lumineux, degage sur Hiroshima, a projeté et imprégné sur le mur de chaux des maisons les ombres des corps humains désintégrés. Ces ombres peuvent être considérées comme de veritable *photogrammes*, c'est-à-dire des images negatives obtenues sans appareil photographique, uniquement par l'action de la lumière lorsque celle-ci frappe des objets opaques qui réfractent ses rayons⁵⁸⁹.

L'analogia tra le fotografie meccaniche del *photomaton* - la cabina per le fototessere che appare in scena in diversi momenti dello spettacolo - e i “fotogrammi” causati dalla bomba atomica, rappresenta dunque l'idea di partenza: i fulminei raggi luminosi prodotti in entrambi i casi, traspongono l'impronta dell'oggetto su di una superficie resa sensibile

587^{ibidem}.

588^{Secondo Hébert e Perelli-Contos, il 'germe originario' di ogni spettacolo di Lepage consiste in un qualsiasi oggetto capace di stimolare l'immaginazione del regista il quale, improvvisando, esplora le multiple reazioni che intercorrono tra lui e l'oggetto stesso. “L'ensemble de ces relations, sorte de matrice fécondée sans cesse par le germe du départ, engendre des personnages, des lieux, des situations élémentaires tout autant que des réseaux de sens et des contenus potentiels, bref, des bribes d'histoire”. Hébert C., Perelli-Contos I., *L'écran de la pensée, ou les écrans dans le théâtre de Robert Lepage*, in Picon-Vallin B., *Les Écrans sur la scène*, Op. cit., pp. 193-194.}

589^{ibidem}.

dalla luce, anche in totale assenza del fotografo. Le impressioni dei corpi proiettati sui muri diventano delle ombre, dei 'negativi' delle persone viventi, e ne rappresentano la scomparsa e insieme la persistenza nel ricordo. Il concetto di morte accompagna e coadiuva evidentemente quello relativo alla memoria, e la fotografia, anche quella meccanica del *photomaton*, di fatto diviene la metafora di una condizione esistenziale mutevole e deteriorabile.

Le immagini usate sulla scena dei vari spettacoli - soprattutto quelle fisse che si riallacciano alla fotografia nelle sue varie declinazioni - sono perpetuamente *in progress*, universali e profonde, capaci di attraversare diverse prospettive di significato ma anche di generare “[...] materia viva e palpabile, [...] pulsante all’unisono con il corpo dell’attore del quale è naturale riflesso, articolazione, appendice”⁵⁹⁰.

E’ dunque grazie all’uso immagini che il teatro di Lepage è intermediale, e anche se, come postilla ancora Balme,

although the framing medium theatre is at no point seriously destabilized, at certain point our “ways of seeing” seems to be televisual or cinematic.

Le tecnologie usate da Lepage per la produzione di immagini - sistemi sofisticati, innovativi o semplicemente artigianali - producono sempre una sorta di lente addizionale, “un occhio supplementare [...] che permette di vedere oltre la visione binoculare umana”⁵⁹¹, sia essa televisiva, cinematizzata, come sostiene Balme, o fotografica.

Il teatro di Lepage incorpora e tematizza gli altri medium, li *rimedia* relazionandoli tra loro e si rapporta dialogicamente ad essi, creando “une sorte de poétique du jeu libre et fluide, de la constuction par

590[®]Monteverdi A. M., *Nuovi media, nuovo teatro*, Op. cit., p. 141.

591[®]*Ibidem*.

fragments, mais surtout de la construction en mouvement, ouvrant de nouveaux territoires à la création et à la connaissance”⁵⁹².

2.3. Il caso italiano. Introduzione dei media sulla scena e principi del Teatro-Immagine

Chi frequentava il teatro nell'Italia dei primi anni Settanta, era spettatore di una scena complessivamente incontaminata, scevra da tutti quei dispositivi tecnologici - cinema e televisione *in primis* -, che dimoravano da decenni nel quotidiano e nella cultura del nostro Paese. Con questa calzante osservazione, Oliviero Ponte di Pino introduce *Nuovi media, nuovo teatro*⁵⁹³:

Il tabù, perché di questo si trattava, visto che la televisione non appariva sulla scena come oggetto, né accesa né spenta [...] aveva diverse radici. Per cominciare, una tradizione teatrale assai più antica di queste diavolerie moderne continuava a perpetuarsi senza sentire la necessità di confrontarsi con media che avvertiva giustamente come concorrenziali [...] ⁵⁹⁴.

Se l'introduzione della televisione nelle case degli italiani a metà Novecento aveva messo in difficoltà il cinema, alla comparsa di quest'ultimo anche il teatro affrontò una crisi senza precedenti⁵⁹⁵, sopravvivendo grazie alla contaminazione con le arti visive, implementata con le avanguardie storiche. Le già citate esperienze dada

⁵⁹²Hèbert C., Perelli-Contos I., *L'écran de la pensée, ou les écrans dans le théâtre de Robert Lepage*, in Picon-Vallin B., *Les Écrans sur la scène*, Op. cit., p. 203.

⁵⁹³Il già citato testo di Anna Maria Monteverdi si apre con una lunga riflessione di Ponte Di Pino su motivi strettamente connessi all'intermedialità. Pur non riconoscendo ufficialmente il dominio di studi, e quindi non menzionando nello specifico il termine, il critico usa comunque diversi strumenti interpretativi tipici dell'ambito intermediale, intrecciando di fatto le sue considerazioni con quelle vigenti e inserendosi nel più ampio dibattito internazionale sul tema.

⁵⁹⁴Ponte di Pino O., *C'era una volta un tabù*, in Monteverdi A. M., *Nuovi media, nuovo teatro*, Op. cit., p. 12.

⁵⁹⁵Negli anni Venti del Novecento in Italia nascono i primi finanziamenti pubblici al teatro, nel tentativo di restituire una dimensione di intrattenimento popolare, surclassata dalla nascente industria cinematografica.

e futurista, le sperimentazioni di Walter Gropius e del Bauhaus o ancora le opere pre-intermediali di Piscator e Mejerchol'd, restano esperienze singole e isolate, per quanto fondamentali, che avranno bisogno di superare la fase di decantazione delle due guerre mondiali e le dispute del sessantotto, per recapitare il loro dispaccio.

Secondo Ponte di Pino, la riscoperta delle argomentazioni teoriche di Benjamin, che facevano riflettere e discutere il popolo del teatro degli anni Settanta riportano in auge una serie di questioni riguardanti le peculiarità di un mezzo rispetto all'altro.

[...] Di fronte all'aggressione del cinema, il teatro doveva valorizzare le proprie specificità [...] la compresenza di attore e spettatore, senza alcun filtro tecnologico; e in subordine, la molteplicità dei punti di vista e dei centri d'attenzione dello spettatore teatrale rispetto all'occhio unico della telecamera⁵⁹⁶.

Ponte Di Pino allude alle esperienze che aspirano alla riscoperta dell'essenza del teatro escludendo il contributo tecnologico: alla relazione attore e spettatore di Jerzy Grotowski, al corpo politico del Living Theatre, ma anche agli italiani Luca Ronconi e all'Odin Teatret di Eugenio Barba. In realtà, nel teatro di ricerca italiano della post-avanguardia il rapporto con le tecnologie e i suoi dispositivi può essere fatto risalire almeno al 1973, anno che, secondo Silvana Sinisi, segna l'avvento di una nuova categoria interpretativa della scena, che passa "da un teatro totale del corpo protagonista [...] ad uno basato sulla visione del regista demiurgo ritrovato"⁵⁹⁷.

L'espressione 'Teatro immagine', usata in questi termini, è coniata da Giuseppe Bartolucci nel tentativo di precisare una qualità linguistica che accomuna alcuni gruppi italiani, e presto finisce per tracciare le

⁵⁹⁶Ponte di Pino O., *C'era una volta un tabù*, in Monteverdi A. M., *Nuovi media, nuovo teatro*, Op. cit., p. 13.

⁵⁹⁷L'affermazione è di Franco Quadri e si trova in Quadri F., *L'avanguardia teatrale in Italia (Materiali 1960-1977)*, Op. cit., p. 31.

sembianze di un vero e proprio movimento italiano nascente⁵⁹⁸, fondato sull'uso di particolari dispositivi della visione che istituiscono l'impianto della scena, scompaginando i rapporti spaziali, temporali e di ricezione del pubblico.

Nello stesso periodo in cui le arti visive e i media iniziano palesemente a sconfinare nella dimensione spettacolare e performativa, il teatro, coerente con lo scambio dialettico in corso, riporta progressivamente l'immagine ad essere protagonista, riattivando quel cortocircuito "[...] di derivazione dadaista che tende alla contaminazione linguistica con un atteggiamento trasgressivo orientato ad un continuo, deliberato ribaltamento dei segni"⁵⁹⁹.

L'ibridazione intermediale è alle porte e già alla fine degli anni Sessanta, suffragata da autori come Ricci e Nanni, origina una rottura con il teatro tradizionale, basato ancora sull'uso della voce e del corpo. L'introduzione in scena di alcuni mezzi caratteristici della riproduzione visiva, come fotografie o video proiettati su grandi schermi, rimescola i piani linguistici, li rende aperti e permeabili.

Le immagini diventano innesti diegetici che, pur producendo uno spaesamento nello spettatore, lo inducono nel contempo a focalizzare e riflettere su alcuni momenti del testo, quando è presente: "[...] le immagini non aggiungono ma sezionano, con ingrandimenti, messe a fuoco, cambi di registro, gusto della frammentazione e ricomposizione, come in un puzzle"⁶⁰⁰.

All'interno di quel filone espressivo indentificato anche come Drammaturgia visuale o visiva⁶⁰¹, il teatro oltrepassa il dominio del testo e del concetto di *mimesis*, scorporando la lineare dipendenza dalla struttura unitaria per avventurarsi in un ambito visionario, fatto di

598^QCi si riferisce qui all'accezione italiana di Teatro Immagine e non alla più generale tendenza a definire il lavoro artistico di Bob Wilson o Richard Foreman, sui quali si è molto discusso in merito alla complessità della nozione stessa di immagine.

599^QSinisi S., *Dalla parte dell'occhio. Esperienze teatrali 1972-1982*, Op. cit., p. 10.

600^QIvi, p. 84.

601^QIl termine è usato anche da Valentina Valentini in *Mondi, Corpi, Materie. Teatri del secondo Novecento*, Op.cit., oltre che da altri autori come Bartolucci e Ponte di Pino.

quadri e frammenti percepibili in successione o simultaneamente. Il video in particolare, che moltiplica l'azione, la decompone, la accelera o la congela in un preciso istante mettendo in rilievo un dettaglio, è usato per smembrare l'idea di totalità della scena e ricomporla secondo procedimenti tipici di altri linguaggi visivi, come il montaggio cinematografico. Specifica la Valentini:

La qualità visuale dello spettacolo si ritrova nel trattamento a *compartimenti* di tutti i materiali che compongono lo spettacolo, nel procedimento della "messa in inquadratura" e del successivo "montaggio" degli elementi visivi [...] le immagini erano create con lo scopo di creare indistinzione tra il vero e il finto, tra il tempo dell'agito e il tempo del filmato⁶⁰².

L'utilizzo di proiettori, monitor e *screen* in scena è di fatto un esercizio rivoluzionario ma episodico, che in una prima fase sembra ancora legato ad una certa pratica scenografica di derivazione 'decorativa' - seppur più complessa e sofisticata. Manca ancora, come nota Ponte di Pino, quell'idea di integrazione drammaturgica delle immagini "come elementi strutturali della grammatica e della sintesi dello spettacolo"⁶⁰³ che distinguono invece spettacoli più recenti.

Se in generale l'integrazione dei media potenzia e consolida la macchina scenica, in alcuni casi, come ad esempio nel teatro di Memè Perlini, l'accostamento all'immagine avviene attraverso alcune prassi sceniche che racchiudono *in nuce* modalità riconducibili alla fotografia, pur sopprimendo riproduzioni dirette:

Perlini si attiene rigorosamente a strumenti specificatamente teatrali, ma ne stravolge le modalità d'uso, piegandoli ad effetti di natura fotografica. La visualizzazione del materiale scenico è infatti affidata alla luce che ritaglia immagini dal buio e le seziona come fotogrammi,

602²Valentini V., *Teatro in immagine. Eventi performativi e nuovi media*, Op.cit., p.162.

603²Ponte di Pino O., *C'era una volta un tabù*, in Monteverdi A. M., *Nuovi media, nuovo teatro*, Op. cit., p. 27.

componendole e scomponendole in una sequenza arbitraria che non rispetta un ordine logico, ma procede per montaggio di dettagli, ravvicinando realtà distanti e alterando le prospettive spaziali in un continuo sfalsamento di piani⁶⁰⁴.

Rapportandosi ad uno statuto drammaturgico attuato da una sequenza visiva disegnata dalla luce, con un “meccanismo che libera immagini nascoste, inconsce”⁶⁰⁵, Perlini apre ad una modalità di composizione per frammenti tra luce e buio, ripresa una ventina di anni dopo, nel 2008, dal gruppo nanou in *Trilogia Motel*, come si vedrà in seguito.

Ma sarà appunto l’uso del dispositivo tecnologico a caratterizzare un mutamento linguistico in quegli stessi anni⁶⁰⁶.

Nel clima post-avanguardistico delle Cantine romane, per fare un altro esempio, Simone Carella sperimenta spesso la proiezione della fotografia su quella macchina assoluta e precisa che è la scena [fig. 52], dove si stabilisce una relazione di ordine espressivo con il pubblico proprio grazie all’immagine, concepita come elemento costituente meccanico, replicabile e reiterabile all’infinito:

L’impiego dei nuovi strumenti forniti dall’apparato tecnologico è visto in una prospettiva che non esclude e mortifica l’uomo, ma ne esalta e ne potenzia le facoltà, ponendosi come un prolungamento diretto della sua sensibilità⁶⁰⁷.

604^BSinisi S., *Dalla parte dell’occhio. Esperienze teatrali 1972-1982*, Op. cit., p. 116.

605^GGrazioli C., *Pirandello chi? Una drammaturgia del buio*, <http://www.nuovoteatromadeinitaly.com>

606^PPer un quadro esaustivo dei fenomeni teatrali che caratterizzano gli anni Settanta e Ottanta si vedano inoltre Bartolucci G., *Teatro-corpo. Teatro-immagine*, Marsilio, Padova 1970; Bartolucci G., Menna F., (a cura di), *Uso, modalità e contraddizioni dello spettacolo immagine*, La Nuova Foglio, Macerata 1975; Margiotta S., *Il nuovo teatro in Italia 1968-1975*, Titivillus, Corazzano (PI) 2013 e il recente Valentini V., *Nuovo teatro made in Italy 1963-2013*, Bulzoni Editore, Roma 2015.

607^BSinisi S., *Dalla parte dell’occhio. Esperienze teatrali 1972-1982*, Op. cit., p. 162.

La spinta che in pochi anni ingloba i media di matrice visuale nelle pratiche sceniche, sollecita il teatro a sancire una logica dell'immagine che entro breve diventa sistema.

Se la Sinisi e Ponte di Pino divergono in merito alle date di esordio di questo nuovo teatro, basato sulla visione e sull'immagine, entrambi condividono tuttavia la convinzione secondo la quale questo momento storico marca una svolta epocale per la scena italiana, che per la Valentini corrisponde ad un "progetto di rifondazione epistemologica"⁶⁰⁸ dell'intero statuto teatrale.

E se è vero che dapprima le innovazioni sono sostanzialmente limitate ad esigenze espressive occasionali e personali di certi autori, è altrettanto vero che una nuova generazione di teatranti, figli di un mondo all'alba dell'esplosione delle nuove tecnologie e in stretto contatto con le arti visive e la performance, mutano atteggiamento.

Si tratta di una vera e propria rivoluzione culturale che coinvolge un'intera generazione di figure professionali, che non provengono necessariamente da formazioni strettamente teatrali, ma anzi che fanno della contaminazione di generi il loro punto di forza.

Gli anni Settanta vedono nascere compagnie come Il Carrozone, poi divenuto Magazzini Criminali, il suddetto Simone Carella di Beat '72, La Gaia Scienza, Falso Movimento ecc., gruppi e personalità che, con accresciuta consapevolezza e con grande spirito innovativo, concedono uno spazio sempre maggiore ad immagini generate attraverso i nascenti linguaggi intermediali. Le nuove risorse fluite dall'immagine più specificatamente video e cinematografica, modellano la scena degli anni successivi con i linguaggi sperimentali più maturi di Studio Azzurro, la compagnia di Giorgio Barberio Corsetti, Krypton, Giardini Pensili, Tam Teatro e Societas Raffaello Sanzio, che congegnando sistemi visivi sempre diversi e singolari, percorrono zone liminali e territori di frontiera inediti.

⁶⁰⁸Valentini V., *Teatro in immagine. Eventi performativi e nuovi media*, Op.cit., p. 40.

2.3.1 La 'terza ondata' e i Teatri '90

La cosiddetta 'terza ondata', nell'accezione famosa quanto discussa di Renata Molinari, definisce una generazione di gruppi teatrali degli anni Novanta, la cui costante ideologica è da rintracciare in una scrittura scenica ulteriormente rinnovata rispetto al passato. Oltre al riconosciuto legame con la matrice artistica delle avanguardie storiche, per cui la reciprocità tra discipline era delle variabili, i gruppi emergenti di fine secolo ripensano e rifondano il teatro, sperimentando nuovi linguaggi e forme.

Ibridata dalla virtualità e dotata di tecnologie più complesse, la scena diviene progressivamente lo spazio concettuale in cui criticare un mondo destrutturato e scomposto, in un tempo a-storicizzato e

fattivamente in-finito, che si esprime attraverso l'uso del suono reiterato del dub, della techno e delle campionature elettroniche e un'azione priva di parametri storici e lineari, ma anche [con] una visione prismatica e caleidoscopica, dove lo spettatore è chiamato a cogliere più prospettive, a creare una sua privata percezione dell'opera⁶⁰⁹.

In un clima di grande rinnovamento espressivo, anche grazie all'introduzione in scena di dispositivi mediali usati in modo inconsueto, la ricerca teatrale si avvia verso un'esperienza della rappresentazione in cui drammaturgia e aspetti registici si mescolano fino ad amalgamarsi, e da cui emerge prepotentemente la ricerca sulla visione, in puro stile postmoderno.

Come se, per dirla alla Ruffini, l'apice dell'atto creativo, "[...] nutrito dalla problematicità estetica, dalla cibernetica, dal dosaggio eccessivo

609[®] Chinzari S., Ruffini P., *Nuova scena italiana. Il teatro dell'ultima generazione*, Castelveccchi, Roma 2000, p. 122.

delle mutazioni in corso che condizionano l'uomo di fine millennio"⁶¹⁰, fosse un traguardo finalmente raggiunto al termine del secolo.

L'aspetto della visualità dunque, erompe nuovamente come un'urgenza del nuovo teatro, che si distanzia dai vecchi codici estetici per muoversi in un territorio più ampio e poco definito, e per questo spesso criticato o non compreso appieno⁶¹¹.

Tra i nomi più noti che qualificano la fenomenologia della scena anni Novanta affiorano Fanny&Alexander, Teatrino Clandestino, Gruppo di lavoro Masque Teatro, Motus⁶¹², ma anche Teatro del Lemming, Teddy Bear Company, Accademia degli Artefatti, Kinkaleri, ecc. Mentre resistono le prospettive linguistiche dei precedenti Valdoca, Teatro delle Albe e Societas Raffaello Sanzio, solo per citare alcuni gruppi che hanno seminato una persistente grammatica visiva, ognuna di queste nuove scene degli anni Novanta propone una poetica che si declina in una pluralità di tendenze contaminando generi, segni, tecniche, registri visivi. I punti in comune di questo variegato panorama sono esigui, se osserviamo il fenomeno sotto il profilo degli stili o delle poetiche, ma le intenzioni comuni sono numerose, come spiega Paolo Ruffini:

⁶¹⁰Ivi, p. 124.

⁶¹¹Discutendo del lavoro dei Motus ad esempio, il critico teatrale e noto scrittore Franco Cordelli, non nota grandi differenze di stile tra gli ultimi spettacoli del gruppo e la produzione dei Magazzini Criminali degli anni Ottanta. Trova anzi che l'aggiornamento, laddove esiste, sia orientato più verso il piano tematico che linguistico, il che fa presagire, secondo la sua opinione, l'esistenza di una sorta di accademismo estetizzante che intorpidisce l'energia creativa di fine secolo. Cfr. Cigliana S., (a cura di), *Sette domande sul teatro d'avanguardia a Franco Cordelli e Marco Palladini*, L'illuminista, <http://www.sindacatoscrittori.net/cigliana.pdf>.

⁶¹²Le esperienze di questi gruppi sono state descritte e analizzate anche da Renata Molinari e Cristina Ventrucci in *Certi prototipi di teatro. Storie, poetiche, politiche e sogni di quattro gruppi teatrali*, Ubulibri, Milano 2000. La scelta di raccontare le suddette compagnie fu l'esito di un incontro che avvenne nel maggio 1999 presso il teatro di Cervia (RA), dove critici e operatori teatrali si confrontarono su argomenti difficili e importanti riguardanti il teatro di fine secolo. Curiosamente, le spinte poetiche più rilevanti di quegli anni provenivano dall'asse Forlì-Ravenna-Bologna, luoghi dove si svolgevano anche i Festival più frequentati e dove i gruppi tendevano a creare occasioni di incontro. Per questo motivo spesso la Terza Ondata teatrale viene identificata anche con la locuzione Romagna Felix, usata anche oggi per gli stessi motivi.

L'identità di gruppo, che si esplica con una maestria collettiva interna e una capacità del tutto nuova di interrelazione per costruire occasioni esterne di confronto dialettico e di reciproca curiosità; inoltre il modo di avvicinare il teatro in quanto luogo, appunto, di esperienza dove è più importante il fare – e il riflettere - che il mostrare. [...] Il lavoro [...] formalizza presenze che stanno in scena senza preoccuparsi di proporre punti di vista o messaggi; tenta di dare visibilità all'emozione non attraverso il racconto ma caricando di affezione tutti gli elementi della scena, dagli oggetti ai gesti, richiedendo all'attore di rivelarne il già vissuto, di esasperarne i segni che lo connotano⁶¹³.

In quel breve ma efficace prontuario che è *La nuova scena italiana*, dove vengono raccolte esperienze e finalità di un'intera generazione teatrale, troviamo *in nuce* tutta una serie di elementi costitutivi che caratterizzeranno anche la scena della discendenza successiva, quella degli anni Duemila. Alla ricerca costante di un modo per far convivere i moventi dell'arte visiva e della performance, proprio come gli immediati predecessori, anche quest'ultima progenie di teatranti si auto-organizza, crea occasioni di incontro e circuiti di scambio spesso fuori dai teatri, opera in una dimensione di autonomia anche economica, pur di fare esperienza del teatro⁶¹⁴.

Nel 1997 inaugura a Milano un'importante rassegna triennale ideata e diretta da Antonio Calbi, battezzata *Teatri '90*, che in breve tempo

⁶¹³Chinzari S., Ruffini P., *Nuova scena italiana. Il teatro dell'ultima generazione*, Op. cit., p. 122.

⁶¹⁴Negli anni Novanta rinasce la prassi post-sessantottina del fare teatro nelle cantine, negli appartamenti o per le strade, come succedeva negli anni precedenti in grandi città italiane come Roma, Bologna e Torino. A questi luoghi più intimi e circoscritti se ne aggiungono altri, 'illegittimi', come le discoteche o i centri sociali, mentre i momenti di aggregazione si moltiplicano attraverso Festival auto-strutturati. A fianco dei grandi Festival istituzionalizzati, primo tra tutti quello di Santarcangelo, si ricordano a tal proposito il discreto ma influente *Crisalide*, attivo dal 1994 e organizzato originariamente da Masque Teatro nelle colline romagnole intorno a Forlì; *Opera Prima* a Rovigo, fondato dal Teatro del Lemming nel 1994 e terminato nel 2002 a causa di tagli alla cultura imposti dalla giunta comunale; e infine *Interzona* a Verona, spazio espressivo multifunzionale che dal 1992 ospita numerose compagnie che si distinguono nella ricerca di un teatro intermediale e sperimentale, ad oggi ancora molto attivo sul territorio.

diviene un crocevia di esperienze teatrali e performative di ogni categoria, attraversato da critici e studiosi, addetti ai lavori e artisti provenienti da varie discipline, nonché istituzioni pubbliche e sponsor, oltre a un pubblico curioso e affezionato.

Luogo di un animato incontro dialettico tra le nuove generazioni, *T90* accoglie la forma spettacolo in tutte le sue sfaccettature, dallo studio preparatorio all'installazione video, dalla performance all'oratoria, alla scultura scenica, in un molteplice avvicinarsi di pratiche ancora inedite. Video e fotografia, telecamere in scena che riprendono attori e pubblico in tempo reale, immagini fisse proiettate su *screen* di ogni forma e fattura, compresi vetri trasparenti e corpi degli attori, computer e sensori digitali interfacciati con danzatori o monitor a circuito chiuso: la scena di questi anni assorbe ogni sorta di virtuosismo tecnologico a disposizione, come se si spostasse continuamente il fuoco dalla sfera dell'arte a quella della comunicazione mediale. Il galleggiamento del teatro in una realtà violentemente trasfigurata dal postmoderno porta con sé un immaginario intricato, sfilacciato e plasmato dispoticamente dai mezzi di comunicazione di massa, che si avviano a divorare sempre di più la realtà.

Mentre l'incontro tra teatro e video "faceva slittare la natura dell'uno nell'altro"⁶¹⁵, innestando una serie di possibilità linguistiche originali soprattutto grazie alla forma *live*, in questo decennio la fotografia è ancora confinata nella sfera della documentazione dell'evento e fatica a trasporsi sulla scena, se non come ingrediente scenografico.

Solo in qualche episodio si riconosce un tentativo di impiegare il mezzo come coefficiente attivo della drammaturgia scenica, o come richiamo visivo atto a modellare la scena. Oltre alle occasioni offerte dalla già citata Societas Raffaello Sanzio⁶¹⁶ [fig. 53], anche in altri casi si desume

615[®]Ponte di Pino O., *C'era una volta un tabù*, in Monteverdi A. M., *Nuovi media, nuovo teatro*, Op. cit., p. 30.

616[®]Romeo Castellucci, regista della Societas Raffaello Sanzio, concepisce spesso scene in cui si riconoscono note immagini fotografiche o parti di esse. In *Giulio Cesare* del 1997, Cicerone volta la schiena verso il pubblico e mostra "le due f di violino alla

un'intenzione inconsueta nel rapporto con la fotografia, come ad esempio nel percorso intrapreso negli anni Novanta da Fanny&Alexander, che si avvale dell'apporto visivo del fotografo Enrico Fedrigoli per fondare l'impianto visivo di alcuni spettacoli come ad esempio l'intero progetto performativo *Ada o dell'Ardore*, che ha trovato nel materiale fotografico un fondamento dal quale attingere per comporre la drammaturgia.

“Les images servent aujourd’hui de repères, de traces, pour la création ou le recréation du spectacle”, nota la Picon-Vallin, utili all’attore come “un carnet de note au moment de répétitions”⁶¹⁷, ma anche e soprattutto come fonte di riferimento per l’idea scenica. Ben oltre la sua funzione di documento che testimonia l’azione svolta, la fotografia si pone dunque come coefficiente testuale della scena, che ne edifica la forma e ne configura l’aspetto visivo. Il libro *Io vivo nelle cose* di Motus, pubblicato nel 2003, ne è un campione sorprendente. Concepito e prodotto come blocco di appunti e contenitore di suggestioni, idee, segni per il progetto *Rooms*⁶¹⁸, include una sezione prettamente fotografica, costituita da scatti realizzati da Daniela Nicolò ed Enrico Casagrande durante il loro viaggio propedeutico negli Stati Uniti. In una costante commistione tra arte e vita, che si fonda su di “un continuo andirivieni dentro e fuori il teatro”⁶¹⁹, il viaggio diviene il mezzo ideale per raccogliere suggestioni visive: le immagini raccolte in questo libro raccontano aspetti

maniera di Man Ray nel ritratto fotografico a Kiki [de Montparnasse]”, immagine scattata nel 1924 a Parigi. Cfr. Castellucci R., Castellucci C., *Epoepa della polvere. Il teatro della Societas Raffaello Sanzio 1992-1999*, Ubulibri, Milano 2001, p. 174; nei vari episodi della *Tragedia Endogonidia* inoltre, sono ‘messe in scena’ altre fotografie di Man Ray, ma anche di Joel Peter Witkin e di Mario Giacomelli; nel più recente *Sul concetto di volto nel figlio di dio* infine, la scena dei ragazzini che tirano pietre contro l’enorme immagine del Cristo *Ecce Homo* di Antonello Da Messina, che campeggia, a fondo scena, sarebbe ispirata alla famosa fotografia di Diane Arbus intitolata *Child with Toy Hand Grenade in Central Park*, scattata a New York nel 1962.

617[®]Picon-Vallin B., *Les écrans sur la scène*, Op. cit., p. 21.

618[®] Liberamente ispirato al romanzo *Rumore bianco* di Don DeLillo, *Rooms* è concepito come un progetto composito, che si declina attraverso modalità multiple: l’installazione, il video, il libro fotografico, il concerto e infine lo spettacolo *Twin Rooms*, presentato a La Biennale Teatro nel 2002.

619[®]Chinzari S., Ruffini P., *Nuova scena italiana. Il teatro dell’ultima generazione*, Op. cit., p. 143.

drammaticamente reali del quotidiano come la solitudine e le ossessioni individuali, la trasgressione e il cinismo, ma anche l'incapacità di comunicare in questa grande e asfissiante iconosfera, dove i limiti dell'essere umano sono sempre più evidenti.

Le strade polverose [fig. 54], le città invase dalla pubblicità, le incursioni nei *peep show* e le asettiche stanze d'hotel inquadrature in queste fotografie rappresentano il quadro semantico dentro al quale viene concepito il progetto, che riprende un'estetica glamour e trash insieme, tipica di certi territori americani.

2.3.2 La generazione teatrale italiana degli anni X. Quadro d'azione

Osservato da un'angolazione volutamente non ecumenica, l'orizzonte della creazione scenica italiana degli anni Duemila mostra una incondizionata fedeltà a un certo retrogusto novecentesco⁶²⁰.

Così esordisce Paolo Ruffini nel suo testo introduttivo al volume *La terza avanguardia. Ortografie dell'ultima scena teatrale*, indirizzando l'analisi verso quelle scene 'anomale' che si sono discostate dal teatro istituzionale e commerciale. In particolare i gruppi più giovani del nuovo secolo, sottolinea Ruffini, quelli ancora alla ricerca di una propria specificità, pur sperimentando linguaggi e tecnologie peculiari della nostra epoca palesano in molte occasioni un'appartenenza estetica già storicizzata dalle avanguardie.

In pratica, sussisterebbe una sorta di contiguità con le indagini del teatro tardo-novecentesco che, dopo la rottura dei *Teatri '90*, rivela oggi l'emergere di una semplicistica "trasmigrazione dei dati [...] dal *file* [...] del decennio precedente"⁶²¹ o meglio, come suggerisce ancora Ruffini,

⁶²⁰Ruffini P., *Ultimo Novecento e ultra. Deviazioni e progressioni della scena italiana (Premessa)*, in Mei S. (a cura di), *La terza avanguardia. Ortografie dell'ultima scena teatrale*, Op. cit., p. 12.

⁶²¹Ivi, p. 13.

un'appendice che avanza da tali processi artistici, “[...] parti *residuali* che testimoniano un paesaggio in fase di cambiamento e che si mostra come possibilità ulteriore della visione, del gesto o della “verbalizzazione” di un corpo nell’opera. Ha a che fare con un approccio della creazione artistica relativamente recente, e per certi versi proveniente dall’ambito della performance”⁶²².

Da un lato, appare piuttosto sommaria una così lineare valutazione dell’ipotetica evoluzione, o involuzione, dei processi scenici attuali, al punto che molti critici concordano piuttosto nell’usare termini come ‘cartografia’ o ‘ortografie’, per tentare di mappare le realtà attuali. D’altro canto, però, ha ragione Ruffini quando sottolinea l’anima performativa dei nuovi gruppi teatrali italiani, sbilanciati verso la dimensione spettacolare ma intrisi di codici e matrici estetiche che avevano già preso forma con la *Societas Raffaello Sanzio*, *Motus*, *Fanny&Alexander*, insomma con la generazione precedente.

La dimensione estetica del teatro di ricerca attuale, i cui orizzonti concettuali si mescolano a quelli delle arti visive⁶²³, si focalizza spesso su elementi già precedentemente considerati: la scena-corpo, il divenire dello spazio, la multitemporalità dell’azione, esibendo però un’incessante e coerente riflessione sulla visione che aggiunge rilievo alle indagini degli anni precedenti.

Anche Silvana Sinisi, in riferimento alla posizione concettuale dei gruppi degli anni Duemila, ha evidenziato ancora una volta “il forte risalto attribuito ai valori visivi dell’allestimento”⁶²⁴ e in effetti, pur operando in una zona *liminale* di difficile definizione, anche in questa prima fase del nuovo secolo l’aspetto visuale appare preponderante per molte compagnie. Se Sinisi ha evidentemente ragione di credere che la

622[¶]*Ibidem*.

623[¶]Sull’argomento si veda il recente libro di Valentini V., *Nuovo teatro made in Italy 1963-2013*, Op. cit., in particolare il capitolo *Liveness-gioco-frontalità: la linea del Duemila 1999-2013*, pp.125-142.

624[¶]Sinisi S., *La scena teatrale, Comunicare e rappresentare*, Enciclopedia italiana, Roma 2009, p. 450.

stimolazione visiva sia ancora un dato nodale, il tema stesso della visione, come si vedrà più avanti, è materiale di lavoro ricco di spunti per la scena contemporanea, che tende a perpetuare di fatto tutta la speculazione novecentesca sullo sguardo e l'occhio, da Merleau-Ponty a Derrida, fino a Barthes e oltre.

Un primo dato interessante che emerge da una ricognizione sulle nuove esperienze teatrali di ricerca, riguarda la forte esigenza di dibattito, nonché l'impulso al confronto teorico. In un panorama teatrale articolato e discontinuo come quello italiano, molti gruppi nascono e crescono in autonomia, e si ritrovano a procedere in totale isolamento culturale.

La tendenza principale, la spinta propulsiva dichiarata da ognuna di queste realtà, è in prima istanza la condivisione di una progettualità, il 'fare rete' per riflettere congiuntamente su metodologie e linguaggi, pratiche espressive ed identità. Lungo quest'ultimo decennio si sono create diverse occasioni di incontro per gran parte di questi gruppi, che partecipano a convegni e seminari, stilano manifesti e documenti e soprattutto fondano diversi incubatori dove si organizzano rassegne autosufficienti.

Il circuito indipendente di questi anni vede la nascita di spazi artistici polifunzionali che si propongono proprio come epicentri di relazione e scambio tra esperienze artistiche e teatrali innovative, distanti dalle logiche commerciali. Per citarne solo alcune tra le tante, il Kollantino Underground di Roma costituisce nel 2005 il network denominato *Ipercorpo*⁶²⁵ - a cui inizialmente partecipano Cosmesi, Oofouro, gruppo

⁶²⁵Il Festival *Ipercorpo* ha oggi sede nella città di Forlì e in pochi anni è divenuto uno dei luoghi di scambio tra teatro e arti contemporanee più interessanti in Italia. Dal 2006 e fino ad oggi, il Festival programma una molteplicità di operazioni artistiche multidisciplinari che mettono al centro il teatro e la performance, nonché il dibattito attorno alle sue teorie e pratiche. In un contesto culturale aperto al territorio e alla partecipazione attiva del pubblico, *Ipercorpo* coinvolge oggi alcune accorte istituzioni che hanno offerto sostegno e spazi per consolidare l'iniziativa. Nel 2015 il Festival riceve per la prima volta un contributo economico da parte del FUS. Per un resoconto esaustivo e completo della sua storia si veda: Nicosanti E., *Evento Ipercorpo*:

nanou e Città di Ebla, oltre ai fondatori Santasangre - e in breve tempo questo luogo diviene un fertile crocicchio di movimenti e idee originali. *Dimora fragile*, altro apprezzabile caso di incroci culturali, nel 2007 ha aperto agli artisti la possibilità di usufruire di supporti tecnici, ma anche creativi, attraverso l'abbinamento di giovani compagnie emergenti con grandi personalità della scena internazionale. *C.Re.S.Co. Coordinamento delle Realtà della Scena Contemporanea*, è invece un grande organo di pianificazione autogestita e di organizzazione delle attuali produzioni sceniche italiane, formato da compagnie, teatri, festival, rassegne, critici e operatori vari che agiscono nel settore; nato del 2010 a Bassano del Grappa (Vicenza) e da subito regolato da meccanismi di autofinanziamento, il coordinamento si fonda sulla discussione sistematica del ruolo della scena performativa, che viene analizzata e monitorata attraverso quindici Antenne Territoriali disseminate nelle varie regioni italiane. *La Rete Anticorpi* e il premio *GD'A* per le realtà coreutiche emergenti, il festival abusivo *Ubusettete* dal taglio anarchico e 'fringe', la *Sagra musicale Malatestiana*, che negli ultimi anni ha invitato la scena di ricerca a confrontarsi con i grandi compositori classici, numerose e tutte ugualmente significative sono le occorrenze *sui generis* che hanno costellato l'apertura del terzo millennio teatrale e che hanno prodotto importanti network di lavoro.

Forse vale la pena segnalare anche alcune originali modalità di incontro istituite negli ultimi anni, come la formula della 'residenza creativa' ad esempio. Ormai entrata nell'accezione comune e sempre più apprezzata dagli artisti, si pone al primo posto tra le esigenze dei gruppi teatrali odierni, perché pone le pratiche individuali in una condizione di condivisione, incrementando il dialogo e la crescita artistica.

Pensate come luoghi di sperimentazione e di ricerca, ma anche di esecuzione materiale di progetti, le residenze non necessariamente conducono alla produzione di risultati immediati, ma piuttosto si

Traiettorie di un progetto diventato Festival, in Mei S. (a cura di), *La terza avanguardia. Ortografie dell'ultima scena teatrale*, Op. cit., pp. 119-131.

pongono nell'ottica dell'autoformazione multidisciplinare. A tal proposito l'esperienza di *Aksé* - dal romagnolo *Così*, ma anche acronimo di *Agorà Kai Skenè*, letteralmente *Piazza e Scena* - si è dimostrata particolarmente significativa per il campo di relazioni e stimoli che ha saputo creare, chiamando spesso in causa anche la fotografia. Nell'autunno 2011, presso l'Arboreto di Mondaino⁶²⁶, vengono convocate sei compagnie, che per un intero anno sono invitate ad usufruire di spazi e attrezzature, per costruire, confrontare e discutere i propri sistemi estetici e i personali orientamenti linguistici, e per “[...] sfuggire alla fissità del metodo di lavoro consolidato”⁶²⁷.

Con l'intento di edificare una vera e propria comunità teatrale, in un tempo dilatato e in una prospettiva conviviale, l'iniziativa del gruppo nanou introduce nel progetto le compagnie Vincenzo Carta, Benjamin Vandewalle, Santasangre, Città di Ebla e Muta Imago oltre che operatori di varie discipline, videomaker e fotografi, persino critici e *maieuti* invitati a coadiuvare una ridiscussione dei termini dei propri strumenti artistici. Tra i tanti appuntamenti realizzati lungo tutto l'intenso periodo, *Aksé* ha organizzato anche un importante incontro, a tutt'oggi esclusivo eppure ignorato, su teatro e fotografia⁶²⁸, in cui Laura Arlotti, giovane fotografa di scena, ha impostato la discussione attorno al rapporto dei singoli gruppi con le immagini.

626[®]All'interno di un rigoglioso giardino botanico sperimentale sulle colline riminesi, sorgono una casa di campagna e un teatro, dove dal 1998 l'Associazione culturale L'Arboreto ospita artisti e teatranti, invitati a soggiornare per periodi più o meno lunghi. Come in un fervente opificio di produzione artistica perpetua, la Casa Dimora di Mondaino offre i suoi spazi di residenza-laboratorio “per comprendere le diverse espressioni interpretate non solo come forma creativa e artistica ma anche come modo di essere e di reagire, mettendo in evidenza l'ispirazione e i processi, prima ancora dei risultati”. Cfr. <http://www.arboreto.org/dove> si trova la storia del luogo, dalla sua fondazione ad oggi, compresi progetti realizzati e le residenze svolte. Dal 2005 inoltre, L'Arboreto ha fondato una casa editrice che pubblica racconti per l'infanzia e testi dedicati al paesaggio e alla natura.

627[®]Petruzzello M., (a cura di), *Aksé. Vocabolario per una comunità teatrale*, Edizioni L'Arboreto Mondaino, Rimini 2012, p. 14.

628[®] Un breve resoconto dell'incontro si trova su Grazioli E., <http://www.doppiozero.com/rubriche/14/201110/fotografare-il-teatro>.

Pur nel tentativo di una sistematica aggregazione, le tante realtà della scena italiana, recentemente incorniciate dalla definizione Terza avanguardia teatrale⁶²⁹, si configurano dunque come una tassonomia di microcosmi eterogenei che rendono problematica una eventuale catalogazione. Denominanti Quarta ondata, Doppiozero, Generazione T - secondo la discussa definizione di Renato Palazzi⁶³⁰ - o più recentemente *Iperscene*⁶³¹, i gruppi di neo-teatranti, diffusi su tutto il territorio italiano “[...] non hanno mai avanzato crediti in termini generazionali o di tendenza, tanto meno di linguaggio, sebbene [...] [procedano a] rivendicare un proprio spazio d’azione”⁶³².

Molti critici concordano sull’idea che la pluralità e il diverso uso di poetiche ed estetiche, faccia di questo ‘movimento’ plurisfaccettato un fenomeno sintomatico di un’epoca ancora in corso di definizione e segnata da una profonda crisi⁶³³, in cui però è forse possibile rintracciare alcuni aspetti prevalenti. Gli addetti ai lavori sono spesso artisti che provengono da svariate formazioni ma che, sospinti da intenti comuni, usano il teatro per condensare idee e pratiche che coinvolgono tutte le discipline, artistiche e non.

629[¶]Cfr. Mei S. (a cura di), *La terza avanguardia. Ortografie dell’ultima scena teatrale*, Op. cit.

630[¶]Per Palazzi si tratta della “prima vera generazione emergente del teatro da almeno un quarto di secolo a questa parte” in riferimento al crescente affiorare di vicende teatrali che istituiscono, secondo lui, una vera e propria fenomenologia del nuovo millennio. Cfr. Palazzi R., *E’ nata la generazione T*, *Delteatro*, 5 agosto 2009.

631[¶]Il neologismo è nato intorno alle teorie di Paolo Ruffini il quale, puntando lo sguardo sul presente, nota una sorta di continuità con il passato novecentesco e nel contempo “un enfasi sperimentale meno eretica, e per questo più interessante”, Ruffini P., *Ultimo Novecento e ultra. Deviazioni e progressioni della scena italiana*, Mei S. (a cura di), *La terza avanguardia. Ortografie dell’ultima scena teatrale*, Op. cit., p.12. Si vedano inoltre Ruffini P., (a cura di), *Ipercorpo. Spaesamenti nella creazione contemporanea*, Editoria&Spettacolo, Roma 2005; Petruzzello M., (a cura di), *Iperscene, Città di Ebla, Cosmesi, gruppo nanou, Ooffouro, Santasangre*, Spaesamenti, collana a cura di Paolo Ruffini, Editoria & Spettacolo, Roma 2007.

632[¶]Ruffini P., *Ultimo Novecento e ultra. Deviazioni e progressioni della scena italiana*, Mei S. (a cura di), *La terza avanguardia. Ortografie dell’ultima scena teatrale*, Op. cit., p. 15.

633[¶]Ci si riferisce qui *in primis* alla crisi economica ma anche a quella culturale, che ha portato ad un progressivo impoverimento intellettuale e che richiede oggi, in campo artistico, di “ridefinire gli strumenti per reinterpretare il mondo, per raccontarlo, per modificarlo”, come nota Andrea Nanni nel suo testo *Inciampando nel futuro*, Op. cit., p. 11.

Se i lessici attuali si presentano come “imbastarditi”, onnivori nel nutrirsi di filosofia, musica, cinema, arte visiva, media e realtà, la scena contemporanea si presenta allora come un luogo di incroci e ibridazioni tipicamente intermediali, che trasformano intimamente la concezione di teatro stesso. Come nota Roberta Ferraresi,

[...] un primo livello, pacificatamente riconoscibile, [...] pone questo tipo di esperienze a pieno titolo nelle genealogie novecentesche della ricerca, dell'avanguardia e post-avanguardia. Ma il *politeismo* che segna vistosamente le scene degli anni Duemila non si ferma qui: l'orizzonte più prossimo è addirittura quello della rifondazione della sostanza del teatro *tout court*. C'è, infatti, un secondo piano in cui sembra radicarsi questa tendenza, di carattere più profondo, radicale, epistemologico – se così si può azzardare –, laddove questo genere di atteggiamenti va a mettere in discussione l'essenza stessa del teatrale⁶³⁴.

La destrutturazione dei meccanismi scenici, lo smembramento sistematico della rappresentazione a scapito di requisiti ritenuti fondanti nel Novecento -primo tra tutti il testo-, nonché il “rapporto stretto con la realtà” vista come “un oggetto mutevole e instabile [...] che vive in uno stato gassoso”⁶³⁵, producono un “nuovo Nuovo teatro”⁶³⁶ degli anni X, che si confà a ciò che si aspetta un pubblico rinnovato e più versatile⁶³⁷.

634[¶]Ferraresi R., *Un “nuovo” nuovo teatro? I teatri degli anni Duemila dal punto di vista degli osservatori*, in Mei S. (a cura di), *La terza avanguardia. Ortografie dell'ultima scena teatrale*, Op. cit., p. 29.

635[¶]Graziani G., *La realtà allo stato gassoso*, cit. in Ferraresi R., *Un “nuovo” nuovo teatro? I teatri degli anni Duemila dal punto di vista degli osservatori*, Op.cit., p. 38.

636[¶]Il termine è sempre della Ferraresi.

637[¶]E' interessante mettere a confronto le diverse percezioni del pubblico che talvolta la critica ha, rispetto agli addetti ai lavori. Ad esempio per Paolo Ruffini, la coscienza sociale *museificata* dello spettatore ha condotto gli artisti stessi a trascinare nell'intrattenimento teatrale medio, mentre per artisti come Massimo Munaro del Teatro del Lemming, si deve restituire allo spettatore “un'altra modalità, un luogo in cui sia possibile [...] una partecipazione emotiva e relazionale finalmente attiva” per riportare il teatro ad essere pubblico, Cfr. Munaro M., *Per una definizione del concetto di teatro pubblico*, VeneziaMusica e dintorni, 2012.

Pur assumendo e comprovando queste posizioni, che impongono di non imbrigliare il teatro contemporaneo con rigide etichette fuori luogo, si tenterà comunque di individuare degli elementi condivisi, o meglio utili al nostro studio sui rapporti scena-immagine fotografica.

Ci interessa qui costruire una specie di piccolo osservatorio su quei teatri di stampo intermediale che impiegano dispositivi visivi tecnologici come coefficienti drammaturgici e che, alla luce di ciò che si è anticipato, non si pongono il problema del linguaggio o del suo storicismo ma anzi, ne sfruttano il potere deflagratorio.

Sempre più spesso sono i teatranti stessi a considerare vincolanti le definizioni passate, che preferiscono sostituire con neologismi come 'creazione scenica', 'performance visiva', 'movimento' o 'studio': termini che evidenziano insomma quanto gli spettacoli siano mutevoli e impilabili come *matrioske*, vengano spesso rimodulati, abbozzati e confezionati come *site-specific*, divenendo perciò sempre più esclusivi e irriproducibili.

Se si postula comunque una comune "performatività di tipo teatrale"⁶³⁸ che assimila queste scene composite, l'elemento aggregante che ci interessa identificare è allora quello relativo all'applicazione sempre nuova e originale dei dispositivi mediali della visione, che si tratti di *new media*, - che possono trasformare la scena nella sua versione 2.0⁶³⁹ -

⁶³⁸Petruzzello M., *Iperscene*, Op. cit., p. 13.

⁶³⁹ Il neologismo è coniato da Oliviero Ponte Di Pino, per il quale il teatro contemporaneo deve gestire componenti provenienti anche dal mondo di internet e dei social network. Ad esempio una rinnovata interattività con il pubblico, sempre più disincantato e ansioso di essere coinvolto, o la definizione di nuove regole e cornici, che portano la scena a sembrare più un gioco, uno sport e talvolta uno show televisivo, o ancora l'uso di supporti tecnologici, che garantiscono l'apertura su finestre spazio-temporali sovrapposte. Si tratta insomma di un tipo di teatro fatto di tesi e sottotesti paralleli e interscambiabili, come una sorta di ipertesto, un teatro 'aumentato', "non più basato sulla fruizione passiva", ma su una riflessione tra "pratica politica e tematiche civili", che mette in relazione "intimità e socialità", Cfr. Ponte di Pino O., *Il teatro 2.0 al tempo di Facebook*, ateatro. Webzine di cultura teatrale, <http://www.ateatro.it/webzine/201007/14/il-teatro-2-0-al-tempo-di-facebook/>.

di *old media*, o di una *rimediazione*⁶⁴⁰.

Il variegato ambito testuale in cui si muovono le scene contemporanee è frutto di un mescolamento e di una sovrapposizione di apparati che a loro volta hanno portato in scena i loro linguaggi tipicamente legati al visuale, “[...] quali l’installazione, il videoclip, lo spot, il corto”⁶⁴¹, e naturalmente la fotografia. Sembra che, per altro, l’unico mezzo per riuscire a fondere tutti questi linguaggi, le competenze e le diverse personalità che concorrono a creare queste innovative esperienze sia il teatro. Teatro ancora una volta concepito, come succedeva all’epoca delle avanguardie, come un contenitore di costruzione di senso, anche politico, attraverso la commistione di linguaggi e l’intersezione di tecniche.

Nel tentativo di definire quella che chiameremo *drammaturgia intermediale* - cioè la costruzione di una partitura performativa/teatrale in cui la combinazione di più media genera un nuovo approccio scenico - si giustapporranno di seguito diverse esperienze italiane significative battezzate *Iperscene*, in alcuni casi premiate con il premio Speciale Ubu 2009⁶⁴².

640[®] Come già indicato in precedenza, l’ampio contenitore concettuale chiamato rimediazione annovera, tra i suoi tanti significati, anche quello inclusivo di un media dentro l’altro. Cfr. Bolter J. D., Grusin, R., *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Op cit.

641[®] Mei S., *Per una scena “minore”. Le radici contemporanee del teatro breve (2000-2014)*, in Mei S. (a cura di), *La terza avanguardia. Ortografie dell’ultima scena teatrale*, Op. cit., p. 149.

642[®] Il Premio Speciale *Ubu*, storico riconoscimento teatrale fondato da Franco Quadri - dal 1979 conferito alle regie più significative del panorama italiano -, nel 2010 viene assegnato a quattro compagnie emergenti (Santasangre, Babilonia Teatri, Muta Imago e Teatro Sotterraneo) con le seguenti motivazioni: “Gruppi guida [...] dell’attuale cambio generazionale che resuscita in qualche modo gli storici fasti della scuola romana, dimostrando una capacità di rinnovare la scena, mettendo alla prova la tenuta del linguaggio e facendo emergere gli aspetti più inquieti e imbarazzati del nostro stare nel mondo attraverso l’uso intelligente di nuovi codici visuali e linguistici”, Cfr. http://www.ubulibri.it/premiubu_09.

2.3.3 La generazione teatrale italiana degli anni X. I gruppi e i *media*⁶⁴³, compresa la fotografia

Santasangre

A Roma, nei primi anni Duemila, un gruppo di giovani artisti elabora un progetto di ampio respiro su base performativa, mettendo in gioco diverse personalità e competenze⁶⁴⁴. In un percorso che prevede una continua e dichiarata contaminazione con il tempo presente, il collettivo spinge la propria ricerca “[...] oltre ogni settorialità, oltre ogni esperienza complementare per concretizzarsi in un azzardo di linguaggi ampliati, sincretici e sovrapposizioni di segni”⁶⁴⁵.

Tra le varie produzioni, sostenute da istituzioni importanti come Romaeuropa Festival, Drodesea_Centrale Fies, Festival delle Colline Torinesi, Bassano OperaEstate Festival, Fabbrica Europa⁶⁴⁶, etc., si citano alcuni progetti in particolare, come il primo trittico per schermi video e corpi reali, *Trame*, *Trasposizioni*, *Wunderkammer*, serie di performance d’esordio del 2000, quando il progetto artistico è ancora in fase di collaudo.

Si tratta di rappresentazioni pensate come quadri, dove si riconosce un primo approccio alla poetica intermediale in cui la commistione di linguaggi genera immagini di grande potenza visiva; una globale “messa

643[¶]La progenie della scena di ricerca è estremamente vasta e articolata. Nell’ampio catalogo che segue, si è scelto di privilegiare le compagnie nate all’inizio del nuovo secolo omettendo tuttavia tutte le esperienze, per quanto sperimentali e di ricerca, che escludono un uso fattivo di dispositivi mediali in scena.

644[¶]Il nucleo originario è formato da artisti multimediali, danzatori, scenografi e musicisti: Diana Arbib, Luca Brinchi, Maria Carmela Milano, Dario Salvagnini, Pasquale Tricoci, Roberta Zanardo, cui nel tempo si aggiungono altri membri. Fin dall’inizio la poetica del gruppo è incentrata sulla dimensione liminale del corpo umano e sul rapporto con la macchina, in particolare con certi dispositivi tecnologici come schermi, video e sonoro in tempo reale, per rappresentare una dimensione onirica e surreale, “ciò che non può essere vissuto nella vita quotidiana”, PetruzzIELLO M., (a cura di), *Iperscene*, Op. cit., p. 162.

645[¶]Dalla biografia dei Santasangre, pubblicata sul sito <http://santasangre.net/bio>.

646[¶]Si tratta di alcune delle realtà festivaliere contemporanee che si pongono come contenitori di ricezione ma anche di produzione della scena teatrale di ricerca emergente.

in scena di visioni”⁶⁴⁷ dall’estetica composita, tra elementi cruenti della body art e allestimenti suggestivi, arricchiti dall’uso della tecnologia video e dal suono elettronico. Da questa prima esperienza nasce successivamente *Celle silenziose-itinerari della memoria*, il primo vero spettacolo dei Santasangre in cui si può rintracciare una unità drammaturgica, fatta più di ricordi autobiografici dei componenti che di un vero e proprio riferimento testuale. Qui si cominciano ad incontrare i primi tentativi di messa in scena che includono una scenografia complessa, proiezioni video e un’interazione del corpo con immagine e suono in tempo reale.

Il *Faust* del 2005 segna un passaggio importante nella scrittura scenica dei Santasangre: “Per la prima volta [...] abbiamo usato il video non più come mezzo per rappresentare in scena ciò che è visione e sogno, ma come elemento significante quanto gli attori, come elemento drammaturgico”⁶⁴⁸ [fig. 55]. L’impiego del video come materia fondante per aprire la scena, per annullare confini e restrizioni spaziali e temporali, articola da qui in poi una nuova fase che struttura la compagnia su matrici più teatrali e narrative, rispetto alla piattaforma puramente performativa da cui sorgono⁶⁴⁹.

Studi per un teatro Apocalittico è il nuovo grande contenitore concettuale dentro al quale vengono concepite e realizzate le produzioni successive al 2005, cioè *84.06*, *Spettacolo sintetico* e *Seigradi*, tutti orientati ad una “ricerca tecnica relativa all’immagine olografica”⁶⁵⁰.

“Con gli spettacoli che compongono questo progetto volevamo rappresentare la ciclicità della condizione umana e rapportarla alla

647^BPetruzzello M., (a cura di), *Iperscene*, Op. cit., p. 169.

648^{Ivi}, p. 174.

649^{E'} interessante sottolineare che i Santasangre hanno iniziato la loro carriera fuori da teatri o da luoghi istituzionali come i Festival. Infatti, come loro stessi raccontano, le prime esperienze performative si svolgevano principalmente nei locali notturni, nelle discoteche o ai *rave party*, dove il pubblico veniva colto di sorpresa e poteva interagire liberamente con lo spazio scenico.

650^BSantasangre, *Studi per un teatro apocalittico*, «art'O», n. 27, primavera 2009, p. 100.

contemporaneità”, dichiara Maria Carmela Milano in un’intervista⁶⁵¹, abbozzando quello che sarà in seguito uno dei motivi fondatori della loro poetica, il concetto di rivelazione, inteso in senso laico. Da questo momento in poi la compagnia innesta il testo letterario in scena “come input emotivo”, introducendo la parola e la voce, per quanto liquefatta nel suono, come diretta estensione del corpo performativo.

La cifra espressiva dei Santasangre si fa sempre più identificabile, fertile com’è di forme illusorie di realtà, di figure olografiche, di proiezioni fittizie che moltiplicano le presenze sceniche all’interno di spazi ristretti e opachi, e che dissolvono i confini tra corpo reale e rappresentato, tra realtà e virtualità.

Il suono e l’uso delle luci, con il tempo si raffinano e si ripuliscono fino a diventare forme radicali, pure ed essenziali quanto il corpo e i suoi movimenti, sempre più vicini alla danza, come si vede nelle ultime rappresentazioni del 2014/2015, *Esperimenti*, *Bestiale improvviso/Ipotesi* e *Kja Konia*. Tutte queste esperienze confluiscono in una nuova e riconosciuta dimensione teatrale *multi-layer* che sfrutta la potenza innovatrice del tempo reale, (computergrafica, suono ma anche proiezioni olografiche a partire da corpi reali presenti in scena), per piegare la tecnologia al servizio dell’arte.

Ortographie

Costituita originariamente da Angela Longo e Alessandro Panzavolta, la compagnia nasce nel 2005 a Ravenna, e viene selezionata lo stesso anno per partecipare a *Pompei. Il romanzo della cenere*, 37° Festival Internazionale del Teatro della Biennale, diretto da Romeo Castellucci. Il primo lavoro, *Orthographe de la physiologie en mouvement*, è un chiaro omaggio alla fotografia ottocentesca, in particolare agli album fotografici francesi raccolti nella collana *Iconographie photographique*

651^{ivi}, p. 170.

de la Salpêtrière, divulgati negli anni 1876/80, che ritraevano figure femminili affette da patologie del sistema nervoso.

All'epoca il direttore della clinica, il neurologo Jean-Martin Charcot, usava documentare le crisi e i mutamenti repentini di umore di quelle "quattro o cinquemila donne infernali"⁶⁵² internate, usando un piccolo studio fotografico attrezzato dentro all'ospedale. Inoltre, ogni martedì teneva lezioni-spettacolo, chiamate *la grande Hysterie*, per divulgare le pratiche di ipnotismo che sperimentava sulle stesse pazienti, "spettacularizzando" il loro dolore⁶⁵³.

Le fotografie di Charcot sono note per la perfezione dei gesti inverosimili assunti dai corpi, per le espressioni dei volti stralunati e drammatici, e per l'intensità di una disperazione fatta immagine forse per la prima volta nella storia. Negli appunti di regia di Alessandro Panzavolta si evince la suggestione provocata da queste fotografie iconiche, "una galleria di corpi in pose plastiche misurate e riproducibili, [che] presto lasceranno il teatro anatomico della Salpêtrière per prendere posto nei fotogrammi delle prime pellicole cinematografiche"⁶⁵⁴.

La scena di *Orthographe de la physionomie en mouvement* è progettata come una camera ottica: il pubblico siede nella zona *obscura* e vede lo spettacolo - o meglio il suo doppio, "il simulacro di un'azione che si svolge in un altro luogo"⁶⁵⁵-, attraverso una lente che proietta sul muro di fronte ciò che accade nella parte abitata e illuminata, la camera chiara. Le figure appaiono dal buio come fantasmi bidimensionali che attraversano l'ambiente per mostrare i loro volti esangui [fig. 56].
Spiega il regista:

652^B Didi-Huberman G., *L'invenzione dell'isteria. Charcot e l'iconografia fotografica della Salpêtrière*, Marietti, Genova 2008, p. 9, (ed. italiana a cura di Panattoni e Solla), *Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Macula, Paris 1982.

653^{Ivi}, p. 11.

654^B <http://www.orthographe.it/works>.

655^B Panzavolta A., *Il teatro del contagio nervoso. Su Orthographe de la physionomie en mouvement del gruppo Orthographe*, «art'O», n. 20, primavera 2006, p. 76.

Il luogo d'origine dell'immagine è uno spazio chiuso dove la visione viene messa in scena; il linguaggio dello spettacolo condivide con questo luogo la mancanza di parola e la presenza persuasiva dell'immagine pura.

Il meccanismo della visione diviene macchina teatrale, si assiste alla generazione di immagini in bilico tra la stasi sensoriale e il movimento, tra la possibilità di essere discorso e l'assenza di narrazione, ciò che non è ancora comprensibile è già iconograficamente riconoscibile⁶⁵⁶.

Anche la rappresentazione successiva di *Ortographe*, intitolata *Tentativi di volo* (2007), è basata sul medesimo principio. Una ventina di spettatori sono rinchiusi all'interno di una scatola ottica completamente oscurata sulla quale è praticato un foro, e sulla parete prospiciente si proietta in tempo reale ciò che accade all'esterno mentre le stimolazioni sonore accompagnano le visioni ispirate a Goya [fig. 57], "generando un effetto sinestesico in cui il suono scaturisce dalle immagini e in cui la vista è un atto di creazione"⁶⁵⁷.

La ricerca sui meccanismi fotografici della visione prosegue con *Un posto sulla terra*, installazione del 2008 presentata alla Galleria di Arte contemporanea *Neon* di Bologna. All'interno di una stanza chiusa, viene realizzata una complessa struttura audio-visiva che, associando la riproduzione in tempo reale di *soundscape*s captati altrove al principio della camera oscura, permette la visione capovolta di panorami esterni, generando un dispositivo ottico spurio.

Le successive sperimentazioni persistono su questa linea, a cavallo tra ambienti acustici live e registrazioni di immagini di ambienti. Con le proiezioni di fotografie 'sonore' sull'architettura (*Sopravvivenze* del 2008, *site specific* a Russi) o attraverso percorsi interattivi come in *Una settimana di bontà stagione 2*, del 2012, *Ortographe* potenzia la sua

656⁶<http://www.orthographe.it/works>.

657⁶<http://www.Inteatro.it/tentativi-di-volo/>.

ricerca sul “narcisismo autoriflessivo dello sguardo”⁶⁵⁸, generando nel contempo un ragionamento sulla rappresentazione e sui suoi dispositivi tecnologici.

Pathosformel

Costituito a Venezia nel 2004, il progetto Pathosformel si è configurato da subito come uno dei più interessanti e ricchi nel panorama teatrale e artistico italiano dei primi dieci anni del nostro secolo.

Da un’idea di Daniel Blanga Gubbay, giovane studioso di storia dell’arte e Paola Villani, designer, scaturisce la prima produzione intitolata *La timidezza delle ossa*, segnalata al Premio Scenario nel 2007. Questa prima performance, in cui la presenza dell’attore è negata e occultata da un grande telo bianco [fig. 58], genera una serie di considerazioni sul rapporto tra corporeità e supporto, sull’immediatezza e sulla scomposizione dello spazio scenico che prenderanno forma nei lavori a venire.

L’anno successivo la compagnia entra a far parte del progetto triennale di Centrale Fies, dove costruisce il secondo step *Volta*, consacrato ad uno studio sulla visione di ogni singola immagine, intesa come impronta di una scrittura aperta della scena. Chiarisce Daniel Blanga Gubbay:

[...] è quasi un negativo rispetto a *La timidezza delle ossa*; in questo caso uno spazio nero con segni bianchi, [...] i corpi completamente coperti di nero, [...] quindi assolutamente invisibili, tranne che per le parti coperte da cera bianca, che [...] si sgretola e si distacca dal corpo: dove inizialmente vedevi l’immagine di un corpo alla fine hai solo degli indizi, delle tracce; e sta di nuovo all’occhio ricostruire una linea dove non c’è più⁶⁵⁹.

658⁸Donati L., *Romagna Anni 0. Prepararsi ad un terreno di scontri più ampio*, in Mei S. (a cura di), *La terza avanguardia. Ortografie dell’ultima scena teatrale*, Op. cit., p. 80.

659⁸Citazione tratta dall’intervista a *Pathosformel*, in Lanterni J., (a cura di), *Iperscene 2*, Op. cit., p. 89.

Verso la fine degli anni Duemila Pathosformel riceve diversi premi tra cui il Premio Speciale Ubu, mentre nel 2010 concepisce un progetto più ampio che include una serie di laboratori chiamati *La collezione*, creati al fine di raccogliere materiale per lo spettacolo seguente, *La prima periferia*, del 2010. Le rappresentazioni dei due anni successivi si dipanano tra musica rock, danza pop, *breakdance* e installazioni video, mentre nel biennio 2012/2014 concepiscono T.E.R.R.Y., produzione performativa declinata tra installazioni, giardinaggio e *atelier* per bambini.

Alla ricerca di paesaggi narrativi sempre nuovi e in costante trasformazione, il gruppo si è distinto per il tentativo assiduo di superamento dei linguaggi, mantenuto però all'interno di una evidente coerenza poetica. L'uso di apparati tecnologici, ormai ordinari sulla scena teatrale ma esercitati in maniera originale (ad esempio lo schermo sul boccascena che invece di accogliere proiezioni si anima grazie a retro-movimenti minimali), ha marcato una traiettoria formale esclusiva, spesso radicale, che ha costituito "una sfida continua alla percezione e all'identità stessa del teatro, una provocazione alle sue macchinerie, un invito allo sconfinamento degli orizzonti"⁶⁶⁰.

Tali estremismi, pur ampiamente apprezzati dalla critica, hanno portato ad un veloce e inarrestabile declino a causa di un esaurirsi progressivo delle idee, al punto che il gruppo decide di ritirarsi dalle scene all'apice dei consensi. A chiusura della breve e fulminante carriera, nel 2014 il Festival Drodeseira presenta una retrospettiva di tutti i lavori di Pathosformel, che decreta la fine del suo percorso con un ultimo contributo, *Disparition*, concepito come progetto interattivo e promosso tramite i social network.

Cosmesi

660^{ivi}, p. 81.

Eva Geatti, attrice teatrale e performer, con Nicola Toffolini, artista visivo, fondano Cosmesi nel 2003. Con l'intento di lavorare concettualmente su di un'idea costitutiva di spazio architettonico, concepiscono il primo spettacolo, *Avvisaglie di un cedimento strutturale*, che vince il premio al Festival Iceberg due anni dopo.

La visione minimalista e quieta di Cosmesi si rinfrange fin dagli inizi su di una scena spesso monocromatica [fig. 59], composta da ambienti smembrati che radicalizzano l'essenza dello spazio. E' la stessa costruzione di strutture sceniche autonome, concepite come organismi finiti entro cui si svolge un'azione, a generare la messa in scena, come spiega Nicola Toffolini:

Alla base del nostro operare c'è la costruzione dei nostri spazi che sono vere e proprie architetture. Le nostre scatole sceniche sono il teatro. Noi edificiamo il nostro teatro. Ogni volta che i nostri spettacoli hanno una connotazione precisa, sin dall'inizio della lavorazione, grazie alla scelta di determinati materiali scenici e strutture tecniche. Tutto quello che usiamo in scena è vero⁶⁶¹.

Il concetto di autenticità, che torna per alcune di queste compagnie emergenti, sembra essere un attributo necessario del teatro di ricerca contemporaneo, che rigetta l'artificio e la simulazione scenica per tornare ad un più genuino rapporto con lo spettatore. Cosmesi, in particolare, si sottrae inizialmente all'uso di tecnologie o di dispositivi digitali per lavorare con elementi essenziali che permettono una presa di coscienza nei confronti dei limiti spaziali e corporei⁶⁶².

Come riscontra Annalisa Sacchi,

⁶⁶¹ Dichiarazione dei membri di Cosmesi, in Petruzzello M., (a cura di), *Iperscene*, Op. cit., p. 54.

⁶⁶² Sebbene le scelte all'inizio del percorso di Cosmesi risultano tendenzialmente massimaliste e guidate da un ideale 'politico' sul teatro, i due fondatori non abdicano a favore delle tecnologie nel loro lavoro di artisti anzi, come ammettono nella stessa intervista di cui sopra, spesso realizzano installazioni multimediali e interattive, rivelando una buona dose di conoscenza di elettronica (che verrà infatti liberata nei lavori più recenti), Ivi, p. 55.

si costruisce la struttura, e poi la figura, Eva, comincia ad abitarla, a sondare le possibilità che occupano (pre-occupano) lo spazio [...] in una ricerca della totalità che raramente accetta i confini di una parzialità strategica. [...] O che, se lo fa, non rinuncia a denunciare la matrice di privazione cui è costretta⁶⁶³.

La corretta gestione dell'impianto, spettacolo nel 2005, esibisce una scenografia tracciata a terra con la farina che disegna i contorni dell'impianto spaziale, analogamente a quanto visto in *Dogville* di Lars Von Trier. *Prove di condizionamento* invece, vince il premio scenario nel 2005, mentre l'anno seguente debutta *Mi spengo in assenza di mezzi*, spettacolo programmatico realizzato in un buio disorientante e destabilizzante, ma che produce importanti riflessioni sull'importanza del ritorno allo spazio vuoto⁶⁶⁴.

La scomparsa del testo e dunque di un aspetto più drammaturgico, focalizza Cosmesi sulla dimensione visiva, o meglio sulla negazione dello sguardo come atto politico. L'aspetto figurativo è sempre molto curato e rigoroso, anche quando, provocatoriamente, si realizza "uno spettacolo visivo fatto al buio"⁶⁶⁵.

Sempre nel 2006 viene realizzata la performance *La prima donna*, in cui ritorna l'ossessiva ricerca sulla forma perfetta, e nel 2007 debutta *Cumulonembi alla mia porta_audi Version*, performance interamente svolta all'interno di un'automobile station-wagon.

Nello stesso anno apre il Festival Santarcangelo dei Teatri *Lo sfarzo nella tempesta*, spettacolo equipaggiato con maestose macchine sceniche, tra cui una tensostruttura pensata per diventare co-

663[®]Sacchi A., *Cosmesi e la scena straniata*, in Petruzzello M., (a cura di), *Iperscene*, Op. cit., p. 79.

664[®]Ci si riferisce evidentemente al celebre testo-manifesto di Peter Brook, redatto negli anni Settanta e divenuto paradigmatico per un certo teatro di avanguardia. La ricerca espressiva di Brook si fonda sull'idea estrema di svuotamento della scena, abitata solo dai corpi degli attori e dall'intensità della loro improvvisazione. Cfr. Brook P., *Lo spazio vuoto*, Bulzoni Editore, Roma 1998, (trad. italiana di Isabella Imperiali), *The empty space*, Touchstone, New York 1968.

665[®]Petruzzello M., (a cura di), *Iperscene*, Op. cit., p. 61.

protagonista dell'azione, "drammaturgia dello spazio"⁶⁶⁶ e forma del pensiero.

Negli anni seguenti Cosmesi allestisce altri progetti teatrali che introducono in maniera sempre più massiccia la sperimentazione digitale, pur rimanendo all'interno di una visione globale della scena come "cella di condizionamento per l'attrice". Il progetto *periodonero*, sviluppato nel triennio 2009/2011, di cui fanno parte *site-specific*, brevi performance e *Pensiero*beige*, si risolve con uno spettacolo finale dissonante rispetto ai precedenti. In questo caso la scena non è rinchiusa all'interno di una scatola tridimensionale ma diviene bensì uno spazio a due dimensioni, cioè un grande schermo bianco retroilluminato che, come una pagina ancora da scrivere, si riempie progressivamente di segni, o meglio di "una serie di rappresentazioni stilizzate al limite tra il videogame ed il cartone animato"⁶⁶⁷. L'elaborazione interattiva, l'animazione e la grafica in tempo reale costituiscono una novità per Cosmesi, che mantiene però intatta la sua cifra espressiva e la raffinatezza della rappresentazione: *Esecuzione 2_studio per un luogo abbandonato* ad esempio, irriverente dramma sulla morte del teatro e della percezione dello spettatore, riporta la scena ai fasti minimalisti delle origini - con pochi elementi significativi ed un attore silenzioso e stazionario.

Anno dopo anno, una scena dopo l'altra, Cosmesi rimane una delle compagnie più rilevanti nel panorama italiano contemporaneo. Apprezzata per la coerenza di stile e per l'incessante sperimentazione sullo spazio del teatro, negli ultimi anni continua a produrre variazioni sul tema; *Ghostrack*, *PrimoStudioSemplice* (con un apparato di proiezioni video imponente), *Aria complessa e Lassù qualcuno ci ama*, fino alla più recente *Di natura violenta* del 2015, scandiscono un percorso chiaro e congruo che ripropone in maniera sempre nuova

⁶⁶⁶L'espressione è di Cosmesi.

⁶⁶⁷Citazione tratta dalle note di regia di Nicola Toffolini, redatte durante la residenza creativa presso il CSS Udine, Teatro stabile di innovazione del Friuli Venezia Giulia, in collaborazione con Centrale Fies, <http://www.cssudine.it/produzioni>.

componenti consolidate: il buio e il silenzio nello spazio vuoto, la scena serrata e impenetrabile, il corpo che abita tutto lo spazio in modi sempre diversi lo svelamento del backstage e infine le proiezioni video minimali che supportano un'immagine sempre accattivante e suggestiva.

gruppo nanou

Fondato a Ravenna nel 2004 da Marco Valerio Amico, Rhuena Bracci e Roberto Rettura, il gruppo accentra la propria indagine sul corpo e sulla dimensione del movimento coreografico, che coinvolge ontologicamente luce, suono, movimento e spazio.

Non avendo a disposizione particolari risorse economiche né uno spazio dove poter collaudare conoscenze intermediali, fin da subito gruppo nanou si pone come teatro 'povero', basato sul "lo-fi e sulla vicinanza col pubblico"⁶⁶⁸.

Muovendo le fila dal primo lavoro - *Kostia* del 2004, didascalica rilettura di *Il gabbiano* di Cechov - il percorso della compagnia si fa progressivamente più raffinato, sia sul piano estetico che drammaturgico. Spiega Marco Valerio Amico, a proposito del suo contributo creativo alla costruzione della scena:

[ora] cerco parole e non più una storia. La storia al massimo è usata come velo, ma lo scopo è la comunicazione diretta con il pubblico. Nella parola cerco l'immagine. (...) La moltiplicazione di segni produce un significato nuovo⁶⁶⁹.

Il dialogo immagine-corpo per gruppo nanou è l'elemento su cui ruota l'intera ricerca, che si snoda insistentemente tra il visivo e il performativo, in nuclei scenici compatti, sempre più essenziali e anti-narrativi⁶⁷⁰. Come scrive sempre Amico, infatti: "L'immagine ricerca un altrove, in grado di sottrarre gli oggetti del reale all'oggettività di cui

⁶⁶⁸Marco Valerio Amico, in Petruzzello M. (a cura di), *Iperscene*, Op. cit., p. 91.

⁶⁶⁹Ivi, p. 93.

godono, lasciare fuori scena l'azione che funge da movente per osservare ciò che resta (l'indizio) o ciò che si dona come dato di fatto, carico di mistero, con lo scopo di riconoscere nei luoghi della quotidianità e dell'intimità quella piega da cui deflagra il dato conturbante"⁶⁷¹.

Procedendo lungo un itinerario teorico che include letteratura e critica d'arte, il gruppo crea alcune opere suddivise in più studi, che spesso esordiscono in luoghi inusuali per poi approdare a teatro, in Festival e rassegne di tutta Italia. La struttura scenica di nanou è spesso pulita, lineare, e i pochi dispositivi tecnologici aggiunti di recente, come monitor televisivi o schermi video, fanno da contraltare ad uno studio del movimento estremamente elegante ed accurato.

Come è stato osservato in diversi occasioni, a partire dalla trilogia *Motel* iniziata nel 2008, il linguaggio del gruppo incrementa la dimensione visiva spingendosi a forgiare vere e proprie "composizioni fotografiche degli oggetti e delle figure"⁶⁷² [fig. 60].

Come nota Valentina Valentini, in questi lavori

il dispositivo drammaturgico è fotografico, compone delle inquadrature, grazie all'uso della luce che mette a fuoco dettagli del corpo, scompone oggetto e figura umana, crea dissolvenze: una serie di scatti fotografici che, come in una fotocamera digitale, costruiscono una sequenza⁶⁷³.

Ma pur non impiegando direttamente il mezzo dentro alla scena e non avvalendosi perciò direttamente del contributo tecnologico alla

⁶⁷⁰ Marco Valerio Amico parla più precisamente di "residui narrativi", di "macerie di un accaduto" che si può solo intuire ma di cui ci si può riappropriare anche se rimane relegato "fuori dalla finestra", Cfr. <http://www.grupponanou.it/>.

⁶⁷¹ <http://www.grupponanou.it/curriculum>.

⁶⁷² Mei S., *Gli anni dieci della nuova scena italiana. Un tracciato in 10 punti*, «Annali Online di Ferrara-Lettere», AOFL Vol. II, 2012, p. 234, <http://annali.unife.it/lettere/article/viewFile/598/666>.

⁶⁷³ Cfr. Valentini V., *La querelle dei dispositivi*, «Quaderni del Teatro di Roma», n.11, Gennaio-Febbraio 2013.

creazione dell'immagine, l'effetto prodotto dagli ultimi spettacoli è comunque *fotografico*, cioè appartiene ad un ambito i cui meccanismi e le cui logiche di fruizione confluiscono in quelle della fotografia.

La qualità estetica delle immagini, la lentezza e la staticità, la luce intermittente che fa emergere dal buio una serie di istantanee suggestive, le figure silenziose e senza tempo, tutto concorre a costruire una quotidianità tipicamente fotografica che ricorda Hopper o le fotografie teatralizzate di Gregory Crewdson⁶⁷⁴.

Il rapporto con la fotografia emerge lungo tutto l'itinerario artistico della compagnia, come ammette Amico:

[...] La fotografia ci ha permesso di comprendere la costruzione coreografica dei nostri lavori: è l'azione che determina la figura, non può accadere diversamente altrimenti si otterrebbe solo un disegno. L'immagine [...] è uno scarto, un residuo di ciò che l'azione determina⁶⁷⁵.

E altrove aggiunge:

La fotografia mi suggerisce la drammaturgia, il racconto [...] mi interessa il rumore che viene da uno scatto silenzioso, [...] questa impossibilità narrativa tra una fotografia e l'altra [...] anche se non c'è lo sviluppo di un personaggio, la descrizione di un paesaggio. Questo tentiamo di fare con il nostro lavoro, tradurre questo sviluppo drammatico di incongruenza dei pezzi, in un corpo che ha subito una frattura, [...] che è fatto di frammenti che siamo chiamati a ricostruire. [...] La sequenza di situazioni e di azioni coreografiche sono come svuotare un cassetto di fotografie per terra, sparpagiarle completamente e guardarle da lontano, anche se sono dei dettagli. [...] In questo noi ci differenziamo dal cinema, è bello vederci da lontano, essere piccoli, [...] apprezzare il dettaglio nell'intimità della distanza. E

⁶⁷⁴Cfr. Manzella G., *Edward Hopper danzato dai nanou*, «il Manifesto», Domenica 7 Novembre 2010, <http://www.grupponanou.it/motel>.

⁶⁷⁵Bozzaotra A., *Speciale Tdv9 | Intervista a gruppo nanou*, <http://nucleoartzine.com>

su questi paradossi ci sentiamo di affrontare la fotografia non come un documento ma come un suggeritore⁶⁷⁶.

I lavori successivi di gruppo nanou seguitano questo percorso che attraversa visioni e ricerca immagini oniriche e sensuali. Chiusi in scatole sempre più anguste e claustrofobiche, i corpi abitano perfettamente gli spazi lasciando fuori gli spettatori a consumare le immagini come esperti voyeur.

La serie di performance *site-specific* intitolata *Strettamente confidenziale*, e definita dal gruppo stesso 'progetto di installazione con atti performativi', viene visitata dagli ospiti-spettatori attraverso un libero percorso individuale tra varie stanze. In ognuno di questi ambienti dal sapore polveroso e borghese, connotati visivamente e sonoramente, le performance si susseguono e il pubblico può scegliere il proprio tempo di fruizione e in che misura penetrare nell'azione.

La drammaturgia è così frantumata in tante immagini-contenitore che estetizzano l'azione ma nel contempo la caricano di memoria, ricordi e suggestioni dense di contenuti.

L'ultimo progetto del 2015, *John Doe*, dedicato all'ignota figura del cadavere non identificato, si articola attraverso un concetto di assenza di identità che si traspone in scena attraverso il rapporto tra corpi e spazi piccoli e geometrici, campiture di luce bianca [fig. 61] e forme astratte, vissute e attraversate dalle coreografie. Di questo lavoro i nanou scrivono:

Un elenco di situazioni e azioni si susseguono lasciando tracce di racconti sempre incompleti. Come osservando una fotografia, possiamo solo immaginare cosa è successo e cosa accadrà ai personaggi che appaiono per pochi istanti. Un cadavere già seppellito di cui si è smessa di cercarel'identità⁶⁷⁷.

⁶⁷⁶Dichiarazioni di Marco Valerio Amico tratte dall'intervento al Simposio *Forsennare il supporto!*, riportato in questa tesi a pp. 208-212.

⁶⁷⁷<http://www.grupponanou.it/john-doe/>.

Babilonia Teatri

Collettivo teatrale diretto da Enrico Castellani e Valeria Raimondi, fondato in provincia di Verona nel 2005, e noto al pubblico in seguito all'attribuzione del Premio Scenario nel 2007, per lo spettacolo *Made in Italy*.

Il linguaggio di Babilonia Teatri, a partire dal primo spettacolo *Panopticon Frankenstein*, è scabro, volutamente parossistico, non si nutre di nuove tecnologie o di particolari apparati multimediali ma si fonda sull'efficacia della performance attoriale e sulla concretezza della drammaturgia del testo, montato come un puzzle. In un teatro definito *pop* per la produzione di situazioni nazional-popolari fatte di immagini televisive, stereotipi e *boutade* trash, il gruppo ha portato in scena una poetica intrisa di genuinità e legata inesorabilmente ad un realismo contemporaneo. Vincitori del premio speciale Ubu del 2009 con *Pornobboy* "per l'uso intelligente di nuovi codici visuali e linguistici"⁶⁷⁸, si aggiudicano negli anni seguenti anche il Premio Off del Teatro stabile del Veneto (*The best of* del 2010), il premio Ubu per la ricerca drammaturgica e novità italiana (nel 2011 con *The End*), il Premio Enriquez Sirolo 2012 nella categoria Nuovi linguaggi di impegno sociale e civile, sezione Teatro di ricerca (*The Rerum Natura* del 2012) e infine, nel 2013, il Premio Associazione Nazionale dei Critici di Teatro per lo spettacolo *Pinocchio*.

La produzione di Babilonia Teatri, molto apprezzata dalla critica e dal pubblico, prosegue sulla falsariga di una coralità sincopata e artefatta, nonché di una ricerca visiva pervasa da immagini ispirate alla pubblicità, alla televisione, alla cultura popolare contraddittoria e talvolta violenta in cui viviamo.

Fuori dagli abituali schemi formali contemporanei, la scrittura scenica procede per parallelismi visivi, accumuli e affastellamenti di diversi

678⁸http://www.ubulibri.it/premiubu_09.

materiali rimontati impeccabilmente con perizia e precisione, con uno stile secco ed essenziale, come riconosce Enrico Castellani:

Il nostro lavoro è come un blob teatrale in cui dei blocchi vengono accostati per far esplodere il senso, ma senza dover rispondere ad una gabbia prestabilita. La logica con cui i blocchi si susseguono, si sormontano, si intrecciano e si contraddicono va reinventata ogni volta⁶⁷⁹.

Una curiosa lettura della scena di Babilonia Teatri, fornita da Cristina Valenti⁶⁸⁰, riporta la questione sulla fotografia, o meglio sulla *staged photography*, cioè la fotografia “illusoria per eccellenza”⁶⁸¹. In una sfera prettamente concettuale, le costruzioni sceniche del gruppo vengono

679⁹Lanterni J., (a cura di), *Iperscene 2*, Op.cit., p. 107; per un profilo teorico esaustivo di Babilonia Teatri si vedano il manifesto programmatico, *Specchio Riflesso*, pubblicato sul sito <http://www.babiloniateatri.it/noi>, e inoltre Castellani E., Raimondi V., *Almanacco. I testi di Babilonia Teatri*, Edizioni Titivillus, Corazzano, 2013; Casi S., *Per un teatro Pop. La lingua di Babilonia Teatri*, Edizioni Titivillus, Corazzano, 2013; Arcuri F., Godino I., (a cura di), *Prospettiva. Materiali intorno alla rappresentazione della realtà in epoca contemporanea*, Edizioni Titivillus, Corazzano, 2012; Schiavoni M., *Performativi. Per uno sguardo scenico contemporaneo*, Gwynplaine Editore, Ancona 2011.

680⁹Valenti C., *Lineamenti di un non movimento. Indagine sulla contemporaneità e nuovi paradigmi del politico nel teatro del terzo millennio*, in Mei S., (a cura di), *La terza avanguardia. Ortografie dell'ultima scena teatrale*, Op. cit., pp. 132/144.

681⁹Identificata solo recentemente come genere fotografico, la *staged photography* contempla numerose modalità di ‘messa in scena’ dell’immagine, finalizzata al solo scatto fotografico. Gli autori contemporanei più noti come Jeff Wall, Cindy Sherman, Sandy Skoglund e Gregory Crewdson, solo per citare qualche nome autorevole, hanno esplorato i potenziali narrativi e illusori della fotografia creando scenari artificiali attraverso espedienti cinematografici o teatrali. L’uso delle luci, la posa, l’allestimento scenico, ogni elemento è pensato e realizzato nel minimo dettaglio per ottenere un’immagine perfetta, caricata di pathos e spesso di un lirismo pleonastico. Contrariamente a ciò che affermano alcuni detrattori, non tutta la fotografia è *staged*, nemmeno quella in cui si ritrae una persona in posa, si compone un set per uno still life o si allestisce un servizio di moda o pubblicitario. La *staged photography* infatti, sembra piuttosto scaturire dall’esigenza contemporanea di una rinnovata riflessione estetica e concettuale sui rapporti tra finzione e verità, tra documento e rappresentazione, ponendo nel contempo lo spettatore in una dinamica percettiva completamente diversa e nuova. Per un quadro approfondito, seppur parziale, del tema, si vedano i cataloghi di due mostre americane sul tema: Edwards K., (a cura di) *Acing out. Invented Melodrama in Contemporary Photography*, Tru Art, Iowa City 2005; Pauli L., (a cura di), *Acting the part. Photography as theatre*, Merrel, London-New York 2006. Di *staged photography* ne ha parlato anche chi scrive nel già menzionato articolo *Photography as theatre. La rivincita della teatralità nella fotografia contemporanea*, Op. cit.

definite pararealtà, ovvero finzione fortemente artificializzata al fine di contraffare la realtà stessa, enfatizzandola attraverso oggetti riconoscibili, materiali o testuali. “Un mondo più reale del reale”, connotato da un iperrealismo che intensifica e potenzia l’esteriorità e la sua faccia più concreta, in un superamento della

[...] rappresentazione mimetica del teatro borghese quanto quella *totalizzante* del teatro di regia, schivando la scappatoia della performatività pura e del rituale, attraverso forme di rappresentatività *potenziata* [...] che mettono in campo la realtà bruta (oggetti e figure che valgono in quanto tali e non in quanto “segni o simboli di”) come fatto spettacolare⁶⁸².

La scena sostituisce il mondo reale proponendo la rappresentazione di luoghi prima di tutto mentali, ma con oggetti e presenze tangibili che non sono più simboli sostitutivi, bensì “reali in maniera eccessiva”⁶⁸³. Anche gli *staged photographers* fabbricano materialmente “piccoli mondi artificiali [...] servendosi di strumenti rigorosamente artigianali, con il solo obiettivo di fotografarli” nota ancora la Valenti, che aggiunge

[...] nessun ricorso agli espedienti della tecnologia digitale o ai vari software a disposizione per la modificazione e creazione di immagini: luci ed equipaggiamenti fotografici artigianali per immortalare non il referente fenomenico della realtà, ma simulazioni di realtà precedentemente costruite con la tecnica della miniatura o del diorama⁶⁸⁴.

L'interessante parallelismo intuito da Valenti non si avvale però del supporto di qualche nome di riferimento atto a rafforzare la sua tesi

682[▣] Gasparini F., *La scena del crimine. Note per una definizione di rappresentatività nella scena teatrale post-novecentesca*, «Culture Teatrali», n. 18, 2008, p. 28.

683[▣] L'espressione è tratta da Monaldi M., *Tutto doppio. Mondi reali e clonazione umana*, Giunta, Napoli 2005, p. 32.

684[▣] Valenti C., *Lineamenti di un non movimento. Indagine sulla contemporaneità e nuovi paradigmi del politico nel teatro del terzo millennio*, in Mei S. (a cura di), *La terza avanguardia. Ortografie dell'ultima scena teatrale*, Op. cit., p. 134.

comparativa, quando sarebbe importante comprendere a chi si riferisce in particolare⁶⁸⁵.

La sua visione della *staged photography*, risulta infatti un po' approssimativa e a tratti idealizzata, essendo una pratica notoriamente caratterizzata da processi lunghi e complessi, piuttosto costosi e tipicamente formalizzati da post-produzioni più o meno gravanti sul risultato finale.

Tuttavia, bisogna riconoscere che la logica di produzione tra fotografia *staged* e scena teatrale analoga, ed è perciò che sempre più spesso si parla di teatralità della fotografia o si definiscono 'registi' i fotografi, e altresì chi scrive (ma anche chi fa) teatro si esprime per metafore fotografiche.

Muta Imago

Fondata a Roma nel 2004 da un'idea di Riccardo Fazi, Claudia Sorace e Massimo Troncanetti, la compagnia debutta nel 2006 con *Honk Kong al quarantesimo chilometro* a cui seguono *comeacqua* e *Don Giovanni (looking for)*, spettacoli già contrassegnati dalla tipica ricercatezza scenica e dalla elegante linearità che caratterizza la cifra espressiva della compagnia. *(a+b)³* del 2007 è concepito come "un affresco narrativo che costruisce un immaginario"⁶⁸⁶, eretto intorno ad una coppia di innamorati che si stanno preparando per uscire di casa, ma che vengono bloccati dallo scoppio improvviso della guerra. La scena appare estremamente sofisticata e considerevolmente fertile di suggestioni, rese principalmente dall'uso dei punti luce che,

⁶⁸⁵ Gli autori che producono fotografie *staged* si sono moltiplicati esponenzialmente nel corso degli ultimi anni creando, una sorta di movimento estetico riconoscibile, pur caratterizzato da poetiche e stili diversificati. Molti di loro hanno rimarcato una totale estraneità agli interventi di manipolazione digitale dell'immagine, (Sandy Skoglund, Thomas Demand) mentre altri ne ammettono l'ingerenza tecnica, che in certi casi è divenuta parte integrante dello stile e del linguaggio visivo (Cindy Sherman e Jeff Wall tra tutti).

⁶⁸⁶ Dall'intervista a Claudia Sorace di Muta Imago, in Lanterni J., (a cura di), *Iperscene 2*, Op.cit., p. 73.

muovendosi in scena con gli attori, forgiando un inesauribile panorama di ombre mutevoli e di riflessi cangianti [fig. 62].

Ogni singolo lavoro di Muta Imago è elaborato come una storia da raccontare, implementata in un orizzonte semantico definito, regolato da una certa linearità drammaturgica, e connotato da una massima pulizia scenica. *Lev*, del 2008, composto a partire dal diario di un soldato russo colpito da amnesia, narra della lotta per ricostruire un'identità presente, quando il passato si sgretola sotto i piedi: in un palco vuoto, illuminato da luci fioche e popolato da immagini evanescenti che appaiono sullo sfondo, l'attore esegue un soliloquio di precisi movimenti e azioni silenziose, nel tipico stile di Muta Imago. Anche *Madeleine*, prodotto l'anno successivo, racconta di un'attesa silenziosa in uno spazio estatico ed essenziale, di movimenti minimi e di ombre e luci che definiscono la drammaturgia. Con *Displace 2010/2011*, suddiviso in tre diversi momenti scenici, la compagnia inizia un'indagine sul "sentimento che emerge dopo che si perde tutto quello che si possedeva"⁶⁸⁷.

Attraverso l'uso di corpi e luce, talvolta di brevi apparizioni di immagini su schermi trasparenti, e di scritte manuali eseguite in diretta, questo ciclo di performance espone tutti gli elementi costituenti la grammatica scenica a cui la compagnia attinge per elaborare i suoi temi.

Oouforo

I sardi Alessandro Carboni e Danilo Casti costituiscono il nucleo principale di Oouforo, fondato nel 2000 e celebre per l'articolato repertorio multimediale, dominato dai numeri e dalla matematica come concetto filosofico. La concezione del Sistema Trilite in particolare, ispirato alle strutture architettoniche originarie, costituisce il principio di fondo di tutte le azioni sceniche e sonore del gruppo:

⁶⁸⁷Dalle note di regia di *Displace#1_La Rabbia Rossa*, <http://www.mutaimago.com/>

Il Sistema Trilite [...] lavora su tre livelli: classificazione, combinazione e rappresentazione. Nella fase di classificazione, la realtà viene scontornata secondo categorie che chiamiamo moduli e che individuano le aree, i settori in cui è possibile archiviare tutti gli elementi esplorati e analizzati. [...] Nella seconda fase, quella della combinazione, lavoriamo su due o più moduli con una sorta di esercizio che per noi è la pratica quotidiana di prova e che può essere aperta anche al pubblico [...] la combinazione porta sempre alla nascita un nuovo elemento generato dalla casualità, dall'errore e dalle mille variabili di questo lavoro che avviene sempre in tempo reale. [...] Infine chiamiamo Climax il terzo livello del Sistema, in cui determinate strutture compositive, nate durante i suddetti esercizi, vengono assemblate e costruite come scrittura scenica⁶⁸⁸.

La definizione di un metodo di lavoro apparentemente austero e così serrato in una rigorosa griglia semantica, permette in realtà alla compagnia di giocare con diversi piani contemporaneamente. Audio, Body, Cine, Dia, Engine, Fonts (AU, BO, CI, DI, EN FO), cioè i settori in cui vengono archiviati gli elementi scenici da usare, si possono sovrapporre, distribuire, accostare, secondo le esigenze.

Forte di una piattaforma teorica ineccepibile, la scena viene trattata come un contenitore da popolare di azioni, figure, suoni in tempo reale. La proiezione di immagini fisse sugli schermi, ma soprattutto il video editato in tempo reale, rimandano a strutture narrative "create in maniera estemporanea nello spazio"⁶⁸⁹, mettendo in relazione le varie componenti. Ad esempio in *Climax_Project Genesi. The Vision Of The World Through An Instant* (2003) seguito da altre due tappe di lavoro chiamate *Epigenesi* e *Anagenesi* (2004 e 2007), l'intenzione poetica relativa ad una dilatazione dell'istante, ad un tempo rallentato, si esterna con una serie di proiezioni video geometrizzate dalla luce e

688⁸Dichiarazione di Alessandro Carboni, in Petruzzello M. (a cura di), *Iperscene*, Op. cit., p. 91.

⁸Ivi, p. 127.

689⁹Ivi, p. 129.

modulate secondo una cadenza sistematizzata matematicamente -regolata da formule algebriche - o da segni scritti e riprodotti in tempo reale. In questi spazi generati dall'alternanza di buio e luce, con gesti reiterati e incessanti si muove il corpo del performer mentre il *sound live*, intriso di pura elettronica, si accorda con l'ambiente. Lo stile espressivo di Oouforo è estremamente riconoscibile e negli anni è sopravvissuto inalterato.

Abq mechanical extention in four arithmetic operations del 2007, assolo di danza dentro forme di luce proiettate sul suolo, riprende la cifra degli anni precedenti, mentre in *What Burns Never Return* la quasi totale assenza di suono e la forte illuminazione costante riformano la scena, che si fa dominare dalla supremazia dell'aspetto visivo.

Tra le varie performance presentate a Festival italiani ed europei, i due membri di Oouforo si cimentano spesso in progetti singoli, principalmente di musica elettronica live e di danza contemporanea, non disdegnando i video con i quali hanno partecipato a diverse rassegne e mostre di arte contemporanea.

Anagoor

La compagnia nasce da un'idea di Simone Derai e Paola Dallan ed è concepita oggi come un collettivo aperto a cui prendono parte Marco Menegoni, Moreno Callegari e molti altri artisti. Fondata nel 2000 a Castelfranco Veneto, in provincia di Treviso, ha oggi sede in un suggestivo spazio teatrale e multifunzionale chiamato *La conigliera*.

Il percorso di Anagoor ha inizio con una trilogia sull'*Orestea*, seguita nel 2008 da **jeug*, dialogo tra essere umano e animale che vede in scena una giovane donna e una giumenta.

Fin dal primo debutto, la dualità tra classicità e mondo contemporaneo e tra sacro e profano, si risolvono in una cifra stilistica peculiare in cui primeggia la componente figurativa, unita ad una sonorità pura, fatta di canti e di vocalità originali. Il regista del gruppo, Simone Derai,

puntualizza: “E’ indubbio che il nostro primo slancio (propensione, tendenza) sia figurativo. Per figurativo si intende proprio il lavoro sulla figura umana, quindi il corpo è centrale come interprete o traduttore di segni, anche astratti”⁶⁹⁰.

Il corpo dunque come elemento precipuo attorno al quale ruotano immagini, abbondantemente estetizzate, effigi sacre e simboli mitopoietici, trasferiti in scena grazie a schermi semovibili a led su cui sono visibili video o immagini fisse, spesso fotografie proiettate. In *Tempesta* del 2009, ‘dittico’ di spettacoli ispirato all’omonimo quadro del Giorgione, la compagnia medita sulla possibilità di un nuovo rinascimento teatrale, sancendo un passaggio fondamentale verso una poetica fatta di tracce concettuali legate all’arte pittorica e alla natura.

Lo stile barocco e la sovrabbondanza di segni allegorici si formalizzano nel 2010-2011, con la produzione dedicata al poliedrico Mariano Fortuny. Coadiuvato in scena dalla proiezione di fotografie d’epoca, reperite presso gli archivi veneziani, e da ritratti di volti ammalati e deformi, lo spettacolo *Fortuny* si declina secondo una serie di episodi *site-specific* che mirano a sensibilizzare il pubblico nei confronti della bellezza di un patrimonio culturale minacciato [fig. 63].

L’azione è un tentativo corsaro di trafugare un tesoro di simboli ed immagini, violarli, strappandoli all’uso strumentale e non critico che si fa della storia e della tradizione,

proclamano gli Anagor nelle note di regia, rinsaldando l’idea di una costruzione drammaturgica che avviene principalmente affiancando *tableaux vivant*.

Et manchi pietà, omaggio ad Artemisia Gentileschi e al suo tempo, pensato come un progetto multimediale e interdisciplinare, si attua nel 2012 attraverso azioni performative, video-art e musica dal vivo. Gli

690[®]Maccioni C., *Il teatro secondo Anagor, Muta Imago, Pathosformel. Piccolo lessico essenziale*, in Mei S., (a cura di), *La terza avanguardia. Ortografie dell’ultima scena teatrale*, Op. cit., p. 181.

apparati visivi di questo lavoro si fanno estremamente rilevanti e si coordinano con brani eseguiti dal vivo e voce recitante, dando vita ad un intreccio narrativo articolato ma ben coeso.

Nel 2013, gli Anagor si cimentano nella prima opera musicale intitolata *Il palazzo di Atlante*, commissionata dalla sagra Musicale Malatestiana, e l'anno dopo producono *Virgilio Brucia*, creazione scenica che scompagina la tipica estetica ridondante della compagnia, per tornare ad un'essenzialità fatta di corpi e perfette sonorità vocali.

Un'installazione fotografica intitolata *Ritratti. la terribile meraviglia*, inaugurata nel 2015, accompagna la produzione di Anagor. Una sequenza di volti fotografati in studio da Giulio Favotto, amico e collaboratore del gruppo - ripresi con uno stile seriale e con le medesime espressioni - si susseguono lungo un filo concettuale che attraversa le varie fasi poetiche: tra le fotografie che compongono la mostra, il dittico *Lingua Imperii* vede una coppia di severi militari in divisa e cappello, *Virgilio brucia* rappresenta diversi giovani inespressivi, ben vestiti e pettinati e *Santa Impresa* riprende una cospicua schiera di seri sacerdoti in posa davanti all'obiettivo. Spiega il regista Simone Derai, a proposito di questa curiosa collazione di volti:

non si tratta di foto di scena, ma di opere a sé, di singole immagini, ferme, corollario di un mondo che fa dell'effimero e del vivo la sua forza. [...] Il ritratto svela ferite che permeano pietra e carne, al di là della fissità dello sguardo e del serafico sorriso delle sculture greche del periodo arcaico, [...] ha a che fare con la somiglianza, la copia, lo specchio di una persona umana, ma anche con la terribile meraviglia di veder fissata la metamorfosi costante nel divenire in una forma definita, che indica con segni e allegorie la condizione sociale del modello, lo stato delle sue finanze, stato civile o professione. Non solo: il ritratto celebra il committente, ne esalta le opere o la fede e intanto lo blandisce, lo seduce, lo tiene in vita giusto fino all'ultima pennellata, in modo che metta mano alla borsa e paghi. Poi, il pittore seduce il suo soggetto e intanto lo defunge: immortalando dà la morte. Il ritratto,

insomma, è una Gorgone tremenda che cattura e lascia sgomenti, una visione dell'antico che riaffiora da dentro e squarcia il velo del tempo presente⁶⁹¹.

Se negli ultimi lavoro i riferimenti fotografici si fanno più radi per lasciare spazio ad immagini in movimento, è nell'ultimo lavoro tetrale del 2015, ispirato alla figura di San Giovanni Bosco e intitolato *Santa Impresa*, che torna la fotografia. Lo spettacolo apre con un monologo femminile imperniato sul rapporto tra impronta fotografica di un volto reale e spiritualità, o meglio santità, come concetto astratto.

Con la volontà di scardinare l'iconografia tipica del volto dipinto, che identifica abitualmente il protagonista del racconto, la messa in scena dipana una struttura drammaturgica molto semplice: l'attrice in scena è affiancata da uno schermo verticale sul quale scorrono video e fotografie [fig. 64], e pochi essenziali elementi scenografici connotano un palco 'in bianco e nero'. "Pare che sia Don Bosco il primo santo fotografato della storia" afferma in scena Laura Curino, rivelando un inedito parallelismo, non solo cronologico, tra la parabola del Santo e la nascita della fotografia.

2.4 Casi studio. L'operatore in scena e la pratica del *live instant*

La crescente disponibilità delle tecnologie digitali ha consentito e agevolato diverse pratiche nella sfera delle arti visive, e nel contempo ha permesso di introdurre nuove possibilità espressive anche a teatro. Come detto in precedenza, le recenti dinamiche spazio-temporali hanno modellato una scena edificata su piani percettivi multipli, rompendo la "relazione armonica tra scena e personaggio"⁶⁹², scomponendo la

691[®]Dichiarazione rilasciata durante l'apertura dell'esposizione, tenuta a Cantiere Barche, Vicenza, nel marzo 2015, e riportata sul sito web <http://atpdiary.com/anagoor-ritratti/>.

692[®]Valentini V., *Nuovo teatro made in Italy 1963-2013*, Op. cit., p. 221.

narrazione e la drammaturgia, e attivando quindi una serie di contesti eterogenei che disgregano definitivamente i confini.

Nell'emergere dunque di una scena così rinnovata, concepita essa stessa come dispositivo drammaturgico, l'integrazione dei media più comunemente usati, soprattutto la videocamera, marca una vera e propria tendenza, diffusa in tutto il teatro occidentale contemporaneo.

In un teatro che ha progressivamente assorbito le modalità linguistiche del cinema⁶⁹³, il particolare uso del *real time film*, cioè la ripresa video che riporta su di uno schermo in simultanea le azioni dei performer, si configura come una "sequenza audiovisiva" che crea un flusso ininterrotto di immagini sovrapposte al tangibile, "entrambe reali ed entrambe fantasmatiche, senza scarto tra realtà e sogno, quotidiano e memoria"⁶⁹⁴. Si tratta di una pratica molto usata sulla scena di ricerca internazionale ma che, come notano diversi studiosi, non costituisce necessariamente un semplice espediente per sdoppiare gli eventi. Piuttosto,

[les images en temps réel] montrent ce qui est soustrait au regard, [...] multiplient les points de vue et [...] offrent des cadrages rapprochés, [...] nous transporte vers ce qui relève de l'imagination, [...] et nous montre comment les personnages secondaires continuent à vivre malgré l'évolution des protagonistes⁶⁹⁵.

I dispositivi che agiscono in modalità *live* funzionano quindi in molti modi: inglobano prassi televisive, linguaggi provenienti dal cinema e immagini popolari o pubblicitarie, scompongono e ricostruiscono luoghi e azioni, espandono dettagli e sovrappongono il reale della scena

693[¶]La Valentini indica il montaggio e le figure tipiche del cinema come elementi di modellizzazione del teatro di ricerca mediale contemporaneo, Cfr. Valentini V., *Mondi, corpi, materie. Teatro del secondo Novecento*, Op. cit., p. 74.

694[¶]Ivi, p. 78.

695[¶]Boisvenue J.-F., *Quand la caméra devient spectacle: Le rôle de la vidéo dans l'Idiot de Frank Castorf*, «Intermedialité», Supplement électronique, n. 5, 2010.

al virtuale dell'immagine, creano ambienti visivi interattivi, fabbricano insomma 'ipertesti' teatrali sempre più articolati.

Come precisa anche la Valentini, in queste circostanze il medium

[...] non è usato per trasmettere immagini già registrate che immettono nel presente dell'azione scenica altri mondi, tempi e spazi, né per duplicare quanto avviene in scena, ma come feedback immediato che dà in diretta le azioni reali che gli attori compiono "qui e ora"[...] ⁶⁹⁶.

L'uso in scena dell'immagine riprodotta in *real time*, prerogativa tipica del mondo dell'informazione, acquista in questo caso un nuovo valore in quanto celebra quella peculiare dimensione *hic et nunc* del teatro di cui si è discusso nella prima parte di questo lavoro.

Come preconizzava Auslander, se anche la performance inevitabilmente subisce un processo di mediatizzazione a causa della crescente integrazione sociale con la tecnocultura, la qualità attimale del digitale - quella che consente la trasmissione subitanea dei dati da un luogo fisico ad uno virtuale e viceversa - sembra, di fatto, un vero e proprio surrogato del carattere esclusivo di immediatezza del teatro.

Se sono molti i casi in cui lo spettacolo si modella per mezzo di immagini fisse e video, tramite schermi e monitor o attraverso congegni medialità sempre più sofisticati, è quindi l'esercizio della ripresa in tempo reale durante la rappresentazione - e la relativa proiezione istantanea - a costituire uno dei fenomeni più interessanti degli ultimi anni.

Il *medium* pro-rompe la scena. L'operatore, con apparecchiatura elettronica o digitale alla mano, sale sul palco, entra nel gioco dell'azione e ne diviene parte integrante, registra le immagini che accadono in quel momento e le ripropone istantaneamente, mediate dalla sua personale visione. Tutto avviene in presenza, davanti agli occhi del pubblico, che è obbligato così a ricevere informazioni complesse e talvolta intenzionalmente fuorvianti.

696 ⁶⁹⁶ Valentini V., *Mondi, corpi, materie. Teatro del secondo Novecento*, Op. cit., p. 70.

La coesistenza di diversi scenari che si svolgono e si manifestano simultaneamente, induce infatti lo spettatore a compiere uno sforzo percettivo, in grado di condurlo in un cammino di “emancipazione conoscitiva”⁶⁹⁷, o al contrario in una condizione di “indecidibilità”⁶⁹⁸ tra realtà e illusione.

In un panorama dominato essenzialmente dall’esercizio del tempo reale attraverso il mezzo video, si sono volute rintracciare e confrontare alcune importanti esperienze che mettono in primo piano la fotografia e il fotografo, presente sulla scena come coefficiente drammaturgico e intermediario effettivo tra il pubblico e l’azione. Se in alcuni casi il suo intervento è simmetrico a quello del regista, di cui costituisce una sorta di alter ego, in altri funge da elemento extra-diegetico, che agisce selezionando i tratti pertinenti alla riproduzione, fuori dal registro testuale.

La sua pratica viene denominata *real time photography* o *live instant photography*, e seppur derivata dal *real time film*, utilizza la fotocamera⁶⁹⁹, e dunque l’immagine fissa, al posto del video.

La scelta dei gruppi teatrali di usare la fotografia in tale veste inedita sembra quasi rappresentare una precisa dichiarazione di intenti, in virtù delle differenze ontologiche che emergono rispetto all’uso del video; questo sistema, infatti, determina una progressione della scrittura scenica e coreografica basata sul ritmo e sul tempo, ben diversa dal flusso liquido dell’immagine in movimento.

⁶⁹⁷ Sul tema della “drammaturgia relazionale” e sulla conquista di un’autonomia da parte dello spettatore nel teatro di ricerca contemporaneo, si veda lo studio di Boenisch P. M., *Acts of Spectating: The Dramaturgy of the Audience’s Experience in Contemporary Theatre*, «Critical Stages», n. 26, 2012, <http://archive.criticalstages.org/26>.

⁶⁹⁸ Valentini V., *Mondi, corpi, materie. Teatro del secondo Novecento*, Op. cit., p. 78

⁶⁹⁹ Come si vedrà più avanti, le attrezzature digitali recentemente introdotte per la fotografia professionale, hanno consentito di poter importare nuove possibilità espressive sulla scena. La fotografia *live instant*, ad esempio, utilizza un semplice sistema costituito da un cavo che trasferisce in pochi secondi l’immagine dalla fotocamera ad un computer, dove viene processata e inviata direttamente ad un proiettore o anche ad un monitor.

La fotografia usata in tempo reale in scena esprime tutta la sua dimensione di radicalità: interagendo istantaneamente con suono, spazio e movimento del corpo tangibile, interrompe la diegesi e ne estrapola frammenti che sospendono lo scorrimento dell'azione mentre essa continua, sovrapponendosi all'evento come in una sorta di un paradosso temporale. Inoltre, non ammettendo manipolazioni dirette o interventi di post produzione, contiene in potenza l'errore tecnico, ad esempio la sovraesposizione, il fuori fuoco o il mosso, come naturale elemento del suo manifestarsi.

2.4.1 Lois Greenfield, *the american dance photographer (Liberating the dancer from the dance!)*

Lois Greenfield - classe 1949 e antropologa di formazione - inizia a fotografare verso la fine degli anni Sessanta con l'intento di diventare fotogiornalista ed entrare nel grande staff di operatori del *National Geographic*.

Il suo legame con il teatro e poi con la danza si concretizza a New York verso la metà degli anni Settanta, quando approda al *Village Voice* e inizia a pubblicare le sue fotografie accanto alle recensioni settimanali della nota critica Deborah Jowitz. In quegli anni la Greenfield ha occasione di incontrare e fotografare molti uomini e donne di spettacolo e le immagini che produce vengono rapidamente divulgate in molte riviste di tiratura internazionale.

Nel 1982 fonda uno studio fotografico che porta il suo nome (attualmente ancora attivo), dove avvia la sua trentennale indagine sulla meccanica del corpo umano, alla ricerca di una interpretazione fotografica del potenziale espressivo del movimento.

Il passaggio dalla documentazione della scena alla fotografia in studio, dove l'illuminazione e la dinamica dei corpi possono essere perfettamente governate, induce la Greenfield a collaudare la sua originale sintassi visiva.

Pur non considerandosi una vera e propria fotografa di danza, focalizza la sua intera poetica sulle evoluzioni dei danzatori, ai quali spesso chiede di compiere movimenti estemporanei:

I don't consider myself a dance photographer because I don't record choreography. I make photographs of dancer with whom I collaborate to make improvised images, most of which could never be performed on a stage⁷⁰⁰,

spiega in un'intervista, sottolineando la sua volontà di produrre un'opera singolare, e non la banale registrazione di azioni derivate dallo spettacolo.

At first, I was frustrated by the limitation of "photographing dress rehearsals", confessa parlando dei suoi esordi e riconoscendo con disappunto le difficoltà fattive di quel tipo di pratica fotografica, "[...] The lighting was almost always low and changed constantly. I could barely eke out an acceptable f-stop and shutter speed to produce at best a very grainy picture. The dark backgrounds didn't help either, nor did the fact that the dancers were often not dancing in full costume or with full energy⁷⁰¹.

Se inizialmente la sua maggiore preoccupazione sembra inquadrata nella gestione della complessità tecnica - definizione della superficie dell'immagine e imperfezioni come sgranatura e mosso, nonché la

⁷⁰⁰La dichiarazione della Greenfield è tratta dall'intervista *Tér, idő, tánc*, apparsa in lingua ungherese su «Digitális Fotó» nell'ottobre 2005 e tradotta in inglese con il titolo *Space, Time, Dance*. L'articolo integrale è reperibile sul sito <http://www.loisgreenfield.com/press>. Una cospicua parte delle pubblicazioni giornalistiche citate di seguito, sia su Lois Greenfield che su *Held* (lo spettacolo di cui si tratterà in seguito), sono state acquisite dalla fotografa e pubblicate sul suo sito web nelle sezioni *Press, Library* e *About*. Inoltre, questi stessi testi più alcuni materiali video inediti, sono raccolti e gestiti dallo studioso Jonathan Bollen, in collaborazione con Darrin Verhagen, e dal progetto di archiviazione e documentazione iniziato nel 2006 presso la Flinders University, in collaborazione con ADT. Tutto il materiale audiovisivo dell'archivio è fino ad oggi consultabile solo in loco, mentre le copie delle riprese di *Held*, prima versione, sono reperibili in DVD presso la compagnia australiana.

⁷⁰¹Lois Greenfield racconta la genesi della sua carriera nell'intervista *State of Grace*, pubblicata su «Digital Photo Pro», Luglio/Agosto 2004, p. 67.

manca di costumi e di energia dei danzatori durante le prove - in seguito la Greenfield costruisce su queste incertezze una sua personale strategia d'azione: fare fotografia non consiste nella semplice cattura del picco di un movimento estrapolato dal flusso coreografico, ma piuttosto rinvia all'idea di un'invenzione creativa originale, basata sul riscatto dal presunto asservimento alla scena teatrale.

Lo stimolo a far uscire i danzatori dalla dimensione coreografica a favore di una più disponibile improvvisazione davanti all'obiettivo, avviene con il suo primo lavoro concepito nel 1982 insieme a David Parson:

This was the first time I was asked to photograph a dancer outside the context of a specific dance, [...] this experience of liberating the dancer from the dance and privileging improvisation over choreography was what really captured my imagination⁷⁰².

Da allora la sperimentazione della Greenfield si è costantemente calibrata sulla registrazione di forme corporee che con le loro movenze sfidano le leggi della gravità, ma che nel contempo assurgono a modelli di perfezione fisica affini a sculture classiche.

La produzione della Greenfield è estremamente rinomata nel mondo anglosassone in quanto depositaria delle più celebri immagini di grandi danzatori e coreografi contemporanei come, tra gli altri, Martha Graham, Paul Taylor, Bill T. Jones e Merce Cunningham, oltre che il già citato David Parsons e Daniel Ezralow, tutti transitati sulla scena sperimentale statunitense.

Negli anni Novanta ha pubblicato due libri fotografici che raccolgono gli scatti più notevoli della sua carriera: nel 1992, *Breaking Bounds: The Dance Photography of Lois Greenfield*⁷⁰³, segna un passaggio

⁷⁰²Ivi, p. 68.

⁷⁰³Il saggio critico in apertura è di William A. Ewing, e contiene anche una lunga intervista all'autrice. Pubblicato da Chronicle Books negli Stati Uniti e nello stesso anno anche da Thames & Hudson Ltd. in Inghilterra e Francia, il libro viene in seguito tradotto in diverse lingue, compreso il giapponese, e diffuso in molti paesi.

fondamentale nella sua professione di fotografa. Composto da un corpus di 87 fotografie in bianco e nero in cui i danzatori si stagliano su di uno sfondo monotonale neutro, il libro mette in evidenza la tensione dinamica tra danza e fotografia, esplorando sistematicamente e in maniera spettacolare i limiti del movimento umano. Nelle immagini spiccano acrobazie di ballerini che, a gruppi o singolarmente, attraversano l'inquadratura eseguendo figure impeccabili, fatte di movimenti puri e di rare agilità.

E' invece del 1998 *Airborne: The new Dance Photography of Lois Greenfield*, il secondo libro fotografico concepito sul format del precedente. Si tratta di una raccolta di 90 fotografie in bianco e nero, realizzate anche questa volta in studio, che ritraggono alcuni dei più importanti danzatori al mondo, provenienti da compagnie come San Francisco Ballet, Martha Graham Dance Company, Parsons Dance Company, etc. Come nota William E. Ewing nel testo introduttivo⁷⁰⁴, pur nella più incondizionata improvvisazione, ogni gruppo di ballerini esibisce una esemplare complicità ed interazione, svelando la propria appartenenza ad un preciso stile coreografico attraverso attitudini riconducibili alla tipica 'scuola' di ogni coreografo.

Nelle fotografie selezionate per questo libro, si cominciano ad intravedere alcuni elementi aggiuntivi che partecipano all'azione: volumi geometrici [fig. 65], tessuti impalpabili, rami di albero che avvolgono i corpi, depositi di farina leggera e polvere di cacao animati dal movimento, specchi deformanti, ogni oggetto viene scenografato per allestire costruzioni enigmatiche ed allegoriche, e inserito nel quadro per estetizzare la scena. In questo modo l'esplorazione visiva non è solo consacrata al puro movimento, ma fa affiorare la qualità narrativa della danza e della fotografia stessa.

⁷⁰⁴Lo stesso Ewing e Daniel Girardin presentano il volume scrivendo una prefazione alle fotografie che comprende una descrizione di metodi e procedimenti tecnici utilizzati dalla fotografa, un'intervista esclusiva e una sorta di cronaca del *backstage*. Il volume è pubblicato negli Stati Uniti ancora da Chronicle Books e in Inghilterra da Thames & Hudson Ltd.

Nel 2015 la Greenfield pubblica la sua ultima monografia intitolata *Moving Still*, sempre con l'americana *Chronicle Books* e con *Thames&Hudson Ltd* di Londra, e con una nuova introduzione critica di William E. Ewing. Quest'ultima opera presenta una serie inedita di fotografie a colori, che talvolta giocano con i toni del grigio sullo sfondo e dei costumi in contrasto con il colore della pelle, oppure con tessuti preziosi e oggetti riflettenti o colorati, saturati a fondo scala. Se il colore rappresenta una novità in questa recente fase della Greenfield, tra le fotografie del volume appare anche una sezione in bianco e nero che sembra appartenere più alla serie *fine art*, già pubblicata nei libri precedenti.

Anche in questo caso le immagini mostrano l'energia esplosiva dei corpi nel corso di precise fasi dinamiche, cioè durante salti a mezz'aria, slanci vigorosi e gestualità atletiche [fig. 66], insieme ad una ricerca quasi ossessiva della perfezione della posa, in puro stile greenfieldiano.

Nel corso degli anni il suo lavoro è stato esposto in numerosi musei e gallerie nel mondo, dagli esordi a La Biennale di Venezia nel 1983 fino alle ultime mostre del 2014 ospitate a Taiwan e in Florida, passando nel corso dei decenni dalla Russia alla Nuova Zelanda, dalla Cina al Giappone, dall'Australia al Nord-Europa e a gran parte degli Stati Uniti. Le sue fotografie sono inoltre conservate in molte collezioni americane di arte contemporanea, tra cui New York Library of Performing Arts e The National Museum of Dance di New York, per citarne alcuni.

Nel 1987 David Parson le dedica lo spettacolo *Caught*, un assolo di circa 6 minuti ispirato alla sua opera fotografica: in scena il protagonista viene illuminato da un faro stroboscopico che produce un effetto di immobilizzazione modulata sull'azione ripetuta del salto. L'impressione visiva è quella di un soggetto che, perpetuamente in volo, attraversa lo spazio del palcoscenico sospeso in aria. Il ritmo luce-buio ricorda lo scatto fotografico e le pose aeree sono un chiaro omaggio alle fotografie della Greenfield.

Evidente esempio di contaminazione dei linguaggi, *Caught* introduce precocemente l'idea di portare la fotografia di danza sul palcoscenico, utilizzando peraltro uno stile innovativo e anticipatorio. A tale proposito scrive Ewing:

For the first time, I believe, the traditional roles of dance and photography had been inverted. No longer was dance the uncontested leader, photography the follower; no longer was photography merely the handmaiden of the dance, there to perform the functions of documentation and/or idealisation. The partnership of dance and photography was finally placed on an equal footing⁷⁰⁵.

Nel 1994 la fotografa è invitata a *Le Printemps de Cahors* in Francia, dove mette in scena un allestimento molto complesso sul piano tecnologico, che anticipa le intenzioni riprese una decina di anni dopo nello spettacolo *Held*: su di un schermo alto circa 9 metri, montato sulle sponde di un fiume, proietta un diaporama con una sequenza di sue fotografie realizzate nel corso degli anni precedenti. Non si tratta ancora di una riproduzione di immagini in tempo reale, ma l'effetto spettacolare della rappresentazione tratteggia, in embrione, il modello visivo a cui si ispirerà *Held*.

Più di dieci anni dopo infatti, viene invitata dall'Australian Dance Theatre a partecipare al suo primo spettacolo, concepito sulla base della sua stessa esperienza fotografica, ed elaborato secondo un allestimento originale in cui la fotografa è per la maggior parte del tempo in scena per estendere l'azione dei danzatori, con una sorta di contrappunto visivo. *Held* ha debuttato all'Opera di Sidney nel 2004 e ha transitato nei teatri più importanti del mondo, ad esempio il Joyce Theater di New York, il Théâtre de la Ville di Parigi nel 2005 o il Sadlers Wells di Londra nel 2006. Tra il 2006 e 2007, anno in cui sono terminate le repliche, ha circolato infine in Europa e in Giappone.

⁷⁰⁵Ewing W. A., *Liberating the dancer from the dance*, «Art&Design Magazine», n. 93, 1993.

2.4.1.1 Orientamenti linguistici e consonanze di stile

Lo stile di Lois Greenfield è ritenuto unico ed è oltremodo imitato nel mondo della fotografia di danza, ma la sua singolarità germina su di un terreno già seminato qualche decennio prima.

Nel 1935 a New York, la pittrice Barbara Morgan, galvanizzata dal movimento emergente chiamato *Modern Dance*⁷⁰⁶, inizia a fotografare la *Martha Graham Dance Company*⁷⁰⁷ fuori dalle scene teatrali.

La necessità di rimuovere i ballerini dal palco per condurli dentro uno studio, deriva principalmente da una preoccupazione di ordine tecnico, connessa all'illuminazione e allo spazio di azione intorno alla coreografia. Le possibilità dischiuse da un set predisposto permettono infatti alla fotografa di fabbricare visioni inconsuete e di far affiorare un'energia non tanto materiale, ma piuttosto spirituale: "Dance has to

⁷⁰⁶ L'avvento della *Modern Dance* statunitense segna una rottura stilistica con il balletto classico di impianto romantico, grazie ad una serie di innovazioni espressive inedite che rinnovano il vocabolario gestuale e coreografico. Oltre all'aspetto tecnico viene arricchita e valorizzata anche la dimensione drammaturgica, grazie a trame riferite ad eventi reali o a temi specifici come la psicanalisi, la politica, la scienza o il ruolo della donna nel nascente femminismo. La nuova struttura teatrale della *Modern dance* è globalizzante perché tende a fondere il movimento con i costumi, la scenografia e la musica, creando una sorta di teatro totale. I danzatori inoltre sono orientati a ricercare una propria gestualità caratteristica e connotativa, connessa ad una dimensione psichica ed emotiva profonda, affrancata da estetismi tradizionali e da lirismi interpretativi. Caposcuola di questa importante riforma della danza è Martha Graham (1894/1991), talentuosa danzatrice votata alla sperimentazione di un linguaggio asciutto e codificato, basato su di un lavoro del corpo maggiormente genuino e autentico rispetto al passato. Tra le novità apportate dalla tecnica Graham si rammentano la danza a piedi nudi, l'accento sulla respirazione come centro di propagazione del movimento, gli esercizi di *training* di taglio orientale, impostati sulla contrazione-espansione e torsione a spirale, nonché l'uso totale e libero dello spazio e delle superfici, compreso il pavimento, per generare dinamiche inconsuete come salti, scatti e variazioni improvvise di traiettorie. La lunga produzione della Graham ha segnato l'intero Novecento e aperto la strada a tutte le sperimentazioni contemporanee di teatro-danza.

⁷⁰⁷ A questa nota danzatrice Barbara Morgan dedica una monografia fotografica intitolata *Martha Graham: Sixteen Dances in Photographs*, pubblicata per la prima volta nel 1941 a New York dalla casa editrice Duell, Sloan and Pearce. Una seconda edizione è uscita nel 1980 per la Morgan&Morgan, casa editrice fondata dalla stessa fotografa negli anni Settanta.

go beyond theater....I was trying to connect her spirit with the viewer - to show pictures of spiritual energy"⁷⁰⁸, afferma la Morgan, e aggiunge:

[...] To epitomize [...] a dance with camera, stage performances are inadequate, because in that situation one can only fortuitously record. For my interpretation it was necessary to redirect, relight, and photographically synthesize what I felt to be the core of the total dance⁷⁰⁹.

Non è dunque immaginabile, per la Morgan, fotografare il movimento in maniera accidentale, poiché l'essenza della danza si può sintetizzare attraverso il linguaggio visivo solo se la forza drammatica del corpo viene guidata e indirizzata. Ogni danzatore possiede un'intensità esclusiva che anima il suo essere, un arresto peculiare del movimento che "[...] may be called Spirit, [...] or Imagination"⁷¹⁰.

La cattura del gesto perfetto, ideale, che consegna l'immagine ad una a-temporalità assoluta, rappresenta per la Morgan l'impulso verso un estremo rigore formale, ma nello stesso tempo è il pretesto per esplorare le parti più celate della natura umana; quella stessa natura, spinta verso il suo limite estremo, ricercata anni dopo anche da Lois Greenfield.

Le affinità stilistiche e poetiche tra le due fotografe appaiono evidenti, sebbene la Greenfield, pur dichiarandosi lusingata del paragone, proclami di provare un maggiore senso di appartenenza nei confronti di autori cronologicamente più vicini, come ad esempio Duane Michaels - nella cui opera ravvisa una comune inclinazione di stampo surrealista - o Henri Cartier-Bresson.

⁷⁰⁸ Acocella J., *An unforgettable photo of Martha Graham*, <http://www.smithsonianmag.com/arts-culture/an-unforgettable-photo-of-martha-graham-159709338/>.

⁷⁰⁹ Morgan B., *Barbara Morgan*, Aperture 11-1, New York 1964, p. 16.

⁷¹⁰ *Ibidem*.

Il concetto di momento decisivo bressoniano⁷¹¹ ad esempio, quell'istante unico che si verifica davanti all'obiettivo e che il fotografo deve essere pronto a cogliere, ha indiscutibilmente influenzato il metodo della Greenfield, la quale però si arroga una più originale prospettiva immaginifica, completamente avulsa dall'intenzione documentativa del grande maestro:

Henri Cartier-Bresson would walk the streets waiting for a perfect points to coalesce [...] I shake up the components of the shot. I like moments that defy logic and gravity⁷¹².

Anche se la ricerca del momento perfetto, tipico della fotografia di danza⁷¹³, appartiene totalmente all'indagine della Greenfield, più che à *la sauvette*⁷¹⁴ le sue immagini appaiono infatti come l'epilogo di una

711[®] Henri Cartier-Bresson ha teorizzato il 'momento decisivo' come quell'attimo irripetibile, corrispondente ad una frazione di secondo, in cui la geometria delle forme caotiche del mondo improvvisamente si organizza davanti al fotografo, in combinazione con la trama emozionale dell'evento: "La photographie est pour moi la reconnaissance dans la réalité d'un rythme de surfaces, de ligne et de valeurs; l'oeil découpe le sujet et l'appareil n'a qu'à faire son travail qui est coordination organique d'éléments visuel. [...] Notre oeil doit constamment mesurer, évaluer [...] On compose presque au même temp que l'on presse le déclic [...] La composition doit être une de nos préoccupations constantes, mais au moment de photographier elle ne peut qu'être qu'intuitive, car nous sommes aux prises avec des instants fugitifs où les rapport sont mouvants [...]"; Cartier-Bresson H., *Images à la sauvette*, Édition Verve-Tériade, Paris 1952, pp. 8-10.

712[®] Albert J., *Snap-frozen in a moment of flight*, <http://www.loisgreenfield.com/press>.

713[®] Matthew Reason, ricercatore inglese e storico della performance, ha dedicato diversi studi all'opera di Lois Greenfield. Nel suo ultimo libro, il più volte menzionato *Documentation, Disappearance and the Representation of Live Performance*, tenta di classificare l'operato della fotografa all'interno di una sezione peculiare, tra danza e fotografia, etichettata come *Photo-Choreography*, di cui individua alcuni aspetti chiave come appunto la ricerca del momento perfetto attraverso movenze che tendono a raggiungere "[...] the pinnacle of the leap, or the perfectly outstretched toe, [...] a tradition that is particularly dominant within ballet, where an image that does not capture the perfect moment can simply be dismissed as wrong", Reason M., *Documentation, Disappearance and the Representation of Live Performance*, Op. cit., p. 247.

714[®] *Images à la sauvette* è il titolo di uno dei primi libri fotografici di Cartier-Bresson, pubblicato da Tériade nel 1952, con la copertina originale disegnata da Henry Matisse. Questa espressione, coniata dallo stesso Cartier-Bresson, si potrebbe letteralmente tradurre in italiano con 'fotografie clandestine' o 'immagini scattate in fretta e furia', conformandosi all'accezione francese di *sauvette*, che significa 'di nascosto' o 'abusivamente'.

messa in scena, per quanto estemporanea, finalizzata allo scatto finale. La performance stessa che si svolge davanti alla sua macchina fotografica è strettamente condizionata dai codici linguistici specifici del mezzo: composizione e inquadratura, illuminazione, relazione con la forma del soggetto.

Le istantanee della Greenfield sintetizzano dunque un istante, immobilizzato in ragione della sua complessità, ma non quell'attimo esclusivo descritto da Bresson, come riconosce lei stessa quando afferma:

There is no right or wrong moment. Every moment convey a different aspect of emotion. The most interesting moments are the ambiguous ones when you really don't know what is happening or why⁷¹⁵.

Il momento decisivo nelle sue fotografie è allora quel palpito che diventa assoluto poiché riflette una certa accezione del tempo della narrazione, ottenuta a partire dal congelamento del movimento.

Lo studioso di danza Matthew Reason, che in più occasioni osserva svariate analogie tra Cartier-Bresson e la Greenfield, considera infatti gli *still* di quest'ultima ben diversi da quelli del noto fotogiornalista:

[They] 'sum up a moment more than that moment'. Here the decisive moment seeks to lead the viewer into contemplation of movement, reading a narrative of time into the still fragment.⁷¹⁶

A conferma di questa interpretazione, la fotografa stessa asserisce: "It intrigues me that in 1/500th of a second I can allude to past and future moments, even if these are only imagined"⁷¹⁷. Immortalare un soggetto umano in un gesto impossibile, estrapolato da una qualsivoglia contingenza, e considerarlo persino irreali perché inaccessibile alla

⁷¹⁵Clark S., *Images that Defy Laws of Physics*, <http://www.loisgreenfield.com/press>.

⁷¹⁶Reason M., *Documentation, Disappearance and the Representation of Live Performance*, Op. cit., p. 137.

⁷¹⁷*Ibidem*.

percezione umana, equivale ad un atto che si estende sul piano simbolico: la figura viene commemorata e nel contempo deificata, consacrandola a vita eterna.

Il linguaggio della Greenfield nel corso degli anni si è arricchito di riflessioni speculative che ne puntualizzano le scelte poetiche. Il concetto di temporalità, ad esempio⁷¹⁸, è spesso presente in diversi suoi scritti e interviste. Considerata come sottotesto della sua ricerca artistica, la nozione di tempo fotografico - con tutto il bagaglio teorico che si porta appresso, a partire da Barthes - contiene molte suggestioni poetiche: il concetto di eternità ad esempio, ma anche sostanza, materialità e spazio, che rappresentano le strutture ontologiche della sua fotografia, mescolate con un senso di mistero e di irrealtà affidati alla percezione dell'attimo ideale.

Come evidenzia lei stessa:

The ostensible subject of my photographs may be motion, but the subtext is Time. A dancer's movements illustrate the passage of time, giving it a substance, materiality, and space. In my photographs, time is stopped, a split second becomes an eternity, and an ephemeral moment is solid as sculpture. The seemingly impossible configurations of dancers in the air are all taken as single image, in-camera photographs. I never recombine or rearrange the dancers within my images. Their veracity as documents gives the images their mystery; and their surreality comes from the fact that our brains don't register split seconds of movement⁷¹⁹.

⁷¹⁸Tra le varie considerazioni teoriche esplicitate in diversi contesti dalla Greenfield, ci riferiamo in particolare alla nozione di tempo perché utile alla trattazione del caso studio *Held*, come si vedrà in seguito.

⁷¹⁹Greenfield L., *Moments Beneath the Threshold of Perception*, March-April 2013, <http://www.loisgreenfield.com/about>.

2.4.1.2 An “orchestration of body, space and time”⁷²⁰

All’inizio della sua carriera di fotografa di danza, Lois Greenfield utilizza una macchina fotografica Hasselblad 500, medio formato, che monta rullini 120 con fotogrammi di forma quadrata. L’uso dello *square format* diventa presto una personale cifra stilistica, che rispecchia una certa ideologia della fotografia:

She discovered that the format broke the tyranny of the normal rectangular frame, with his perceptually ‘weighted’ bottom – the square distributed the gravitational pull equally on all four sides⁷²¹.

La profanazione del ‘sacro’ codice della fotografia tradizionale legata al rettangolo, forma tipica modellata sul campo visivo peculiare dell’occhio umano⁷²², svincola l’immagine dai confini gravitazionali di base e altezza, permettendo una non convenzionale e più democratica distribuzione compositiva. I quattro lati uguali concedono alla fotografia l’occasione di poter essere ipoteticamente ruotata e letta in egual modo, da qualsiasi parte essa sia osservata, e la Greenfield sfrutta questa possibilità usufruendo dei bordi dell’immagine in maniera uniforme.

Le figure infatti spesso sembrano ‘appese’ fuori dall’inquadratura mentre alcune parti del corpo entrano (o escono) attraverso i margini, creando un curioso gioco di continuità spaziale con ciò che sta fuori, e non risulta visibile dentro l’immagine. Lo spazio del set in cui

720[®] Il titolo del paragrafo riporta una frase tratta dal saggio di Cocordas E., curatrice della mostra *Lois Greenfield. Dance Photographs*, allestita presso *The Rosenwald-Wolf Gallery*, University of the Arts Philadelphia-Pennsylvania, 16/10-13/11/1987.

721[®]Cfr. Ewing A. W., *The Landscape of dance, The Fugitive Gesture: Masterpieces of Dance Photography*, Thames & Hudson Ltd., 1987.

722[®]Per Barthes le *arti diottriche*, in pratica tutto ciò che è rappresentazione visiva, sono fondate sulla sovranità del ritaglio geometrico, in particolare del rettangolo, che riecheggia la visione dell’*Organon* della vista: “La scena, il quadro, il piano il rettangolo ritagliato, ecco la *condizione* che permette di pensare il teatro, la pittura, il cinema, la letteratura [...]”, Barthes R., *L’ovvio e l’ottuso*, Gli struzzi Einaudi, Torino 1985, (trad. italiana a cura di Benincasa C., Bottirolì G., Caprettini G.P., De Agostini D., Lonzi L., Mariotti G.), *L’obvie et l’obtus. Essais critiques III*, Édition du Seuil, Paris 1982.

fisicamente agiscono i ballerini è abbastanza ristretto (circa sette metri di lunghezza) e perciò la Greenfield, per evitare una poco funzionale sovrapposizione di membra, ha iniziato a spingere verso il 'fuori campo' [fig. 67], nonostante i danzatori riuscissero sempre ad abitare precisamente l'inquadratura:

I can mark a spot on the floor, or indicate a specific height I want them to reach, and a highly-trained dancer can start from across the studio floor and hit those targets with precision⁷²³.

Anche quando i soggetti sono spostati verso il centro, la prospettiva percettiva è spesso messa in discussione in quanto permane l'impressione di poter osservare la fotografia anche capovolta. L'efficacia di questo aspetto è certamente connessa con le incredibili acrobazie dei danzatori, ma anche con le scelte formali della Greenfield, la quale spesso esclude dall'inquadratura le linee di pavimento e pareti per accentuare l'effetto di sospensione dei corpi [fig. 68].

Inoltre, molto spesso il formato quadrato viene rimarcato dall'aggiunta di una sottile linea nera intorno all'immagine. Questo bordo, chiamato in gergo cornice bressoniana, altro non è che la traccia del fotogramma non esposto, inserito nella stampa per certificare l'assenza di tagli o manipolazioni postume della fotografia. "I started looking for a compositional strategy that involved the inclusion of the negative's border as a narrative partner"⁷²⁴ testimonia l'autrice, riferendosi evidentemente ancora una volta ad Henri Cartier-Bresson, per il quale la cornice era garanzia di autenticità del formato originale e componente imprescindibile del linguaggio fotogiornalistico.

723[®] Dichiarazione resa dall'autrice durante un'intervista senza titolo apparsa su *Photographer at work*, <http://www.loisgreenfield/press>, p. 258.

724[®] Lamb B., *The Subtleties of Expression. A conversation with Lois Greenfield*, «PhotoTechnique M/J», 2013, p. 40.

Questa intenzione è più volte sottolineata anche da Matthew Reason, il quale osserva:

[...] Indeed, Greenfield presents these images as seen through the viewfinder, and one defining boundary of the negative or camera frame within the printed photographs. The square assert that these images are uncropped and unframed except by the lens of the camera, and in many ways this device define the ambitions of Greenfield's photographs: it affirms their revelatory status as unadulterated pictures of the world⁷²⁵.

Sul piano pratico, il passaggio dall'analogico al digitale ha modificato lievemente le teorie greenfieldiane, che tuttavia restano ancorate al principio di autenticità dello scatto. Se, di fatto, l'introduzione delle tecnologie digitali ha facilitato e favorito alcuni aspetti della sua pratica artistica⁷²⁶, d'altro canto l'autrice si dice ancora oggi fedele alla linea anti-interventistica. La sua, dichiara, è una fotografia non manipolata in post-produzione, che si dimostra impeccabile solo grazie ad un sapiente uso del mezzo e dell'illuminazione.

La perfezione dell'istantanea però, per quanto frutto di una valida strumentazione in grado di supportare l'intenzione, è anche e soprattutto intuizione e abilità, nonché applicazione di una precisa tempistica:

There's that elusive concept called 'timing', where the photographer must realize the 'peak moment' in advance of its happening. If the photographer waits to see it, he/she has missed it. Looking into the

725[®] Reason M., *Still Moving: The Revelation or Representation of Dance in Still Photography*, «Dance Research Journal», n. 35, Summer 2004, p. 43-67.

726[®]La Greenfield ha dichiarato di avere definitivamente cessato l'uso della Polaroid, che fin dai tempi dell'analogico permetteva di poter pre-visualizzare l'aspetto finale dell'immagine attraverso un positivo a sviluppo immediato. Grazie alle tecnologie digitali la restituzione della fotografia avviene in tempo reale e ciò permette di poter avere un riscontro diretto del risultato senza passare attraverso mezzi aggiuntivi. Con l'introduzione delle fotocamere digitali, la fotografia della Greenfield ha modificato il formato, che è tornato rettangolare e usato quasi sempre in verticale.

camera doesn't help either, as the mirror locks up the moment the shutter closes. The one moment you don't see is the moment you capture. Anticipation is clearly the key to timing. [...] Often, I find the moment that is the most interesting is not necessarily the 'peak' of the movement, but the transitions between two movements. Sometimes even the choreographer cannot identify which part I shot. I'm very consistent in my vision⁷²⁷.

La scelta del preciso momento in cui premere l'otturatore sarebbe dunque legata ad una tempestività anticipatoria dell'azione e totalmente istintiva, perché nella velocità del movimento non c'è possibilità di prendere decisioni razionali. Se l'istante in cui non si 'vede' la transizione tra due movimenti risulta quello più opportuno per azionare lo scatto, è vero anche che ciò che questo tipo di immagine registra è comunque impercettibile all'occhio umano.

Le azioni danzate dei protagonisti, generate per lo sguardo meccanico della fotocamera, sono unicamente eventi fotografici costruiti per frammentare il tempo e inventare spazi, traducendo frangenti specifici che stanno sotto la soglia della percezione umana.

Dunque regolare l'otturatore a 1/500 di secondo o a 1/2000 per catturare l'essenza della danza equivale, in questo senso, ad una scelta concettuale prima che tecnica. Se tempi di otturazione così rapidi permettono di congelare un istante e renderlo nitido, quindi definito e leggibile in ogni dettaglio, d'altro canto, nel caso della Greenfield come per Cartier-Bresson, scattare fotografie è soprattutto un modo per rivelare sistematicamente l'invisibile.

⁷²⁷May L., *Capturing movement*, «Studio photography», n. 43, New York, September 1993.

2.4.1.3 The Australian Dance Theatre

La compagnia di teatrodanza ADT, fondata nel 1965 ad Adelaide (SA), è stata istituita da Elizabeth Cameron Dalman, danzatrice e coreografa formata sulla scena newyorkese con Martha Graham, ed Eleo Pomare, noto per la sua esperienza artistica politicamente impegnata nella rivendicazione dei diritti dei neri. Fin dagli esordi, il gruppo ha seguito le orme della *Modern Dance* americana, producendo una serie di coreografie che hanno segnato una rottura con il balletto classico tradizionale australiano.

I vari direttori artistici che si sono avvicendati nel corso dei decenni, hanno guidato la compagnia attraverso esperienze espressive di altissimo livello, tant'è che ADT è stata insignita di numerosi riconoscimenti sul piano internazionale ed è stata frequentemente invitata ad esibirsi nei maggiori teatri del mondo.

Alle soglie del 2000, con l'arrivo del coreografo Garry Stewart, il carattere espressivo del gruppo ha acquisito nuove specificità, determinate dall'uso estensivo di dispositivi digitali in scena: l'impiego del video come elemento narrativo a supporto della danza la proiezione di immagini fisse o in movimento, la creazione di ambienti interattivi e di realtà aumentata, nonché l'introduzione di sensori sugli arti dei danzatori per animare figure virtuali; ogni forma di tecnologia è stata sperimentata per dar luogo ad una progressione di performance uniche, divenute ben presto memorabili.

Il vocabolario di Stewart si basa principalmente sull'intersezione di una grande varietà di generi che includono le arti marziali, la ginnastica acrobatica, la *street dance* e alcuni movimenti yoga, mescolati con il balletto classico, la danza moderna e contemporanea. Il funzionamento del corpo umano e il suo moto nello spazio sono indagati nel minimo dettaglio, decostruiti fino a creare un sottoinsieme di micromovimenti di estrema precisione, ma che rendono appena percettibili i gesti e le

loro dinamiche, al punto che le sue coreografie spesso sono definite balistiche⁷²⁸.

Come si vedrà in *Held*, le strutture dinamiche concepite da Stewart si relazionano spesso ad un concetto di staticità della forma, riconducibile all'immagine fotografica: il fraseggio del corpo è spesso portato ad arrestare e trattenere il movimento, per poi liberarlo durante il salto o la caduta. Questo approccio, che sembra elaborato per costruire una dimensione iconica del gesto danzato, ha portato il coreografo a riformulare l'estetica di alcuni spettacoli, che lui stesso ha qualificato successivamente come 'fotogenici'.⁷²⁹

Tra le varie rappresentazioni dell'ADT se ne ricordano alcune particolarmente attinenti al motivo fotografico poi ripreso in *Held*, lo spettacolo di cui si tratterà più avanti che contempla in scena la figura della fotografa Lois Greenfield.

Collision Course, ad esempio, è una videoinstallazione del 2010, co-diretta da Stewart e da Carmelo Musca, in cui sono ripresi più di cento danzatori ed atleti di varie discipline sportive, mentre si urtano tra loro sospesi a mezz'aria. Il video è rallentato a 1500 fotogrammi al secondo⁷³⁰ e presenta quarantotto "collisioni sequenziali"⁷³¹ ripartite in un tempo di 33 minuti.

L'intensità che si sprigiona da ciascun colpo, ogni volta singolare e irripetibile, rivela una precisione del dettaglio impercettibile ad occhio nudo, mentre facce e corpi che si scagliano con forza uno contro l'altro, esprimono una inaspettata condizione di delicatezza e maestosità,

728^Q Questa espressione, coniata dallo stesso Stewart, è costantemente usata da tutti i critici e recensori dei suoi spettacoli e si trova in gran parte degli articoli citati. Il riferimento al termine è legato all'esattezza del moto del corpo nello spazio.

729^C Cfr. Marshall J., *Pathology and the Still-Mobile Image. A Warburgian Reading of Held by Garry Stewart and Lois Greenfield*, «About Performance», n. 8, *Still/Moving: Photography and live performance*, 2008, pp. 181-205.

730^G Grazie ad una videocamera digitale *Sony* con annesso sistema *Phantom HD* per riprese ad altissima velocità, le registrazioni della durata di un secondo possono subire dilatazioni temporali fino a raggiungere i 45 secondi e in alcuni casi il minuto, in modo da generare un particolare effetto di estremo rallentamento del movimento chiamato *Extremely Slow Motion*.

731^H <http://www.collisioncourseart.com/about.html>.

nonostante le circostanze. Questa video installazione sembra essere quasi una declinazione stilistica dei filmati *slow motion* proposti, come si vedrà, durante *Held* e frapposti alle sessioni fotografiche e di danza.

Il pluripremiato *Proximity*, realizzato nel 2013 in collaborazione con il *video engineer* francese Thomas Pachoud, è invece uno spettacolo interattivo durante il quale i danzatori dialogano con le immagini video manipolate in tempo reale, in un incontro tra “live dancing e live video”⁷³². L’opera è realizzata a partire dall’indagine sulla qualità partecipativa del corpo all’atto del vedere, con riferimento alla fenomenologia della percezione di Maurice Merleau-Ponty.

Garry Stewart indica in questo caso alcune attinenze dirette con il precedente *Held*, ad esempio la proiezione in tempo reale su grandi schermi che fungono da scenografie e il recupero di talune pratiche operative già visitate da Lois Greenfield⁷³³ [fig. 69].

2.4.1.4 Approccio pionieristico al *live instant in scena*

L’incontro tra Lois Greenfield e Garry Stewart, neo-direttore dell’Australian Dance Theatre, avviene nel gennaio 2003, a New York City. La compagnia stava chiudendo una *tournee* che aveva ottenuto un discreto successo grazie allo spettacolo *Bird Brain*⁷³⁴, quando venne

732[®]L’espressione è di Garry Stewart ed è estratta dalla video-intervista rilasciata durante la premiazione australiana di *Proximity* e pubblicata su You Tube.

733[®]Alcune invenzioni visive di *Proximity* alludono a fotografie presenti in *Held* e sono divenute in breve tempo, vere e proprie icone dello spettacolo; ad esempio le immagini che producono effetti strobografici oppure quelle più tipiche dello stile della Greenfield che raffigurano corpi sospesi a mezz’aria.

734[®]Concepito nel 2000, questo spettacolo rappresenta l’esordio del giovane Stewart presso l’*Australian Dance Theatre*. Ispirato a Il lago dei Cigni, grande capolavoro del balletto classico, *Bird Brain* mette in gioco la danza moderna e contemporanea fondendone il lessico con la ginnastica artistica, la *breakdance* e alcune tra le figure più ardite dello *yoga*. La confluenza di queste diverse forme di espressione performativa e sportiva nello stesso flusso coreografico, ha contribuito a fondare un linguaggio coreografico inedito, che negli anni è divenuto sempre più estremo e che è divenuto il tratto distintivo della compagnia.

intercettata dalla fotografa, ansiosa di incontrarne il coreografo⁷³⁵. L'intento della Greenfield era di reclutare abili danzatori per le sue sessioni fotografiche in studio e il motto della compagnia "high density, high velocity, risk oriented"⁷³⁶, sembrava un'esortazione a collaborare. L'approccio al movimento, l'energia dell'azione e le coreografie aeree realizzate da Stewart erano note alla Greenfield grazie alle immagini promozionali e alle fotografie di scena, anche se lei ha ammesso in più occasioni che all'epoca non aveva ancora assistito a nessuno spettacolo della compagnia:

Sometimes you get a feeling for someone [...] and having seen the pictures of the company's choreography, basically his approach to movement, which is explosive, high energy, very forward thinking and exactly what I'm always looking to photograph, I knew it would be a perfect match, even though it was what you might call a blind date⁷³⁷.

Dal canto suo, pare che nemmeno Stewart conoscesse molto le fotografie della Greenfield, viste per la prima volta durante quell'incontro. Con l'immediata consapevolezza che il fascino di quelle immagini derivava soprattutto dalla perfetta tensione dei corpi sospesi a mezz'aria, Stewart pensò istintivamente ad una coreografia *kamikaze*-

735[®]L'aneddoto è riportato in un'intervista a Garry Stewart realizzata in occasione di una serie di repliche dello spettacolo ad Adelaide, Australia, presso *Her Majesty's Theatre*; in Brannigan E., *Fast Moves, still lives*, Real Time Arts n. 59, 2004, <http://www.realttimearts.net/article/issue59/7356>. Tuttavia, in alcune dichiarazioni della Greenfield emerge una diversa visione dei fatti, secondo la quale i due si incontrarono dapprincipio ad un seminario e in seguito fu Stewart ad invitarla ad una collaborazione. In questa versione la fotografa si reca in Australia, dove avviene la prima sessione di scatti ai membri della compagnia, e il servizio da lei realizzato diventa il principale supporto visivo sul quale poi concepire e sviluppare la coreografia. Cfr. Sreberny-Mohammadi L., *Interview with Lois Greenfield*, <http://www.article19.co.uk>

736[®] *Capturing the Unseen*, «Dance Australia», n. 44, February/March 2004, <http://www.loisgreefield.com/>.

737[®]*Ibidem*.

*style*⁷³⁸, immaginando reiterati volteggi e traiettorie aeree orientate allo scatto:

I had to create a choreography embedded with a multitude of photogenic moments [...] To begin with, I overcompensated and made it too obviously a jumping exercise, and I had to reappraise the choreography and make it more seamless”⁷³⁹. E in un'altra intervista aggiunge: “Lois’ work is, to a large extent, focused on the heroic, the virtuosic. And to an equal degree so is my choreography”⁷⁴⁰.

Le intenzioni comuni e il lessico condiviso portarono i due a valutare una possibile interazione artistica, nell'intento di far dialogare due linguaggi così contrastanti come la performance e la fotografia. Subito emerse l'idea di introdurre la Greenfield direttamente sulla scena, tramutandola in componente produttiva della coreografia. Stewart ne evidenziò la modalità sottolineandone il peso concettuale:

Lois’role in this project is the extraction of seemingly impossible moments that usually remains hidden within a given passage of choreography, images which will be projected instantaneously on a screen during the performance. Her photography allows the viewer to witness relationships between the dancers that are normally so fleeting they are rendered invisible”⁷⁴¹.

Nel 2001, in occasione del Melbourne International Festival of the Art, la fotografa aveva realizzato un *Public Photo Event* i cui protagonisti erano alcuni membri dell’Australian Ballet. Le immagini che realizzava

⁷³⁸Questa espressione appare in molti articoli che descrivono il lavoro di Stewart e si riferisce presumibilmente alle movenze iperboliche e travolgenti dei danzatori, considerate autodistruttive e violente. Cfr. Goode K., *Held*, *The Advertiser*, march 2004; Grenn J., *Stunning, Dazzling*, comunicato relativo alla *première* di *Held* in Nord America, presso *The Atwood Concert Hall*, Anchorage, marzo 2005; e infine Dunmall G., *A moment in time*, *Sublime. First international ethical lifestyle magazine*, n. 3, 2007.

⁷³⁹Citazione tratta dall'intervista a Garry Stewart apparsa in Kinetz E., *Ok, Great, Just Hold That Pose and Smile*, «*The New York Times*», April 24, 2005.

⁷⁴⁰Brannigan E., *Fast Moves, still lives*, Op. cit.

⁷⁴¹*Ibidem*.

venivano visualizzate con effetto immediato dal pubblico presente, grazie ad un semplice software da studio che inviava le fotografie ad un computer, connesso con un proiettore.

Questa occorrenza conquistò Stewart, che elaborò l'idea per trasformarla nell'invenzione registica di uno spettacolo costruito *ad hoc*. Per il coreografo si trattò di una vera e propria sfida sul piano artistico, dato che nessuno aveva mai attuato un esperimento di questo genere, ma il progetto era invitante anche per i propositi che portava con sé, come la garantita spendibilità sul mercato americano grazie alla fama della Greenfield. Stewart dichiarò infatti:

The opportunity was too great to let go. This has never been done before, there has never been a dance performance with a dance photographer operating in the show. We think it's a world first, and with Lois's status attached to the project, it will provide great opportunity to elevate the exposure of ADT in the US, a market into which we have already made some headway⁷⁴².

Verosimilmente si trattava della prima volta in cui lo scatto fotografico veniva inteso come azione coreografata, e la questione comportava diverse incognite soprattutto pratiche per la fotografa, a partire dal tipo di fotocamera da usare:

Finding the right camera system was the tricky part", riconobbe la Greenfield, "It turned out that the Hasselblad/Sinarback combination could'n deliver the images to the projection screen fast enough. Chris Herzfeld, my lighting and technical advisor, found the solution:

742^BKinetz, E., *Ok., Great, Just Hold That Pose and Smile*, Op. cit. Garry Stewart rilascia sporadicamente interviste e sembra piuttosto schivo quando deve illustrare le sue stesse creazioni artistiche. L'articolo da cui è tratto questo brano, introduce eccezionalmente alcune sue dichiarazioni particolarmente significative, che fanno intuire la sua indole professionale. Apparso su Dance Australia, questo testo è stato inizialmente pubblicato sul sito internet di Lois Greenfield nella sezione *Press*, ma inspiegabilmente è stato eliminato e ad oggi risulta ancora irreperibile sul web.

shooting 35mm with a video out connection to the screen. So there I was, reverting to a camera format I hadn't touched in 20 years!⁷⁴³

La regressione al piccolo formato, vantaggioso per l'occasione ma dismesso da molti anni, non risultò essere l'unica problematica da gestire per la fotografa, perché il reale rischio della fotografia *live*, come proclamò lei stessa, risiedeva piuttosto nella tecnologia che aziona il flash sincronizzato:

Since my camera already had a video out cord I had to avoid tripping over, we decided not to tether me further with a sync cord. Instead we used a radio frequency slave to trigger my strobes, but we still worried that something as simple as a cellphone in the audience could set them off. [...] To compound my concern, every night between 7:30 and 8:00 the strobes would go haywire, repeatedly triggered by either the theater's security system or a transmission tower down the street. Sure enough, opening night the curtain rose a half-hour early, 7:30 p.m. and my strobes were firing like crazy⁷⁴⁴.

Tutte queste complicazioni relative alla dimensione tecnica, compresa l'impraticabilità dell'autofocus durante la performance, hanno spesso intimorito la fotografa, che in più occasioni ha ammesso di avere fallito qualche scatto. E certamente, fotografare ad 1/2000 di secondo in quelle circostanze, senza la rete di sicurezza di un *editing* o della selezione dei materiali, equivale talvolta ad una sorta di capitolazione, senza possibilità di rimedio.

Tuttavia per la Greenfield, che dice di amare le sfide, l'esperienza in scena è risultata infine costruttiva e artisticamente proficua:

I love the uncertainty of the creative process, being in a new project and not knowing where it's going. No writer would publish every word from his or her computer and yet I allow every photo I take to go up on

743[®]Greenfield L., *Flying high*, <http://www.imaginginfo.com>.

744[®]*Ibidem*.

the screen during the show. I was of course very nervous about this at first, but actually now that I am more comfortable with my role in the dance, I feel proud that I am willing to share my process with the audience by taking that risk⁷⁴⁵.

In diverse occasioni la fotografa ha riferito inoltre del delicato e complesso equilibrio in scena tra lei e i danzatori, descrivendolo come una simbiosi, un passo a due il cui apice è simboleggiato proprio dallo scatto del lampo⁷⁴⁶. C'è una specie di energia, ha ribadito, in questi attimi irripetibili, “[that] is coming at me from all sides, in all directions”⁷⁴⁷, e che si verifica ogni volta in modo diverso. Ogni spettacolo, infatti, consta di lievi alterazioni del movimento nello spazio che mutano anche la composizione della fotografia, cosicché le immagini prodotte in scena sono sempre, inevitabilmente, nuove.

Il confronto con la fotografia è risultato una prova anche per Stewart, il quale ha ritenuto necessaria l’immersione totale nell’argomento, attraverso l’esplorazione dell’ambito teorico e dei principi tecnici, ma anche tramite la conoscenza di alcuni autori noti:

Beyond Lois’ actual role in the work, the project is conceptually centered [on] the broader parameters of photography... I’ve had to embark on a bit of a crash course, reading everything from books on camera technique and the chemistry of film processing to writings on the philosophical and cultural meanings ascribed to photography and the image. I’ve also been looking at the work of other noted contemporary photographers such as Cindy Sherman, Diane Arbus, Tracey Moffat and Wolfgang Tillmans. [...] In *Held*, the stage becomes the photographic studio and in a sense an atelier - a space of work and process. Lights are wheeled around the stage, gaffer tape marks an ‘x’ to position a dancer and in each scene there are observers as well as photographed subjects present. Of course this is a stylised,

745⁵Space, Time, Dance, Op. cit.

746⁶Dunmall G, *A moment in time*, Op. cit., p. 12.

747⁷Kinetz E., *Ok., Great, Just Hold That Pose and Smile*, Op cit.

theatricalised 'studio', so the phone isn't ringing every 5 minutes and people aren't sitting around eating order-in pizza. But the notion of stage-as-studio is something that drives the set design, lighting and the division of space as well as the demeanor and attitudes of the performers onstage. Other threads are drawn into the work such as framing and partitioning, the manipulation of light and darkness, being 'in focus' and 'out of focus' etc⁷⁴⁸.

La scena è dunque progettata per divenire una sorta di studio fotografico 'teatralizzato', il cui assetto sancisce tutta la disposizione degli apparati scenici, compresa le strategie di ubicazione dei danzatori nello spazio e i loro spostamenti. E' previsto inoltre che alcune partiture coreografiche si svolgano in una oscura penombra, rischiarata solo dal colpo di flash della fotografa, cosicché il pubblico sia portato a riflettere sull'atto del vedere e sul suo rapporto con la luce.

2.4.1.5 *Held* di ADT con Lois Greenfield

Photographer: *Lois Greenfield*

Choreographer: *Garry Stewart and ADT dancers*

Photographic Lightning: *Chris Herzfeld*

Conceptual and Technical Consultant/Moving Camera Unit: *Henry Jesionska*

Dancers (in the original production): *Shannon Anderson, Antony Hamilton, Sarah-Jayne Howard, Anastasia Humeniuk, Daniel Jaber, Lina Limosani, Ross McCormack, Larissa McGowan, Xiao- Xuan Yang and Paul Zivkovich*

ADT Production/Stage Manager: *Brianna Meldrum*

Dramaturgy Costume Co-design: *David Bonney*

Theatre Lighting & Stage Design: *Geoff Cobham*

Visual Effects Mixer: *David Evans for Digital Monkey*

⁷⁴⁸ Brannigan E., *Fast Moves, still lives*, Op. cit.

Music Consultant/Composer: *Darrin Verhagen*

Head Technician: *Ben Shaw*

Video Producer/Director: *Lois Greenfield Garry Stewart*

Video DOP: *Chris Herzfeld*

Video Artist: *David Evans for Digital Monkey*

Costume Co-designer: *Michelle Robinson*

Set Construction: *Prostage/Craig Lehmann*

Anno *2004*

Durata: *55 minuti*

Sul palcoscenico vuoto si impongono due grandi schermi quadrati di 2,75 metri di lato, posizionati lateralmente nello spazio, movimentabili e retroilluminati.

Lo spettacolo si apre con l'incedere deciso di Lois Greenfield che attraversa una scena fortemente illuminata, animata da un fragoroso ritmo *techno music*. La fotografa manifesta apertamente la sua presenza e si colloca rapidamente in posizione centrale rispetto al palco, sul ciglio dell'area luminosa, con la schiena rivolta verso il pubblico e con la fotocamera puntata. Dai lati intanto entrano le prime due danzatrici, che si esibiscono in una coreografia di circa un minuto, eseguita di fronte all'obiettivo. Con rapidi balzi e capriole repentine, le due ingaggiano una sorta di lotta danzata e, grazie al flash sincronizzato, la Greenfield immobilizza una decina di posizioni aeree, che appaiono sugli schermi con un *delay* di circa 3 secondi.

Tra i vari scatti che si avvicendano, dopo circa un minuto entrano ancora due danzatori e poi di seguito un'altra coppia, fino alla progressione culminante, in cui la formazione diventa un trio. Questa prima sequenza dura circa 5 minuti in totale, durante i quali sono visibili circa trentacinque fotografie, restituite in tempo reale. La reazione istantanea del lampo del flash ad ogni scatto comunica il momento in cui l'immagine viene generata e riprodotta, offrendo al

pubblico la possibilità di approntarsi per ricevere l'immagine successiva.

Le fotografie sono in bianco e nero e permangono sugli schermi per una durata variabile, da due fino a dieci secondi, un tempo utile per poter osservare con attenzione i dettagli. La seconda coreografia, senza soluzione di continuità rispetto alla precedente, conta 5 danzatori che incrociano salti, tuffi e piroette ardite al centro della scena, assicurando alla fotografa l'occasione di estrarre inquadrature più articolate e accattivanti. Le quindici fotografie di questo passaggio sono infatti marcate da un tentativo di composizione che comprenda più parti dei corpi, conformemente al suo tipico stile di cui si è già detto.

Infine, durante un assolo di poche decine di secondi che chiude la prima parte, appaiono le ultime cinque fotografie realizzate ad una frenetica danzatrice, illuminata dall'alto con più spot di luce a pianta quadrata.

Allo spegnersi dei fari, la musica attenua la sua energia diventando più melodiosa e gli schermi si avvicinano lentamente tra loro fino a toccarsi e creare una superficie rettangolare. Per circa due minuti il ritmo rallenta, e vengono proiettate immagini in movimento che raffigurano danzatori in volo. Si tratta di video a colori pre-prodotti in modalità *slow*, che concedono l'opportunità agli spettatori di esplorare con calma la leggerezza dei corpi e la precisione dei gesti, i dettagli dei costumi succinti e sensuali, nonché le espressioni dei volti dei danzatori, insomma una serie di particolari impercettibili nelle fotografie presentate precedentemente.

Ogni movimento coreografico è organizzato per dar modo alla fotografa di produrre quel tipo di impianto visivo, anche se si nota una minor accuratezza ed esattezza nella costruzione compositiva, per ovvi motivi legati alla estrema rapidità degli eventi.

La successiva parte dello spettacolo, che include l'intervento della fotocamera, vede avvicinarsi 4 soli coreografici di pochi minuti ciascuno. Le fotografie, circa sette per ogni brano, ripropongono il

medesimo stile caratteristico, senza grandi dissomiglianze se non per qualche, insignificante, avvicinamento al soggetto. Questa parte appare piuttosto breve e ripetitiva, sia sul piano visivo che su quello musicale, e funge da raccordo con quella consecutiva, sensorialmente più coinvolgente. La fotografa qui sparisce dalla scena, per lasciare il posto ad un gioco di ombre proiettato sullo sfondo: lo spostamento dei due schermi rivela due volumi trapezoidali che richiamano la forma del *bank* da studio e che, accostati tra loro, rievocano il profilo di un prospetto domestico semplice, con il tetto spiovente; su questa facciata monocromatica, immersa in una luce radente prima calda e poi fredda, si stagliano nettamente le silhouette di alcuni danzatori i quali, muovendosi sopra ritmi elettronici, generano un efficace effetto di moltiplicazione dei gesti.

All'ennesima apertura degli schermi, tornati ancora una volta in posizione iniziale, corrisponde un breve assolo di *breakdance* avvolto nel buio e illuminato dall'alto con i fari a pianta quadrata già incontrati in precedenza. Le movenze del ballerino decelerano insieme alla musica, fino ad arrestarsi e chiudere questa prima parte, della durata di circa 12 minuti, con qualche secondo di buio e silenzio.

L'inizio della seconda parte fa presagire un radicale cambio di registro. Una melodia suonata al pianoforte accompagna le coreografie, divenute più morbide e armoniose, mentre i danzatori si inseriscono uno dopo l'altro nel movimento. Immersi in un chiarore verdastro, che ricorda quello della luce di sicurezza della camera oscura, i corpi vengono inaspettatamente rischiarati da una improvvisa luce discontinua, che dissemina i soliti quadrati luminosi in scena. Anche questa sezione di pochi minuti è presentata come una sorta di contrappunto alla fotografia, esattamente come il gioco di ombre visto in precedenza, allo scopo di estendere e visitare il tema secondo più declinazioni. La Greenfield, infatti, durante questi interludi di pura danza, si eclissa per lasciare spazio alla regia e al linguaggio coreografico.

Sulla voce ininterrotta delle note di Chopin, la fotografa ricompare con l'apparecchio montato su di un treppiede e si sistema accovacciata a bordo scena, mentre il fondale si chiude con un pesante sipario nero. Il danzatore entrato nel frattempo esegue inizialmente diversi movimenti mirati - dischiude lentamente le braccia aperte verso l'alto, oppure solleva una gamba lateralmente, in seguito cammina adagio in mezzo agli schermi - finché le luci del flash si fanno incalzanti. All'entrata di una seconda ballerina l'azione raddoppia, e i due sembrano eseguire *solì* identici più che una coreografia di coppia. In questa sequenza di un paio di minuti, la Greenfield utilizza un lampo sincronizzato in modalità strobo⁷⁴⁹, in modo che le dodici fotografie che appaiono *live* sugli schermi generino un suggestivo effetto cronofotografico.

A circa un terzo dello spettacolo, lo scenario cambia ancora. La luce aumenta, la musica si fa più ritmata, il sipario si apre ripristinando lo sfondo bianco e i danzatori si raggruppano al centro del palco. Prima singolarmente e poi a gruppi di due, tre, quattro, fino a cinque, si avvicinano eseguendo salti sul posto, e ad ogni salto corrisponde uno scatto, quindi una fotografia proiettata sui due fondali, per un totale di dodici fotografie che rievocano in toto la maniera greenfieldiana. A conclusione di questa terza parte, la fotografa abbandona la sua postazione ancora una volta, mentre comincia la sezione coreografica più cospicua. Per circa 15 minuti si susseguono capriole, piroette e balzi atletici corredati da danze sfrenate, eseguiti su di una scena elegantemente illuminata prima con colori sgargianti e poi con spot bianchi e grigiastri dal design rettangolare.

Per qualche secondo *Held* rende anche omaggio al già citato spettacolo di Parson del 1987, riproponendo quell'artificio stroboscopico che investe ad intermittenza l'intero palco e congela in aria i balzi dei danzatori. Intanto lo spazio scenico viene continuamente trasformato

749⁹La funzione strobo del flash permette di attivare più lampi intermittenti durante la stessa posa, in modo da imprimere su di un unico fotogramma le diverse posizioni del movimento di un soggetto.

attraverso la mobilitazione manuale delle scatole/schermi, che assumono posizioni diverse per ogni variazione coreografica, fino a tornare alla configurazione rettangolare.

L'ultimo video alla moviola, proiettato sullo schermo così ricomposto, raffigura i volti dei danzatori in primo piano, evidenziandone i tratti somatici, gli sguardi intensi e la mimica espressiva⁷⁵⁰. Davanti a questa video-scenografia, alcuni gruppi di danzatori allestiscono dei *tableaux vivants* che riecheggiano alcune posture tipiche della scultura classica e dei quadri rinascimentali.

All'aprirsi dei due schermi corrisponde un nuovo ingresso della fotografa, che questa volta rimane in piedi sul lato destro del palco, poco distante dai danzatori che si trovano tutti in scena contemporaneamente. Abbigliati con pochi indumenti intimi neri, i ballerini si esibiscono a coppie, in una sorta di combattimento corpo a corpo che prevede posizioni voluttuose e lascive. Le trentacinque fotografie *live* che seguono sono scattate ancora in bianco e nero con un teleobiettivo 200 mm, e propongono una visione ravvicinata e minuziosa dei corpi, ritagliati radicalmente dal contesto e raffigurati in tutta la loro sensualità: dettagli di mani affondate nelle membra, gambe avvinghiate, pizzi neri che fasciano i glutei, in tutte queste fotografie la componente carnale è intensa e potente.

L'ultima immagine, che riproduce il profilo di una gamba piegata, avvolta in una calza nera e strizzata da una mano femminile, permane per qualche decina di secondi durante una nuova coreografia di transizione verso il nuovo quadro coreografico. La Greenfield abbandona nuovamente il palco mentre i danzatori si cimentano in un

⁷⁵⁰ Come ha sottolineato il coreografo Garry Stewart in alcune interviste già citate, gli interludi video sono apparsi fin da subito essenziali per istituire un contrappunto con la parte dinamica della messa in scena. In questo caso si sono voluti mostrare alcuni momenti di riposo e i volti dei danzatori durante l'azione passiva dell'ascolto. Il riferimento al loro mondo interiore, sottolinea il coreografo, è qui amplificato per fornire un equilibrio psicologico ed emotivo alla rappresentazione, e con l'intento di spostare la percezione del pubblico verso una dimensione interiore e quindi di offrire una esperienza più intima.

ensemble molto suggestivo, che appare come un'ardua prova di resistenza fisica. Avvolti da un raggio rossastro e con un tappeto sonoro modulato da risonanze elettroniche, le figure sembrano frantumare la meccanica del proprio corpo trasformandosi in automi disarticolati, e nel contempo sfidano le leggi della gravità mantenendo a lungo posture improbabili e difficoltose. Dopo circa tre minuti di questa mirabolante performance, improvvisamente una luce fredda e abbacinante rischiarò tutto e rinnova la musica, denunciando l'ennesimo mutamento stilistico. Sul margine della scena, appoggiata al fondale bianco, si staglia nuovamente la sagoma della fotografa con l'obiettivo rivolto verso il pubblico, pronta a colpire di nuovo.

La dinamica dell'azione è la medesima, i ballerini adeguano i loro movimenti alla riuscita dello scatto e la Greenfield discretamente afferra il culmine del gesto, ma questa volta le fotografie sono a colori e al loro interno si possono scorgere il contesto della platea e qualche spettatore sullo sfondo.

Il suono energico di un brano *death metal* scatena i ballerini in una nuova, potente, dimostrazione atletica, che conta una ventina di fotografie, in generale poco efficaci rispetto alle precedenti.

Questa sequenza è infatti la meno riuscita dal punto di vista tecnico, infatti le fotografie appaiono spesso buie e sono compositivamente disordinate rispetto agli standard della fotografa. A conclusione di questa sessione, sono proiettati nuovamente video rallentati in cui i danzatori effettuano alcune capriole volanti, mentre lentamente gli schermi si chiudono fino a formare un angolo.

Un ultimo assolo di due minuti, danzato all'interno del triangolo formato dagli schermi, completa e conclude le performance coreografiche. Mentre la danzatrice lascia con lentezza la scena, accompagnata da una musica ritmicamente affine a quella iniziale, sui fondali di proiezione vengono infine presentate ventidue fotografie a colori dei membri della compagnia, scattate in studio. Anche in questo

caso i danzatori sono ripresi durante balzi e salti in posizioni sorprendenti e le immagini sono impeccabili, molto accurate e precise sul piano tecnico e distributivo. Lo *slide show* si conclude dopo circa due minuti e al termine il palco rimane vuoto, costellato solo dagli immancabili spot luminosi di forma quadrata.

2.4.1.6 Una lettura warburghiana della scena

Nel suo denso saggio dedicato a *Held*, intitolato *Pathos, Pathology and the Still-Mobile Image*, Johnatan Marshall propone un'inedita lettura della scena, in risonanza con gli studi di Aby Warburg e George Didi-Huberman. La strategia di analisi proposta dall'autore consiste nel leggere lo spettacolo come un testo denso di vestigia storiche e sopravvivenze iconografiche, utili a ricostruire le basi visive della danza novecentesca.

Marshall sostiene infatti che la scena di *Held* è dominata da uno stile tipicamente moderno, sviluppato a partire però dall'ideale winkelmanniano della statuaria, transitato attraverso le sperimentazioni di pre-cinema, giunto fino all'estetica fascista di Leni Riefensthal fino alle prime sperimentazioni coreografiche di Laban.

La fotografia di Lois Greenfield ricopre in questa riflessione un ruolo centrale: comprende e 'trattiene' tutti questi elementi e nel contempo diviene il mezzo per risolvere il problema del tempo, cioè della mobilità e della stasi dentro la danza; viene inoltre suggerito come possa costituire un fattore risolutivo e insieme destabilizzante grazie alla sua capacità di reificare visioni e forme del desiderio. Afferma infatti Marshall:

It is time and the image itself which are moving throughout the gestures and stilled photographic projections within the show,

destabilising and reifying those visions and forms of desire which are put on display⁷⁵¹.

In termini warburghiani, alcune "historicistic agitations of the image" in *Held* non sono altro che delle *Pathosformeln*, che conservano echi delle immagini del passato sovrapposti a gesti ed esperienze in corso. Per Warburg, ovunque in arte si possa rinvenire una forma di pathos, ossia una tensione emozionale tale da scatenare una passione, essa è determinata da "filamenti della memoria culturale" che recuperano "la passionalità dell'antica dimensione mitica"⁷⁵².

Come chiarisce Salvatore Settis:

La prima operazione da fare per spiegare le *Pathosformeln* è la più ovvia: separare le due parole, *Pathos* e *Formel*, prima di rimetterle insieme. È chiaro che, se a *Pathos* sono legate nozioni di instabilità, movimento e istantaneità, *Formel*, al contrario, comporta fissità, ripetizione di stereotipi. Questo contrasto è centrale, e segna la direzione interpretativa. Nella tradizione antica *pathos* è – secondo la definizione del trattato *Sul Sublime* 20,2 – φορὰ ψυχῆς καὶ συγκίνησις ἐστίν, "un'agitazione e un impeto dell'animo". La *Formel* che lo contiene e lo esprime è, al contrario, una convenzione espressiva destinata a perpetuarsi nel tempo, a passare di generazione in generazione. Disseccata e irrigidita, potrà essere riconosciuta e rivitalizzata mille anni dopo (secondo il meccanismo del *Nachleben der Antike*). Il *pathos* è istantaneo, la *Formel* è durevole⁷⁵³.

751[®]Marshall J., *Pathos, Pathology and the Still-Mobile Image. A Warburgian Reading of Held* by Garry Stewart and Lois Greenfield, Op. cit., p. 182.

752[®]Sacco D., *Le trame intrecciate di Mnemosyne. Aby Warburg e Carl Gustav Jung a confronto*, pubblicato dapprima in *Un remoto presente, Anima*, a cura di Francesco Donfrancesco, Moretti & Vitali, Firenze, 2002, è apparso in forma parzialmente modificata su «Engramma. La tradizione classica nella memoria occidentale», n. 16, maggio-giugno 2002, http://www.gramma.it/engramma_v4/warburg/fittizia1/saggi/sacco_jung.html.

753[®]Settis S., *Aby Warburg, il demone della forma. Antropologia, storia, memoria*, testo di una lezione tenuta dall'autore a Parigi e Amburgo tra il 1991 e 1995; una parziale pubblicazione è apparsa in *Pathos ed Ethos, morfologia e funzione in: Pathosformeln, retorica del gesto e rappresentazione: Ripensando Aby Warburg*, Moderna. Semestrale di teoria e critica della letteratura, n. 2, VI, 2004, pp. 23-34. Il testo ha costituito inoltre una traccia per il seminario tenuto dallo stesso Settis a Venezia, il 24 febbraio 2000,

In altre parole, il passato sopravvive e giunge fino a noi attraverso le formule del pathos, che si configurano essenzialmente come modelli visivi ed emozionali⁷⁵⁴, estrapolati dalla dinamica fluida del corpo, contenenti al loro interno il movimento e contemporaneamente la sua sospensione. Concretamente, si tratta di schemi iconografici che corrispondono quindi a tracce archetipiche sussistenti le quali, nascendo da gesti codificati e riconoscibili, danno forma ad un sentimento interiore e contemporaneamente ad un tipo di reazione di fronte alle immagini⁷⁵⁵.

Nella fotografia della Greenfield e nel suo apporto visivo a *Held*, si conserverebbero dunque motivi storico-artistici legati ad una dimensione temporale, che collimano in parte con la sua ricerca decennale sulle traiettorie di corpi durante la transizione spaziale.

pubblicato su «Engramma. Editoriale a cura di Monica Centanni», n. 100, settembre-ottobre 2012, <http://www.egramma.it>.

⁷⁵⁴Si può asserire che le *Pathosformeln* siano delle vere e proprie immagini, come afferma Agamben quando parla di *Mnemosyne Atlas*, cioè dell'atlante del potenziale culturale ed espressivo dell'umanità occidentale, che Warburg progettò e realizzò durante la sua vita, Agamben G., *Le immagini, l'immaginazione e la storia: le Ninfe. Sulle tracce di Benjamin e Warburg*, Il Manifesto, 06 gennaio 2007; Su *Mnemosyne* si citano inoltre, tra gli altri: Forster K.W., Mazzucco K., *Introduzione ad Aby Warburg e all'Atlante della memoria*, (ed. italiana a cura di Monica Centanni), Mondadori, Milano 2002; il sito <http://www.egramma.it>; la traduzione italiana di Warburg A., *Mnemosyne. L'atlante delle immagini*, Aragno, Torino 2002.

⁷⁵⁵Il pensiero di Warburg dunque, ricerca essenzialmente quello che si può definire il nucleo originario dell'emozione di fronte all'opera d'arte, "senza storici dell'arte o da salotto", come se fosse un *topos* reiterato e continuativo che si stratifica nel tempo, ma che sopravvive e cambia stile a partire dall'arte antica fino a quella rinascimentale e moderna. In particolare identifica nella figura della *Ninfa* il paradigma che collega i concetti di immagine, movimento e tempo, da cui scaturiscono importanti speculazioni tra cui la teoria del *Pathosformeln*. Inizialmente riconosciuta nelle opere di Botticelli e in alcune figure della Cappella Sistina, successivamente la *Ninfa* viene identificata con l'ancella raffigurata nell'affresco *La nascita di San Giovanni Battista*, di Domenico Ghirlandaio, conservato nella Cappella Tornabuoni della Chiesa di Santa Maria Novella a Firenze. Lo studio sulla *Ninfa* del Ghirlandaio, che a sua volta ripropone un tema figurativo tipico dell'arte fiorentina rinascimentale, si estende poi in altra forma negli scritti di Gombrich e di Didi-Huberman, solo per citare gli studiosi più importanti. Cfr. Didi-Huberman G., *Il passo leggero dell'ancella. Sul sapere eccentrico delle immagini*, Edizioni Dehoniane, Bologna 2015; tra gli italiani si vedano Agamben G., *Ninfe*, Bollati Boringhieri, Torino 2007 e Calasso R., *La follia che viene dalle ninfe*, Adelphi, Milano 2005, oltre ai vari scritti di Salvatore Settis.

Nei salti in particolare, congelati dalla sua fotocamera durante quello che Marshall ha definito “momento transizionale”, non viene solo ripreso un movimento nello spazio, bensì si respira una sorta di pienezza temporale totalizzante, che esiste già mitologicamente nell’immagine stessa.

Secondo alcune dichiarazioni, la Greenfield descrive infatti il suo lavoro come connivente con la riforma degli ideali neoclassici, come riporta Marshall:

She claims, for example, that because her photographs suggest a ‘heroic’, plenitudinous possibility of the transcendence of time - as well as bearing traces of time, history and mortality - that they are ‘mythological in context’⁷⁵⁶.

Le sue fotografie richiamano l’inquietudine immobile delle sculture classiche, le pose eroiche e i canoni di bellezza idealizzati da Winkelmann nonché, aggiunge Marshall, quella tensione vitale e drammatica profondamente radicata nell’estetica della danza stessa, originata chiaramente dall’imitazione di statue classiche come ad esempio il Laoconte⁷⁵⁷.

La danza moderna nascerebbe dunque, secondo il ragionamento di Marshall, da una sorta di categorizzazione iconografica neoclassicista, e le sue tracce, che si trovano anche nelle fotografie della Greenfield, mitizzano un movimento che è ideale, e dunque non esiste nella realtà. Come afferma anche Reason, l’opera della Greenfield cancella ogni senso di temporalità oggettiva per esalta il corpo eroico e i volti dei danzatori, che non esprimono fatica e sudore ma anzi si nobilitano, divenendo angelicati, come nella migliore tradizione classica:

⁷⁵⁶Marshall J., *Pathos, Pathology and the Still-Mobile Image. A Warburgian Reading of Held by Garry Stewart and Lois Greenfield*, Op. cit., p. 192.

⁷⁵⁷Marshall avvalorava la sua tesi - riguardo alla consistenza dell’apporto neoclassico su di una certa fotografia contemporanea - segnalando in nota un suo stesso testo critico, dove osserva che la descrizione del concetto di momento decisivo di Henri Cartier-Bresson riassume la dissertazione sul Laoconte di Lessing, Ivi, p. 192.

These images contain no indication of space or time, no context, no indication of effort or pain or sweat, no story of possibility of narrative. In a sense, they suffer as a result of being restricted to a perfectly reproduced moment, and as a result, while remaining impressive photographs, I believe that they fail to communicate movement or a sense of dance⁷⁵⁸.

La metodica pratica e teorica della Geenfield, sostiene ancora Reason, la conduce molto lontano dalla danza e dal movimento stesso, e ciò appare come una sorta di fallimento laddove presenta la fotografia come la riproduzione di un istante perfetto.

Marshall e Reason, tuttavia, trascurano un punto importante che potrebbe estendere le considerazioni sui rapporti con il mondo classico. Secondo Settis, l'arte antica e i greci in particolare possedevano una forte consapevolezza del *Pathosformeln*, al punto che

[...] parlando della danza, Aristotele nella Poetica [1447a] dice che i danzatori, mediante gli schemi ritmici della danza [διὰ τῶν σχηματιζομένων ῥυθμῶν μιμοῦνται], imitano i caratteri, le emozioni e le azioni [μιμοῦνται καὶ ἦθη καὶ πάθη καὶ πράξεις]. L'idea della corrispondenza di un determinato schema di danza [...] poteva tradursi anche nelle arti figurative⁷⁵⁹.

E altrove aggiunge:

Nell'antica Grecia [...] la danza era onnipresente a teatro, nei riti e nelle feste religiose e civili. Essa utilizzava le stesse "pose" (che valgono come unità semantiche di base) utilizzate anche in pittura e scultura: i Greci li chiamavano *schèmata*, che potremmo tradurre con "schemi iconografici" se riferiti alle arti figurative, o con "figure di danza" se

758[®] Reason M., *Still Moving: The Revelation or Representation of Dance in Still Photography*, Op. cit., p. 51.

759[®] Settis S., *Aby Warburg, il demone della forma. Antropologia, storia, memoria*, Op. cit.

riferiti alla danza. Ma per la danza danzata e per quella raffigurata gli schemi erano ovviamente identici, tanto che, secondo un autore antico, le sculture non sono altro che "residui delle antiche danze"⁷⁶⁰.

Lo *schèma* raffigurava dunque una posa formalizzata e costituiva il singolo codice di un vocabolario iconografico che nella vita di tutti i giorni, come nelle arti - in primis la danza e poi la pittura e la scultura - veicolava valori specifici, principi e ideali⁷⁶¹.

Tornando a *Held*, uno studio delle fotografie realizzate in scena dalla Greenfield in questi termini, porterebbe allora a concepire un possibile repertorio visivo - e per i motivi di cui sopra anche emozionale - da tramandare alla danza stessa, esattamente come le *Pathosformeln* individuate da Warburg erano giunte fino alla pittura rinascimentale. In pratica, le fotografie della Greenfield, dando per scontato il loro anacronismo rispetto ai linguaggi fotografici contemporanei e i riferimenti stilistici che trattengono, potrebbero costruire un sistema di classificazione di *schèmata* contemporanei, una sintassi visiva e morfologica elaborata a partire da paradigmi fotografici che compendiano emozione, memoria e gesto: un po' come i *fantàsmata* di Domenichino⁷⁶², che Agamben traduce come fermi-immagine improvvisi tra due movimenti, tali da cogliere virtualmente, nella propria tensione interna, "la misura e la memoria dell'intera serie coreografica"⁷⁶³.

La fotografia sulla scena di *Held* può allora essere letta, parafrasando Agamben, come

⁷⁶⁰Settis S., *Il satiro di Mazara del Vallo e i suoi modelli*, «La Domenica del Sole 24 ore», 13 luglio 2003; e «La rivista di Engramma», 28 novembre 2003, http://www.gramma.it/engramma_v4/rivista/saggio/28/028_settis_satiro.html.

⁷⁶¹Su questo argomento si veda in particolare il volume di Catoni M. L., *La comunicazione non verbale nella Grecia antica*, Bollati Boringhieri, Torino 2008.

⁷⁶²Il termine è citato da Domenichino, maestro di danza alle corti rinascimentali degli Sforza e dei Gonzaga e autore del trattato *Della arte di ballare et danzare*. I sei elementi fondamentali dell'arte consistono in misura, memoria, agilità, maniera, misura dello spazio e appunto *Fantàsmata*, un concetto di difficile interpretazione ma ben descritto da Agamben definito da Giorgio Agamben in *Le immagini, l'immaginazione e la storia: le Ninfe. Sulle tracce di Benjamin e Warburg*, Op. cit.

⁷⁶³*Ibidem*.

un'operazione essenzialmente condotta sulla memoria, una composizione di fantasmi in una serie spazialmente e temporalmente ordinata, [dove] [...] il vero luogo del danzatore non è nel corpo e nel suo movimento, bensì nell'immagine come 'capo di medusa', come pausa non immobile, ma carica, insieme, di memoria e di energia dinamica"⁷⁶⁴.

2.4.1.7 *Held*, o del trattenere la (storia della) fotografia

Il termine *Held* si può tradurre letteralmente in italiano con 'afferrato', o meglio 'trattenuto', evidentemente in riferimento all'azione dell'immobilizzare qualcosa o qualcuno, nello specifico il gesto della danza attraverso la fotografia. Ma i tropi identificabili e assemblati in *Held*, come ha rilevato Marshall, sono animati da una ambiziosa dialettica tra elementi contemporanei e tracce di una riconoscibile eredità visiva. E, più che trattenere, in effetti sembrano dischiudere - e pedinare - distinte categorie fotografiche.

In quanto frammentaria tassonomia di immagini statiche e dinamiche, di cui si è più volte discusso l'appellativo 'spettacolo', *Held* è in questo senso piuttosto definibile come un *pastiche* postmodernista se, come ha asserito Jameson, la cultura postmodernista è concepibile come la grande occorrenza atta a recuperare e riqualificare materiali di diversa provenienza. Come hanno infatti dichiarato in alcune occasioni Stewart e la stessa Greenfield, in *Held* le immagini costruite in scena risuonano intimamente con diversi riferimenti storici e iconografici e, aggiungiamo noi, si modulano in particolare su alcuni passaggi della storiografia fotografica.

I cinque episodi di fotografia *live* individuati all'interno dello spettacolo, scandiscono la struttura formale e ripartiscono in sezioni la narrazione, spostando nettamente l'attenzione dalla danza alla fotografia, o meglio

⁷⁶⁴*Ibidem.*

alla sua storia. Dunque, oltre ad una lettura estetica di *Held* attraverso le somme opinioni di critici come Marshall o Ewing, si propone una indagine forse più conforme all'aspetto iconografico di *Held* che comprende alcune fasi storiche della fotografia.

La prima serie di istantanee sembra costituire una sorta di avvio autoreferenziale, in quanto ogni gruppo di immagini evoca il lessico e la tipica cifra espressiva della Greenfield, sia nelle inquadrature dedicate al singolo danzatore, che in quelle composite. Si tratta presumibilmente di un omaggio che Stewart destina alla fotografa, e che ha il compito di aprire questo *excursus* figurativo.

L'uso del bianco e nero e il punto di vista invariato si possono ascrivere alla modalità di ripresa greenfieldiana, ma i tentativi di creare composizioni armoniche ed equilibrate, spesso mal riusciti, divergono dall'estetica a cui la fotografa ha abituato il suo pubblico. A differenza delle immagini realizzate in studio, infatti, quelle di *Held* spesso contengono difetti e imprecisioni: tagli approssimativi e casuali, gesti confusi e scomposti [fig. 70], fari visibili sullo sfondo, aree in ombra e talvolta figure sottoesposte a causa del mancato funzionamento del lampo.

Pur accettando il principio dello scatto esclusivo - condizionato dalla riproduzione in tempo reale e dall'ovvia impossibilità di reiterare il gesto coreografico durante la performance - e pur possedendo un fascino connesso ad una maggiore spontaneità e naturalezza - come è d'uso nel lessico di una certa fotografia d'autore contemporanea - queste immagini divergono nettamente dal percorso formalista della Greenfield e parlano un altro linguaggio. Se le inquadrature sono decisamente meno pulite e patinate, quasi un preludio all'apertura ad un nuovo stile visivo più spontaneo e schietto, contemporaneamente suscitano qualche ambiguità.

Come già enunciato in precedenza, la Greenfield ha più volte affermato il suo totale disinteresse nei confronti dei programmi di fotoritocco e ha

affermato di non usare in alcun modo Photoshop per correggere o assemblare le figure dopo lo scatto: “My subjects appear to be doing impossible things, without the aid of Photoshop”⁷⁶⁵, e aggiunge “[My works] reflects my interest in depicting contradictory realities within a single image without the benefits of Photoshop”⁷⁶⁶. E ancora:

[...] I have been very reluctant to get involved in the digital revolution because for the last 20 years almost people have assumed and, I felt, even accused me of digitally manipulating my dancers hurtling themselves in space and impossible positions. So I was stanches holdout⁷⁶⁷.

Raffrontando le sue perfette fotografie da studio con quelle realizzate in scena, e considerando l’esito della prima sequenza *live*, sembra difficile accettare queste asserzioni, in quanto il ricorrente tentativo di comprovare la ‘purezza’ tecnica dei suoi scatti più noti e, di contro, i difetti compositivi e alcune anomalie non pianificate nell’approccio dal vivo, sembrerebbero confutare quella dichiarata abilità esecutiva senza fotoritocchi aggiuntivi. Non a caso forse, la Greenfield evita sistematicamente il confronto diretto tra le fotografie prodotte in modalità *live* per *Held* e quelle con cui realizza mostre e libri e, di fatto, le immagini realizzate durante lo spettacolo non sono mai state diffuse e non circolano nemmeno in ambito teatrale e promozionale.

In realtà, senza mai sconfessare la sua produzione per *Held*, e anzi considerando l’esperienza come un passaggio fondamentale della sua carriera, la fotografa riconosce: “*Held* takes me back to my roots. Ten

765[¶] May L., *Dancing in the air. Lois Greenfield*, www.loisgreenfield.com/press.

766[¶] Nathan D. A., *Dancing with Lois Greenfield*, «Brandeis University Magazine», Volume 26, n. 1, Winter 2006, p. 19.

767[¶] Le dichiarazioni della Greenfield sono tratte dall’intervista alla *National Public Radio*, avvenuta il 25 gennaio 2004, quando la fotografa si trova a dialogare con J. Ross Baughman - direttore della Sezione fotografica del Washington Times - su temi molto attuali e discussi come il passaggio epocale della fotografia dal sistema analogico e quello digitale.

years in the trenches as a photojournalist shooting dress rehearsals”⁷⁶⁸. Rievocando il movente che all’inizio la sospinse ad abbandonare la fotografia estemporanea a favore di una pianificazione dell’evento coreografico, con queste parole la Greenfield pare suggerire una sorta di inadeguatezza di fronte al potenziale di svelamento dell’istantanea: l’insufficiente controllo esercitato sull’inquadratura è evidentemente una pericolosa incognita che la fotografa ha deciso di eludere. Tuttavia, l’esercizio della pratica *real time* in scena - anche se può portare a demolire decenni di demarcazioni estetiche studiate di tutto punto - in questo senso conferisce un effetto di circolarità al suo percorso. In questa prima sezione di fotografie infatti, permane la coerenza teorica perseguita regolarmente dalla Greenfield, che spiega come il suo lavoro avesse bisogno di un confronto con un’esperienza di questo tipo:

By incorporating my abstracted and composed imagery back into the flow of choreography (from which of course all movement comes from) allows me to examine the relationship of the photo to the dance. It complete the cycle, like throwing a caught fish back in the ocean and watching it swim⁷⁶⁹.

La seconda serie di fotografie realizzate in scena rendono il quadro critico più allettante, in quanto si constata un’inconsueta disponibilità della fotografa nei confronti di una prospettiva visiva alternativa, addirittura contrapposta. I movimenti sospesi, congelati in aria, così suggestivi eppure così statici, e tipici del suo vocabolario visivo, mutano in una narrazione più articolata tradotta attraverso una vera e propria traiettoria del gesto. Azionando una raffica di 6 colpi di flash che colpiscono il danzatore in movimento [fig. 71], la fotografa ottiene una

⁷⁶⁸La Greenfield scrive un breve testo personale che viene incluso nel programma di sala distribuito il giorno del debutto, avvenuto il 3 marzo 2004 al Her Majesty's Theatre di Adelaide, in Australia, www.loisgreenfield.com/press-archives e <http://trove.nla.gov.au/list?id=1235>.

⁷⁶⁹*Ibidem*.

serie di efficaci cronofotografie, anche se sarebbe più esatto definirle strobefotografie⁷⁷⁰, che riportano iconograficamente indietro di un secolo e più. La cosiddetta cronofotografia⁷⁷¹ fu sperimentata per la prima volta intorno al 1880, quasi in contemporanea negli Stati Uniti e in Francia. Dopo i primi complicati studi compiuti in California da Eadward Muybridge - ricerche che annoveravano anche l'ideazione di alcune sofisticate attrezzature di ripresa - l'indagine sul movimento del corpo umano divenne una consuetudine per chi si occupava di fotografia.

Le tecniche della seconda metà dell'Ottocento erano abbastanza avanzate da promuovere l'uso dell'istantanea per analizzare nel dettaglio la dinamica dei corpi, e l'invenzione della cronofotografia fu un passaggio fondamentale per scomporre le fasi e sistematizzarle. In pratica questa tecnica consentiva di isolare ed evidenziare, su singole lastre o fotogrammi separati, il moto preciso del singolo gesto,

770[®]Molti storici della fotografia usano indistintamente il vocabolo cronofotografia per evidenziare tutto il filone di ricerca tardo-ottocentesco che riguarda lo studio fotografico del movimento di corpi umani, animali ed oggetti. Ciò accade per un fraintendimento di fondo che confonde teoria e pratica e che abbina gli studi dei due più grandi autori dell'epoca i quali, pur conoscendosi e condividendo alcuni obiettivi, intrapreso strade diverse. Se la cronofotografia fu il risultato delle sperimentazioni del fotografo Eadward Muybridge, la strobefotografia fu invece il frutto delle esplorazioni del fisiologo francese Jules-Etienne Marey, come evidenzia Italo Zannier in diversi testi. Cfr. Zannier I., *L'occhio della fotografia. Protagonisti, tecniche e stili della "invenzione meravigliosa"*, Nis La Nuova Italia Scientifica, Roma 1988, pp. 157/163 e Zannier I., *Storia e tecnica della fotografia*, Laterza, Bari 1982.

771[®]Nel corso dell'evoluzione della fotografia e delle sue tecniche, la voce 'cronofotografia' (dal greco *chronos*, cioè tempo) venne adottata a più riprese, inglobando anche la semplice istantanea che congela l'azione in un'immagine. In seguito, il suo significato venne ampliato fino a identificare una serie di istantanee scattate su lastre consequenziali, per visualizzare lo scorrere del tempo attraverso un'azione. E' noto l'aneddoto che narra della scommessa stipulata nel 1877 da Eadward Muybridge e dall'ex governatore della California - il facoltoso Leland Stanford - con alcuni amici, per dimostrare il reale movimento delle gambe di un cavallo al galoppo. Il fotografo, finanziato da Stanford, progettò un complesso sistema di 24 fotocamere allineate e regolate in modo da aprire l'otturatore grazie ad elettrocalamite, collegate a fili conduttori che si spezzavano uno dopo l'altro al passaggio del cavallo, azionando l'apparato in progressione. Questo primo esperimento venne denominato *auto-electro-photograph* e l'esito fu una successione di 24 lastre al collodio in cui si vedeva la *silouhette* del cavallo nero stagliarsi su di uno sfondo bianco. Ogni cronofotografia, ripresa ad un intervallo di circa 1/100 di secondo, rivelava l'esatta posizione del cavallo in tutte le fasi del galoppo e ciò fornì la prova inconfutabile che Muybridge e Stanford avevano ragione. Cfr. Zannier I., *L'occhio della fotografia. Protagonisti, tecniche e stili della "invenzione meravigliosa"*, Op. cit., p. 159.

raffigurato in sequenza cronologica. Una sorta di antenata del cinematografo, insomma, che doveva attendere ancora alcuni anni per rivelarsi tramite l'invenzione dei Fratelli Lumière.

Nel caso della serie di fotografie prodotte dalla Greenfield sul palco di *Held*, si tratta però, come accennato, di strobofotografie, nonostante gran parte degli articoli citati finora usino impropriamente il vocabolo 'cronofotografia'⁷⁷².

La strobofotografia, che come specificato dal prefisso, indica un corpo che si muove girando, si riferisce invece alla costruzione di una singola immagine che assume tutte le fasi del movimento sulla stessa lastra o fotogramma. La riuscita di una strobofotografia è dunque il frutto della somma sequenziale e cronologica del moto di un corpo davanti ad un unico obiettivo, che ne riprende le fasi attraverso vari scatti ad intervalli regolari. Il primo artefice di strobofotografie fu lo scienziato Jules-Etienne Marey, il quale concepì a sua volta diversi strumenti fotografici capaci di ottenere questo effetto⁷⁷³.

L'opera della Greenfield è stata più volte accostata a quello stesso filone di studi fotografici, generando diverse speculazioni critiche. Ad esempio, il già citato William A. Ewing, curatore e autore dei saggi che introducono i suoi libri fotografici, afferma:

⁷⁷²È plausibile che l'uso ripetuto di questo termine, riferito alle fotografie in scena, costituisca da un lato una sorta di ingenuità in materia di fotografia e di storia della tecnica fotografica in particolare, dall'altro fa emergere un retaggio storiografico che evidenzia un certo campanilismo americano. La prima pubblicazione di Muybridge che menzionava la cronofotografia, comparve infatti nel 1878 sul giornale *Scientific American*, e da allora la si ritenne un'invenzione tutta americana. In realtà nello stesso anno, pochi mesi dopo, sulla rivista francese *La Nature* uscì un contributo di Marey, che rivendicava la paternità della scoperta pur chiamandola inizialmente con altri appellativi.

⁷⁷³*Le fusil photographique*, tra le varie invenzioni di Marey, fu uno degli apparecchi più efficaci per ottenere una strobofotografia. Ispirato al *revolver astronomico*, inventato nel 1874 da Pierre César Janssen, il fucile di Marey montava l'obiettivo dentro alla canna, e si azionava premendo semplicemente il grilletto. Lo scatto, lungo circa un secondo, faceva girare una lastra fotosensibile rotonda od ottagonale, sulla quale venivano impresse 12 immagini successive dello stesso soggetto, riprese a 1/750 di secondo. Le sue prime strobofotografie, nonché le più note, rivelano il movimento delle ali di un uccello in volo e l'incedere di un cane.

[...] Greenfield is, in a sense, not a dance photographer at all, but an image maker obsessed with the human body in motion, much as Eadweard Muybridge was 100 years ago⁷⁷⁴.

In realtà, l'interesse della fotografa è da sempre indubabilmente meno scientifico rispetto a quel tipo di ricerca, in quanto il suo scopo non consiste nell'analizzare la natura del movimento, ma di catturarne piuttosto il carattere evocativo: "Unlike Muybridge's studies", sostiene in un'intervista, "I am not looking for an answer or to analyse the mechanics of a jump. But like him, I am interested in moments beneath the threshold of perception, moments only recordable by camera"⁷⁷⁵.

L'attrattiva delle mie fotografie, ammette l'autrice, sta nella loro estetica, connessa all'atto del mostrare all'occhio dello spettatore ciò che sta oltre la sua capacità percettiva, proprio come accadeva nelle immagini tardo-ottocentesche sul movimento.

Come fratture spazio-temporali che solo una macchina fotografica può produrre, ognuna di queste sospensioni diviene un universo a sé stante che si conserva intatto, e vive di vita propria, senza bisogno del supporto di altre immagini sequenziali. Allo stesso modo di Marey, queste fotografie di *Held* realizzate dalla Greenfield offrono un paradosso, nel senso che pretendono di rappresentare un'azione in termini visivi, raffigurandola in un modo che non esisterebbe senza l'ausilio della tecnologia fotografica.

Come nota Jonathan Marshall nel suo già menzionato saggio, si tratta in entrambi i casi di una sorta di illusionismo fotografico capace di cambiare la definizione di "visual realism, [...] to extend beyond that of human perception itself"⁷⁷⁶.

774[®]Ewing W. A., *Lois Greenfield. Liberating the dancer from the dance*, Op. cit.

775[®]Lamb B., *The Subtleties of Expression. A conversation with Lois Greenfield*, Op. cit., p. 39.

776[®]Marshall J., *Pathos, Pathology and the Still-Mobile Image. A Warburgian Reading of Held by Garry Stewart and Lois Greenfield*, Op. cit., p. 185.

Il realismo visivo della fotografia è divenuto negli anni lo stampo ontologico su cui si sono modellati linguaggi e stili, ma rappresenta anche il parametro con cui si è misurata la critica, fino a Novecento inoltrato. Il dibattito sulla fotografia è stato sistematicamente ricondotto (e ridotto) alla variabile verità-menzogna, tra realismo oggettivo e simulazione, essenzialmente tra scienza ed estetica.

Se la strobofotografia di Marey si collocava all'interno di una matrice scientifica, in quanto la sua ricerca era utile a dimostrare la logica basata sull'effettivo spostamento di un corpo nello spazio⁷⁷⁷, l' 'iperfotografia' della Greenfield sembra invece incorporare entrambi gli ambiti.

La sua forma di rappresentazione è infatti strettamente indicale, cioè dipende dal referente, e contemporaneamente 'trattiene' in sé una serie di schemi estetici riconoscibili, modulati sulla storia della fotografia a cavallo tra Ottocento e Novecento, come già dichiarato nel paragrafo precedente. Così, la sopravvivenza di un' iconografia riferita al passato si mescola con il presente scenico, alterando il significato delle immagini - che diviene, intenzionalmente o meno, intermediale - e genera inediti materiali visivi curiosamente stratificati.

Tra le variegate allusioni iconografiche rintracciabili in scena, è interessante segnalare un ultimo rilevante blocco di contenuti, corrispondente alla quarta fase di fotografia *live*, e che si designerà come sessione surreale⁷⁷⁸.

⁷⁷⁷ Concretamente, le applicazioni successive alla crono e strobofotografia si rivelarono fondamentali per gli studi scientifici sulla locomozione umana e animale, per la vita degli insetti, per l'analisi degli spostamenti dei liquidi e delle nuvole, nonché per l'esame dei movimenti terrestri. Con l'invenzione del flash elettronico, verso la fine degli anni Trenta del Novecento, il contributo di autori come Edgerton portò all'analisi del movimento ad altissime velocità. Di quest'ultimo sono note le immagini del proiettile che trafigge la mela e degli schizzi prodotti dalla caduta di una goccia di latte. Cfr. Kayafas G., *Stopping Time. The photographs of Harold Edgerton*, Abrams, New York 1987.

⁷⁷⁸ La definizione è di chi scrive, ma è coadiuvata da una serie di riflessioni esplicitate dallo stesso Marshall, nonché dalla Greenfield stessa, la quale ha più volte citato il surrealista Salvador Dalí dichiarando che le sue fotografie, a partire da *Held*, intendono sistematizzare la confusione e discreditarne la realtà. Cfr. Gaillard Q., *Lois Greenfield. Instant surréels*, «ArtMove», p. 32, www.loisgreenfield.com/press.

Sul palcoscenico le coreografie si fanno sensuali e generano quella che potrebbe essere definita una ‘feticizzazione’ o ‘fallificazione’ della fotocamera e del palcoscenico stesso, come osserva ancora Marshall⁷⁷⁹. Susan Sontag, già all’inizio degli anni Settanta, aveva trattato della correlazione tra macchina fotografica e fallo, portando come esempio un paio di film in cui si evidenzia l’aspetto perverso del fotografare. In una scena di *Blow Up* di Antonioni, il protagonista Thomas, fotografo di moda impegnato anche nel sociale, si inginocchia sopra al corpo steso di una provocante modella, scattandole ripetutamente fotografie al viso con un teleobiettivo; mentre in *Peeping Tom* di Michael Powell, l’intera trama è incentrata sugli assassini di un serial killer psicopatico che uccide le sue amanti mentre le riprende con la cinepresa, in modo da poter godere in seguito dell’atto della loro morte.

In entrambi i casi, rimarca la Sontag, la fotocamera non è altro che una “fragile variante dell’inevitabile metafora che tutti tranquillamente adoperano”⁷⁸⁰, l’oggettivazione di una delle più comuni fantasie che si esplicitano ogni volta che si fotografa e che si usano termini come ‘caricare’ e ‘puntare’⁷⁸¹.

Tuttavia non c’è nulla di sensuale nel gesto del fotografare, aggiunge, in quanto la macchina non possiede e non stupra, non produce un atto sessuale in sé, ma prevede un certo distacco, anzi una vera e propria lontananza. Le fantasie generate dalle fotografie di questa sessione, mettono in gioco quel livello di “voyeurismo cronico che livella il significato di tutti gli eventi”⁷⁸².

Così, anche in *Held*, è lo sguardo dello spettatore che attribuisce alle immagini una connotazione erotica, sovrapposta all’atto che sopravviene lì accanto: in questo quadro, come si è detto, i danzatori

779[¶]Marshall J., *Pathos, Pathology and the Still-Mobile Image. A Warburgian Reading of Held by Garry Stewart and Lois Greenfield*, Op. cit, p. 183.

780[¶]Sontag S., *Sulla fotografia*, Op. cit., p. 12.

781[¶]In lingua inglese, la corrispondenza metaforica tra atto sessuale e del fotografare è resa più efficacemente con i termini *loading*, *aiming* e *shooting*, riportati nel testo originale di Sontag a p. 14.

782[¶]Ivi, p. 10.

sono impegnati in licenziosi duetti corporali, corroborati da succinti pizzi neri e dagli accessori in pelle che indossano, ma vengono ripresi dalla fotografa attraverso immagini focalizzate sul dettaglio, inquadrature ravvicinate e tagli che distorcono la forma [fig. 72].

La voluttà - per quanto mimata - della coreografia, acquisisce dunque un certo potere solo in virtù della prossimità visiva con l'azione in corso, perché le figure amorfe e indecifrabili riportate in fotografia, se lette separatamente, non risultano affatto sensuali e anzi neutralizzano ogni qualsivoglia forma di erotismo.

La Greenfield, coerentemente con quanto sostiene la Sontag, è infatti il classico caso di fotografo disgiunto dall'azione, non penetra mai fisicamente nella coreografia pur potendo avvicinarsi a suo piacimento, ma anzi rimane regolarmente salda nella sua posizione come una semplice spettatrice, o più propriamente come una specie di *voyeuse*. Non intervenendo, cioè lasciando libera l'azione di svolgersi, ed estrapolando una sua personale versione della realtà, concretizza quelle fantasie che la Sontag definisce 'accettabili' e nel contempo profondamente contraddittorie, in quanto "[in fotografia] chi interviene non può registrare e chi registra non può intervenire"⁷⁸³.

Se si operasse davvero una estrapolazione di queste immagini dal contesto scenico di *Held*, nota Marshall, parrebbe quasi sistematica la loro assimilazione ad alcune opere di Man Ray, Brassai e Pierre Molinier, nonché a tutto quel filone della fotografia surrealista che ha frequentato i temi del sogno e del desiderio psichico⁷⁸⁴.

Le fotografie di questa sessione infatti, ostentano porzioni isolate di corpi, soprattutto femminili, intrecci di membra e altri ritagli indefiniti attraverso i quali non è riconoscibile alcuna fisionomia.

⁷⁸³Ivi, p. 11.

⁷⁸⁴Marshall J., *Pathology and the Still-Mobile Image. A Warburgian Reading of Held by Garry Stewart and Lois Greenfield*, Op cit., p. 188.

Escludendo tratti somatici ed espressivi dei volti, l'attenzione è tutta centrata sulla tensione formale delle figure, che si presentano davvero irreali, oniriche e talvolta esteticamente sorprendenti.

In termini freudiani, certe forme strutturanti linguaggi e desideri sessuali, si configurano a livello inconscio attraverso l'attività onirica, e si sono rese manifeste nel periodo surrealista attraverso l'esercizio artistico. Per di più, la correlazione di certe strutture formali con il concetto di feticcio, emblema del potere culturale e sessuale dell'oggetto, si evince nel Surrealismo da certe fotografie di nudo femminile in cui traspare l'idea di castrazione e di fallificazione del corpo.

Nelle teorie di Freud, il feticcio appare come un surrogato del pene mancante al corpo femminile, che si ripristina nell'immaginario del bambino attraverso una reintegrazione simbolica. L'oggetto-feticcio è in grado quindi di procurare l'illusione di un'integrità corporea, minacciata dalla castrazione, e nel contempo protegge contro di essa⁷⁸⁵.

⁷⁸⁵Cfr. Freud S., *Feticismo, Opere. Vol. X, Inibizione, sintomo, angoscia e altri scritti 1924-1929*, Bollati Boringhieri, Torino 2000, pp. 487-497, (a cura di Cesare L. Musatti, trad. italiana di Renata Coloni). Il testo originale fu scritto da Freud nel 1927 con il titolo *Fetischismus in Almanach der Psychoanalyse* e pubblicato l'anno successivo sulla rivista *Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse*, vol. 13 n. 4 e poi su *Gesammelte Schriften* n. 11, 1928. Da allora le pubblicazioni in tedesco e le traduzioni in tutte le lingue si susseguono. In Italia Bollati Boringhieri ha iniziato a pubblicare gli scritti di Freud solo nel 1966 e l'ultima edizione risale al 2003.

La Krauss ha ben descritto questi concetti assorbiti dai surrealisti⁷⁸⁶, confrontando alcune immagini pubblicate su *Minotaure* intorno agli anni Trenta. La tendenza rilevante di queste fotografie (in particolare proprio quelle di Man Ray e Brassai) è di evocare forme falliche tramite figure di donne⁷⁸⁷, spesso viste come feticistiche e castranti, tendenti all'*informe*.

Secondo la Krauss i fotografi surrealisti erano non a caso maestri dell'*informe*, "che poteva essere prodotto [...] con una semplice rotazione del corpo"⁷⁸⁸, e che dunque rappresentava una sorta di rifiuto delle categorie naturalistiche codificate dell'epoca e una genuina infrazione della forma.

Anche per Marshall, in esplicito accordo con le tesi kraussiane, queste fotografie della Greenfield, trasformando la realtà (scenica) in rappresentazione, rivelano un'ambiguità di fondo che coinvolge la

⁷⁸⁶ Rosalind Krauss ha spesso riflettuto sui rapporti tra Surrealismo e fotografia, dimostrando come quest'ultima, pur apparendo meno celebre rispetto alla pittura e alla letteratura, abbia popolato il movimento surrealista in modo ampio, occupando infine un ruolo fondamentale. Alla Krauss si deve in particolare la ormai nota speculazione teorica che lega la pratica fotografica alle nozioni chiave del movimento - l'automatismo creativo e il doppio, l'inconscio, il sogno e la psicanalisi - e che rilegge una serie di immagini inquadrando all'interno di un modello di erotismo tipico del mondo maschile. In molti suoi saggi la Krauss afferma inoltre che la macchina fotografica, paradigmatico dispositivo modernista che riproduce meccanicamente il mondo, nel periodo surrealista è divenuta il maggiore canale di trasmissione dell'*'inconscio ottico'* e della rappresentazione, arrivando a minare i fondamenti ontologici delle avanguardie stesse. Secondo la Krauss l'apporto della fotografia risultò fondamentale all'epoca, perché fu proprio durante il Surrealismo che si concepì il primo importante paradigma artistico anti-modernista, ovvero il medium tecnologico inteso come vettore di una prospettiva inconscia e onirica e non più oggettiva e razionale, Cfr. Krauss R., *L'originalità dell'avanguardia e altri miti modernisti*, Fazi, Roma, 2007, (trad. italiana a cura di Elio Grazioli), *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, MIT Press, Cambridge MA 1985; *L'inconscio ottico*, Bruno Mondadori, Milano 2008, (trad. italiana a cura di Elio Grazioli), *The Optical Unconscious*, MIT Press, Cambridge MA 1993.

⁷⁸⁷ Ci si riferisce nello specifico alle disorientanti immagini *Testa e Anatomie* di Man Ray e alla fotografia senza titolo di Brassai, utilizzata per illustrare il saggio di Raynal M., *Variété du corps humain*, apparso in *Minotaure*, febbraio 1933, p. 41, cit. in Krauss, *Teoria e storia della fotografia*, Op. cit., p. 172. Di queste immagini la Krauss disquisisce anche in *Corpus Delicti*, originariamente scritto nel 1985 per *L'amour fou. Photography and Surrealism*, in collaborazione con Jane Livingstone e Dawn Ades, e dapprima pubblicato nella raccolta *Le photographique*, Éditions Macula, Paris 1990. L'intero volume è stato successivamente tradotto in italiano da Elio Grazioli con il titolo *Teoria e storia della fotografia*, Op. cit., pp. 169-204.

⁷⁸⁸ Ivi, p. 171.

superficie dell'immagine ma anche l'aspetto concettuale. Il parallelismo tra i paesaggi corporei sistematicamente decostruiti di *Held* e le fotografie surrealiste, con i loro precetti freudiani, si colloca all'interno di una fraseologia visiva fatta di segni e simbologie sessuali, all'interno della quale abita la vera surrealtà dell'esperienza umana,

[...] a way of changing *mute images* and bodies into *texts which speak back* in a potentially threatening or destabilising way of the castrated, prosthetic desire of the masculine viewer⁷⁸⁹.

In queste 'immagini mute' c'è la minaccia e insieme la celebrazione di una visualità virile e aggressiva, incalza Marshall, che avvicina ancora una volta al Surrealismo, e che comunica qui il modello di supremazia dello sguardo maschile e più in generale della cultura patriarcale.

Pur accettando sotto certi aspetti l'interpretazione di Marshall, se ne può tuttavia evidenziare il limite ermeneutico nel disgiungimento delle fotografie dall'azione scenica. In quanto coefficiente fondativo dello spettacolo stesso, la fotografia va letta all'interno di un più vasto sistema, che comprende certamente i riferimenti storici di cui si è disquisito, ma che si configura come parte integrante di un'esegesi dello spettacolo. In quest'ottica, si può avanzare semmai l'ipotesi di un plausibile uso di queste pratiche (e poetiche) fotografiche per motivi che portano in sé aspetti surreali.

Come suggerisce la Sontag, di fatto, in fotografia, è la restituzione stessa di un doppio dell'evento che accade, che possiede un che di surreale. La surrealtà dunque non risiede nel linguaggio specifico, quanto piuttosto nell'incontro stesso tra fotografo e soggetto, mediato dal dispositivo fotografico che "[...] anche quando fa i capricci, può produrre risultati interessanti e comunque mai del tutto sbagliati"⁷⁹⁰.

789⁹Marshall J., *Pathology and the Still-Mobile Image. A Warburgian Reading of Held* by Garry Stewart and Lois Greenfield, Op cit., p. 188.

790⁹Sontag S., *Sulla fotografia*, Op. cit., p. 47.

In *Held*, la dimensione paradossale è concretizzata dall'uso della stessa macchina fotografica in scena, poichè isolando e dando vita a scenari dissociati dal flusso spazio-temporale, esegue una vera e propria operazione di feticizzazione dell'immagine, ovvero di una sua traslazione sulla scena, che sovrasta persino le intenzioni dell'autrice degli scatti. Infine, quando a conclusione dell'evento, le immagini proiettate in scena costituiranno il riferimento visivo di ciò che è avvenuto, la fotografia avrà concesso ai fatti di conquistare un tempo infinito, di entrare in una dimensione di sopravvivenza al mondo reale - e irreale - della scena.

E anche in questo ulteriore frangente vi si può leggere una sorta di inclinazione surrealista di tutto il progetto scenico, al di là di ogni tentativo di relazione con l'espressione stilistica tipica dell'arte delle avanguardie storiche.

2.5 Ultima Vez/Wim Vandekeybus

Ultima Vez nasce a Bruxelles nel 1986 grazie ad un'idea del coreografo e regista Wim Vandekeybus. La compagnia si è distinta da subito con lo spettacolo di danza contemporanea *What the Body does not Remember*⁷⁹¹ del 1987 e si è rapidamente affermata nel panorama internazionale grazie alla novità della gestualità e l'uso ardito del corpo. Lo stile di Vandekeybus possiede infatti attributi caratteristici, riconoscibili e perciò molto imitati, come la fisicità violenta, adrenalinica e selvaggia, le partiture coreografiche polisemantiche spesso enigmatiche e la capacità interpretativa dei danzatori, ai quali vengono richieste qualità vocali ed espressività oratorie.

⁷⁹¹ Basata sulla riproduzione di alcuni movimenti reali delle persone e in particolare sulla relazione esplosiva tra uomo e donna, la performance vince nel 1988 il prestigioso riconoscimento *Bessie Award* per la danza contemporanea. Le repliche di questo spettacolo sono riprese nel 2013 per le celebrazioni del venticinquennio della compagnia e continuano ad andare in scena nelle più importanti rassegne del mondo.

“I think it is crucial that dancers learn to speak on stage”⁷⁹², afferma Wim Vandekeybus durante un’intervista rilasciata in occasione dell’apertura della sala prove *Zwarte Vijvers* (Black Ponds) a Bruxelles, dove nel 2013 ha selezionato alcuni nuovi performer tra 500 candidati ai quali era richiesta anche una buona preparazione attoriale. Notoriamente, il teatro-danza mette in relazione l’azione del corpo con elementi narrativi coadiuvati dalla parola e dal suono, talvolta dal vivo, avvalendosi inoltre di componenti linguistiche provenienti dalle arti figurative.

La caratteristica interdisciplinarietà di questo fenomeno, tipicamente fine-novecentesco, è il risultato di innesti poetici diversi, che hanno modellato tutta una serie di situazioni coreografiche sempre diverse e nuove. Pina Bausch *in primis*, coniando il termine *Tanz Theater*, ha dato origine ad una idea di danza in cui elementi recitativi e drammaturgici generano una coreografia ricca e articolata⁷⁹³.

Wim Vandekeybus si può considerare figlio legittimo del teatro-danza, anche se la sua formazione multidisciplinare spazia tra lo studio della psicologia, la ginnastica artistica e la passione per le arti visive.

In particolare, gli studi di fotografia hanno occupato gran parte del suo percorso culturale e lo hanno condotto in più momenti a sperimentarne il linguaggio sulla scena teatrale.

Coinvolto nel panorama creativo delle arti contemporanee, Vandekeybus incontra e collabora con diversi autori, musicisti e artisti. Con il poliedrico artista belga Jan Fabre⁷⁹⁴, noto per le sue radicali sperimentazioni sulla scena teatrale, nel 1997 produce *Lichaampje*,

792[®]Minten I., “*This Performance is a Set of Building blocks*”, *Wim Vandekeybus on booty Looting and the 25h Anniversary of Ultima Vez*, «Staalkaart», <http://www.staalkaart.be>.

793[®]Per un quadro esaustivo della nascita del teatro-danza e del progetto artistico e coreografico di Pina Bausch si vedano, tra gli altri, Schlicher S., *L'avventura del Tanz Theater. Storia spettacoli protagonisti*, Costa e Nolan, Genova 1989; Bentivoglio L., *Il teatro di Pina Bausch*, Ubulibri, Milano 1991; Vaccarino E., (a cura di), *Pina Bausch. Teatro dell'esperienza, danza della vita*, atti del Convegno internazionale, Centro universitario per il Teatro del Piemonte, Torino, 2-5 giugno 1992; Fernandez C., *Pina Bausch and the Wuppertal Dance Theater: the aesthetics of repetition and transformation*, Lang, New York 2002.

lichaampje aan de wand [*Body, body on the wall...*]⁷⁹⁵, un assolo edificato tra danza contemporanea e arti visive che esplora un ideale rapporto tra l'occhio ammonitore di un fotografo e un danzatore.

Durante questa performance in cui è protagonista, Vandekeybus è incatenato tra due microfoni e denuncia al pubblico la sua inadeguatezza nel percepire il suo stesso corpo se non come immagine: in quanto esseri umani siamo in grado di vederci solo attraverso gli occhi degli altri e la visione per mezzo della fotografia può svelare personalità o manipolare naturali inclinazioni.

Mentre il suo corpo viene interamente dipinto di vari colori [fig. 73], l'azione è cadenzata dalle musiche di Frank Zappa e sullo schermo retrostante scorre un video che presenta una coreografia originale ambientata in un alienante bagno pubblico, completo di orinatoi e pareti verdine. I riferimenti, come dichiara il coreografo, sono nettamente attribuibili alle azioni performative di Orlan, artista famosa per le alterazioni fisiche prodotte sul suo stesso corpo da una serie di operazioni di chirurgia, e all'arte 'feticista' dell'olandese Rob Scholte, seguendo una logica di intersezioni diegetiche tipiche del teatro danza. Pur slittando il significato su di un piano concettuale in cui il richiamo alla fotografia è puramente verbale ed ideologico, è in congiunture come questa che si comincia a profilare l'idea di Vandekeybus di operare sulla scena servendosi dell'immagine fotografica, anche se si dovrà attendere *booty Looting*⁷⁹⁶ per vedere concretizzato il suo progetto.

794[®]Per approfondimenti in lingua italiana sull'opera teatrale e artistica di Jan Fabre si rimanda a Fabre J., *Cinque monologhi*, Costa&Nolan, Genova 2008; Blanchaert J., *Fabre*, Art&Dossier, Giunti, Firenze 2016.

795[®]Il *solo* di Vandekeybus è il secondo atto del ciclo *I quattro temperamenti* di Jan Fabre. Ogni performance solista è pensata per un diverso danzatore (Renée Copraij, Wim Vandekeybus, Marc Vanrunxt e Annamirl Van der Pluijm) ed è creata sulla base di una comune intenzione tra regista e danzatore. Il monologo di Vandekeybus è stato concepito in relazione ad una sua personale opinione sulla fotografia.

796[®]Lo spettacolo ha debuttato il 23 giugno 2012 alla 23° Biennale Danza di Venezia e da allora ha partecipato a numerosi Festival in tutto il mondo. La sua ultima replica, ad oggi, si è svolta a Maubeuge, in Francia, il 3 novembre 2015, <http://www.ultimavez.com/production/booty-looting>.

La genialità eclettica di Vandekeybus si esprime in ogni sfera della creatività e si configura di volta in volta con diverse forme e linguaggi. Oltre alle mostre di fotografia come *Achtersooglijd* del 2009 o la recente *Portraits & Landscape*⁷⁹⁷ del 2014, il coreografo si avvale sempre più spesso del mezzo video per generare materiali visivi integrati nelle sue produzioni⁷⁹⁸.

Il film è una delle componenti basilari dell'opera di Vandekeybus e la sua filmografia, non solo circoscritta al tema della danza, a partire dal 1990 si arricchisce anno dopo anno di opere innovative e pluridecorate. Nel 2011 il suo lungometraggio *Monkey Sandwich* viene presentato nella sezione Nuovi Orizzonti alla 68° Mostra Internazionale d'arte cinematografica di Venezia. Il film vede nel cast alcuni attori e ballerini presenti in altre sue performance, tra cui Jerry Killick e Birgit Walter, protagonisti di *booty Looting*.

2.5.1 *booty Looting*

Regia, coreografia e scenografia: *Wim Vandekeybus*

Creato e recitato da: *Jerry Killick, Birgit Walter, Elena Fokina, Dymitry Szypura, Luke Jessop, Kip Johnson*

Musica dal vivo originale: *Elko Blijweert*

Fotografia live: *Danny Willems*

Assistente alla regia e drammaturgo: *Greet Van Poeck*

⁷⁹⁷La mostra si è tenuta in Belgio presso il Cultuurcentrum Bruges dal 04/12/2013 al 03/02/2014. Composta da fotografie realizzate da Vandekeybus durante alcuni suoi viaggi in Cile, Marocco, Taiwan, Spagna, Capo Verde, Congo, Australia e Sud Africa, l'esposizione ha avuto un gran successo di pubblico grazie alla qualità visiva e tecnica delle immagini. Tuttavia la critica non ha particolarmente apprezzato l'iniziativa, forse a ragione del suo carattere indefinito: divulgata inizialmente come campagna di crowdfunding per sostenere i costi di produzione di un film in cantiere intitolato *Galloping mind*, Vandekeybus ha in seguito messo in vendita *on line* tutte le fotografie in copia unica, invitando il pubblico a diventare co-produttore del film. Per approfondimenti si rimanda al sito <http://wimvandekeybus.be/>.

⁷⁹⁸Per maggiori indicazioni sul film si rinvia al sito <http://www.monkeysandwichthefilm.com/> e per costruire un quadro generale della filmografia di Vandekeybus si veda invece il sito web della compagnia alla sezione film, <http://www.ultimavez.com/en/films>.

Lighting Design: *Davy Deschepper, Francis Gahide, Wim Vandekeybus*

Sound Design: *Antoine Delagoutte*

Stylist: *Isabelle Lhoas, assistita da Frédérick Denis*

Assistente al movimento: *Máte Mészáros*

Illuminazione: *Davy Deschepper*

Suono: *Antoine Delagoutte*

Anno: 2012

Durata: *105 minuti*

Sul palco privo di quinte si scorge dapprima la postazione musicale di Elko Blijweert il quale, circondato dai suoi strumenti, è presente in scena per tutta la durata dello spettacolo ed esegue musica dal vivo. Sul fondo campeggia uno schermo bianco sospeso, alto circa tre metri e lungo quattro, e accanto ad esso due grandi scatoloni di cartone aperti, appoggiati verticalmente a guisa di cabina/separé. A destra un ventilatore e alcuni fari disposti a terra, illuminano il palco con luce radente.

Dal buio emerge dapprima una figura femminile fasciata in una lunga vestaglia bianca che trascina uno per volta alcuni corpi avvolti in una coperta, disponendoli in fila. La donna si inginocchia a terra e in un'alternanza di turpiloqui e grida disperate, piange su quelle che si intuiscono essere le salme dei suoi cari, mentre alcuni suoni 'spezzati' accompagnano questa scena preliminare della durata di circa cinque minuti. All'uscita della donna corrisponde l'inatteso ingresso di un narratore, l'attore Jerry Killick, il quale prende a descrivere minuziosamente l'azione performativa dell'artista tedesco Joseph Beuys, intitolata *I like America and America likes me*⁷⁹⁹.

⁷⁹⁹ Durante questa nota performance del maggio 1974, Beuys si rinchiuso tra le mura della René Block Gallery a New York per alcuni giorni insieme ad un coyote selvaggio, nel tentativo di stabilire una qualche forma di convivenza con l'animale cresciuto in cattività. L'artista si avvolse in una coperta di feltro e munito di un solo bastone ricurvo in legno e di un giaciglio di paglia dove dormire, conquistò gradualmente la fiducia dell'animale fino ad addomesticarlo completamente. Al termine della performance, bendato e legato così come era arrivato, si fece trasportare

Mentre le 'salme' sul palco si animano immerse in una luce verdastra e fredda, Killick spiega lo svolgimento dell'evento delineando le motivazioni di Beuys, compresa la scelta di equipaggiamenti e materiali usati per la performance: il feltro ad esempio, tessuto ricorrente nella sua opera e riconducibile ad un personale immaginario bellico⁸⁰⁰ e la forma che sceglie di assumere avvolgendosi nella coperta, quella della capanna indiana. Commentando con entusiasmo e con ampia gestualità la performance di Beuys, l'istrionico narratore ne fa affiorare l'effettiva dimensione arcaica e sciamanica, aggiungendo però al resoconto reale alcuni elementi fittizi, come una presunta interpretazione scientifica dell'antropologa Birgit Walter.

Secondo quanto riferito da Killick, gli scritti della studiosa relativi allo sciamanesimo e al rapporto con la natura selvaggia, reso più civile dall'invenzione della capanna indiana, avrebbero fortemente influenzato l'arte di Beuys ma anche la sua stessa carriera di uomo di spettacolo. L'intento della serata, proclama Killick durante il suo monologo, è quello di riproporre la performance di Beuys, resa più 'teatrale' da elementi tipici della rappresentazione: la musica dal vivo, i quattro danzatori che, introducendo brevi movimenti affini a quelli bestiali, fungono da sostituti del coyote, il fotografo Danny Willems, incaricato di documentare l'evento e Killick stesso, che interpreterà successivamente la parte di Beuys.

in aeroporto con un'ambulanza e si imbarcò per l'Europa. Non toccò mai più il suolo americano.

800^o Secondo l'autobiografia di Beuys, durante la seconda guerra mondiale egli combatté in Crimea accanto alle truppe naziste. Pilota della *Luftwaffe*, nel 1943 il suo aereo venne abbattuto e precipitò in una zona desertica, dove venne salvato dai nomadi Tarka che lo unsero con grasso animale e lo avvolsero in una coperta di feltro per salvarlo dall'ipotermia. Questa esperienza lo segnò fortemente e al rapporto tra uomo e natura selvaggia dedicò in seguito una buona parte delle sue sculture ed installazioni, oltre che la suddetta performance. Le monografie e i libri dedicati all'artista sono numerosi, si segnalano in questa sede solo Nicoletti M., *L'uomo che dialogava con il coyote. Una breve incursione sul tema «Joseph Beuys e sciamanesimo»*, Exòrma Edizioni, Roma 2012; Stachelhaus H., Gado R., *Joseph Beuys. Una vita di controimmagini*, Johan & Levi, Monza 2012; e non ultimo Beuys J., *Che cos'è l'arte*, Castelvechi, Roma 2015 (a cura di Volker Harlan, trad. italiana di Arnaldo Stern), *Das Gespräch mit Joseph Beuys, Was ist Kunst?*, Verlag Urachhaus 2011.

Realtà e finzione cominciano ad intrecciarsi quando il pubblico viene avvertito della presenza in sala dell'antropologa Birgit Walter, impersonata dall'attrice omonima e protagonista femminile che si trasforma progressivamente nella figura di Medea, già introdotta nel prologo: la trama è infatti incentrata su questa figura di donna straordinaria, contemporaneamente reale e immaginaria⁸⁰¹, della quale il narratore riferisce in seguito la biografia, compresi gli infausti legami familiari e le vicende avverse.

Impugnando una scopa al posto del bastone di legno usato da Beuys, Killick si avviluppa in una coperta di feltro grigia e il *re-enactement* comincia, scandito dalla musica crescente e dagli scatti del fotografo che si muove dentro alla scena insieme agli altri interpreti.

Queste prime fotografie di Willems rimangono per il momento nella macchina fotografica, per cui si percepisce la presenza di una figura estranea sul palco che non ha fino a qui una vera e propria funzione drammaturgica. Tuttavia, i danzatori-coyote sembrano accorgersi a tratti della sua presenza e talvolta lo coinvolgono nei loro movimenti, inducendolo ad inseguimenti dinamici o goffi scantonamenti. Per una ventina di minuti i 'coyote' volteggiano sul palco confusamente ma con grande agilità, emulando movenze selvatiche con corse scattanti, balzi atletici, precipitose cadute e capriole improvvise.

A differenza della performance originale beuysiana, la sua attuale simulazione, definita *extreme*, si chiude con un tragico epilogo che vede Killick/Beuys assaltato dalle quattro belve perché - spiega lo stesso Killick poco dopo - anche l'artista, pur avendo a che fare con una sola bestia selvatica, aveva considerato l'evenienza di una possibile

⁸⁰¹ Il personaggio di Birgit Walter, eponimo dell'attrice che ne interpreta il ruolo in scena, è ispirato alla figura della scienziata e artista Lily Fisher. La sovrapposizione di una figura reale ad una fittizia che ne porta lo stesso nome e ha le medesime fattezze contribuisce ad impastare la scena con ingredienti reali e frangenti artefatti che disorientano completamente la percezione dello spettatore.

aggressione e pertanto teneva a disposizione qualcuno armato di fucile pronto a sparare all'occorrenza⁸⁰².

Mentre il narratore argomenta l'accaduto talvolta il fotografo attira il suo sguardo a sé chiamandolo per nome, in modo da ottenere alcuni primi piani in soggettiva, che per il momento rimangono nella macchina e non vengono trasmessi allo schermo.

A chiusura della concitata azione il narratore, parzialmente denudato dall'assalto dei coyote, interpella immediatamente Birgit Walter per avere un suo responso su ciò che è appena accaduto. Lei giace a fondo palco allungata su di una grande bobina di legno e la sua prima reazione è contro il fotografo: "No pictures anymore", grida esasperata, finché Willems non abbandona la scena appoggiando la sua macchina fotografica a terra.

A quel punto, dichiarando la sua stessa morte, lei crolla al suolo al centro palco, lasciando interdetti gli altri interpreti.

Il quadro successivo si sviluppa intorno al corpo esanime della protagonista. Uno dei danzatori, Dimitri Szypura, esegue una sorta di rituale liturgico sopra e attorno alla salma strascicando stentatamente le membra inferiori e restituendo "la impresión de moverse exclusivamente con la columna vertebral, sin recurrir a las extremidades, para realizar desplazamientos, giros, levantarse y caer"⁸⁰³. Gli altri tre danzatori intanto, tra risa, pianti, balli improvvisati e toccanti monologhi contraddittori sul personale rapporto con la madre, ne spostano continuamente il corpo sulla scena.

All'entrata del fotografo viene creato un piccolo set improvvisato con lampade direzionabili e vengono scattate le prime fotografie in tempo

802⁸Durante il monologo, Killick afferma inoltre quella figura armata di fucile si vedrebbe anche nelle fotografie che documentano la performance. Dopo un'attenta ricerca non è stato possibile reperire queste immagini e dunque non si può verificare l'esattezza di questa affermazione. Peraltro, anche questa informazione, inserita nel flusso orale della performance, potrebbe verosimilmente essere falsa per rimanere nel gioco verità-finzione e depistare ulteriormente il pubblico.

803⁸Becerra A., *Entre realidad y simulacro escénicos. El arrebato de Wim Vandekeybus en Booty Looting*, <http://www.artezblai.com/artezblai/entre-realidad-y-simulacro-escenicos-el-arrebato-de-wim-vandekeybus-en-booty-looting.html>.

reale. Sullo schermo vengono proiettati vari *close up* che rivelano il volto sofferente e deformato di uno dei danzatori, stretto nella morsa di uno spago, irrorato da liquidi o schiacciato su di un vetro.

Si tratta di una sequenza di 6 fotografie in bianco e nero scattate a circa 10/15 secondi l'una dall'altra che enfatizzano, attraverso i lineamenti deturpati del volto, il carattere doloroso e straziante della scena.

Nel frattempo, infatti, il narratore tornato sul palco afferma che l'esistenza di ogni grande artista è caratterizzata da sofferenze e lacerazioni che riverberano sul piano emozionale e che la separazione dai congiunti è una costante emblematica in quanto "the all subsequent artistic output of this troubled souls is an attempt to regain that lost sense of belonging"⁸⁰⁴.

L'introduzione alla vita di Birgit Walter inizia con il racconto delle sue sfortunate e molteplici passioni amorose, troppo spesso connesse alla scelta di uomini sbagliati: "[...] She was always attracted to alpha males, outdoor types more home hunting or competitive racing sports certainly more than sipping champagne in a gallery of New York or in a symposium"⁸⁰⁵.

Il fotografo intanto ha iniziato a produrre altre fotografie *live* dell'unica danzatrice, Elena Fokina, che veste i panni di guerriera. Lo sfondo mobile utilizzato per i successivi ritratti è alto circa un metro e settanta e raffigura un prato verde con l'erba alta. Killick continua il suo racconto biografico su Birgit Walter e invita il fotografo ad aiutarlo ad esplorare visivamente l'iconografia dei vari maschi alfa che hanno transitato nella vita della protagonista: sul fondale il narratore stesso si atteggia in pose combattive suggerite da Willems e ad ogni scatto i due controllano il risultato che appare sullo schermo a fondo palco, osservando e commentando l'immagine.

L'ultima fotografia vede la Walter, riapparsa nel frattempo in scena, che abbraccia sorridente uno dei prototipi alfa sopra citati e nei successivi

804⁸⁰⁴Dal monologo di Jerry Killick durante il secondo atto di *booty Looting*.

805⁸⁰⁵*Ibidem*.

dieci minuti di danze irrequiete e disarmoniche in cui è direttamente coinvolta, l'immagine permane sullo schermo. Le fotografie sono sempre in bianco e nero, istantanee, riprese e proiettate in tempo reale, in modo che il pubblico veda la scena contemporaneamente sotto diverse angolature.

Nel quadro seguente tutti i protagonisti si avvicinano intorno ad un leggio microfonato per testimoniare le proprie sensazioni con brevi soliloqui. La scena è accompagnata da una musica ritmata e leggera e il fotografo introduce sul palco un paio di nuovi sfondi mobili che rappresentano un paesaggio caraibico e un panorama innevato. Su questi fondali cartolina vengono successivamente ritratti in gruppo tutti gli interpreti, che nel frattempo si sono spogliati e indossano costumi da bagno colorati.

Le fotografie di questa breve sequenza sono a colori, ad indicare un salto temporale nel passato. I tre danzatori sono infatti diventati tre adolescenti in vacanza, che si intrattengono con attività ludiche, corse su sagome a forma di cavallo, salti mortali o masturbazioni di gruppo. L'azione è chiassosa e tumultuosa ed è frammista alle esasperate reazioni della Walter, evidentemente a disagio nei panni di madre.

Killick procede con il racconto della sua vita riesaminando il periodo berlinese degli anni Novanta, quando la Walter si afferma pionieristicamente sulla scena artistica tedesca. In quelle circostanze, racconta il narratore, lei affrontò il dolore della perdita di tutti e tre i suoi figli attraverso alcune pratiche performative: ricostruendo un'ipotetica esistenza futura accanto a loro grazie all'interpretazione di tre attori adeguatamente preparati, l'artista recitò in sorprendenti messe in scena che venivano sistematicamente documentate da un fotografo. Il palco nel frattempo è allestito e attrezzato come un piccolo studio fotografico con fondali posticci, flash dotato di ombrellino e bank per schiarire le ombre.

Mentre il narratore Killick interrompe il suo monologo per rivolgersi al pubblico che sente distratto e annoiato, - offrendo l'opportunità a Willems di fotografare anche la platea per metterla di fronte alla propria immagine in diretta sullo schermo - nel set improvvisato si svolge lo *shooting* appena descritto.

Una nuova sequenza in bianco e nero rivela ciò che in questa fase è celato alla vista degli spettatori, cioè una Birgit Walter nascosta e ripresa assieme i suoi attori-figli che interpretano piccoli frammenti di vita quotidiana, facinorosa o a carattere incestuoso, rappresentata in vari luoghi come il supermercato, il campeggio, il garage o il salotto. L'azione finale della scena è concentrata sull'immagine della protagonista che giace stesa al suolo su di un ennesimo sfondo artificiale, dopo essere stata picchiata da uno dei suoi figli.

La serie di fotografie che si dipana parallelamente al successivo monologo di Killick è composta da una sovrapposizione di sei ritratti della Walter. Su di una musica metallica e stridula il fotografo scatta alcuni primi piani molto intensi che si stratificano uno dopo l'altro sullo schermo, mostrando un volto estremamente espressivo, quasi hitchcockiano [fig. 74].

Intanto, procedendo secondo un'ambigua linearità cronologica, Killick narra l'episodio successivo che riguarda la prima gravidanza della Walter la quale, apprezzata già come attrice e richiesta dai più grandi registi del mondo per la sua spiccata disinvoltura in scena, rimane improvvisamente incinta. Pur dimostrando una grande sensibilità e pur apparendo bellissima lei non sente il minimo senso materno e, confessa Killick, gradualmente comincia a odiare profondamente la creatura che ha partorito e che le occupa il suo prezioso tempo, mentre ciò che lei desidera veramente è tornare sotto le luci della ribalta.

L'improvvisa entrata di una sposa interrompe il flusso emozionale sul volto della protagonista che nel frattempo viene fotografata con una mano alzata e appoggiata su di un nuovo sfondo.

Nel quadro successivo, che ricrea l'atmosfera di un'allegria festa nuziale, la Walter rimane in disparte ad osservare il nuovo matrimonio di uno dei suoi ultimi mariti, impersonato da Killick vestito alla maniera di Joseph Beuys, con giilet militare e cappello di feltro. Anche in questa scena il pubblico viene fotografato e appare come contesto in una fotografia di gruppo che vede i partecipanti alla festa saltare gioiosi. Durante l'azione viene anche scattata un'istantanea che introduce un elemento fondamentale dello spettacolo, la fotocopiatrice.

Come si vedrà più avanti, si tratta di una delle componenti chiave nella concezione della rappresentazione, basata sul concetto di riproduzione e di morte.

La vicenda scenica prosegue con l'intervento del danzatore Kip Johnson, che porta sul viso una maschera realizzata con una fotocopia del suo stesso volto, indossata in seguito anche dagli altri interpreti. Il suo breve monologo, quello di un figlio chiamato a tenere un discorso augurale in onore del secondo matrimonio di suo padre, svela l'ulteriore inquietudine esistenziale provata dai discendenti della Walter.

Le otto immagini associate a questa scena sono realizzate a colori, ma ritraendo i volti dei protagonisti coperti dalle fotocopie, creano un interessante contrasto visivo tra il bianco e nero e i dettagli colorati di capelli, pelle e labbra. Le figure mascherate entrano in scena una ad una come fantasmi giunti a perseguire la memoria della Walter, la quale si trova gradualmente circondata e sopraffatta fino a rimanere torturata e vittima delle loro violenze.

La sequenza a colori si conclude con un piano americano della protagonista, messa a fuoco sullo sfondo di un'inquadratura *deep focus* e questa immagine funge da transizione visiva verso lo scenario narrativo seguente.

Con un'ulteriore acrobazia diegetica, l'attenzione è condotta ora sulla personalità del regista Henri-Georges Clouzot⁸⁰⁶ il quale, secondo il

⁸⁰⁶Regista francese del Novecento, Clouzot è noto per i suoi film *thriller* che gli valsero numerosi premi in ambito cinematografico. Negli anni Quaranta scrisse alcune

racconto di Killick, era ossessionato dalla figura estrema di Medea e anelava farne interpretare la parte a Birgit Walter. Impastando la finzione con un soggetto realmente esistito, la “zona di confine tra reale e irreale”⁸⁰⁷ si sposta ancora una volta, confondendo nuovamente la percezione del pubblico.

All’epoca dei fatti, spiega ancora il narratore, durante la rigida preparazione della Walter alla parte di Medea, si scatenò in lei una tale forza devastatrice che tutto il materiale filmato dallo stesso Clouzot venne distrutto inesorabilmente e la sua furia divenne presto leggenda. L’intenzione corrente degli attori su quello stesso palco in quel momento, conclude Killick, è quello di riproporre la brutalità di quella rabbia: mentre i danzatori e lo stesso narratore si scatenano a suon di balzi estremi, giravolte aeree e cadute rumorose, le fotografie di Willems sfoggiano una serie di ritratti in bianco e nero della Walter trasformata in attrice o danzatrice stile primi Novecento.

Le sue pose retoriche e veementi esibite nella sequela di fotografie, celebrano alcune grandi figure femminili del cinema tra le quali Romy Schneider “as she appears in George-Henry Clouzot’s unfinished and crazed film *L’enfer*”⁸⁰⁸, o Maria Callas “as she recites her famous monologue from Pasolini’s film *Medea*”⁸⁰⁹ [fig. 75].

La successione delle immagini accentua l’azione drammatica in cui l’attrice, ormai mutata nella tragica figura della maga della Colchide, uccide i suoi tre figli uno alla volta fotocopiandone i volti, prontamente proiettati sullo schermo grazie alle fotografie di Willems. La macchina fotocopiatrice, strumento che rappresenta la celebrazione della riproduzione, è investita del potere di provocare la morte: uniformando e conformando copia e originale si aboliscono le differenze e di

commedie per il teatro, di scarso successo, ma si affermò sulla scena europea con importanti sceneggiature per il cinema.

807 Dichiarazione di Wim Vandekeybus tratta dall’intervista realizzata da Federicapaoa Capecchi il 26 giugno 2012 per MAE Milano Arte Expo, <https://milanoartexpodanza.wordpress.com/>, trad. italiana a cura di chi scrive.

808 Ploebst H., *Taking delight in postmodern looting*, «Der Standard», 08 agosto 2012.

809 *Ibidem*.

conseguenza si estinguono le difformità, a scapito però della soggettività e dell'esclusività. In questo senso la duplicazione attraverso l'immagine, e ancor più l'immagine fotocopiata, rappresenta la perdita di una personale individualità, la sterilità, il conformismo e per estensione la distruzione e la morte.

Sulla fotografia che ritrae una Walter/Medea imbrattata di lacrime di inchiostro nero, prosegue la ricostruzione della storia della sua vita.

Il narratore riferisce l'episodio propulsivo che la indusse a diventare attrice quando aveva solo nove anni e sua madre svolgeva mansioni domestiche per una nota attrice degli anni Trenta. Durante uno spettacolo nel grande Reich Theater di Berlino, a cui lei stessa partecipò, la diva tedesca imitò alla perfezione i gesti di sua madre emulando la pulizia di un pavimento, e suscitando il tripudio del pubblico. Da quell'istante, la piccola Walter giurò a se stessa che nessuno le avrebbe mai rubato nulla, ma che al contrario sarebbe stata lei a saccheggiare emozioni, gesti, storie. "[...] She stole feelings" afferma Killick, aprendo una breve parentesi che lo vede recitare in italiano con la Walter un frammento del dialogo tra Medea e Giasone 'carpito' dal film di Pasolini. Lo schermo, finora consacrato alle immagini fotografiche, ospita a questo punto le didascalie che traducono in inglese il discorso, permettendo al pubblico di leggere e seguire il testo mentre viene recitato dai due attori.

Le fotografie *live* in bianco e nero proseguono anche sull'ultimo monologo dello spettacolo in cui il danzatore Kip Johnson descrive confusamente il trauma della sua nascita. I ritratti a Birgit Walter si fanno più aggressivi e disperati: ripresa da Willems mentre è seduta a terra a fondo scena, sotto al grande schermo, l'attrice si imbratta il volto e il petto con sostanze vischiose, terra e fango, producendo espressioni del viso che ne trasfigurano i lineamenti. Si tratta dell'ultima serie di immagini che vengono riportate sullo schermo, poiché nell'azione

successiva tutto l'apparato viene trivellato da una raffica di colpi inferti dalla danzatrice Elena Fokina.

Infine lo schermo viene strappato con un bastone rivelando la sua natura cartacea e corruttibile, affine a quella delle altre immagini fotocopiate durante lo spettacolo e della fotografia stessa. Killick intanto, esasperato da tutte quelle messe in scena, interrompe l'ultimo intervento orale del danzatore abbaiano al pubblico il vero significato di tutto quello che è avvenuto sul palco fino a quel momento.

"[...] I know that, you know that, they know that, they know that everything is bullshit!" grida incessantemente in preda al delirio, mentre gradualmente si toglie i vestiti fino a rimanere completamente nudo.

Il quadro finale lo vede aggirarsi per il palco palleggiando ininterrottamente un palloncino viola. La Walter e il danzatore Johnson sono seduti davanti al fondale posticcio riportato in scena mentre irrompe la chitarra di Blijweert che riempie lo spazio di suoni.

Sullo sfondo continua la proiezione delle fotografie, questa volta predisposte, pre-prodotte e azionate dal laptop di Willems che si trova a bordo palco. Le fotografie sempre più cupe ed illeggibili si avvicinano sul muro scuro, mentre la luce si fa sempre più tenue.

L'ultima immagine visibile a malapena, quella che rimane impressa nella retina dello spettatore quando la luce si spegne definitivamente, è un grande occhio spalancato.

2.5.2 Memories are distorted by photographs

Se i piani interpretativi di *booty Looting* risultano intricati e molteplici a causa della sua stessa partitura disarmonica, appare chiaro tuttavia come la fotografia sia impiegata alla stregua di collante tra le storie narrate. Come un *fil rouge* che valica il tempo e lo spazio della narrazione, il mezzo fotografico appare come l'unico elemento in grado di transitare indenne sul campo di battaglia del palcoscenico, con il suo

interrompere per un istante i movimenti convulsi per poi riprendere a seguirne il flusso.

Il fotografo sulla scena, introdotto al pubblico come testimone imprescindibile dello spettacolo, evidenzia i passaggi da una situazione all'altra attraverso la riproposizione di diversi stili fotografici.

Dal primo piano del volto deformato - che ricorda l'indagine ottocentesca sulle trame espressive del volto umano per valutare eventuali risvolti psicologici - alla ritrattistica seriale novecentesca o al motivo del travestimento davanti all'obiettivo, fino alle istantanee da album di famiglia, le immagini che si avvicendano sullo schermo a fondo palco sembrano citare incessantemente la storia della fotografia. In perfetta coerenza con la scelta del titolo, la fotografia è dunque concepita ed esercitata come strumento predatorio, che 'ruba' frammenti dalla realtà ma anche dall'arte stessa, cristallizzandone la memoria.

Booty Looting infatti significa letteralmente saccheggiare il bottino, ovvero sottrarre ciò che è già stato rubato, a riprova del fatto che i diversi linguaggi artistici si appropriano gli uni degli altri⁸¹⁰.

⁸¹⁰Il riferimento al movimento denominato *Appropriation art* appare evidente. Il termine, in italiano tradotto con *Citazionismo*, deriva da alcune pratiche artistiche risalenti alle avanguardie storiche, ma viene assunto dalla critica d'arte americana intorno alla fine degli anni Settanta. In quel frangente, mentre già da circa un quindicennio imperversava la *Videoart*, molti artisti cominciarono a prendere coscienza del nuovo senso dell'immagine che si stava ratificando all'interno della cultura e della produzione di massa. Nel 1977 il critico Douglas Crimp venne invitato a riunire in mostra una serie di artisti accomunati non tanto dall'uso di uno stesso strumento espressivo, quanto da una nuova e diversa consapevolezza del fare arte, attraverso immagini di chiaro stampo antimodernista. *Pictures*, che inaugurò all'Artists Space di New York, rappresentò una soglia fondamentale per l'arte americana, poiché nel decennio successivo le idee di quegli artisti attecchirono e vennero radicalizzate. Le immagini esposte in quella mostra furono un "palinsesto di rappresentazioni, spesso trovate o "appropriate", raramente originali o uniche, che complicavano, anzi contraddicevano le pretese autorialità e autenticità così importanti per la maggior parte dell'estetica moderna". Secondo quanto riportato nel noto testo di Foster H., Krauss R., Bois Y. A., Buchloh B. H. D., *Arte dal 1900. Modernismo, Antimodernismo, Postmodernismo*, il lavoro di questi artisti sostanzialmente si impossessava di immagini provenienti da altri supporti integrati nella cultura di massa, quegli "universi archetipici" di giornali, riviste, pubblicità, ma anche nell'arte stessa. Eclissando dunque il principio di creazione autentica e unica dell'opera e sospendendo qualsiasi affermazione di autorialità [e dunque di autorevolezza], l'*Appropriation art* scavalcava l'idea modernista della specificità del medium che doveva fornire, attraverso il suo stesso uso, un principio di verità materiale all'opera: invece di venire dopo la realtà e

Vandekeybus afferma: “Photography is a medium that can steal, that can lie, that can change things. Sometime see a pictures it can change your memory. But it’s also about lies”⁸¹¹.

Nel programma dello spettacolo si legge inoltre:

Memories are often created or distorted on the basis of photographs. Proust once accused the visual memory of actually erasing memories. Taste and touch are much sensitive, but the visual is dominant. Which is why you can perfectly well remember things you have never experienced, simply because you have seen pictures of them⁸¹².

Per il coreografo dunque si può usare la fotografia per rubare e per mentire, quindi per modificare la memoria dei fatti e raccontare una storia diversa da quella reale.

In fondo anche Proust, avverte Vandekeybus, accusava la memoria visiva di adulterare i ricordi e addirittura di cancellarli. E in effetti è ben nota la fascinazione discontinua dello scrittore francese nei confronti di

dunque come diretta emanazione del mondo, le rappresentazioni la precedevano e la costruivano. Rovesciando il rapporto modernista tra realtà e rappresentazione, gli artisti cominciarono ad interrogarsi sui meccanismi dell’immagine e della sua cultura nell’epoca contemporanea. L’immagine “appropriata” diveniva così paradigma di un’arte contemporanea qualificata dalla riproduzione meccanica, dalla ripetizione, dallo “statuto di multiplo senza originale”. Negli anni successivi al 1977, alcuni degli artisti in mostra estremizzarono questa posizione attraverso la concezione di opere che impiegavano la fotografia come dispositivo visivo principale. Sherrie Levine (1947-) e Cindy Sherman (1954-) in particolare, rappresentarono questo concetto di appropriazione, seppur in modi diversi, scegliendo la fotografia e i materiali fotografici per il suo rapporto inestricabile con il referente, e piegarli in modo da esercitare una visione dell’arte come forma radicale di postmodernismo. “Dietro ad ogni immagine c’è sempre un’altra immagine” scriveva Crimp nel suo saggio introduttivo alla mostra del 1977, mentre gli artisti di *Pictures* compresero che la condizione stessa della fotografia era proprio quella di costituire un “multiplo senza originale, [che] rende solo tecnicamente più facile e più trasparente realizzare quel tipo di furto – eufemisticamente detto appropriazione – che era sempre stato endemico delle belle arti [...]”, Foster H., Krauss R., Bois Y. A., Buchloh B. H. D., *Arte dal 1900. Modernismo, Antimodernismo, Postmodernismo*, Op. cit., p. 581-583.

811[®] Dall’intervista *Booty Looting the Memory* a Wim Vandekeybus, realizzata da Estelle Spoto il 15/10/2013, <http://www.agendamagazine.be/en/blog/wim-vandekeybus-booty-looting-memory>.

812[®] Pubblicato nella recensione di Mahasarinand P., *A Day in the Life of Booty Looting*, <http://www.nationmultimedia.com/life/A-day-in-the-life-of-Booty-Looting.html>.

tutte le immagini fotografiche⁸¹³, colpevoli di una “terribile fissità”, impersonali e meccaniche, deludenti per la parzialità del segno che sono forzate a restituire, a differenza della scrittura che possiede per natura l'autorevole funzione di eternizzare⁸¹⁴.

“Al visivo, troppo legato [...] all'intelligenza e alla memoria volontaria, Proust preferisce gli choc tattili e uditivi, più adatti ad affrettare i veri ritorni del passato”⁸¹⁵. La memoria involontaria, - vero paradigma stilistico dell'opera proustiana - nasce dal caso e dall'occorrenza e la fotografia ne insidia la complessità, scomponendo il passato e parcellizzandolo⁸¹⁶.

Nonostante il coreografo ritenga che sul suo palcoscenico non ci siano gerarchie di valori⁸¹⁷, la forma visiva risulta indubbiamente predominante, ed è esercitata fino ad affermare che talvolta si può ricreare il ricordo personale di un fatto solo sulla base di una fotografia. L'intenzione progettuale di Vandekeybus muove da una serie di considerazioni sintetizzate in questo passaggio riportato in un'intervista già citata per Stalkaart:

813[¶]Nei sette volumi de *À la recherche du temps perdu*, Proust assegna alla fotografia una posizione ricorrente pur palesando verso di essa un certo scetticismo. Senza addentrarci troppo nei complessi piani di decifrazione dell'opera, ci soffermeremo su di un punto in particolare, funzionale alla nostra analisi: l'autore considera l'immagine fotografica illusoria e mistificatoria, vanamente aderente al referente e soggetta ad un'inevitabile sedimentazione temporale che la rende percettibilmente sempre diversa, in sostanza “una strana contraddizione della sopravvivenza e del nulla.” In nessuna delle fotografie citate nella *Recherche* inoltre, avviene un riconoscimento della persona ritratta anzi, in diversi passi l'autore sostiene che memoria destata da una fotografia ne risveglia anche il dolore associato alla visione e che la persona non può essere ripresa nella sua essenza.

814[¶]Bellour R., *Fra le immagini. Fotografia, cinema, video*, Mondadori, Milano 2007, p. 69, (trad. italiana a cura di Vincenza Costantino e Andrea Lissoni), *L'entre-images*, S.N.E.L.A.-La différence, Paris 2002.

815[¶]Ivi, p. 67.

816[¶]Cfr. Chevrier J.-F., *Proust et la photographie. La résurrection de Venise. Avec une lettre inédite de Marcel Proust*, Paris, L'Arachnéen, 2009. Sulla relazione di Proust con la fotografia si vedano inoltre: Cléder J., Montier J.-P., *Proust et les images. Peinture, photographie, cinéma, vidéo*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2003; Ferrari S., *Il perturbante della fotografia. Qualche indagine sulle implicazioni psicologiche del fotografare*, Studi di Estetica, n. 14, 1996, pp. 93-116; Kracauer S., *Prima delle cose ultime*, Marietti, Casale Monferrato 1985, (trad. italiana a cura di Salvatore Pennisi), *History. The Last Things Before the Last*, Oxford University Press, New York, 1969.

817[¶]Minten I., “*This Performance is a set of building blocks*” *Wim Vandekeybus on booty Looting and the 25h Anniversary of Ultima Vez*, Op. cit.

[Its' a] story of a boy who tells a girlfriend that he has only two powerful memories of his father's funeral: the coffin being taken outside and her father crying out loud. The girl is stunned and tells him that her father never made the funeral because he missed his plane. What must the boy do with this memory? It is the memory of an extremely important moment in his life and it appears incorrect. Should he keep it or discard it? [...] I'm sure I have masses of them, but I am not aware of them. You also see it in simple things: you remember having an enormous horse when you were a child, but later on it emerges that it really was quite small. You have grown, so your reference has changed.' This is precisely what happens with more complex material [...] A photo adds something, transforms, omits things, can deceive the viewer⁸¹⁸.

La memoria di un avvenimento può essere corrotta dal tempo, che inesorabilmente modifica le stesse immagini mentali, producendo nuovi ricordi e confondendo le tracce del reale. La fotografia aggiunge o rimuove dettagli, trasforma e omette cose, e implica un processo di inevitabile distorsione, prospettiva su cui si basa la narrazione dello spettacolo.

La vita di Birgit Walter, della quale sono narrate numerose versioni e mostrati diversi punti di vista, oscilla tra reale e immaginario in un incastro continuo e destabilizzante di dubbi e contraddizioni, di storie vere e false, certificate solo dalla testimonianza della fotografia che come capiamo da subito, mente sapendo di mentire.

L'immagine scattata in tempo reale congela il flusso fluido dell'azione scenica, estrapolandone istantaneamente un *frame*, che inevitabilmente rimarrà impresso nella mente dello spettatore come uno dei momenti salienti e tangibili dello spettacolo.

In termini proustiani, la logica della fotografia in *booty Looting* consiste nello sforbiciare la realtà dei fatti secondo precise scelte

818⁸ *Ibidem*.

drammaturgiche - che comprendono la restrizione condizionata dallo sguardo del fotografo - con lo scopo di mostrare una voluta alterazione del ricordo e produrre un ulteriore scollamento tra realtà e rappresentazione.

Inoltre, la sospensione temporale dell'atto e la sua restituzione attraverso una singola immagine, rappresentano in questo modo una sorta di incapacità della fotografia di delineare chiaramente una storia e quindi di poterla riportare per intero.

2.5.3 La morte, la madre, il ricordo

Analizzando l'opera di Proust in termini fotografici, Roland Barthes⁸¹⁹ nota in più occasioni come la stratificazione del ricordo, capace di autogenerarsi in modo accidentale e automatico, possa essere alterata da un'immagine, da una fotografia in particolare, soprattutto quando il soggetto ritratto è una persona cara⁸²⁰.

E' certamente noto l'apprezzamento di Barthes nei confronti dell'universo stilistico proustiano⁸²¹, e il conseguente riconoscimento della funzione demistificante della fotografia, al cui filtro imputa una

819[®]Barthes viene citato da Vandekeybus in più occasioni, compresa la già nominata intervista rilasciata a Ionescu per Inhalemag.com: "[Barthes] said that people were afraid of being photographed because they thought their souls were being stolen. Photography has a lot to do with death because it immortalizes something that is gone/dead and Barthes talks also about a special function of photography, confirming that something happened, something real", Cit. tratta da <http://inhalemag.com/wim-wandekeybus-show-booty-looting/>.

820[®] Barthes, R., *Proust et la photographie. Examen d'un fonds d'archives photographiques mal connu, La preparazione del romanzo. Corsi [I e II] e seminari al Collège de France [1978-1979 e 1979-1980]*, Milano, Mimesis, 2010, vol. II, pp. 453-525, (trad. italiana a cura di Emiliana Galiani e Julia Ponzio), *La préparation du roman I et II. Cours et séminaires au Collège de France, [1978-1979 e 1979-1980]*, Paris, Seuil-IMEC, 2003, pp. 385-457.

821[®]Diversi studiosi ritengono che molte opere di Barthes siano di intera ispirazione proustiana. Ne *La chambre claire* ad esempio, si riscontrano diverse corrispondenze con *À la recherche du temps perdu*, come il parallelismo tra la riapparizione della *grand-mère* del narratore grazie alla memoria involontaria e il recupero dell'essenza della madre di Barthes, ad opera della fotografia di lei bambina scattata nel Giardino d'Inverno. Sulla questione si vedano, tra gli altri, Montier, J. P., *La Photographie «...Dans le temps»: de Proust à Barthes et réciproquement*; Girimonti Greco G., *Cento occhi, gli occhi di un altro. Proust e la visione totale*, Arcoiris, Salerno 2014.

potenziale sofisticazione del quadro affettivo, basata sul ricordo. Il confronto tra Barthes e Proust muove una serie di considerazioni su un elemento ricorrente nei testi dei due autori nonché in *booty Looting*, ossia la rievocazione della figura della madre.

Scrivendo Barthes, a proposito delle immagini della madre defunta:

Secondo le foto, in certune riconoscevo una regione del suo volto, il tale rapporto del naso con la sua fronte, il movimento delle sue braccia, delle sue mani. Io la riconoscevo sempre solo a pezzi, vale a dire che il suo essere mi sfuggiva e che, quindi, lei mi sfuggiva interamente. Non era lei, e tuttavia non era nessun altro. L'avrei riconosciuta tra migliaia di altre donne, e tuttavia non la "ritrovavo". La riconoscevo differenzialmente, non essenzialmente. La fotografia mi costringeva ad un lavoro doloroso; proteso verso l'essenza della sua identità, mi dibattevo fra immagini parzialmente vere, e perciò totalmente false⁸²².

Questa esperienza specifica descritta ne *La camera chiara* sottolinea ancora una volta la posizione di Barthes nei confronti della fotografia: le immagini di sua madre sono sostanzialmente contraffazioni dell'essenza del soggetto, in quanto l'inevitabile congelamento in una posa o un'espressione tra le infinite possibili ne eternizza l'apparenza ma non ne comunica la sostanza, cioè l'anima.

Per quanto oggettiva e da sempre concepita come puro rinvio ad un'identificazione effettiva, secondo Barthes la fotografia manca di senso in quanto tratta frammenti statici, 'fette' di una realtà che non va concepita come punto di arrivo⁸²³, ma come posizione di partenza di un processo più ampio. Opinione certamente derivata da Proust, per il quale

⁸²² Barthes R., *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Op. cit., pp. 67-68.

⁸²³ Cfr. Piazza M., *L'oggettività della fotografia e la conoscenza stereoscopica: da Proust a Barthes e ritorno*, «Lebenswelt. Aesthetics and philosophy of experience», n. 5, 2014, p. 101, <http://riviste.unimi.it/>.

[...] *l'istantanea* [...] nasconde dunque tutto questo [...] quando essa raffigura una persona, può facilmente entrare in contrasto con il ricordo che ne possediamo, costruito sulla base di un numero certamente superiore di 'scatti' immagazzinati nella nostra memoria⁸²⁴.

Nel romanzo *À la recherche* Proust afferma che di una persona amata si possono conservare solo "photographie manquées"⁸²⁵, e in perfetta linea con il suo pensiero, Barthes considera la fotografia un inganno a causa della sua staticità oggettivante, che non coincide con la vera natura del soggetto.

Come nel caso della fotografia della madre, l'immagine tende a rendere la figura umana uno spettro, un 'imbalsamatura'⁸²⁶ innaturale in una singola posa destinata a durare in eterno, e perciò opinabile: il ricordo della defunta è demistificato dalla fotografia in quanto produce una discrasia con la disposizione delle immagini mentali, ma in compenso la sottrae all'oblio del tempo. Barthes riconosce che la vera forza della fotografia sta piuttosto nel suo potere evocativo: l'immagine attesta che quella persona è realmente esistita, che è stata davvero davanti all'obbiettivo, anche se non è più.

Ciò che è *stato* (*ça à été*) in fotografia suggerisce un rinvio verso qualcosa che ha cessato di essere, che è morto e che fa parte di un passato finito e concluso.

824[¶]*Ibidem*.

825[¶]Proust M., *À l'ombre des Jeunes Filles en fleurs, À la recherche tu temps perdu*, La Pléiade, Paris, 1954, p. 490.

826[¶]Nel saggio intitolato *Ontologia dell'immagine fotografica*, anche lo studioso di cinema André Bazin, introduce la concezione della fotografia come "pratica dell'imbalsamazione". Secondo la sua idea l'immagine fotografica, esattamente come scultura e pittura prima di lei, sarebbero derivate dalle antiche pratiche funebri egizie atte a difendere il cadavere dall'usura del tempo per salvarne le apparenze. Il cosiddetto "complesso della mummia" distingue la fotografia dal cinema in quanto quest'ultimo, con l'aggiunta del movimento, cattura l'anima del reale e non solo la sua sembianza. La critica alla fotografia si basa dunque sul suo innato tentativo di esorcizzare il tempo custodendo le fattezze di ciò che è destinato a scomparire.

Tale 'noema' barthesiano⁸²⁷ è presente sulla scena di *booty Looting* nelle cronache di Killick su Birgit Walter, la quale sembra relazionarsi creativamente con il suo passato di madre, asserendone l'esistenza tramite la fotografia, attestando quel passato inverosimile grazie alla fotografia, che pur dichiarando la sua opinabilità, dimostra il suo inoppugnabile valore certificatorio: i fatti che avvengono in scena sono reali, visti dal pubblico e garantiti dall'immagine fotografica, pur nella contraddizione della loro stessa logica di senso. Il fascino della fotografia per Vandekeybus sta proprio in questo doppio volto della fotografia descritto da Barthes⁸²⁸:

A photo freezes something that is actually already past. This means you are constantly working on time and its creation. [...] Photographs are time's memory⁸²⁹.

Costruire una quotidianità artefatta, confezionarla in un'immagine per farne ricordo e poi dimenticarlo per procedere verso un nuovo scenario: questo è il processo seguito in scena da tutti i personaggi.

Le fotografie della vita di questa madre ambigua, dalla personalità contorta e malvagia, con le sue trame immaginarie e fantastiche in cui è

827^oSecondo Barthes, la fotografia inaugura una nuova categoria spazio temporale, quella dell'è *stato*. Non si può negare che ciò che appare in un'immagine fotografica sia effettivamente stato là, cioè che sia apparso fisicamente di fronte all'obiettivo. Il presente fotografato dalla fotocamera è *stato là*, ma in quanto oggetto irrimediabilmente separato dal reale è trascorso, e ora non è più. Questa doppia posizione congiunta di realtà e passato rappresenta l'essenza stessa della fotografia, il suo *noema*, che è una prova, in quanto diretta emanazione del referente, ma al tempo stesso una ratifica di ciò che è già trascorso e sostanzialmente diviene ricordo, per quanto impreciso e talvolta fuorviante.

828^oFin dalle prime righe de *La camera chiara*, Barthes dichiara che il suo interesse per la fotografia è di tipo ontologico e ammette che talvolta può assumere una "coloritura culturale". Ma più avanti aggiunge che il suo "realismo" deriva dalla necessità di porsi di fronte alle immagini in modo "selvaggio", senza sovrastrutture, e con una peculiare disposizione logica. Riflettendo sulle immagini in qualità di *operator*, *spectrum* e *spectator* l'autore esplora solo alcuni campioni fotografici, quelli che sicuramente possiedono una particolare importanza nella sua vita: in questo modo la pretesa riduttiva di parlare della fotografia diventa una più concreta analisi euristica delle fotografie. Barthes R., *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Op cit., pp. 5-12.

829^oMinten I., "This Performance is a set of building blocks", *Wim Vandekeybus on Booty Looting and the 25th anniversary of Ultima Vez*, Op. cit.

coinvolta la sua stessa prole, sono atte a fornire il ricordo delle sue gesta, cristallizzato nel flusso inarrestabile degli eventi.

Attraverso le fotografie, ogni famiglia si costruisce una cronaca illustrata di sé stessa, un corredo portatile di immagini che attestano la sua compattezza,

scrive la Sontag, e aggiunge:

far fotografie, che è un modo per attestare un'esperienza, è anche un modo di rifiutarla, riducendola ad una ricerca del fotogenico, trasformandola in un'immagine, in un souvenir⁸³⁰.

Fotografarsi con i propri figli, veri o presunti, diviene per la Walter un rituale della propria vita familiare, un modo per tesaurizzare la sua esperienza di madre e consegnarla al mondo.

In scena i figli esprimono sentimenti discrepanti, la ricordano in maniera sempre diversa e contribuiscono a rafforzare l'immaginario contraddittorio delle sue tante realtà. Ma su di un aspetto tutti concordano, la sua fragilità e spietatezza nell'affrontare la vita: madre invadente ma disinteressata, incestuosa e infine omicida, intimamente connessa alla figura di Medea, in preda al delirio sul finale uccide uno alla volta i suoi figli schiacciandoli su di una fotocopiatrice.

La scelta di questo oggetto di riproduzione di immagini trasformato in strumento di morte è strettamente riconducibile alla fotografia, al concetto di copia e a tutto il filone della nozione di riproducibilità che ha mosso diversi studi, primo tra tutti quello di Benjamin⁸³¹.

⁸³⁰Sontag S., *Sulla fotografia*, Op. cit., p. 9.

⁸³¹Il notissimo saggio di Walter Benjamin, diffuso in tedesco nel 1955 e tradotto in italiano con il titolo *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (pubblicato da Einaudi nel 1966, 1991 e 2000) riflette sul rinnovato statuto di produzione dell'arte e della relativa perdita dell'aura, ossia del valore culturale attinente l'unicità, l'autenticità e l'autorità dell'opera stessa. Nel testo *Piccola storia della fotografia* del 1931, ivi contenuto, Benjamin sostiene che la condizione di riproducibilità diventa emblematica con l'avvento della fotografia, la "grande e misteriosa esperienza" che ha saputo conservare una forma di sopravvivenza dell'aura nella rappresentazione del volto umano. Il ritratto, con la sua "malinconica e

In un'intervista ricorda Vandekeybus :

When I was young I putted my little son on a photocopy machine and I copied him. Was fifteen years ago, but I always did it. Is beautiful, the result is beautiful [...] The face deformed. But Is also like die. Photocopier here is a killing machine. Medea kill her kids with a copy machine, and you see the result immediatly, how people sweat, how they get printed. The fact that you see the result makes you think about it⁸³².

La bellezza di un volto deformato a causa della pressione sul vetro della macchina, il passaggio repentino in un'immagine a due dimensioni, l'effetto della chiusura degli occhi a causa della luce sono i pretesti che hanno spinto il coreografo ad inserire nello spettacolo questo ennesimo elemento. Ma soprattutto, sostiene Vandekeybus, l'idea che appoggiarsi su quel vetro sia un po' come morire senza andarsene veramente e perdurando come immagine permanente, è ciò che lo ha spinto a concepire la fotocopiatrice come congegno di morte.

Come sottolinea ancora Vandekeybus, si possono sempre creare falsi ricordi grazie alle fotografie, ma se qualcuno muore senza mai essere fotografato significa che non è mai esistito perché ciò che non è visto non può essere ricordato.

2.5.4 Il fotografo performer

Nel sistema di intersezioni diegetiche che si avvicendano in *booty Looting*, il fotografo Danny Willems ricopre una posizione tutt'altro che complementare, nonostante venga inizialmente presentato come semplice testimone, convocato per osservare e confermare gli avvenimenti.

incomparabile bellezza" è unico ed irripetibile ed esprime il profondo legame dell'immagine con il tempo e la morte.

832⁸³²L'aneddoto raccontato da Vandekeybus è tratto da *An informal interwiev to Wim Vandekeybus*, video intervista apparsa su La Biennale di Venezia Channel, <https://www.youtube.com/watch?v=tnwMYnPE5pk>.

Benché contrario ad una vera e propria gerarchia dei ruoli sul palco, Vandekeybus ammette di avere concesso uno speciale privilegio al fotografo, incoraggiato ad intervenire, coadiuvare e spesso avviare la narrazione attraverso le sue immagini *live*:

The show's starting point was to see what photography is and how it could be present onstage as an active medium and not just be something whose results you see in magazines or in a frame hanging on a wall. To see how photographs are made, how they can lie and tell a different story, and to see how the photographer can single out one element of a complex reality and draw attention to something that other people didn't see⁸³³.

La fotografia in *booty Looting* è vissuta come un medium attivo, concretamente operativo sulla scena e imprescindibile per restituire al pubblico il sottotesto narrativo, offrendo inoltre un inatteso punto di vista sulla storia. Fronteggiando sistematicamente le acrobazie dei danzatori e carpando loro attimi essenziali "rubati" dal movimento frenetico [fig. 76], il fotografo si erige a intermediario tra la platea e la scena, diventando di fatto l'imprescindibile punto di contatto per procedere lungo l'intreccio narrativo.

In questo senso Willems, pur interpretando se stesso, diviene una sorta di *alter ego* del regista e spesso sembra orchestrare gli episodi, indirizzandone persino gli spostamenti nello spazio.

E il dislocamento del fotografo lungo le diverse traiettorie spaziali che percorrono tutto il palcoscenico assomiglia esso stesso ad una vera e propria danza. Come fa notare Vandekeybus: "[...] when you watch a good photographer in action, that's already choreography"⁸³⁴, e in effetti in diverse situazioni Willems non esita a lanciarsi a sua volta in volteggi azzardati e agili andature paragonabili ad una performance. Che l'azione

833[®] Dichiarazione del coreografo tratta dall'intervista *Wim Vandekeybus: Booty Looting the memory*, <http://www.agendamagazine.be/en/blog/wim-vandekeybus-booty-looting-memory/15/10/2013>.

834[®] *Ibidem*.

del fotografare racchiuda in sé una dimensione gestuale e un veritiero atto performativo, è opinione condivisa già da alcuni anni⁸³⁵, e per molti fotografi che accolgono questa “visione comportamentista”, il gesto fotografico è un rituale addirittura più importante del risultato estetico⁸³⁶.

Le operazioni dell'inquadrare nella totalità dell'azione, del trovare il giusto punto di vista, di avvicinarsi ed allontanarsi con la fotocamera puntata sul soggetto, figurano di per sé come autentici assoli, apprezzabili in tutta la loro euritmia. Il fotografo sul palco è però rilevato più frequentemente come minaccia che come alleato, tanto che gli stessi co-protagonisti lo accusano più volte di essere importuno, aggressivo e prevaricatore.

Willems usa la macchina per impadronirsi dello scatto perfetto da poter mostrare al pubblico come un trofeo, e non esita ad inseguire incessantemente l'occasione, scagliandosi nel bel mezzo degli eventi per carpire l'attimo preciso. Come un esperto fotoreporter d'assalto interferisce con l'azione, si apposta e invade il campo⁸³⁷, sollecitando “[...] ciò che sta accadendo perché continui ad accadere”⁸³⁸.

Come nota Sontag, spesso la macchina fotografica è esercitata come strumento per abusare simbolicamente gli altri individui e depredare il mondo, alla stregua di un fallo o di un'arma⁸³⁹, che si “carica” e si “punta”⁸⁴⁰ per colpire. Ma nonostante questo tipo di arma non possa uccidere, sottolinea ancora Sontag, fotografare significa trasformare il

835[®] Su questo argomento si vedano soprattutto Dubois P., *L'acte photographique*, Labor, Bruxelles 1983, e il già menzionato Marra C., *Fotografia e pittura nel Novecento. Una storia “senza combattimento”*.

836[®] Marra C., *Fotografia e pittura nel Novecento. Una storia “senza combattimento”*, Op.cit., p. 227.

837[®] In questo frangente il fotografo in scena sembra ispirarsi ai grandi fotogiornalisti del Novecento come Robert Capa, il quale dichiarò: Se le fotografie non sono abbastanza buone significa che non sei abbastanza vicino”, Capa R., *Leggermente fuori fuoco*, Contrasto, Milano 2002, (trad. italiana di Piero Berengo Gardin), *Slightly out of focus*, Modern Library, New York 2001.

838[®] Sontag S., *Sulla fotografia*, Op. cit., p. 12.

839[®] Ivi, p. 13-14.

840[®] Come osserva Sontag, in inglese il verbo *to shoot* è utilizzato per indicare l'azione del fotografare e anche il gesto dello sparare.

soggetto in qualcosa di dominato e posseduto, e per estensione metaforicamente assassinato. “Fotografare qualcuno è un omicidio sublimato”⁸⁴¹, è ‘rubare’ ad un individuo un istante della vita esattamente come farebbe un soldato che combatte in guerra.

Come hanno notato alcuni recensori dello spettacolo⁸⁴², l’esperienza di *booty Looting* lascia al pubblico l’impressione di aver partecipato ad una battuta di caccia, o addirittura ad una vera e propria guerra. Sul campo di battaglia del palcoscenico [fig. 77-78] si succedono ininterrottamente conflitti e scontri violenti, sistematicamente favoriti e fotografati da Willems il quale, tuffato nel bel mezzo del furore caotico, ‘uccide’ costantemente anche il tempo dell’azione, interrompendo istantaneamente e radicalmente la continuità dell’evento scenico.

“Se osserviamo i movimenti di un uomo munito di un apparecchio fotografico (o piuttosto di un apparecchio fotografico munito di un uomo)” riscontra Flusser, “abbiamo l’impressione di assistere ad un agguato: è l’antico gesto venatorio del cacciatore nella tundra”⁸⁴³.

Nella corsa verso la conquista del bottino, il fotografo è ancora una volta paragonabile ad un predatore, equipaggiato com’è per conseguire il suo proposito. “Durante la caccia, il fotografo passa da una forma di spazio-tempo all’altra, adeguando le categorie spaziali e le categorie temporali le une con le altre secondo diverse combinazioni”⁸⁴⁴, ma il suo potenziale di scelta tra queste occasioni è sottomesso all’uso della macchina fotografica.

L’apparente libertà decisionale di fotografare qualcosa, che ogni fotografo identifica come un’intenzione personale, è in realtà limitata alle categorie connaturate alla fotografia, ovvero insite nell’apparecchio

841[¶]*Ibidem*.

842[¶]Cfr., tra gli altri, Becerra A., *Entre realidad y simulacro escénicos. El arrebatado de Wim Vandekeybus en booty Looting*, Op. cit; Vankersschaever S., *Deceit in Venice*, www.ultimavez.com.

843[¶]Flusser V., *Per una filosofia della fotografia*, Mondadori, Milano 2006, p. 39, (trad. italiana a cura di Chantal Marazia), *Für eine Philosophie de Fotografie*, European Photography Andreas Muller-Pohle, Berlin 1983.

844[¶]ivi, p. 42.

fotografico. Secondo Flusser, la disposizione che innesca lo scatto è “puntiforme” e “quantica”, “programmata” e “postideologica”⁸⁴⁵, contempla il dubbio fenomenologico, inteso come esitazione di fronte ad una serie di possibilità offerte dal soggetto, ma sostanzialmente è legata al potenziale di risorse esperite della fotocamera più che del fotografo.

L'aspetto tecnico è decisamente rilevante anche in *booty Looting*, ma non ne inficia la traccia concettuale che sorregge la trama. Se alcune fotografie sono estorte brutalmente al vortice dell'azione, altre sono allestite in estemporanea usando illuminazioni da studio e fondali posticci, davanti ai quali i personaggi assumono le pose più ordinarie e stereotipate della foto-souvenir⁸⁴⁶ [fig. 79].

In questo continuo andirivieni di circostanze sceniche, gran parte dei movimenti coreografici sono programmati e cedono solo in parte all'evenienza del caso, e anche se gli spostamenti sul palco sono pianificati, solo di rado gli interpreti si concedono un margine di improvvisazione, seppur ritenuto rischioso.

“60 % of my movements on stage are predetermined”, ammette il fotografo, ma per quanto stabilito a priori ogni movimento può subire delle variazioni dovute all'improvvisazione o a possibili problemi tecnici:

845^{ivi}, p. 48-49.

846[¶]Anche il tema della foto ricordo di famiglia, cimelio di una memoria esistenziale perduta, riporta al già citato desiderio dell'uomo di sopravvivere alla morte attraverso la testimonianza del suo passaggio. Qui ci interessa l'aspetto performativo della costruzione della posa ripresa da Willems, che spesso avviene sotto gli occhi del pubblico ma che talvolta è celata alla vista e riportata solo fotograficamente sullo schermo a fondo palco. La disposizione dei personaggi davanti al fondale è preordinata ma viene diretta dal fotografo che aggiusta continuamente la scena per ottenere una certa impeccabilità compositiva. La pratica del mettersi in posa presuppone l'appartenenza ad una cultura figurativa che impone alcuni cliché rappresentazionali, come indica Barthes quando afferma “[...] non appena mi sento guardato dall'obbiettivo tutto cambia [...] mi fabbrico istantaneamente un altro corpo, mi trasformo anticipatamente in immagine”, ma sottende soprattutto alla strategia visiva e gestuale del fotografo. Come nota Dondero, “[...] l'adattamento psicomotorio ipoiconico del corpo del fotografo non è solo quello guardato attraverso il visore, [...] si tratta [piuttosto] della *conversione* di uno spazio di esperienza in uno spazio strategico di enunciazione del sé”, Barthes R., *La camera chiara*, Op. cit. p. 12; Dondero M.G., *Semiotica della fotografia*, Op. cit., p. 272.

Framing, exposure and focus are more or less fixed. After ± 45 shows I still need to work focused and must make fast decisions when actors or dancers are not standing or running at the agreed spot. This makes it interesting and keep me awake. [...] My big concern is still losing the connection with the screen during the show⁸⁴⁷. Because what you see on stage is not always the same as what is projected on the screen, images lie sometimes. What you get is not always what you see⁸⁴⁸.

2.5.5 *You left with the feeling of having been tricked*

La relazione con il pubblico in platea ha preoccupato il coreografo fin dalla concezione iniziale dello spettacolo. Vandekeybus si è chiesto in diverse circostanze quali sarebbero stati gli effetti sul fruitore di fronte a questo complesso sistema di segni: “*booty Looting* is anything but a fell-good play. It demand a lot from the audience. [...] This is also something I set out to do: how can I manipulate the audience?”⁸⁴⁹ Dilettandosi a sfidare la percezione degli spettatori attraverso il continuo gioco di rimandi tra tempo passato e presente scenico, tra realtà e rappresentazione e per mezzo di traiettorie narrative confermate e subito infrante, *booty Looting* si dipana su di una labile linea di confine, spostata di continuo ai margini della disponibilità del pubblico.

847[¶] Il sistema digitale che consente la riproduzione delle fotografie *live* è generato da un transito rapido dell'immagine dalla macchina fotografica al laptop, attraverso un semplice cavo USB. Un effetto analogo è fornito anche da software professionali come *Canon Image Transmitter* - usato nello studio fotografico dello stesso Willems per esaminare la fotografia sullo schermo del computer prima dell'intervento di post-produzione - ma il tempo di visualizzazione di circa 15-20 secondi è apparso sproporzionato rispetto al concetto di tempo reale. La scelta di un cavo USB lungo più di 20 metri ha adeguato il ritardo di visualizzazione ad un più accettabile mezzo secondo, permettendo nel contempo una disinvoltura nel movimento del fotografo, ma ha originato anche incognite logistiche come la possibile perdita di collegamento durante lo spettacolo o l'intralcio delle dinamiche coreografiche.

848[¶] L'affermazione è tratta da *Framing, exposure and focus*. Intervista a Danny Willems, fotografo di *booty Looting*, riportata in questa tesi a pp. 549-551.

849[¶] Minten I., *Wim Vandekeybus on Booty Looting and the 25th anniversary of Ultima Vez*. “*This Performance is a set of building blocks*”, Op cit.

Ogni spettatore che assiste allo spettacolo vive un'esperienza individuale, vorticoso e scomoda, e pur ghermendo la grande energia esplosiva proveniente dal palco, viene messo incessantemente in difficoltà, ingannato, distratto dalla simultaneità dell'azione ed esortato a mettere insieme le tessere di quel puzzle sconclusionato.

"Here, the spectator has to make an effort" riconosce ancora Vandekeybus, e aggiunge:

Plato said that the theatre is made of innocent people who go to see the suffering of others. For him, the passivity of the audience was something negative⁸⁵⁰.

Qui la platea non risulta affatto passiva perché viene sistematicamente interpellata da Killick e dai suoi proseliti, viene fotografata da Willems in un paio di occasioni [fig. 80] e tramutata in elemento attivo della scena, viene addirittura rimproverata di non essere abbastanza attenta ed esortata ad una maggiore adesione ai fatti.

La sensazione è che il pubblico sia indotto a partecipare a questa grande caccia insieme al fotografo, nel tentativo di impadronirsi di un proprio personale bottino, di rubare immagini per ricomporre la trama, nella condizione totale di predone che vuole conquistare di più elementi possibili da portare a casa per districarsi nel groviglio di segni. Vandekeybus confonde esplicitamente il pubblico, mettendolo continuamente su piste false, fabbricando diverse storie che sistematicamente decostruisce. E il gioco è in effetti coerente: lo spettatore si sente irretito e stimolato, deve necessariamente fare uno sforzo di comprensione nel processo di traduzione dei contenuti, percepisce l'inganno e la mistificazione nel continuo rovesciamento di visioni, e cerca il bandolo della matassa dall'inizio alla fine dello spettacolo.

⁸⁵⁰ L'affermazione Wim Vandekeybus è tratta dall'intervista *booty Looting the memory*, Op. cit.

E' come se ogni singolo componente del pubblico fosse sollecitato ad abbracciare una personale versione della storia, stabilendo cosa è reale e cosa non lo è, e definendo delle priorità. Dopo ogni intervento del fotografo, all'apparire in tempo reale della fotografia appena scattata, lo spettatore è messo di fronte ad una scelta: continuare ad inseguire la vorticosa vicenda scenica o fermare gli occhi sull'immagine che ne ha sottratto un palpito?

La fotografia statica si impone allo sguardo del pubblico, che le attribuisce codici di identificazione specifici per il grande impatto estetico e la potenza visiva, ma soprattutto perché rappresenta una sorta di pausa emotiva che sospende per un attimo il tumulto e permette al singolo di tirare il fiato.

Cosa ricorderà il pubblico dopo *booty Looting*, si domanda ancora il coreografo? Le immagini fotografiche aggiungeranno o toglieranno particolari? Forniranno un supporto a questi ricordi o ne impediranno una memoria incondizionata ed esauriente? Le pratiche di rimemorazione degli eventi scenici, per quanto rigorosamente personali, sono tuttavia condizionate dal processo di affioramento mnemonico vincolato dalle immagini fisse.

Ogni individuo che 'lascia il teatro nella convinzione di essere stato gabbato' porta con sé una interpretazione esclusiva, ma è a sua insaputa totalmente condizionato dalla sequenza delle fotografie che si sono avvicendate sullo schermo a fondo palco.

Pur concedendo alle teorie proustiane e barthesiane sopracitate una loro attendibilità concettuale relativa, come dicevamo, alle lacune congenite della fotografia, ciononostante si deve riconoscere come nel caso di *booty Looting* le immagini fotografiche viste in scena costituiscano il dispositivo scenico più opportuno per ricollocare organicamente nella memoria gli avvenimenti.

La scelta di Willems che decreta quale fetta di gesto riprodurre, implica che quello sia il momento da ricordare e nessuno dei restanti, né prima

né dopo lo scatto. Grazie al suo intervento che spezza l'azione per restituirne un frammento extra-temporale, gli spettatori non solo possono seguire più agevolmente quel processo di realtà e finzione che avviene in contemporanea - al di là della scelta su cosa concentrare la propria attenzione e quando - ma registrano indelebilmente nella memoria una serie di impressioni comuni e partecipate.

Le immagini fisse costituiscono infatti involontariamente il riferimento soggettivo, e insieme condiviso, che riunirà la memoria dello spettacolo nel tragitto di costruzione di un'identità collettiva.

Quelle fotografie fallaci, inattendibili e simulate che sappiamo essere bugiarde, come avvalorata *booty Looting* lungo tutta la sua catena di eventi, ma che sono la cornice gnoseologica della nostra conoscenza e della cui "mediazione iconica abbiamo bisogno per dimostrare agli altri che siamo esistiti"⁸⁵¹, che anche noi siamo stati là, in quell'*analogon* del mondo⁸⁵² che è la fotografia.

2.6 Città di Ebla

La compagnia teatrale Città di Ebla nasce nel 2004 a Forlì dall'incontro tra l'ex ingegnere Claudio Angelini, già assistente alla regia di Antonio Latella, e Valentina Bravetti, attrice e danzatrice formata sulla scena del Teatro Valdoca.

Il percorso artistico della compagnia comincia nel 2005 con *Othello. Da un'idea di W. Shakespeare demolita e incendiata*, primo spettacolo nel quale appare in nuce l'idea di un dispositivo visivo in grado di corroborare la rappresentazione: in scena video e voce in presa diretta

⁸⁵¹ Becerra A., *Entre realidad y simulacro escénicos. El arrebato de Wim Vandekeybus en Booty Looting*, Op. cit.

⁸⁵² Per riferirsi ancora una volta a Barthes, se la fotografia è sempre l'emanazione del suo referente e il noema fotografico certifica una presenza reale, mai metaforica, completamente aderente alla verità, per quanto fugace e passata, allora la fotografia è un *analogon* del mondo che può mentire sul senso della cosa, ma mai sulla sua esistenza, Barthes R., *La camera chiara*, Op. cit., p. 87.

si inseriscono nella performance *live*, producendo un coinvolgente gioco di rimandi tra visione e suono.

Iago, interpretato da Valentina Bravetti, pilota una piccola telecamera a circuito chiuso che produce immagini fruibili dagli spettatori; unico occhio aperto sulla scena, celato anche ad Otello/Daniele Romualdi, che poteva vedere la realtà solo attraverso uno schermo di computer. Spiega il regista:

La figura che portava la telecamera [...] nella parte finale del sacrificio, era vestita da sacerdote. Ci siamo riferiti a un prete perché in Occidente la Chiesa è la più grande costruttrice di immagini, la responsabile di quell'impianto visivo di cui ancora oggi siamo figli⁸⁵³.

Questa dimensione di sacralità silenziosa e la riflessione sull'atto del vedere e sulla percezione dell'immagine prosegue con *Wunderkammer. Azione scenica al servizio di un vedere*, uno spettacolo-performance del 2006 in cui all'allestimento della scena si unisce l'idea dell'installazione artistica.

“Le wunderkammer erano luoghi in cui l'esperienza e i manufatti giacevano silenziosi”, commenta Angelini,

[...] poi si sono evolute in piccoli sistemi per raccontare il cosmo, [...] oggetti recuperati dalle guerre, particolari uova di struzzo a cui erano corredate leggende, strane suppellettili [...] con una parte legata alla mineralogia, una agli uccelli, con dipinti e reperti⁸⁵⁴.

Nello spettacolo la camera della meraviglie è una stanza di sedici metri per sei, alta quattro, foderata con tremila immagini, tra fotografie, cartoline e ritagli di giornali disposti caoticamente. Un vero microcosmo dello sguardo, suddiviso per tematiche, in cui lo spettatore è libero di

853⁸⁵³Petruzzello M., (a cura di), *Iperscene*, Op. cit., p. 28.

854⁸⁵⁴Ivi, p. 29.

intraprendere un personale percorso e costruirsi la propria storia per immagini.

Le figure appese tutt'intorno alla stanza stimolano ad una riflessione sulla cultura e sulla qualità del vedere, mentre la sagoma nuda della performer (sempre Valentina Bravetti), chiusa dentro una teca di vetro trasparente [fig. 81], spinge ad interrogarsi sul rapporto con il corpo, su cui "si gioca la politica dei nostri tempi"⁸⁵⁵.

A scapito della parola in scena, tenacemente smembrata fino a divenire suono o puro silenzio, la ricerca della compagnia sullo sguardo e sulla relazione con le immagini si fa sempre più radicale, uno spettacolo dopo l'altro, fino ad arrivare al coinvolgimento della fotografia.

2.6.1 Derive ermeneutiche. Il progetto *Pharmakos*

Nel triennio 2006-2008 Città di Ebla concepisce il progetto *Pharmakos* il quale, tra i tanti materiali proposti, ha dato alla luce anche un insolito libro fotografico. Come spiega il regista Angelini nella *Prefazione*, il libro non è una semplice raccolta di immagini-documento della scena, che raccontano lo spettacolo o lo evocano, ma piuttosto "[...] un modo di proseguire un viaggio all'interno di una materia che aveva cose da dire oltre l'elemento scenico"⁸⁵⁶.

Città di Ebla aveva già manifestato in passato un crescente interesse nei confronti della fotografia, tanto da esprimere l'aperta necessità di confrontarsi con studiosi e cultori della materia per istituire un dialogo sui rapporti tra la scena e l'immagine⁸⁵⁷.

⁸⁵⁵Ivi, p. 27.

⁸⁵⁶Città di Ebla, Camporesi G., *Pharmakos*, Bolis Edizioni, Bergamo 2009, p. 5.

⁸⁵⁷Nella primavera del 2006 Città di Ebla e altre due compagnie romagnole, Masque e Orthographe, organizzano a Forlì la rassegna *Un altro teatro*, all'interno della quale viene presentato *Mettere a nudo*, ciclo di giornate di studio con esperti di diversi settori disciplinari invitati a discutere i percorsi di ricerca estetica dei tre gruppi. Il primo incontro con Città di Ebla ha visto impegnato Adolfo Mignemi, storico e docente a Torino, con l'intervento dal titolo *Il campo minato dell'immagine*, il cui tema verteva sull'uso storiografico delle fonti fotografiche con un approfondimento particolare sull'effetto dei supporti audiovisivi sulla ricerca storica: se la fotografia e gli altri mezzi di comunicazione hanno persuaso per decenni il pubblico di mostrare in modo

Negli anni del progetto *Pharmakos*, l'incontro con la fotografia di Gianluca *Naphtalina* Camporesi ha convogliato questa esigenza verso la ricerca di un mezzo per la rappresentazione della scena il quale, attraverso un tipo di visione inconsueta, fosse in grado non tanto di testimoniare l'azione quanto piuttosto di moltiplicarne il senso e i valori.

Il fotografo Camporesi viene invitato a produrre del materiale visivo in totale autonomia. Libero di muoversi sopra e intorno allo spazio scenico, svincolato da qualsiasi indicazione da parte del regista, indipendente nella scelta di cosa - e come - riprendere durante la performance, concepisce un progetto visivo finito.

Come sottolinea ancora Angelini,

Nel tempo è emersa autonomamente la forma che, per prima, avrebbe ospitato un nuovo sviluppo di *Pharmakos*, e si è delineata grazie all'occhio fotografico di Gianluca Camporesi che ha seguito tutto il percorso e lo ha dragato in pura immagine con una sua personale e infallibile bussola di orientamento. [...] Non della storia della scena mi volevo occupare, ma di cattura di una nuova forma⁸⁵⁸.

oggettivo la verità del mondo, diversamente dalla personalizzazione della scrittura o della soggettività del racconto orale, cosa succede quando si tratta di "leggere" un documento fotografico relativo ad uno spettacolo? Una lettura critica si può basare solo sulla fruizione delle immagini? Rispetto ad *Othello*, - presentato da Città di Ebla nella stessa rassegna - la discussione su queste ed altre questioni ha fatto emergere un interessante ragionamento sull'analogia tra il lavoro dello storico, che raccoglie e studia diversi tipi di fonti visive e che quindi si muove sul campo minato della loro codifica, ed il sistema di immagini che lago costruisce per *Othello*, basato sull'inganno e la dissimulazione. *Othello* crede in ciò che pensa di vedere ma in realtà ciò di cui si fida è la sua immaginazione, quindi egli stesso si muove inesorabilmente in un campo minato. La riflessione sul rapporto individuale e collettivo con l'immagine, ma anche con il proprio immaginario, ha portato a condividere l'idea che tra la realtà e la sua messa in scena esiste una distanza a tratti incolmabile ben espressa dall'immagine, che diventa appunto campo minato, terreno d'azione pericoloso.

Il secondo incontro, dedicato al percorso di *Orthographe*, ha presentato la relazione *Teatro dei nervi* di Alessandra Violi, incentrata sulla fotografia medica ottocentesca con particolare riferimenti alla psicopatologia isterica. L'ultimo incontro, *La ditta dei ritratti*, di Giovanna Tommasucci e curato da Masque Teatro, era infine consacrato a Witkiewicz e al suo sistema concettuale, paradigma delle teorie e filosofie teatrali.

858^{vi}, p. 5.

Questa nuova configurazione di cui parla Angelini, si articola sulla concezione di una serie di immagini organizzate intorno ad un pensiero autonomo, che nasce e si sviluppa nella più totale autogestione e libertà di linguaggio, emancipato da qualsiasi tradizione legata alla fotografia teatrale.

Le tante immagini fotografiche contenute nel libro, a differenza di ciò che si verifica comunemente in questo settore della fotografia, non sono mai descrittive e non procedono secondo una sequenza logica. Spesso sono mescolate, mosse, sgranate, i piani sono eccessivamente ravvicinati, i tagli parziali e spesso illeggibili.

Come nota Claudia Sorace, parlando delle fotografie di Camporesi nel testo *Guardando da vicino*:

[...] Tutto questo crea movimento. Il mio sguardo è costretto ad uno spostamento continuo all'interno della cornice. Il movimento per naturale reazione chimica genera calore, e il calore mi è sempre sembrato qualcosa di lontano dagli spettacoli di Città di Ebla⁸⁵⁹.

Il corpo di *Pharmakos* è infatti immerso in ambienti freddi, in sale anatomiche, dentro l'acqua, in uno stato di immobilità dal quale però si avverte la tensione della volontà di cambiare forma. I cinque movimenti sono caratterizzati da azioni reiterate, meccaniche e rigide, che acquistano forza in virtù della loro durata nel tempo.

La ripetizione precisa e rigorosa di un gesto si estende temporalmente fino ad insinuarsi percettivamente nello spettatore non tanto come immagine, ma piuttosto come un'azione, che si porta dietro il concetto che essa stessa rappresenta.

Questa dimensione del tempo, della durata dell'azione è apparentemente antitetica alla fotografia, la cui registrazione del tempo è istantanea. Rimarca ancora la Sorace:

859^{ivi}, p. 186.

[...] Quelle che avevo davanti agli occhi quasi non sembravano nemmeno le immagini degli spettacoli che conoscevo. Gli elementi erano certo gli stessi, le forme, i colori, i corpi sembravano quelli conosciuti, ma sicuramente più forte rispetto alla gioia di un ritrovamento era la sensazione di una perdita.

La pratica fruitiva tipica della fotografia teatrale è in effetti, basata sulla medesima modalità percettiva: lo spettatore si aspetta di 'ritrovare' lo spettacolo nelle fotografie e di riconoscere in esse gesti, momenti, luoghi, elementi scenici, figure, ritmo; di riavere una sorta di resoconto delle varie fasi della rappresentazione, per poter rinvenire quel senso di complessità e di totalità di un'esecuzione altrimenti effimera e transitoria.

Si tratta della solita forma di implicita fiducia nei confronti dell'immagine fotografica, euristicamente intesa come indice, come traccia del reale. L'indicalità della fotografia è ormai un modello culturale e artistico definito, acquisito, divenuto nel tempo un diritto apparentemente inalienabile per chi vede l'immagine: ci si aspetta sempre una corrispondenza, un'attinenza con la realtà.

Il progetto fotografico di Camporesi per *Pharmakos* esula dal piano della pura e semplice indicalità per porsi su di un livello più concettuale, talvolta astratto e di difficile decodificazione visiva, e certamente in linea con il pensiero fondante del progetto stesso.

Il termine *Pharmakos* rievoca la tradizione ateniese di allontanare annualmente dalla città un cittadino affetto da deformità fisiche, per espellere metaforicamente insieme a lui anche eventuali contagi per la comunità. *Pharmakon*, la parola che deriva da questo rito, assume il significato quindi di antidoto per la collettività e veleno per l'uomo, dolore e rimedio, purezza e impurità⁸⁶⁰. L'essenza estetica costitutiva del progetto di Città di Ebla si struttura proprio su questa dicotomia, che

⁸⁶⁰Cfr. le speculazioni di Vernant J. P., (a cura di), *L'uomo greco*, Editori Laterza, Bari, 1997.

mette al centro la figura umana: l'incrocio tra corpo sacrificale e corpo medico "come punte estreme di una parabola sulla natura e l'evoluzione del senso del corpo"⁸⁶¹.

Pharmakos Movimento I, Embrione

Rappresentato per la prima volta a Forlì il' 11 e il 12 novembre 2006, Sala Rovere, durante il Festival Evento Ipercorpo 2006.

Il primo movimento contiene, in visione microscopica, gli elementi fondamentali dei movimenti successivi. Ciò significa che i movimenti successivi amplificheranno ed accresceranno visioni in potenza già contenute nell'embrione⁸⁶².

Durante *Embrione*, una partitura sonora dal vivo accompagna il movimento di una figura femminile seminuda, in un "vero e proprio dialogo tra corpo e suono, visto che la sonorità segue e precede, accoglie e respinge il movimento dei corpi che appaiono agiti dal suono stesso"⁸⁶³.

La scena è costituita da una grande tela rettangolare bianca appoggiata al suolo, con una serie di lunghe candele accese al centro, illuminate dall'alto. Il pubblico è disposto intorno, in piedi, immerso in un buio impenetrabile. Il corpo femminile che danza lungamente intorno all'unica fonte di luce è sporco, imbrattato dalle impurità, e al comparire di due figure elegantemente vestite, ma col viso coperto da maschere antigas [fig. 82], crolla al suolo in un angolo.

Il corpo impuro viene deterso accuratamente, strofinato e accudito dalle due figure che appaiono però contaminate dal contatto e si liberano con lentezza dai vestiti, scoprendo a loro volta corpi nudi e inquinati. I liquidi residui dell'abluzione vengono versati in un canale di scolo accanto alla scena e a questa azione salvifica segue una sorta di danza

861 [¶]<http://www.cittadiebla.com/Pharmakos/>.

862 [¶]Città di Ebla, Camporesi G., *Pharmakos*, Op. cit., p. 145.

863 [¶]<http://www.cittadiebla.com/Pharmakos/Embrione/>.

disarmonica, in cui i corpi a terra si tendono in un equilibrio instabile mentre le luci dall'alto si spostano illuminando solo alcune parti della scena e la sonorità si fa aspra e sgradevole. Dal soffitto scendono alcuni ferri chirurgici appesi a corde sottili, che vengono toccati e fatti roteare lentamente dal corpo purificato.

La luce si fa rossastra e drammaticamente tenebrosa e il suono diventa sempre più forte fino a diventare rumore bianco assordante. Infine, un'illuminazione diffusa, fredda e azzurrastra, ridesta i tre corpi che ormai completamente nudi e quasi informi, incedono lentamente e faticosamente verso i bordi della scena fino a scomparire nel buio.

Il libro fotografico che porta lo stesso titolo del progetto teatrale si apre con questo primo movimento. Le fotografie, tuttavia, non sempre riferiscono gli accadimenti scenici, anzi spesso li negano. Tutte le immagini sono buie, tetre, quasi monocromatiche nel loro mostrare pezzi informi e mossi di corpi nudi che si stagliano su di uno sfondo nero, scarsamente illuminato [fig. 83]. La messa a fuoco, quando c'è, è volutamente posta sul piano ravvicinato - in modalità macro in particolare sul dettaglio degli strumenti chirurgici - creando quindi una prospettiva forzata che lascia fuori fuoco le figure umane evanescenti sullo sfondo. Si percepisce una continua sensazione di incertezza sia nell'identificazione della forma e quindi nel riconoscimento del soggetto inquadrato, che nella comprensione della configurazione spaziale. Non c'è un vicino e lontano, un dentro e un fuori, non si afferra la struttura globale e la posizione degli oggetti e dei corpi.

Anche quando le fotografie trattengono l'azione attraverso un fuoco più preciso, tale che il gesto sia comprensibile e chiaro, il punto di vista della ripresa fa sì che la pelle, la superficie dei corpi, sia protagonista dell'inquadratura.

All'interno della prima sezione del libro, intitolata *Movimento I*, le immagini fotografiche non sono montate secondo una vera e propria logica consequenziale, ma tendono a presentare una costruzione basata

su assonanze cromatiche o di forma. Le ventiquattro fotografie si succedono intervallate da pagine nere che rivelano un'interruzione più visiva che narrativa. L'aspetto della narrazione infatti, per tutto il volume, risulta decisamente trascurabile rispetto all'impatto estetico.

Pharmakos Movimento III, Orizzonti del campo

Il terzo movimento viene messo in scena e presentato al pubblico subito dopo il primo. Il debutto avviene dal 28 al 30 giugno 2007 in Piazza del Popolo a Cesena, durante Itinerario Festival.

L'azione si svolge dunque all'aperto, in un luogo pubblico. La struttura che contiene la scena è di forma cubica, con la parte superiore composta da un telaio di tubi di ferro e un lato chiuso da una parte specchiante.

Il suolo è costituito da un basamento bianco di forma quadrata, ben illuminato da luci al neon rivolte verso il centro, dove è visibile il solito canale di scolo. A bordo scena sono disposti disordinatamente svariati carrelli della spesa contenenti scatole di farmaci di vario tipo, e alcune strutture metalliche mobili e geometriche pendono dall'alto. Quattro attori vestiti in borghese, muniti di carrello, spostano pigramente i farmaci sugli espositori appesi e viceversa, mentre una voce registrata e metallica annuncia in italiano e in inglese che "l'iniziativa intrapresa è doverosa" e che "l'attività viene svolta per motivi di sicurezza e di ordine pubblico".

L'ambiente evoca una sorta di grande magazzino, grazie anche al suono rassereneante di sottofondo ritmato a suon di *bip* da cassa da supermercato. Le figure in scena assumono gradualmente posture ambigue e appaiono sempre più frastornate e inebetite, fino a crollare a terra una sopra all'altra.

In quel momento dal fondo della piazza spunta una figura sporca di fango rossastro, che fino a quel momento si era mimetizzata con la parete di mattoni. Con passo incerto e in un equilibrio precario cammina impassibile fino al centro della scena e scavalca i corpi

accatastati, pestandoli con grande lentezza e concentrazione. Al suo passaggio due ulteriori personaggi appaiono in scena e organizzano i corpi stesi spogliandoli di scarpe e qualche indumento, e disponendoli in una fila ordinata.

La performance si chiude con la figura infangata che rigidamente e con estrema lentezza si allontana salendo i gradini della scalinata dall'altro lato della piazza.

Questo terzo movimento trae ispirazione dal concetto di corpo brutalizzato nei campi di sterminio, e dalle varie questioni biopolitiche messe in campo dal nazismo come l'eugenetica, l'eutanasia, o la drammatica costruzione di "spazi di eccezione dove il diritto viene sospeso [...]"⁸⁶⁴. Il campo di sterminio diventa un grande magazzino farmaceutico, un centro commerciale dove le persone assumono le sembianze di morti viventi e si avvicinano al concetto di corpo medicalizzato, che nella concezione iniziale, è quello dell'individuo contemporaneo.

Nel libro fotografico, la sequenza visiva che rappresenta il terzo movimento viene posizionata subito dopo la prima, secondo la logica di presentazione temporale delle performance. Le ventotto fotografie pubblicate sul libro sono scattate in bianco e nero. La prima immagine apre il racconto con una delle ultime scene: le gambe nude del corpo infangato camminano sopra alle figure stese a terra; il punto di vista è basso e le gambe, tagliate sopra al ginocchio, palesano l'andatura instabile e lenta.

A seguire una serie di otto fotografie che alternano dettagli dei contenuti dei carrelli - che scoprono alcune scatole di medicinali attentamente ordinate - e parti dei corpi stesi a terra, scarpe con il tacco e piedi nudi, mani e parti di volto sfocate.

Le fotografie inserite successivamente rivelano vagamente lo spazio scenico. Si intravedono le strutture che accolgono le scatole di farmaci,

⁸⁶⁴Città di Ebla, Camporesi G., *Pharmakos*, Op. cit., p. 147.

la posizione di alcuni personaggi rispetto ai carrelli della spesa, e le sembianze indistinte di qualche volto riflesso nella parte specchiata, probabilmente spettatori. La sequenza di chiusura è riservata all'attraversamento della scena da parte della figura infangata. Le fotografie procedono secondo una progressione consequenziale a livello spaziale oltre che temporale, con l'inclusione intermedia di un'immagine degli attori stesi in fila al suolo dopo il passaggio di lei. Questa immagine in particolare, inserita in quel punto preciso della serie, riprende l'idea di uno spostamento improvviso dello sguardo dal corpo in transito attraverso la scena, a ciò che giace sotto di lei, sul pavimento. In chiusura la scalinata ripresa dal basso fa da sfondo alla *silhouette* che si allontana, ripresa da dietro e inquadrata al centro dell'immagine [fig. 84].

Tra le diverse raccolte di fotografie, questa sequenza è quella che manifesta una maggiore attinenza con una possibile prospettiva narrativa. Vuoi perché la morfologia della scena sia stata congegnata con maggior dovizia di elementi fotografabili, vuoi perché l'illuminazione venga coadiuvata dalla luce artificiale presente nella piazza, vuoi perché la pratica del bianco e nero tradizionalmente sposti l'attenzione verso una rappresentazione maggiormente narrativa, fatto sta che la configurazione testuale della sequenza così pubblicata è fortemente incardinata all'impianto della performance.

Pharmakos Movimento II, Atto Barbaro

Presentato al pubblico il 18 e 19 ottobre 2007 in Sala Rovere a Forlì durante l'Evento Ipercorpo 2007, prosegue idealmente il Movimento III. In scena emerge dalla penombra una performer-danzatrice, chiusa all'interno di una stanza-scatola dalle pareti specchiate.

Il suo esile corpo intubato all'altezza delle braccia e dei polsi, delle gambe, delle caviglie e dei fianchi, è adagiato mollemente su di una sorta di tavolo operatorio-banco da macellaio, mentre musica e luci

aumentano gradualmente dilatando lo spazio. L'appoggio viene rimosso e il corpo appeso in aria comincia ad oscillare, mentre si contorce con movimenti esatti, nell'apparente tentativo di liberarsi dai legacci.

Il corpo è malato e cagionevole e "in uno squarcio di sogno, trova una chiave per ripensare il mondo, tagliare la realtà, sospenderla, farla suonare ed evocare Dio"⁸⁶⁵.

Le corde vengono tagliate dalla performer stessa con un paio di forbici, e mano a mano che le membra si appoggiano al suolo, dai tubi fuoriesce un liquido trasparente che asperge il pavimento chiaro e il suo stesso corpo esangue. Poco più in là è appeso un abito bianco immacolato, che lei indossa e che immediatamente imbratta di rosso sfregandosi con le mani a partire dall'inguine, in una simulazione di parto o di masturbazione. I movimenti sono ripetuti ed eseguiti lentamente, anche quando lei si siede a terra a gambe aperte, girando la schiena al pubblico.

Nel frattempo il tavolo-bancone viene spostato di fronte a lei ed è illuminato in modo da sembrare una sorta di altare sopra il quale, in un riquadro specchiato che si stacca dalla parete, appare il riflesso deformato di lei con l'abito bianco, che rievoca un dipinto sacro. Tutto rimanda alla raffigurazione di un luogo liturgico, l'altare con relativa pala, il suono cupo e sordo di una sorta di litania, il buio rischiarato dalla luce fioca proveniente da una fiamma brandita da lei, che intanto si è inginocchiata verso il pubblico.

Nonostante si possa rimanere al di fuori dell'ambiente contaminato è possibile entrare in simbiosi con questo sogno, con questo rito che viene esperito cercando rapporti con il tempo e lo spazio dell'azione 'di un altro mondo'⁸⁶⁶.

Divenuta ora una danzatrice-sacerdotessa, la performer indossa infine scarpette *en pointe*, e conclude l'atto ritornando nella posizione iniziale,

⁸⁶⁵Ivi, p. 149.

⁸⁶⁶*Ibidem*.

stesa su di un fianco sul tavolo-bancone, posizionato infine al centro della scena e annegato in una luce pallida e lattiginosa.

Il libro fotografico presenta ventidue immagini tratte da questo movimento. In questo caso le fotografie non sono inserite secondo una precisa successione temporale ma secondo una verosimile prossimità estetica. La sequenza contiene diverse zoomate di alcuni dettagli che rivelano brevi momenti e oggetti in scena (il vestito, le scarpette da danza, i tizzoni accesi).

Sono inquadrature esatte, ben composte e definite, che giocano con i riflessi e le ombre proiettate in scena dalle luci e dagli specchi che circondano la stanza. Interposte tra esse e le solite pagine nere di stacco narrativo, sono posizionate altre fotografie che riprendono l'idea precedente dell'astrazione visiva: il mosso, lo sfocato, il taglio obliquo che evidenzia solo una minima parte del soggetto, l'ombra del corpo smaterializzata dalla luce, il chiarore pallido che sfuma i bordi degli oggetti donando loro una connotazione onirica.

L'ultima parte della serie si concentra sul corpo intubato della prima scena. Apre la sequenza un campo medio, fortemente vignettato, con al centro la figura stesa presa di scorcio e rischiarata da una luce frontale che la illumina all'altezza dei fianchi. Di seguito un polittico di variazioni sul movimento guizzante del corpo intubato, sospeso a mezz'aria e in procinto di divincolarsi: anche in queste immagini il centro è illuminato e ben definito e la cornice è oscura e vignettata [fig. 85]. Le ultime due fotografie, frammesse alle solite pagine nere che ritmano la narrazione, mostrano infine il corpo a terra, irrorato dal liquido che fuoriesce dai tubi tagliati.

Pharmakos Movimento V, Anatomia del sacro

Debutta a Firenze il 17 e 18 maggio 2008, presso Fabbrica Europa 2008. "Si parte dall'etimologia di due parole: Anatomia come "taglio praticato verso l'alto" e sacro come "separazione e irradiazione". Le due parole,

guardandosi, scatenano lo stesso effetto prodotto da due specchi affacciati”⁸⁶⁷.

In questa performance l'intenzione si concentra principalmente sul rapporto tra corpo e linguaggio, enunciato attraverso una parola scritta che si espone in tutta la sua forza e transitorietà, e il suono orale, vissuto come elemento 'spaziale' in grado di riempire i vuoti ma anche di ribaltare significati visivi. Dal buio totale iniziale, la scena viene progressivamente illuminata dall'alto mentre un suono continuo, molto debole, è interrotto da improvvisi fischi lunghi. Al centro del cono luminoso compare un piano con i bordi rialzati, sulla cui superficie orizzontale è poggiato un telo bianco che lascia intravedere una forma indistinta sottostante.

L'intento registico è quello di riprodurre una sorta di teatro anatomico, dove in passato lo studio e la ricerca sul corpo umano si incrociavano sensibilmente con l'estetica e l'arte. Su questo tavolo, supporto indispensabile per anatomizzare il corpo e renderlo scientificamente disponibile, si svolge la scena principale. Non appena il telo prende a muoversi, si percepiscono le fattezze di un corpo femminile, che si svela mostrando prima un braccio poi la testa e la schiena, fino a rimanere completamente scoperto.

La luce opaca e verdastra e il suono flebile, isolano i movimenti secchi e convulsi del corpo nudo supino, che si inarca e si contorce disarmonicamente, asimmetricamente e con grande lentezza, sul tavolo. L'eco di una voce maschile molto profonda emette qualche parola non distinguibile, e la luce diventa improvvisamente calda, tendente al rossastro prima e al giallo poi. La schiena inarcata, la posa innaturale con le gambe in tensione e tremanti, le articolazioni agitate da movenze nervose, producono una postura che riconduce iconicamente alla crocefissione di Cristo.

⁸⁶⁷Ivi, p. 151.

Intanto una luce soffusa fa emergere dal buio un'ulteriore azione, che si svolge in contemporanea. Una grande lavagna di ardesia, posizionata dietro alla testa della protagonista stesa, riporta numerose scritte in gessetto a stampatello, seminate su tutta la superficie: vocaboli singoli *c o m e donna, immagine, essiccamento, sovrapponibilità, trazione, sostenuta, aperto*, ecc. o locuzioni del tipo *fotograficamente è espressione, oppure perdita di materia indica sollevamenti e apprendimenti*, ecc., sembrano riferirsi in qualche modo a ciò che sta accadendo lì davanti, al corpo.

Annota il regista, a proposito dell'introduzione del linguaggio scritto, che caratterizza così fortemente questo ultimo movimento: "L'uso del segno scritto e dell'elemento sonoro non fanno altro che allineare e restringere o allargare e accrescere la foresta di segni che il corpo, dal tavolo anatomico, lancia"⁸⁶⁸.

La performance prosegue con l'apparizione di una figura femminile che indossa una specie di grembiule scolastico nero; in piedi con le spalle al pubblico, comincia a cancellare con un gessetto rosso le parole sulla lavagna, una alla volta e senza un preciso ordine apparente. Si percepisce grande reciprocità visiva tra le due scene che avvengono in contemporanea, e nonostante si svolgano in completa autonomia il suono rafforza e consolida questa corrispondenza.

Mentre il corpo ha ormai raggiunto uno stato di tensione straziante e sussulta tra movenze convulsive, sulla superficie del tavolo si intravede una griglia di scolo al centro, circondata da piastrelle bianche e lucide, che gradualmente sono invase dall'acqua. Quella che ora sembra una vasca si riempie di liquido, dentro al quale la figura continua a muoversi febbrilmente e a cercare equilibri provvisori e impossibili; il suono ipnotico continua a riempire lo spazio e la figura nera in penombra cancella parole e scrive formule e nuove frasi.

868^o*Ibidem.*

La luce è sempre molto debole e proviene dall'alto, diretta soprattutto verso il centro dell'azione principale. Quando la figura stesa scende dalla vasca, luccicante di goccioline d'acqua, si accendono alcune grandi lampade accecanti di fronte alla scena, illuminandola completamente. Accompagnato dal solito suono artificiale e dissonante, il corpo cammina ipnoticamente verso la luce, che cerca di afferrare allungando lentamente il braccio destro. La luce si abbassa completamente fino a lasciare in vista solo il braccio teso, in mezzo all'oscurità, mentre il suono aumenta in maniera esponenziale. Poi, all'improvviso, silenzio e buio.

Le trentadue fotografie che afferiscono a questa sezione, nel libro sono presentate in bianco e nero, più nitide e feconde di particolari descrittivi. La sequenza si avvia con una serie di dettagli della lavagna: la mano che scrive e cancella le parole e le frasi, i vocaboli in primo piano ripresi di scorcio, l'ombra sfocata della figura nera che si staglia sulle scritte bianche. Il corpo steso emerge nelle immagini per gradi, prima come massa indistinta fuori fuoco posta in primo piano - in un gioco di messa a fuoco su diversi livelli che lascia nitido lo sfondo - e poi in modo sempre più minuzioso.

Frammenti di membra, la pelle, le braccia, mani, parti del volto, piedi e gambe sono i protagonisti di questa sezione, che si concentra sulla raffigurazione di un corpo destrutturato, scompaginato.

Il ripiano piastrellato si rivela solo quando è già divenuto vasca, quando l'acqua lo ha già invaso. Il corpo immerso nel liquido è ripreso sempre di scorcio, sfocato e in secondo piano. La successione di fotografie continua con alcuni *close up* sul volto sfigurato di lei, ripreso sempre in modalità messa a fuoco selettiva. Il contrasto tra luci e ombre è estremamente marcato e talvolta lascia spazio ad alcuni affascinanti mossi che svelano il dinamismo dei gesti nervosi e convulsi del corpo.

L'ultima sezione fotografica è dedicata ad una successione di riprese grandangolari prodotte con il punto di vista all'altezza del piano. Le

membra scattanti sono esposte nitidamente in tutta la loro tensione e campeggiano in bilico tra il bianco abbacinante della vasca e il nero profondo dell'ambiente circostante.

Un dittico molto contrastato grazie ad una serie di ombre molto accentuate ritrae il corpo steso, prima in stato di riposo e poi di nuovo in trazione, con un punto di vista ribassato che mette in primo piano i piedi nudi, in una prospettiva che ricorda il Cristo di Mantegna [fig. 86]. Infine l'immagine di chiusura, che con un'inquadratura verticale rivela un dettaglio dello spazio circostante, poco visibile all'occhio dello spettatore: la figura della protagonista, in piedi con il braccio alzato e illuminata dall'alto, è immobile vicino ad una delle pareti della stanza, sulla quale si vedono incisi alcuni segni raffiguranti sagome umane stilizzate.

Pharmakos Movimento IV, Corporis fabrica

Presentato il 31 maggio e il 2 giugno 2007 durante il Festival Anomalie a Roma, questo movimento è concepito come un *site specific*, che "abbandona il teatro in termini di visione frontale ed anche in termini di racconto"⁸⁶⁹. Quattro performer in scena si muovono armonicamente come un corpo-macchina unico, in un moto continuativo, per poi arrestarsi e riprendere energia grazie all'applicazione di un elettrostimolatore. Durante questi momenti di stasi un operatore, che durante la performance agisce sul suono che conduce e sollecita la dinamica del movimento, ripulisce lo spazio "di lavoro dalle scorie di produzione"⁸⁷⁰.

Di questo movimento non sono reperibili fotografie né video, in quanto per scelta della compagnia la sua perpetuazione deve avvenire solo in forma orale.

⁸⁶⁹<http://www.cittadiebla.com/Pharmakos/movimentoiv/>.

⁸⁷⁰*Ibidem*.

2.6.2 Migrazioni della forma

Secondo la concezione iniziale a sostegno di tutti i cinque movimenti, *Pharmakos* è pensato come un corpo in espansione, composto da una struttura centrale che contiene al suo interno tutti i temi e tutte le immagini che in essa si incarnano e da essa si sviluppano, evolvendosi “fino al punto in cui [...] inizierà la sua parabola discendente”⁸⁷¹.

In questo senso il lavoro fotografico di Camporesi - che chiude teoricamente il progetto - si inserisce perfettamente nella linea programmatica, divenendo un prodotto completamente indipendente dalla messa in scena, pur nutrendosi di immagini in essa idealmente già contenute.

In un dialogo molto serrato tra immagine e corpo, il corpus delle fotografie di *Pharmakos* compone una sorta di puzzle visivo che rispecchia un concetto di organicità ancorato all'immagine fotografica - secondo il vincolo di dipendenza dal referente - ma spesso estraneo alle contingenze. Mostrando una sorta di realtà interstiziale del fatto scenico, resa attraverso l'uso del dettaglio spinto, del mosso che rende informe il corpo, dello sfocato selettivo,

Camporesi si sofferma più su di una sua percezione personale, in grado di portare alla luce ciò che *non* si vede, ciò che lo spettatore *non* è in grado di cogliere. Questo punto sembra essere estremamente rilevante perchè contiene, in potenza, ciò che verrà poi sviluppato nei progetti successivi di Città di Ebla e in particolare in *The dead*, dove la scena, negata alla vista del pubblico, è rivelata solo attraverso l'immagine fotografica.

Come afferma la Dondero nel suo menzionato saggio:

I prelevamenti di ciò che non è visto durante lo spettacolo sono qualcosa che esce dalla documentazione di ciò che è stato visto dagli

⁸⁷¹ PetruzzIELLO M., (a cura di), *Iperscene*, Op. cit., p. 30.

spettatori: questo tipo di fotografia non è documentazione trasparente, né notazione, ma operazione di scavatura e di *infiltrazione*⁸⁷²,

intesa come affondo all'interno di una serie di possibili fenditure della scena che solo la fotografia, in quanto occhio meccanicizzato, può vedere e registrare.

Non si tratta quindi, nel caso di questa raccolta di immagini, di una semplice antologia delle diverse parti delle performance, ma piuttosto della ricerca di un punto di scarto, di uno scollamento dell'istante che si verifica in maniera residuale *tra* la scena e il fotografo.

Lo stare *tra* i dispositivi (*in-between*), come emerso nel secondo capitolo, genera un'istanza dialettica che spesso sfugge alle classificazioni ma che si alimenta di concetti come trasparenza e opacità, distanza e iperprossimità, mediato e immediato, come detto in precedenza.

Le fotografie di *Pharmakos*, pensate e realizzate non come testimonianza materiale ma come operazione di mediazione della scena, sono anch'esse posizionate *in between*, in seno alla fotografia stessa. Camporesi non teme di cimentarsi in una serie di gesti a-fotogenici, al contrario ci invita a guardare da dentro, ad abbandonare il nostro statuto di spettatori passivi per vedere, ancora una volta, attraverso. Il fotografo infatti si pone non come mero testimone della performance, ne tantomeno come esegeta critico, ma piuttosto si espone come artista che produce un'opera indipendente.

Tutto il contrario, dunque, di come viene intesa correntemente la fotografia teatrale la quale, per citare di nuovo la Dondero,

⁸⁷²Basso Fossali P., Dondero M. G., *Semiotica della fotografia, Investigazioni teoriche e pratiche d'analisi*, Op. cit., p. 263.

“[...] deve essere per eccellenza documentaria nel senso che deve *rispettare* il lavoro del regista, degli attori, dell’autore: non può essere una fotografia sperimentale, auto-riflessiva”⁸⁷³.

Questa accezione, comunemente assunta oggi anche nel teatro di ricerca, è relativa ad una tradizione della fotografia di scena che deve tradurre visivamente uno spettacolo, trascriverne fedelmente e cronologicamente le parti, testimoniare l’azione scenica, essere insomma un perfetto documento/monumento, per dirla con Le Goff⁸⁷⁴.

La riconoscibilità dello spettacolo grazie ad una fonte autorevole come quella della fotografia sembra essere quindi la condizione necessaria e sufficiente della sua accettazione nel mondo teatrale in generale, a conferma di quel ruolo ancillare di cui si discute ampiamente nel primo capitolo. L’operazione fotografica di *Pharmakos* si colloca invece in una dimensione ermeneutica che mette in luce il senso profondo, concettuale, dell’idea progettuale.

La discontinuità figurativa e di contenuti si attua attraverso una sospensione del significato, che qui funziona come regola generale: ogni fotografia o sequenza di fotografie è in grado di attivare connessioni intertestuali che esulano dai contenuti stessi o dalla descrizione del fatto scenico.

L’intero corpus va assunto quindi come un oggetto culturale indipendente, dotato di un’organizzazione discorsiva interna, di principi operativi e comunicativi autonomi e di un’identità teorica a se stante.

2.7 Il progetto *The dead* 2010-2013

Dopo il lavoro dedicato a *La metamorfosi* di Kafka, la ricerca della compagnia insiste sull’investigazione di forme letterarie novecentesche di impianto borghese, dove emergono prepotentemente i temi della memoria e del ricordo.

⁸⁷³Ivi, p. 260.

⁸⁷⁴Cfr. Volume 5 dell’Enciclopedia Einaudi, 1978, alla voce *Documento/monumento*, curata da Jaques Le Goff, pp. 38-48.

Scrive Angelini, a proposito del suo orientamento letterario:

Mi sono chiesto perché la mia attenzione ora, e da un po' di tempo, si rivolga a piccole storie borghesi, la cui trama può apparire semplice e quasi banale come nel caso di *The Dead*⁸⁷⁵ o avere un elemento di grande potenza che si esaurisce subito come ne *La metamorfosi*. Posso solo dire questo: una personale ed istantanea rivoluzione emotiva, nell'intimo della nostra stanza, agisce come una detonazione o una deflagrazione. Lo voglio dire, sconvolge le sorti umane al pari di una guerra. A volte le guerre ci appaiono come un duro sfondo di cui sappiamo poco o nulla. Conosciamo però lo scuotimento del nostro quotidiano nelle sue più intricate smagliature⁸⁷⁶.

La deflagrazione di cui parla Angelini è ascritta alla nozione joyciana di epifania, cioè quella sorta di improvviso senso di prorompente estraniamento emotivo - acceso da un avvenimento apparentemente irrilevante - che induce un personaggio a sprofondare nella propria coscienza. Nel racconto di Joyce il momento dell'epifania funziona come una vera e propria rivelazione, una caduta nel ricordo che trascina gradualmente i protagonisti in un mondo affollato di fantasmi del passato, dove non si avverte più la solidità del presente e non c'è prospettiva per il futuro.

Come è noto, la trama di *The Dead* si svolge in una Dublino invernale di primo Novecento, tra conversazioni autocelebrative e conformiste e l'isolamento silenzioso di una stanza d'albergo, dove una coppia si abbandona a confessioni toccanti. I due protagonisti, Gabriel Conroy e la moglie Gretta, di ritorno dalla tediosa festa danzante annuale a casa delle ricche zie di lui, si ritirano nel loro albergo, ma arrivati nella loro camera Gretta rivela al consorte il triste ricordo di un giovane amore passato, Michael Furey, morto per amore di lei.

⁸⁷⁵Da qui in poi il testo di Joyce sarà indicato con entrambe le lettere iniziali maiuscole (*The Dead*), mentre lo spettacolo di Città di Ebla sarà scritto con la sola maiuscola iniziale (*The dead*).

⁸⁷⁶<http://www.cittadiebla.com/the-dead/>.

L'epifania joyciana si manifesta all'uscita dalla festa, evocata dall'ascolto di una vecchia ballata irlandese, e si materializza nella stanza, in questo scambio emozionalmente lacerante tra Gabriel e la moglie: l'inattesa confessione di Gretta scatena in lui una riflessione profonda sul presente e sui morti, la cui memoria è più potente e vigorosa dei vivi stessi.

Nella genesi della concezione scenica, il testo di Joyce ha spinto Città di Ebla ad individuare un dispositivo di rappresentazione in grado di supportare "il punto di agnizione del racconto, il momento in cui Gabriel osserva Gretta sulle scale in casa della zia [...]"⁸⁷⁷. La figura aggraziata di Gretta in controluce, in piedi in cima alla scala, immersa nel ricordo di quell'amore perduto e stretta nella morsa dell'emozione, rappresenta il topos che genera in crescendo tutto l'apparato narrativo, fino alla rievocazione dei morti.

E' dunque un'immagine, una visione, che aziona i meccanismi narrativi e visivi della scena, declinati in seguito attraverso la fotografia scattata e riportata in tempo reale, a mescolare il tempo presente e il passato.

Negli appunti di lavoro scritti durante la realizzazione di *The dead*, Angelini annota:

Il grande vantaggio offerto dalla scrittura di Joyce riguarda la sua impossibilità di traduzione scenica in senso letterale. La qualità visiva, sonora e spaziale della sua penna saturano ogni possibile interstizio. [...] La musica agisce su Gretta e la sua sagoma agisce su Gabriel per creare un'immagine. [...] Congelare un istante che non c'è più un attimo dopo averlo vissuto. O farlo persistere per sempre come in un dipinto. E' la realtà che si fa immagine. Questa cosa potremmo anche chiamarla fotografia⁸⁷⁸.

⁸⁷⁷ L'affermazione di Claudio Angelini è tratta dall'intervista apparsa su <http://www.run-riot.com/articles/blogs/citta-di-ebbla-premier-dead-london-international-mime-festival-2014-diana-damian-talks>.

⁸⁷⁸ *Ibidem*.

E aggiunge:

Posso offrire a chi guarda uno scatto fotografico della realtà scenica che viene mostrato non appena l'ho realizzato? Che cosa rimane e che cosa se ne va? Non è forse la scena un luogo di vita che produce costantemente residui di fuggevoli visioni? Epifanie. E' in quel vibrante senso di perdita che si consuma una parte del nostro rapporto corporeo con il teatro?⁸⁷⁹

Nell'intervista realizzata a Claudio Angelini, il regista rimarca nuovamente l'importanza della qualità visiva della scrittura di Joyce, sottolineandone inoltre la particolare forma che introduce un originale approccio filmico alla letteratura:

Lo leggi e ti metti in una dimensione cinematografica. Per me Joyce è il primo che scrive cinema [...] E' il primo scrittore che ti permette di vedere la realtà attraverso un'inquadratura. Ci sono dei carrelli, la tavola imbandita ad esempio, ci sono degli zoom sulle cose, cioè ci sono dei movimenti di macchina, [...] ma fa anche un passo ulteriore. Comincia a spaccare i piani audio, il suono nella letteratura di Joyce si sposta. Arriva da una parte, passa in primo piano. [...] Sono meccanismi facili ormai al cinema, che si sfruttano da sempre, ma che cos'era scrivere di queste cose e scriverne negli anni dieci del Novecento. Un mondo sonoro, ma scritto, [...] che lui scrive come se fosse cinema. [...] La scoperta di Joyce è stata per me questo, trovare un livello di questioni molto grande, anche se io mi sono concentrato solo su di uno specifico aspetto, questo elemento fortissimo di nostalgia⁸⁸⁰.

Tra i vari e complessi livelli di lettura del racconto joyciano, Città di Ebla opera una vera e propria selezione, scegliendo di mettere da parte altri

⁸⁷⁹Angelini C., *Impazzire di pietà per le cose che stanno morendo. Appunti di lavoro durante la realizzazione di The dead*, testo in corso di pubblicazione.

⁸⁸⁰*Chi guarda?* Intervista a Claudio Angelini, regista di Città di Ebla, riportata in questa tesi a pp. 552-571.

aspetti tra cui il piano del suono, con cui “un compositore musicale potrebbe divertirsi tantissimo”. Sceglie invece quello dell’immagine, elemento estrattore di senso associato alla fotografia per la sua capacità di evocare il ricordo, di divenire memoria: “Nostalgia e fotografia sono diventati subito l’elemento primario del processo di lavoro”⁸⁸¹.

La forma letteraria di Joyce viene quindi sezionata, anatomizzata e ricomposta secondo una modalità comune al teatro di ricerca contemporaneo, che sopprime la parola perché giudicata “davvero inopportuna”⁸⁸², per consacrarsi ad un processo di messa in scena che attraverso le immagini “declina l’iconografia linguistica del testo”⁸⁸³. “Cerco nel testo una condizione di irrepresentabilità”, dichiara ancora Angelini nell’intervista, “Joyce è già uno scrittore d’immagini, [...] non ha bisogno di qualcuno che faccia un’inquadratura visiva sulla sua letteratura”⁸⁸⁴; e in effetti, dall’universo narrativo joyciano in cui suoni e immagini interagiscono fino a far affiorare la dimensione psicologica dei personaggi, Città di Ebla seleziona tracce e zone residuali emerse tra le pieghe del racconto.

Non una sterile descrizione della vicenda che ripercorre il registro testuale, quindi, quanto piuttosto una “creazione scenica”⁸⁸⁵ ispirata apertamente al racconto di Joyce, secondo la definizione fornita dal regista stesso, che non usa i termini ‘spettacolo’ o ‘performance’ proprio a causa della difficoltà di un inquadramento tipizzante, laddove l’espressione ‘creazione scenica’, invece, appare immediatamente più pertinente al tipo di operazione.

881[¶]Ivi, p. 556.

882[¶]Mei S., *Gli anni dieci della nuova scena italiana. Un tracciato in dieci punti*, Op. cit.

883[¶]Mei S., *La deriva iconografica e i limiti della rappresentazione in The dead di Città di Ebla*, <http://www.cultureteatrali.org/focus-on/970-il-teatro-sotto-la-neve.html>.

884[¶]*Chi guarda?* Intervista a Claudio Angelini, Op. cit., p. 555.

885[¶]La definizione è coniata da Città di Ebla.

2.7.1 Impazzire di pietà per le cose che stanno morendo

Sulla scena delle varie versioni di *The dead* è riprodotto un ambiente domestico che funge da cornice alla peculiare aura epifanica joyciana. Nel territorio intimo della casa, eco di quel sentimento di nostalgia di cui parla Angelini, la performer Valentina Bravetti interpreta Gretta, protagonista effettiva e sempre visibile durante lo svolgimento della rappresentazione.

L'atmosfera complessiva delle ultime versioni dello spettacolo - denominati *shoot* come si vedrà più avanti - è quella di una sorta di torpore malinconico, dilatato dal suono del temporale che evoca la pioggia sotto cui Gretta ha visto per l'ultima volta Michael Furey, nonché le sue stesse lacrime.

Salvo la prima parte del primo *shoot*, il tempo della rappresentazione sembra procedere con lentezza, ritmato dagli scatti udibili o meno della macchina fotografica, finché lo spazio della scena si trasfigura fino a diventare un luogo irreali, sospeso, una trappola del ricordo dove l'insidia del passato è continuamente rievocata dagli oggetti presenti intorno alla protagonista. Il fantasma del deceduto Michael Furey permea ogni frangente e diviene progressivamente tangibile in tutti e tre gli *shoot*, come un ricordo evocato in un momento di nostalgia profonda che diviene vivo e palpabile.

Del racconto di Joyce sopravvive dunque l'emersione radicale del tema della memoria, declinata in immagini fotografiche che invadono il presente e ne immobilizzano l'atmosfera, paralizzandola e rendendola eterna.

Come affermava Bazin nel suo noto saggio del 1945, la fotografia "imbalsama il tempo, lo sottrae alla sua corruzione"⁸⁸⁶, riscattando l'essere umano dal suo stesso destino ed esorcizzando la morte.

⁸⁸⁶ Bazin A., *Ontologia dell'immagine fotografica, Che cosa è il cinema?*, Garzanti, Milano 1999, p. 9, (presentazione, scelta dei testi e traduzione a cura di Adriano Aprà), *Qu'est-ce que le cinéma?*, Édition du cerf, 1958.

Fotografia quindi come mezzo in grado di traslare la realtà di un oggetto o di una persona nella sua pura riproduzione, liberata dalle contingenze temporali.

In questo senso si potrebbe affermare che la fotografia nega il processo della realtà stessa, considerata come flusso vitale che ha sempre un passato e un futuro, e quindi la renda falsa e in fin dei conti morta. Su questa linea si pone anche Barthes il quale, pur ammettendo una doppia posizione di presente e passato che congiuntamente confluiscono nell'immagine, riteneva che la fotografia tendesse più a congelare la vita in un attimo morto:

[...] E colui o ciò che è fotografato è il bersaglio, il referente, sorta di piccolo simulacro, di *eidòlon* emesso dall'oggetto, che io chiamerei volentieri lo *spectrum* della fotografia, dato che attraverso la sua radice questa parola mantiene il suo rapporto con lo "spettacolo" aggiungendovi quella cosa spaventosa che c'è in ogni fotografia: il ritorno del morto⁸⁸⁷.

Il morto per Barthes è il momento stesso dello scatto, quella porzione di tempo della realtà che viene estrapolato dal contesto e che subito dopo non esiste più, la replica di un attimo che fu vivo e non è più. Del resto per Barthes anche la parentela che lega teatro e fotografia, per lui piuttosto chiara, ha origini mortifere:

Tuttavia [mi pare] non è attraverso la Pittura che la Fotografia perviene all'arte bensì attraverso il Teatro. [...] Ma se la Fotografia mi pare più vicina al Teatro è attraverso un singolare *relais* [...]: la Morte. [...] per quanto viva ci si sforzi di immaginarla (e questa smania di "rendere vivo" non può essere che la negazione mitica di un'ansia di morte), la Foto è come un quadro primitivo, come un quadro vivente: la raffigurazione della faccia immobile e truccata sotto la quale noi vediamo i morti⁸⁸⁸.

⁸⁸⁷ Barthes R., *La camera chiara*, Op. cit., p. 11.

⁸⁸⁸ Ivi, p. 32.

La corrispondenza tra fotografia e morte è stata menzionata anche dalla Sontag, la quale definisce ogni fotografia come un *memento mori*: “Fare una fotografia significa partecipare della mortalità, della vulnerabilità e della mutabilità di un’altra persona (o di un’altra cosa)”. E aggiunge:

[...] quando siamo di umore nostalgico, scattiamo fotografie. La nostra è un’epoca nostalgica e i fotografi sono promotori attivi della nostalgia. La fotografia è un’arte elegiaca, un’arte crepuscolare⁸⁸⁹,

in cui la misura del ricordo, il trascorrere del tempo e le presenze che l’immagine evoca in potenza, sono motivi ricorrenti, “e non c’è mezzo più indicato per confrontarsi con la dimensione della memoria e della morte”⁸⁹⁰. La fotografia rende eterni certi momenti annullando il prima e il dopo e riportando il passato sullo stesso piano del tempo presente. Dubois, assumendo una posizione meno radicale rispetto agli autori sopra citati, afferma in più occasioni che la fotografia

risponde in effetti alla grande illusione di ogni rappresentazione indiziale, [...] affermare contemporaneamente l’esistenza del referente come prova irrefutabile di ciò che ha avuto luogo e nello stesso tempo eternizzarlo, fissarlo al di là della propria essenza; ma anche contemporaneamente designare quel referente mummificato come ineluttabilmente perduto, ormai inaccessibile come tale per il presente: con lo stesso movimento [cioè il gesto del fotografare] lo si pietrifica per sempre in quanto segno e lo si reinvia come referente ad un’inesorabile assenza, all’oblio, alla mancanza e alla morte⁸⁹¹.

Seguendo il filo del discorso di Dubois, lo statuto ambiguo della fotografia e questa sua doppia natura sarebbero allora in grado di coniugare il complesso della mummia baziniano con il ritorno del morto

889⁸⁸⁹Sontag S., *Sulla fotografia*, Op.cit., p.15.

890⁸⁹⁰*Ibidem*.

891⁸⁹¹Dubois P., *L’atto fotografico*, Op. cit., pp. 118-9.

barthesiano. L'immagine fotografica come principio evocatore della morte e nel contempo requisito decisivo per sottrarsi alla caducità del tempo, nonché sostanza materiale in cui prende forma la memoria e il ricordo, appaiono potenti spunti e occasioni di riflessione dello spettacolo di Città di Ebla.

Definibile a questo punto come paradigma del confronto tra teatro e fotografia, *The dead* mette in scena l'implacabile e inesauribile avvicinarsi di morte e resurrezione con cui l'immagine fotografica, come la scena teatrale stessa, giocano.

La fotografia in *The dead* - quella ripresa in tempo reale, quella trasmessa in differita ma anche quella presente nello spazio scenico sotto forma di oggetti concreti - è lì a testimonianza del fatto che la vita non è e non può essere sempre declinata nel presente, ma si sovrappone continuamente alle esperienze trascorse.

L'immagine fotografica in questo senso è prima di tutto un oggetto concettuale, "immagine virtuale che [...] specchia e riflette l'immagine reale, che spesso accade simultaneamente"⁸⁹². La sua natura perturbante raddoppia la finzione scenica, la frammenta, la rende ancora più efficace proprio perché mette in pausa il movimento reale che sta accadendo, seppur per brevi istanti.

Particolarmente calzante in questo contesto l'affermazione di Assouly-Piquet la quale osserva che la fotografia si pone

[...] nel cuore del tentativo di raddoppiamento che designa l'impossibilità di un lavoro del lutto [...] [che] non si può fare. Il processo di simbolizzazione si inverte e libera un sentimento di perturbante. L'oggetto assente diventa fantasma, con quanto vi è in esso di verità, di essenzialità. È apparentemente vivo e tuttavia irrimediabilmente morto⁸⁹³.

892[®]Novaga A., *La fotografia (pro)rompe la scena. The dead di Città di Ebla, La terza avanguardia. Ortografie dell'ultima scena teatrale*, Op. cit., p. 219.

893[®]Assouly-Piquet, C., *Le retour du mort*, *Critique* 1985, p. 815, in Ferrari S., *Alcuni rilievi sul rapporto tra fotografia e morte*, Aracne n. 1, 2011, *La camera ibrida*, <http://www.aracne-rivista.it/La-fotografia-e-la-morte.Stefano-Ferrari.pdf>.

Se la memoria funziona per immagini che si sovrappongono, scompone il ricordo e lo ricostruisce fondendo i piani temporali e il senso delle cose, così la fotografia stessa, usata in teatro con questa modalità, trasporta su quella sottile linea di confine tra il presente e il passato che ostacola la percezione lineare del tempo.

“Mi interessava vedere un corpo vivo *frezato* in un’immagine che si sovrappone, che persiste mentre il corpo stesso è ancora in azione” spiega il regista Angelini, aggiungendo:

L’elemento fulminante che introduce la fotografia corrisponde alla dimensione di una realtà che non è più, sovrappone l’immagine reale e fotografica, un corpo che si muove e si sposta ma che contemporaneamente è fermo⁸⁹⁴.

La fotografia in *The dead* designa quindi la nostalgia di altro spazio, di un altro tempo, è “una finestra su un altro mondo, a noi contiguo [...] Raccontare attraverso la fotografia è sentire di impazzire di pietà per le cose che stanno morendo”.

2.7.2 Shoot teatrali. *The dead*

The dead nasce da una collaborazione tra Claudio Angelini, regista di Città di Ebla e Luca di Filippo, fotografo italiano che vive e lavora in Inghilterra.

L’incontro tra i due avviene nel 2005 e l’anno successivo inizia la loro collaborazione artistica, inizialmente indirizzata verso la documentazione degli spettacoli, come racconta il fotografo stesso. Di Filippo è infatti fotografo di scena per *Othello* e *La metamorfosi*, e nel 2009 cura il format e l’aspetto grafico del libro *Pharmakos*.

⁸⁹⁴ L’affermazione di Claudio Angelini è tratta dal suo intervento durante il già menzionato simposio *Forsennare il supporto!*, p. 206.

Verso la fine del 2009, Città di Ebla e Di Filippo abbozzano l'idea di inserire la fotografia direttamente sulla scena durante lo svolgimento dello spettacolo, attraverso l'intervento di un fotografo in grado di fornire materialmente un racconto visivo in tempo reale al pubblico.

Si profila così il primo impianto dedicato alla fotografia *real time*, pensata come elemento narrativo e drammaturgico in grado di fondere insieme scena ed immagini.

L'occasione di lavorare su di un nuovo progetto si presenta con l'invito alla rassegna *Chantiers du Temps d'Image*⁸⁹⁵ al RomaEuropa Festival del 2010, quando Città di Ebla stava già elaborando un progetto su Joyce. Il 30 ottobre 2010 viene messo in scena il *primo shoot*, anteprima proposta proprio agli *Chantiers*, presso il RomaEuropa Festival. Successivamente il progetto si evolve e prosegue con una ulteriore versione messa in scena a *B-Motion*, Bassano Opera Estate nel 2011 e in seguito si affina l'anno successivo durante la residenza annuale presso Santarcangelo dei Teatri. Nel marzo del 2012 viene presentato il *secondo shoot* e la ricerca si conclude con il *terzo shoot*, intitolato semplicemente *The dead*, che esordisce ancora al RomaEuropa Festival nel novembre 2012.

⁸⁹⁵Il Festival europeo *Temps d'Image. Le réseau de l'art de la scène et de l'image*, creato grazie alla collaborazione tra ARTE, canale televisivo franco-tedesco dedicato all'arte e alla cultura, e *La Ferme du Boisson, Scène nationale de Marne-la-Vallée*, apre i battenti nel 2002 con la prima edizione che si svolge in contemporanea a Venezia, Parigi, Bruxelles e in seguito Berlino. Le istituzioni culturali europee coinvolte progressivamente nell'iniziativa sono molte: da *La Biennale* di Venezia al *Romaeuropa Festival*, dal Centro culturale *Les Halles de Schaerbeek* a Bruxelles, alla *Tanzhaus* di Dusseldorf, al *CSW* di Varsavia, solo per citare alcune tra le più note. Ad oggi il Festival, che prosegue nonostante la crisi economica che ha travolto l'Europa, vanta la partecipazione di 11 paesi. Nato con l'intento di indagare le problematiche derivate dai rapporti tra la scena teatrale e l'immagine, in particolare video, sulla base dell'idea che "l'image en mouvement et le spectacle vivant ne sont pas des univers séparés mais ne cessent au contraire de se croiser dans des espaces où la technologie s'appréhende comme un outil de libération et non d'aliénation", *Temps d'image* è pensato come una sorta di contenitore-vetrina che ospita e campiona le sperimentazioni attuali del teatro di ricerca contemporaneo che fa uso di tecnologie, <http://www.tempsdimage.eu>.

Il proemio del *primo shoot*, totalmente sperimentale e meno incisivo di quanto inizialmente potesse sembrare⁸⁹⁶, viene successivamente perfezionato e arricchito di elementi diegetici che articolano i piani narrativi, fino a raggiungere la sua forma definitiva nel terzo *shoot*, che ad oggi è andato in scena, oltre che nelle più importanti rassegne nazionali, anche in numerosi festival europei tra cui *Unidram International Theatre Festival* di Potsdam (Germania) nel 2013 e il *London International Mime Fest* nel 2014.

2.7.2.1 *The dead 2010. Primo shoot*

ideazione, luci e regia: *Claudio Angelini*

con: *Valentina Bravetti e Luca De Filippo*

fotografie in tempo reale: *Luca De Filippo*

collaborazione drammaturgica: *Riccardo Fazi*

cura degli allestimenti e costumi: *Elisa Gandini*

voce off: *Claudio Angelini*

durata: *20 minuti*

Lo *shoot* d'esordio di *The dead* costituisce una prima fase di studio in cui l'intera trama viene presentata al pubblico sotto forma di immagini fotografiche, registrate e proiettate in tempo reale sullo schermo trasparente che cinge il proscenio. Gli spettatori sono seduti in platea e seguono lo spettacolo solo attraverso le fotografie, senza alcuna consapevolezza del fatto che esse stiano rivelando ciò che avviene in contemporanea dentro alla scena.

⁸⁹⁶ Secondo Angelini il primo *shoot* era un frammento di carattere totalmente sperimentale, che non necessariamente doveva avere spettatori presenti: "Abbiamo fatto una cosa che non ripeterò, e cioè aprire il libro degli appunti e fare vedere ad un pubblico solo dei pezzi del lavoro in itinere; [...] il pubblico è posto di fronte ad una cosa che percepisce come se fosse uno spettacolo vero, invece si tratta di un momento quasi di intimità personale direi, che non si deve percepire come una cosa finita, altrimenti puoi rimanere perplesso", *Chi guarda?* Intervista a Claudio Angelini, regista di Città di Ebla, Op. cit., p. 557.

L'apertura è sonora. Un rumore persistente di passi che si avvicinano nel buio avvia la sequenza visiva che riporta un titolo, *The Funferal*, scritto a mano su di una lavagna. Si tratta della prima immagine fotografica proiettata sul velo che delimita il palco, e mentre una melodia *techno-soft* riempie lo spazio, si avverte il primo click dello scatto fotografico che avvia la sequenza.

Dopo un ritardo di 4-5 secondi appare la prima fotografia della protagonista Gretta (la performer Valentina Bravetti) ripresa dal basso con un ampio angolo visivo, seduta comodamente su di un sofà, sorridente, elegante, le gambe incrociate, che guarda dritto in camera. Il contesto in cui è collocata riproduce un salotto che include elementi ordinari: una tenda arancione drappeggiata sullo sfondo, una libreria sul lato destro, una pianta su quello sinistro, un tappeto su cui è appoggiato un vassoio con alcuni bicchieri e una bottiglia di vino, un quaderno aperto abbandonato a terra.

Le istantanee sono scattate incessantemente e cambiano continuamente punto di vista, riprendendo Gretta sotto varie angolazioni mentre si muove, si toglie le scarpe, si versa una tazza di the, mentre compie insomma gesti ordinari discorrendo a proposito del suo stile di vita, della casa in cui vive, di luoghi visitati e delle sedute fotografiche a cui si è sottoposta negli ultimi tempi. Dalle fotografie che compaiono sullo schermo, scandite dal rumore dell'otturatore della fotocamera, si intuisce che si tratta di una narrazione orale compiuta in tempo reale: le immagini mostrano infatti chiaramente i movimenti delle sue labbra, congelati in labiali specifici, che interrompono visivamente il flusso regolare del suo discorso.

Gretta interloquisce con una voce maschile fuori campo. Si tratta del personaggio di Gabriel, qui visto come fotoreporter, il cui compito è di fotografare Gretta per un articolo.

A Gabriel dà voce lo stesso regista Claudio Angelini, mentre il suo sguardo su Gretta è invece di Luca Di Filippo, il fotografo che esegue le

immagini in *real time*. Le figure maschili sono dunque presenti in scena ma invisibili, mentre l'attenzione è tutta concentrata sulla protagonista che parla, si sposta nello spazio ridotto della scena, si scioglie i capelli e si toglie il vestito con aria maliziosa, rimanendo in biancheria [fig. 87]. Il fotografo interagisce fisicamente con lei avvicinandosi progressivamente e passando dal campo lungo al primo piano, fino ad arrivare a sedersi sul suo corpo e a ritrarla dall'alto mentre è supina. Di Gabriel cogliamo solo questo soggiogante sguardo maschile "inadente, onnipresente, voyeuristico, che non si disperde mai nella donna ma che ribadisce sempre la sua posizione di soggetto"⁸⁹⁷, testimone ridotto a pura visione e vocalità esitante, quasi a voler rimarcare quella progressiva dissolvenza esistenziale del personaggio che è proprio del racconto di Joyce.

Intanto Gretta, invitata da Gabriel a mantenere un atteggiamento sensuale di fronte all'obiettivo, è improvvisamente colta da un turbamento che le impedisce di continuare a guardare in macchina.

La sequenza scenica si chiude con un'azione rabbiosa di Gretta che lancia violentemente un cuscino verso Gabriel e dunque verso il pubblico che la vede in soggettiva, provocando un forte rumore di vetri infranti. La luce si smorza e rimane illuminata solo la tenda sullo sfondo e la libreria, mentre uno *still* scattato in controluce riprende la sagoma di Gretta seduta sul divano con i capelli sciolti e le braccia appoggiate sul divano.

Il pubblico assiste a tutta la sequenza della prima scena osservando scorrere velocemente un fotogramma dopo l'altro come una sorta di *stop motion*⁸⁹⁸, mentre il dialogo fluido tra i due produce un senso di

⁸⁹⁷Muroni G., *La nostalgia secondo Città di Ebla*, <http://paneacquaculture.net/2013/06/18/the-dead-la-nostalgia-secondo-citta-di-ebla/>.

⁸⁹⁸La tecnica dello *stop motion* si avvale di una sequela di scatti fotografici ripresi in progressione ad intervalli di tempo più o meno regolari e che, opportunamente montati in sequenza, restituiscono una visione a scatti del movimento. Tradotta in italiano con *passo uno*, quando gli scatti procedono basandosi su pause regolari e il montaggio delle immagini riprende la velocità di 24 fotogrammi al secondo. Nel caso di *The dead* un possibile parallelo andrebbe invece fatto con lo *stop motion a passo due* o a *passo tre* che prevedono una registrazione del movimento con pause non costanti.

continuità che rende lineare la trama. Il ciclo di immagini che compone questa prima parte è composto da circa 600 still scattati ininterrottamente e dura circa 7 minuti.

La fotografia successiva, che riprende la *silhouette* di Gretta, rimane visibile per un tempo pari a circa 45 secondi, mentre la voce maschile si ammorbida ed esprime maggiore mitezza. Il momento sensuale è finito implacabilmente, proprio come nel testo di Joyce quando Gabriel, dominato dal desiderio di possedere la moglie, si rende conto che il pensiero di lei, tormentato dal ricordo, sta vagando in un altro luogo e in un altro tempo.

Su questo altrove viene elaborata la seconda parte, il cui inizio è sottolineato proprio da una diminuzione della quantità di scatti e di un prolungamento del loro tempo di permanenza agli occhi del pubblico. Un'altra immagine ravvicinata della sagoma di Gretta, pensierosa, con la fronte appoggiata sulla mano, resta visibile per un ulteriore minuto, mentre la musica si interrompe e il dialogo si fa serio e profondo.

Nel frattempo avviene un cambio di scenario, annunciato dalla voce di Gretta che dichiara di volersi trasferire in cucina. Un nuovo titolo informa sull'inizio di una seconda parte, in continuità con la prima: sulla medesima scritta della lavagna già apparsa in precedenza viene cancellata la lettera F, lasciando visibile solo *The Funeral*. La nuova *location*, visibile dalla prima fotografia proiettata subito dopo il titolo, rappresenta un altro ambiente domestico.

C'è una sedia verde su cui Gretta è rannicchiata, un tavolo da cucina con un bicchiere di vetro e alcune bottiglie, pochi quadretti appesi ordinatamente sulla parete azzurra retrostante. La scena è illuminata con un potente faro posizionato in alto a destra, in modo che un'ombra ben definita si proietti sul pavimento. Tutto è immerso nel silenzio, un silenzio che accentua il suono dell'otturatore. Il ritmo degli scatti ora è

Durante lo spettacolo infatti, la permanenza di alcune immagini sullo schermo è dilatata rispetto ad altre fotografie e ciò fa percepire una discontinuità temporale della visione, rafforzata da alcuni balzi gestuali da una posa all'altra e dal rumore dello scatto dell'otturatore.

rallentato e le fotografie, visibili per qualche decina di secondi fino ad un minuto ognuna, danno la possibilità allo spettatore di soffermarsi maggiormente sui dettagli della scena, le mani e i piedi di Greta l'espressione malinconica del viso, la penombra che modella le forme del suo corpo, gli avanzi sul piatto.

Le immagini in questa fase sono concepite come rivelazione delle più intime sfumature emotive più che come descrizione di un fatto, e ogni particolare viene evidenziato con dovizia grazie ad un avvicinamento progressivo dello sguardo del fotografo.

L'ingrandimento del dettaglio e la messa a fuoco che evidenzia i diversi piani utilizzano il linguaggio peculiare della fotografia, che permette di dilatare lo spazio valorizzandone i contenuti. Greta è immersa nel ricordo del suo passato amore e racconta di lui, tra una sigaretta e un bicchiere di vino. Ogni cosa è sospesa, attenuata dal sentimento di nostalgia che aleggia.

La voce di entrambi si fa bassa e profonda, la luce diventa drammatica, l'intensità del momento è palpabile. Greta confessa che l'amato scomparso era sordomuto e che la comunicazione tra loro avveniva esclusivamente tramite immagini: lui la fotografava spesso e lei si metteva in posa davanti al suo obiettivo. La descrizione dell'epifania joyciana, cioè il meccanismo del ricordo innescato dall'ascolto del brano musicale, viene illustrato verbalmente da Greta mentre le fotografie *live*, con lentezza, ne ritraggono l'afflizione fisica.

La protagonista appare immobile sulla sedia, raggomitolata su stessa, mostrata sotto vari punti di vista e con diverse angolature. Successivamente, dopo avere confidato a Gabriel che il giovane amore si è suicidato a causa sua, Greta si avvicina ad un vecchio baule e ne estrae vari oggetti. La vediamo inginocchiata a terra, taciturna, mentre appoggia un paio di scarpette da danza accanto a lei e riordina plichi di lettere e fotografie chiusi da vecchi legacci.

Ora le fotografie scattate in tempo reale sono indirizzate a mostrare gli oggetti posizionati a terra da Gretta, soprattutto una serie di immagini che sono le stesse presumibilmente realizzate dal suo giovane amante morto. Con progressive zoomate sui dettagli, contrappunto ad una serie di angoli visivi più ampi che includono il contesto della cucina e la sua esile figura, questa parte dell'azione si dipana nel silenzio più assoluto fino all'inizio di un tappeto sonoro *ambient* che colma lo spazio.

Con la musica cambia anche il rumore dello scatto fotografico che da tipicamente elettronico e quindi appartenente alla sfera del digitale ora diventa quello caratteristico della fotocamera analogica⁸⁹⁹. Questo impercettibile cambiamento acustico è in realtà un elemento molto importante perché stabilisce un passaggio di stato, uno spostamento nel passato irrimediabilmente perduto eppure ancora presente, indicato dall'elemento sonoro nell'impossibilità di farlo evidentemente con le immagini riprese in tempo reale.

Dopo una sessantina di scatti proiettati sul velo dall'inizio della seconda parte, l'immersione nella memoria è totalizzante grazie anche all'interferenza del suono degli scatti "analogici" aggiunti.

Gretta è inquadrata addormentata su di una poltrona, e sullo sfondo delle sempre più imprecise fotografie che si susseguono si intravedono vaghe figure umane.

Comincia quì una terza ed ultima breve parte composta da una ventina di scatti, in cui si entra in una sorta di fase onirica scandita da immagini *live* quasi illeggibili. I mossi, gli sfocati, i giochi di luce, le zoomate improvvise e le inquadrature approssimative della scena si avvicendano senza fretta, modulate da un accompagnamento musicale ritmato e cantato, che richiama il brano iniziale. In chiusura, l'ultimo *still* mosso e indefinito mostra Gretta addormentata sul divano e accanto a lei una figura maschile con una fotocamera in mano.

⁸⁹⁹ Il rumore dello scatto della macchina fotografica analogica fa percepire e riconoscere l'apertura e chiusura dell'otturatore e spesso, come in questo caso, è accompagnato dal suono tipico del movimento della leva di avanzamento del rullino, che trasporta la pellicola al fotogramma successivo.

Un irritante rumore bianco dissolve questa immagine nel buio e infine, come in una specie di titolo di coda finale, appare per pochi secondi un'immagine del set dove si è svolta l'azione, questa volta non una fotografia ma la scena reale con attrice, fotografo e addetti allo spettacolo visti in trasparenza attraverso lo schermo tirato sul proscenio. Uno svelamento finale dei meccanismi della rappresentazione e della macchina scenica che finalmente palesa il trucco, rimanendo però ancora entro i limiti della narrazione in quanto ognuno dei personaggi reali presenti in scena è anche metafora di quei morti descritti da Joyce.

Per fugare infine ulteriori dubbi sui processi visivi che hanno supportato questo primo studio, durante gli applausi finali è inserita un'ultima immagine che lascia intravedere il palco illuminato con i personaggi-fantasma di cui sopra e in contemporanea vengono proiettate sul velo fotografie, scattate e riproposte anche questa volta in tempo reale, del pubblico seduto in platea.

2.7.2.2 *The dead* 2012. Creazione scenica liberamente ispirata al racconto di James Joyce. Secondo shoot

ideazione, luci e regia: *Claudio Angelini*

con: *Valentina Bravetti e Laura Arlotti*

fotografie in tempo reale: *Laura Arlotti*

composizione sonora e manipolazione del suono: *Franco Naddei*

collaborazione drammaturgica: *Riccardo Fazi*

cura degli allestimenti e costumi: *Elisa Gandini*

durata: *30 minuti*

Dal buio in scena emerge lentamente il profilo ingigantito di Gretta/Valentina Bravetti, collocato sul lato destro della schermatura velata che divide palco e platea. Questa prima immagine introduttiva

viene scattata in tempo reale alla protagonista, che ancora una volta si trova sola in scena.

Rispetto alla rappresentazione precedente la sua figura è maggiormente visibile dal vivo, anche se spesso dissolta nelle campiture cromatiche in trasparenza delle fotografie proiettate. Il dialogo del primo studio scompare totalmente ed è sostituito da una voce femminile fuori scena che sussurra alcune frasi e legge una parte di storia del *Pifferaio di Hamelin* nella versione dei Fratelli Grimm.

La scena si è trasformata in una semplice camera da letto con un tavolino laterale, qualche abat-jour e alcune sedie disseminate intorno al letto centrale, fulcro della scena ed elemento principale di tutta la trama.

Dopo una prima visione che interseca il profilo proiettato di Gretta con una tangibile figura scura col volto coperto ed illuminata dall'alto, la prima scena si svolge infatti sul letto.

Il rumore di pioggia battente accompagna la solitudine di questa donna che nella penombra della sua stanza affronta un turbamento palpabile [fig. 88]. Pur senza riferimenti diretti ad un altrove o a qualcuno non presente, i movimenti del suo corpo e le sue azioni sembrano proclamare silenziosamente un'inquietudine, una mancanza. Gretta si dimena sensualmente tra le lenzuola, accarezza il cuscino vuoto e striscia fuori dal letto muovendosi poi lentamente nello spazio della stanza, sedendosi sulle varie sedie, aprendo un libro sul tavolino, accendendo e spegnendo le luci delle lampade.

Tutte queste azioni avvengono in presenza e in alcuni momenti predeterminati sono accompagnate da imponenti immagini scattate dalla fotografa Laura Arlotti la quale, nascosta nelle quinte, registra con un teleobiettivo alcune parti ingrandite del corpo di Gretta. Questo effetto di raddoppiamento del soggetto attraverso la fotografia, che permane sullo schermo per diversi secondi mentre l'azione prosegue, non è palesato come intervento diretto della fotografia in quanto il

rumore dello scatto fotografico, che nel primo studio ritmava la comparsa delle fotografie, viene completamente eliminato.

Pur trattandosi di fotografie in *real time*, quindi, lo spettatore questa volta non è invitato ad un processo di comprensione dei meccanismi che producono l'immagine ma è intenzionalmente lasciato all'oscuro, quasi per imporgli una pura fruizione estetica della visione.

Le fotografie scattate da Arlotti infatti appaiono potentemente incorporee, saturate a fondo scala, talvolta mosse, e sono proiettate ai bordi dello schermo proscenico in modo da non ostacolare la vista complessiva di ciò che accade contemporaneamente sul palco, oltre che per lasciare completamente visibile l'impulso emotivo della protagonista e l'essenzialità dei suoi gesti. Alcune fotografie ingigantite a fior di proscenio, ad esempio quella del baule aperto, della spazzola per i capelli [fig. 89] o del libro appoggiato sul tavolino che rivela un'illustrazione della favola del pifferaio magico, sembrano essere una riproduzione dello sguardo di Gretta: attraverso queste immagini vediamo ciò che sta vedendo lei con i suoi occhi, dal suo punto di vista, benché l'apparizione dell'immagine sia traslata temporalmente rispetto al suo movimento in scena .

Gretta si sposta ossessivamente da una seduta all'altra, imprigionata nello spazio scenico, mentre la voce mormorante fa risuonare i suoi pensieri. Ciò che la tormenta è il ricordo di un'assenza che lei avverte fisicamente e che si esprime attraverso gesti lunghi e sensuali, sezionati e sospesi dalla macchina fotografica in istanti precisi. Queste immagini in cui vediamo il suo corpo sotto diverse angolazioni contemporaneamente, fondono e confondono i piani percettivi: un dettaglio enfatizzato della schiena muscolosa si sovrappone alla movenza reale del corpo che si raddrizza, appena riconoscibile nella penombra di una luce radente molto tenue; la sua sottile sagoma di profilo visibile in scena dialoga con l'ingrandimento del suo volto ripreso frontalmente; il baule aperto, esageratamente ingigantito e

ripreso lateralmente da cui lei poco prima ha realmente estratto indumenti e oggetti. Queste fotografie non rappresentano più evidentemente lo sguardo di Gretta bensì quello di Gabriel che la sta osservando attentamente. Il suo sguardo è ravvicinato, espande il dettaglio e lo dilata temporaneamente nello spazio.

Sull'immagine del baule che permane per circa un minuto, si intravede il sipario che chiudendosi asserraglia il palco su se stesso, serrando la quarta parete ed escludendo di fatto il pubblico. Mentre si sente un suono vago che poco a poco diventa musica, inizia una seconda fase. Dentro ad una scena preclusa agli sguardi esterni la fotografa Arlotti è finalmente affrancata da una condizione imposta di invisibilità e riprende Gretta in totale libertà espressiva. Le prospettive si avvicinano in un crescendo di zoomate e di allontanamenti, che in alcuni casi consentono agli spettatori di accedere al dettaglio della scena, in altri mostrano elementi mossi o scuri, dalle forme non facilmente riconoscibili che offuscano la comprensione. Questa azione è composta da una ventina di immagini, accompagnate dalla solita voce femminile che dà corpo alle inquietudini di Gretta e ad un certo punto si incrocia di nuovo con la scena reale che appare in trasparenza. Ancora corpo reale e virtuale sovrapposti, dissolti uno nell'altro, che mescolano la realtà con la dimensione onirica ben espressa dalla fotografia, accentuando il sentimento di isolamento nello spazio di lei e il disorientamento da parte del pubblico.

Il ritorno ad una quotidianità più lieve, accentuata dall'illuminazione arancione che riprende il fondo del primo studio, è annunciata da una musica *trip hop* che alleggerisce la cupa atmosfera precedente. Gretta comincia a danzare e davanti ad un sipario nuovamente chiuso ne intravediamo il movimento sulle nuove immagini proiettate sul velo. Si tratta questa volta di fotografie estremamente mosse che rendono evanescente la sua figura per mettere in risalto piuttosto sagome indistinte, profili di oggetti resi irriconoscibili dalle zoomate e

sovrapposti gli uni agli altri, campiture di cromatismi caldi, sfumati tra il rosso e il giallo.

Come in una luminosa giornata di sole in cui la protagonista e il giovane innamorato Michael Furey passeggiano per le strade di campagna di Galway, Gretta riappare in scena saltellando spensierata sul letto, tratteggiando un momento di leggerezza aggraziata. Un breve istante che la riconduce però immediatamente nell'afflizione.

Di nuovo dissolta tra le pieghe di una fotografia dello sfondo a dominante blu, si accascia al suolo. Una luce dall'alto evidenzia le sue braccia e le schiena nuda che guizza e si contrae in una gestualità sofferente e seguendo un effetto sonoro simile ad un suono metallico accoppiato con versi di animali.

Con un richiamo evidente alla precedente messa in scena della *Metamorfosi*, la protagonista vive una sorta di trasfigurazione a causa del dolore del ricordo, che la precipita in uno stato ferino e carnale.

Il sipario si chiude gradualmente e senza fretta sulle sue movenze convulse mentre le quindici fotografie proiettate in sequenza mostrano particolari ravvicinati dell'ambiente scenico. Un bicchiere ripreso dall'alto, la tazza, l'ovale di un volto raffigurato sulla copertina di un libro, una vite conficcata nel legno, ogni oggetto ripreso celebra la forma rotondeggiante come a voler palesare la circolarità del tempo, il passato che si sovrappone al presente.

L'immagine finale rappresenta la fotografia della pagina illustrata del pifferaio magico, già vista in precedenza, ma questa volta il focus è sul soggetto del disegno, una sagoma bianca che si staglia su di un fondo nero colorato a carboncino, riferita evidentemente al fantasma di Michael Furey, il morto la cui essenza è ancora viva e più presente dei vivi stessi.

Un'ultima apertura del sipario che interrompe improvvisamente la musica, mostra di nuovo una Gretta seminuda che si benda gli occhi e si siede accovacciata sul tavolino. In una scena duplicata da una fotografia

che crea un effetto di doppio sfondo e quindi una prospettiva ingannevole [fig. 90], la voce femminile chiude la scena leggendo il finale della favola del Pifferaio magico. Infine, come chiusura dello spettacolo, un ulteriore gioco di sovrapposizioni di realtà e immagine fotografica che lasciano visibili solo le diverse abat-jour illuminate. Una luce che illumina il buio esistenziale, in un finale intenso che lascia dunque aperto uno spiraglio di speranza come nel racconto di Joyce⁹⁰⁰.

2.7.2.3 *The dead* 2013. Creazione scenica liberamente ispirata al racconto di James Joyce. Ultimo shoot

ideazione, luci e regia: *Claudio Angelini*

con: *Valentina Bravetti e Luca Ortolani*

fotografie in tempo reale: *Luca Ortolani*

composizione sonora e manipolazione del suono: *Franco Naddei*

collaborazione drammaturgica: *Riccardo Fazi*

cura degli allestimenti e costumi: *Elisa Gandini*

voce off: *Valentina Bravetti*

durata: *40 minuti*

Il terzo *shoot*, quello definitivo, è imperniato ancora una volta sull'idea di una sovrapposizione tra fotografia ripresa e proiettata in tempo reale, e scena dal vivo.

Rispetto agli studi precedenti introduce qualche nuovo elemento, maturato dalle esperienze pregresse. Ad esempio attraverso le

⁹⁰⁰Nel brano conclusivo di *The Dead* si avverte un senso di speranza e di redenzione, che riscatta quella sensazione di paralisi e di stasi che caratterizza gli altri racconti contenuti in *Dubliners*. Il protagonista Gabriel Conroy, scosso dalle rivelazioni della moglie, si avvicina alla finestra e osserva la neve che cade sulla città di Dublino ricoprendo strade, palazzi e i cimiteri dove giacciono i morti, infondendo nell'intero universo un senso di pace e di conforto: "His soul swooned slowly as he heard the snow falling faintly through the universe and faintly falling, like the descent of their last end, upon all the living and the dead", Joyce J., *Dubliners*, Grafton Books, London 1977.

fotografie si comincia ad intravedere in scena una figura maschile, che rimarca una presenza materiale precedentemente negata. Inoltre il testo originale di Joyce, per quanto dissezionato e ridotto a poche frasi essenziali, fa da contrappunto ad alcune scene.

Lo svolgimento della trama infine sembra essere elaborato in maggior misura come narrazione lineare e unitaria con un inizio, per quanto indefinito, e una risoluzione finale. L'impressione generale di frammentazione dei primi due *shoot*, accentuato precedentemente dalla riproduzione cadenzata delle fotografie, sembra dissiparsi a favore di una maggiore coerenza strutturale.

Lo spettacolo è suddiviso idealmente in cinque parti progettate e impostate sull'interazione della scena con le immagini. Due quadri sono concepiti per accogliere la pratica del *real time shooting* mentre gli altri tre prevedono la proiezione di immagini in differita, controllate dal medesimo fotografo il quale, nascosto tra le quinte, manovra una complessa attrezzatura digitale composta da due laptop, cavi che percorrono il palcoscenico e proiettore.

Durante la scena introduttiva affiora in trasparenza il fondale che rappresenta una grande finestratura debolmente illuminata, mentre sul velo tirato sul proscenio si intravedono due enormi gambe femminili e, con una successiva dissolvenza, un corpo ingrandito che prende forma pacatamente nel buio. Questa incombente figura di donna, resa evanescente grazie ad una fotografia dai contorni sfumati, procede lentissima e a scatti progressivi verso il pubblico [fig. 91]. Nel frattempo, accompagnata da un incessante rumore di pioggia, una voce femminile pone domande sulla memoria: "How does one falling to a memory? Why does one falling to a memory? [...] What sound has a memory? What's happens to reality space of a memory?".

Un boato crescente di tuono si espande nello spazio teatrale fino a sovrastare gradualmente la voce, per diventare in seguito un rumore di

fondo prolungato su cui nella seconda scena si innestano suoni indistinti di un vecchio apparecchio radiofonico.

La scansione delle immagini delle grandi gambe in avvicinamento⁹⁰¹ incalza fino a raggiungere un immaginario confine del palcoscenico. Ormai di dimensioni monumentali, girate lateralmente a mostrare i tacchi alti e una parte di valigia appoggiata a lato, le gambe si scuriscono e diventano due enormi sagome nere che incorniciano l'azione scenica che si scorge dietro al velo.

La prima scena, della durata di circa dieci minuti e composta da sole fotografie, si dissolve così nella seconda parte in cui l'immagine è sovrapposta al corpo reale della protagonista.

Gretta si muove lentamente camminando su di una fenditura di luce che attraversa lo spazio in diagonale e raggiunge alcuni oggetti appoggiati sul limitare effettivo del palco. La grande immagine svanisce nel buio mentre lei, immersa in una solitudine privata, indossa le scarpe, apre e chiude la valigetta e alza il volto scrutando nell'oscurità.

Le quindici fotografie proiettate successivamente rivelano le sue memorie recondite, mentre i ricordi personali materializzano sul palco oggetti reali e le loro rispettive effigi: un grande baule metallico che contiene vecchie fotografie e un maglione di lana, una specchiera in legno con alcuni disegni appesi sulla cornice, un laptop aperto sul tavolino, un abat-jour con accanto una poltroncina, una tazzina dorata che tiene in mano, fogli sparsi al suolo, ecc.

Si tratta di immagini pre-prodotte, che rappresentano il pensiero immaginifico della protagonista:

[...] quando Valentina [che interpreta Gretta] costruisce la camera degli oggetti, ad un certo punto appaiono una serie di elementi. La fotografia è già in scena e attraverso di essa vediamo ciò che lei vede, proiettato nelle immagini sul tulle. Lei si avvicina allo specchio e lo tocca, e nella

⁹⁰¹ In questa prima parte dello spettacolo si tratta di fotografie pre-prodotte e montate già in una precisa sequenza, proiettate sullo schermo del grande velo tramite un secondo proiettore disposto dentro alla scena.

fotografia si vede la sua mano e lo specchio. Ma i disegni attaccati allo specchio [...] non ci sono veramente in scena perché quella foto è una sua proiezione. Lei si china sul comodino e nella foto noi vediamo esattamente il suo punto di vista [...] un computer, un posacenere e uno specchietto, che però non ci sono realmente in scena. È una camera che comincia a costruirsi come una stanza di fantasmi, dove la fotografia racconta di oggetti che sono nella sua testa, ma il punto di vista è di Valentina, è lei che si muove e guarda. Lei si china sul tavolino e guarda verso una stanza, che noi non vediamo perché in quel punto la scena è buia, ma nella fotografia invece c'è già la camera completa⁹⁰².

Lo sguardo di Gretta rende concreto e tangibile lo spazio, lo configura morfologicamente a tergo di una fotografia che invece lo svela virtualmente, ne mostra il potenziale volto, come in una sorta di realtà aumentata⁹⁰³.

La sequenza di fotografie e il flusso di ricordi di Gretta si interrompe al cadere fragoroso del letto al centro della scena, il cui boato riporta la protagonista e gli spettatori al presente.

Mentre Gretta si spoglia e si stende sul letto la stanza si illumina a giorno, lo spazio si riempie di suoni leggeri che richiamano l'estate e il sipario lentamente si chiude, riportando la trama ancora una volta nel passato. La scena a questo punto è occultata allo sguardo del pubblico e si svolge attraverso la ripresa di una sequenza di circa cinquanta immagini fotografiche registrate e proiettate sul velo in *real time*.

Le inquadrature rivelano parti di un personaggio maschile, che disegna il corpo di Gretta su di un foglio e la osserva insistentemente. Gli oggetti sul letto richiamano gli elementi che avevano preso forma nelle immagini della sequenza precedente, ma la prospettiva visiva ora è ribaltata e l'azione è vista attraverso gli occhi di Michael Furey il quale,

902²*Chi guarda?* Intervista a Claudio Angelini, Op. cit., p. 559.

903²La locuzione 'realtà aumentata', che proviene dall'inglese *Augmented Reality*, si riferisce tutte quelle situazioni in cui ad un flusso di informazioni in tempo reale vengono inseriti elementi aggiuntivi tramite dispositivi tecnologici o digitali, in modo da arricchire la percezione sensoriale e in particolare quella visiva.

steso sul letto insieme a Gretta, condivide con lei un momento intimo. L'azione che si svolge nel presente appartiene in realtà al passato, ed è ancora una volta il ricordo di Gretta a renderlo palpabile.

La successiva accelerazione delle fotografie, sottolineata anche da una repentina variazione sonora, dinamizza l'azione che vede in corso un corpo a corpo sensuale e appassionato tra i due. Il fotografo impersona ora Michael Furey e scatta fotografie rendendosi in parte visibile, in modo da marcare lo sguardo maschile su di lei e la sua presenza nella vicenda. Su di una melodia spensierata e orecchiabile si dipana la sequenza visiva, composta da una serie di fotografie in soggettiva che esibiscono dettagli ravvicinati del volto e del corpo seminudo di Gretta. Gradualmente la dominante cromatica delle fotografie si raffredda tendendo verso l'azzurro mentre la musica si allontana ritornando nelle viscere del tempo passato e lasciando di nuovo posto al rumore della pioggia battente.

La proiezione delle fotografie rallenta e mostra uno sguardo meno nitido, spesso sfocato, incerto, associato all'orazione di Gretta che racconta a Gabriel della morte del giovane amato: "I think he died for me", sentenza la voce fuori campo, pronunciando la fatidica frase che anche nel testo di Joyce possiede il potere taumaturgico di riportare i morti tra i vivi.

All'aprirsi del sipario cambia ancora il sonoro, che diventa più ritmico e angosciante e l'immagine fotografica si sovrappone nuovamente alla scena che si compie sul palcoscenico. Mentre Gretta si dibatte seminuda sul letto, in preda ad un turbamento provocato evidentemente dall'evocazione del ricordo, le fotografie mostrano una successione rapidissima di movimenti del suo corpo, ripreso dall'alto, sul medesimo giaciglio [fig. 92].

Lo sguardo ora è quello del morto Michael Furey, il quale si separa definitivamente da lei e dai suoi pensieri, allontanandosi.

[...] La figura svanisce perché passa oltre, non c'è più, è superata. Lui è morto, anche sulla scena. [...] Il punto di vista comincia a diventare impersonale, [...] chi è che guarda adesso?⁹⁰⁴

Il passaggio dalla visione onirica alla soggettiva del morto si fonde da questo momento in poi con un ulteriore elemento perturbante, uno sguardo indeterminato che non è più quello dei personaggi in scena, né del fotografo e nemmeno del pubblico stesso. Pubblico peraltro costretto qui ad una operazione percettiva aggiuntiva in grado di riconfigurare il senso e la comprensione dell'esperienza visiva, che in certi passaggi resta volutamente ambigua e oscura.

A chiusura di questo quadro concitato, un buio consolante che divora anche il sonoro lascia spazio all'ultima scena, reale. La grande vetrata della stanza illumina di arancione Gretta e tutti gli oggetti che affollavano le sue visioni trascorse. Lei è seduta sul letto, frastornata e prostrata dopo il suo viaggio onirico nel ricordo dell'amato. Lentamente si rassetta, beve un bicchiere di acqua e si sposta sotto la luce dell'abat-jour. Il gesto dell'accendersi una sigaretta, registrato dal fotografo tornato nel perimetro delle quinte, appare contemporaneamente in tempo reale sul velo. Questa immagine emerge progressivamente e persiste per tutto il tempo della sua vestizione, ed è seguita da altre tre fotografie realizzate e proiettate con la medesima modalità.

Le ultime immagini in bianco e nero colgono l'essenzialità di alcuni gesti di Gretta e ne fanno emergere la forma [fig. 93]. Come afferma Angelini, la fotografia in bianco e nero modella le sembianze dell'immagine trasferendo nel contempo l'azione nel passato:

Per me il bianco e nero serve a "sbattere" molto lontano qualcosa che invece è avvenuto un secondo fa. [...] vedi lei attraverso lo scatto in tempo reale che è la cosa più prossima che ci sia, ma in realtà il bianco e nero sposta quella scena in altro tempo.[...] Shakerare il tempo, con la

904[®]Chi guarda? Intervista a Claudio Angelini, Op. cit., pp. 559-560.

grande potenza del teatro che è il fatto dell'esserci. L'insieme restituisce qualcosa che è morto un secondo dopo averlo fatto [...] ⁹⁰⁵.

Il quadro conclusivo vede infine Gretta in piedi in controluce, con la valigia in mano, davanti ad una stanza abbandonata i cui oggetti sono coperti da un grande lenzuolo bianco. La neve cade lentamente come nel testo originale di Joyce, a ricoprire "all the living and the dead" ⁹⁰⁶.

La musica si fa rimbombante e Gretta si dilegua gradualmente nel buio mentre al suo posto appaiono, proiettate sul velo e dietro alla vetrata, le sagome di persone in piedi, che rappresentano i morti [fig. 94].

⁹⁰⁵Ivi, p. 561.

⁹⁰⁶Joyce J., *Dubliners*, Op. cit., p. 256.

2.8 Apparati 2

2.8.1 *Framing, exposure and focus.* Intervista a Danny Willems, fotografo di *booty Looting*, realizzata il 23 settembre 2013

A.N. How did you start your collaboration with the theatre? How and when did you get involved in the project *booty Looting*? Did you shared with director other experiences in the field of photography or theater?

D.W. I met Wim Vandekeybus 25 years ago when he started his first dance production "What the body doesn't remember" my girl friend was on of his dancers and he ask me to shoot this production.

Over all these years we worked occasionally together and the last three years I became the Ultima Vez company photographer.

Two years ago Wim was staring up a new production, one day he said to me " Danny I want you to be part of my next creation shooting life pictures during the show". I was surprised by this unexpected question and without thinking I agreed. The subject was about photography, memory, image manipulation and how the brain reminds the past.

A.N. Wich technology do you use to make the real time photographs (Kind of Camera, brand, type and others digital media) in *booty Looting*? Using this kind of technology' is an idea emerged with the director or is it your proposal?

D.W. The general idea was running around on stage, shooting live pictures and project them in real time on a large screen. On stage I use a Canon 5D mark III.

Finding the technology was my task (with the indispensable help of Antoine, the *Ultima Vez* technician) and took a lot of time. The idea

sounds simple, shooting wireless and stream the images through software on a Macbook to a beamer/projector.

I tried the Canon Image Transmitter to stream the pictures but it took 15" to 20" to have the images projected on the screen which is an eternity if you want then in real time.

After this experiment I tried different wireless systems but none of them was fast enough or satisfactory. When I do studio photo shoots I use a USB connection between the camera and the computer with the Canon- or Phase One software, easy, simple and faster than wireless.

So we finally did, using a 20 meter long USB wire and theatre software Antoine found on the internet to send the images to the beamer, reaction time 1/2 a second between camera and screen.

The only problem: the connection is very sensitive and needs a very solid fixing with the camera USB output. My big concern is still losing the connection with the screen during the show. Because what you see on stage is not always the same as what is projected on the screen, images lie sometimes.

What you get is not always what you see.

A.N. Are your movements on the scene predetermined? How much influence do they have on the movements of the actors in space?

D.W. 60 % of my movements on stage are predetermined. My function is to document the event on stage. Sometimes I follow the dancers and actors in their play and sometimes I shoot them in studios I install in different places on stage.

A.N. Are the images that you produce agreed upon beforehand and chosen with the director? How much improvisation is involved in the circumstances choice to be photographed? Every shoot (framing, cut, selected focus, close up) resulting from an instantaneous choice or is designed according to a particular logic?

D.W. *Booty Looting* is dance theatre, every move, every word has its meaning and function and is chosen by the director in collaboration with the dancers, actors, musician and photographer. We rehearsed for about 3 months beginning with a blanco/white page.

Wim has ideas in mind and through improvisation, brainstorming and tasks (together or separately) he sends us and the creation in a direction which he continuously adjust.

During this creation process I took thousands of images, which I re-create a 140 images during the show. Framing, exposure and focus are more or less fixed. After ± 45 shows I still need to work focused and must make fast decisions when actors or dancers are not standing or running at the agreed spot. This makes it interesting and keep me awake. What plays in BL is the fact that Wim VdK is also a photographer and image maker sometimes one word was enough to understand each other. But sometimes a whole discussion :]]]

A.N Which destination have the photographs that you produce, after they have been used on the scene of *Booty Looting*? Can be compared them to the typical scene photos documenting the theatrical event? Are they used also for promotional purposes?

D.W. All the pictures I took during the shows and rehearsals I keep save in my database, some of them are used for promotional purposes [and yes some of them can be used as typical scene photos] others for documentation. Meanwhile Wim and I are work on a book with photographs I took of him and his creation during all this years of collaboration. The release should be somewhere in 2015. With the publishing of the book we also plan a traveling exhibition. A lot of the *Booty Looting* images will be part of it.

**2.8.2 Chi guarda? Intervista a Claudio Angelini,
regista di Città di Ebla, realizzata il 1 agosto
2104**

A.N. La genesi del progetto è abbastanza chiara, credo, sia per la scelta della fotografia come dispositivo estrattore di senso, che sul rapporto con il testo letterario, la piccola storia borghese di cui parli in alcuni tuoi scritti. Volevo chiederti se la decisione di affrontare Joyce è stata influenzata anche dal tipo di scrittura, diciamo, per immagini. Ho letto *The Dead* e stavo riflettendo su questo. Al di là dei temi chiave del racconto, il ritorno del passato, la memoria, il ricordo, che trovo riconducibili con molta facilità alla fotografia, mi pare anche che nel racconto appaiano una serie di immagini estremamente fotografiche. Queste immagini in punta di penna hanno stimolato in qualche modo anche le fotografie scattate sulla scena? Quanto conta la scrittura 'fotografica' di Joyce nella scelta di usare la fotografia in scena?

C.A. In questi anni per la terza volta dobbiamo reagire di fronte ad una richiesta precisa, cioè con *La metamorfosi* un produttore ci ha spinti a lavorare in quella direzione, io non l'ho scelto ma l'ho scoperto lavorandoci. Mi sono appassionato a questa forma del romanzo breve dei primi del Novecento lavorandoci sopra. Con Joyce è stata la stessa cosa. *Roma Europa Festival*, dopo aver visto Kafka, ci ha chiesto una nuova produzione. Senza che lo sapessi prima, il percorso che avevo fatto su Kafka mi ha spinto a tenere una linea di lavoro simile, nei termini della scelta di un autore europeo che avesse scritto durante i primi del Novecento. I primi decenni del secolo sono anni chiave di tutto il secolo, succede tutto in quegli anni. Nel 1914 parte la madre di tutte le guerre, nel 1913 Stalin e Hitler sono entrambi a passeggio nello stesso parco a Berlino senza saperlo, perché Freud, che è già Freud, sta cominciando a discutere con Jung, perché Rilke e Thomas Mann stanno

scrivendo, perché ci sono le avanguardie storiche e Picasso, perché hanno già scoperto la penicilina, insomma è un momento in cui l'Europa è il centro del mondo, culturale e non. Naturalmente in quegli anni Joyce stava insegnando inglese a Trieste, esule dalla patria Irlanda da cui se è voluto partire. Mi interessava cercare un racconto sulla stessa linea dei precedenti, che avesse una caratteristica di sorpresa espositiva simile a quella di *Metamorfosi*, ma soprattutto che avesse, diciamo, la stessa perfezione letteraria.

A.N. Cosa intendi con perfezione letteraria?

C.A. Voglio dire che cerco nel testo una condizione di irrapresentabilità. Prendiamo *La metamorfosi* di Kafka. Rappresentare in scena Gregorio che si sveglia la mattina trasformato in un insetto, teatralmente parlando per me non ha alcun senso. Quindi come si fa a rappresentare la metamorfosi? Questo per me è interessante. Rappresentare pedissequamente tutta la storia di *The Dead*, anche se è il racconto più interessante dei *Dubliners*, era altrettanto poco significativo quanto, secondo me, il film di John Huston.

Un film non necessario, che si poteva non fare. Portare pedissequamente in un film la narrazione di Joyce, è un'operazione senza alcun senso. Voglio dire, Joyce è già uno scrittore d'immagini, la qualità della penna visiva di Joyce non ha bisogno di qualcuno che faccia un'inquadratura visiva sulla sua letteratura. Kubrik dice, io traggio sceneggiature da libri che secondo me sono scritti male, perché se un libro è perfettamente scritto, non ne puoi fare cinema. Non puoi fare un film di *Guerra e pace*, anzi lo puoi fare ma fallirai, non c'è speranza. Non puoi fare teatro da Kafka o da Joyce, a meno che tu non vada a cercare un meccanismo di estrazione, cioè un elemento in quel tipo di letteratura che ti faccia fare un viaggio espressivo che va al di là della narrazione. Gretta e Gabriel si recano alla festa delle zie, una musica

lontana evoca in lei un vecchio amante, loro tornano in albergo, lei è turbata, lui vorrebbe scoparla ma lei pensa all'amante.

A quel punto si apre un mondo sconosciuto, e qui comincia la vera narrazione, che bisogna cercare veramente.

Ecco per me andare verso Joyce è stato un po' questo, con la speranza di avere la fortuna di fare un altro viaggio di scoperta così potente come è stato per Kafka. Ma in realtà sono stato ancora più fortunato perché è stato ancora più sorprendente ed interessante, tanto e vero che Kafka l'ho prodotto in un mese mentre Joyce in due anni. Dentro Joyce mi sono completamente perso, in un gorgo che offre delle possibilità straordinarie in quanto, senza ombra di dubbio, per me è stato il più grande sperimentatore letterario del Novecento.

Almeno fino a che non è arrivato David Foster Wallace, per trovare una letteratura che sposta, che da un calcio a tutto. Come dire, la storia dell'arte prima e dopo Duchamp o prima e dopo il cubismo. Ecco Joyce, come Foster Wallace, è uno spartiacque. Tu lo leggi e ti metti in una dimensione cinematografica. Per me Joyce è il primo che scrive cinema. Divago un attimo, ma permettemelo.

É come dire, qual è la più grande innovazione che introduce Dante? La più grande è che per la prima volta l'autore è praticamente in carne ed ossa dentro l'opera. Prima non era mai successo che l'autore fosse il protagonista dell'opera, e quindi è un terremoto dal punto di vista creativo. Prima, da Omero in poi, il vate, il narratore, raccontava una storia che gli era distante, e cosa è stato mettere il narratore all'interno dell'opera... Dante è stato il primo, come Joyce è probabilmente il primo a scrivere cinema, a scrivere film. É il primo scrittore che ti permette di vedere la realtà attraverso un'inquadratura. Ci sono dei carrelli, la tavola imbandita ad esempio, ci sono degli zoom sulle cose, cioè ci sono dei movimenti di macchina.

Se li cerchi in Thomas Mann ad esempio, i movimenti di macchina non ci sono! Non esiste neanche nel '700 e nell' 800 una scrittura così. Sembra

ovvio perché all'epoca di Joyce il cinema è già un'arte matura e quindi lui ne è inevitabilmente influenzato. Joyce peraltro era un cinefilo, e squattrinato com'era, aprì anche un piccolo cinema a Dublino portando a fallimento degli impresari irlandesi, perché lui aveva capacità di convincere una serie di figure a buttarsi in imprese disperate che poi spesso fallivano miseramente.

Quindi scrive cinema, ma fa anche un passo ulteriore. Comincia a spaccare i piani audio, il suono nella letteratura di Joyce si sposta. Arriva da una parte, passa in primo piano. Oggi siamo abituati a vedere e sentire queste cose al cinema. Ad esempio, c'è un dialogo e una musica sullo sfondo, questa musica progressivamente prende corpo, sale piano, diventa l'elemento centrale e la parola non si sente più perché il motivo dominante è quello musicale che viene da fuori.

Sono meccanismi facili ormai al cinema, che si sfruttano da sempre, ma che cos'era scrivere di queste cose e scriverne negli anni dieci del Novecento. Un mondo sonoro scritto, dove lui lavora allo stesso modo, che lui scrive come se fosse cinema. La scoperta di Joyce è stata per me questo, trovare un livello di questioni molto grande, anche se io mi sono concentrato solo su di uno specifico aspetto, cioè questo elemento fortissimo di nostalgia.

Elemento di nostalgia che ho associato alla fotografia e quello è stato il mio estrattore. Ho scelto uno dei piani, che portano alla fotografia. Un compositore musicale potrebbe divertirsi tantissimo partendo da Joyce ma io ho scelto l'immagine. E come per Kafka e ancor di più, le cose le ho scoperte facendole, non prima.

Tutti i rimandi che ho trovato nel mentre, sono stati sorprendenti perché sono capitati. Per me l'abilità di un artista consiste nel creare le condizioni perché le cose possano capitare, non prevederle. Io non prevedo niente, nel mio caso è così, questo è il modo in cui agisco. Per esempio quando ho capito che scegliere proprio la fotografia era perfetto, pertinente, mi sono detto che botta di fortuna! Proprio la

fotografia, che culo, siamo centrali sulla questione. Non c'è stato un pre-ragionamento, ma una banalissima richiesta di reazione a un produttore che voleva un lavoro nuovo e io ero intenzionato a provare a riprodurre un percorso che mi aveva dato tanto. Sono stato fortunato perché ho avuto la fortuna di proseguire su di una linea che ha ulteriormente amplificato la ricerca. Tutto qua. Poi le cose le ho scoperte facendole, nel processo. E nostalgia e fotografia sono diventati subito l'elemento primario del processo di lavoro.

A.N. A proposito della produzione con il *Roma Europa Festival*, il *Festival Temps d'image* che ruolo ha avuto in questo processo?

C.A. Siamo arrivati al *Roma Europa Festival* nel 2010 ed eravamo inseriti all'interno di questo progetto che si chiama *Chantier du Temps d'image*. Lì abbiamo previsto una prima versione del lavoro, 15 minuti di un primo studio molto diverso da quello che hai visto ad Ipercorpo 2 anni fa, e che era già nella sua forma definitiva.

Era il primo *shoot* completamente fotografico, anche se alla fine si alza il sipario e si vede la scena. Quello era più un elemento dimostrativo che poi ha convinto Roma Europa a produrci. Noi siamo arrivati attraverso il percorso *Temps d'image* che ci dava un piccolo cachet. Ci è servito come esperimento e come elemento per convincerli a produrre lo spettacolo.

A.N. Quindi il primo *shoot* è andato in scena solo in quell'occasione?

C.A. Quel piccolo primo studio si è poi sviluppato ed è andato a *Bassano Opera Estate*. E poi in altri posti, a Santarcangelo in *Anno Solare* come residenza, anche se noi ci eravamo già messi in un'onda di lavoro che prevedeva lo studio. E comunque abbiamo fatto una cosa che non ripeterò, e cioè aprire il libro degli appunti e fare vedere ad un pubblico solo dei pezzi del lavoro in itinere.

A.N. Perché dici che non ripeterai un'esperienza simile?

C.A. Perché il pubblico è posto di fronte ad una cosa che percepisce come se fosse uno spettacolo vero, invece si tratta di un momento quasi di intimità personale direi, che non si deve percepire come una cosa finita, altrimenti puoi rimanere perplesso. E' come vedere degli scarabocchi, non ha senso, perciò dico che non lo farò mai più.

A.N. In che senso il pubblico è rimasto perplesso? Non è andato bene?

C.A. Intendo dire che proporre solo dei pezzi di lavoro quando la cosa è pensata complessivamente, lasciava stranito prima di tutto me stesso e quindi avrei volentieri saltato quella fase. Come primo studio è andato bene, ma era un frammento. In realtà poi con Roma Europa abbiamo concordato comunque un tempo di lavoro frammentato, perché dalla prima versione del 2010 abbiamo poi debuttato nel 2012, quindi due anni dopo, con lo *shoot* definitivo.

A.N. Ce ne sono 3 in totale. E il secondo shoot?

C.A. A Bassano abbiamo presentato un altro pezzo, che poi ha girato un po', e a Santarcangelo un'altra versione ancora, tutto con apertura al pubblico. Siamo stati anche a Forlì al Diego Fabbri, dove l'hai visto tu nel 2011, la versione con la fotografa Laura Arlotti. Ma quelli sono ancora tutti frammenti di un lavoro che deve trovare una sua completezza.

A.N. Tornando al primo studio, so che non approvi ma ti confesso che sono riuscita ad ottenere il video completo e l'ho trovato molto interessante, per tutta una serie di motivi legati non solo alla pratica

fotografica usata in scena, ma anche per altri riferimenti stilistici, ad esempio con *La jetée* di Chris Marker.

C.A. Marker è in effetti un riferimento fortissimo ma non è così evidente, in effetti. Ma preferisco non insistere su quella parte preparatoria.

A.N. Ok. Tornando alla serie degli *shoot*, che dividiamo quindi idealmente in tre fasi, ci sono delle differenze. Nel primo studio ci sono vari personaggi: Gretta, la protagonista femminile che vediamo nelle immagini, c'è la voce fuori campo di Gabriel e poi c'è questa terza figura del fotografo che nel primo *shoot* rappresenta ancora Gabriel che vede Gretta, però allo stesso tempo, se non interpreto male, è anche lo sguardo del pubblico. In seguito negli *shoot* successivi si mescolano le carte in tavola. Il fotografo diventa il fantasma, Michael Furey, però rimane anche la connotazione dello sguardo del pubblico. In un testo che ho letto tu infatti inviti il pubblico ad interrogarsi su 'chi guarda in questo momento'. Questo secondo me è uno degli snodi concettuali più significativi, dal mio punto di vista, perché mette in gioco questa idea che la fotografia può avere sempre un punto di vista diverso, in un gioco di rimandi continuo e speculare sul soggetto che cambia a seconda di chi guarda. Volevo chiederti come sei arrivato a questa idea, e se hai avuto dei riferimenti.

C.A. A livello drammaturgico ho lavorato insieme ad un amico che si chiama Riccardo Fazi di *Muta Imago*, che si è appassionato al progetto e in alcune fasi decisive mi ha aiutato a sciogliere dei nodi.

La domanda 'chi guarda?' è fondamentale e ad un certo punto è necessario individuare i momenti in cui il punto di vista cambia. Questo cambiamento poi per me è talmente evidente ma mi accorgo non viene colto. Nello *shoot* definitivo, quando Valentina costruisce la camera degli oggetti, ad un certo punto appaiono una serie di elementi. La fotografia

è già in scena e attraverso di essa vediamo ciò che lei vede, proiettato nelle immagini sul tulle. Lei si avvicina allo specchio e lo tocca e nella fotografia si vede la sua mano, sullo specchio.

Ma, ad esempio, i disegni attaccati allo specchio noi non li vediamo perchè non ci sono veramente in scena, perché quella foto è una sua proiezione. Lei si china sul comodino e nella foto noi vediamo esattamente il suo punto di vista sul comodino, dove c'è un computer, un posacenere e uno specchietto, che però non ci sono realmente in scena. E' una camera che comincia a costruirsi come una stanza di fantasmi, dove la fotografia racconta di oggetti che sono nella sua testa, ma il punto di vista è di Valentina, è lei che si muove e guarda. Lei si china sul tavolino e guarda verso una stanza, che noi non vediamo perché in quel punto la scena è buia, ma nella fotografia invece c'è già la camera completa. Si chiudono i pannelli ed entriamo con la fotografia, e qui c'è un ribaltamento dei piani perché a questo punto quello che guarda è Furey, il morto. E' lui che guarda, è lui che disegna, è lui che la tocca, è a lui che lei passa il caffè: il punto di vista è di lui, che è presente, lì con lei.

Lei rivive quella famosa giornata di sole a cui associa questo ricordo, che è il momento centrale dello spettacolo. Noi non lo vediamo ma ne vediamo alcune parti del corpo come le mani, ed è attraverso lo sguardo di lui che noi vediamo lei, l'ambiente. Poi ad un certo punto lui scompare, si perde nel blu mentre la guarda.

In seguito c'è ancora lui che le mette le mani sui fianchi e successivamente lei si avvicina al proscenio, mentre si sentono le voci fuori campo che sono tratte dal testo "is dead, is dead." In sostanza la figura svanisce perché passa oltre, non c'è più, è superata. Lui è morto, anche sulla scena. E qui si arriva alla fase in cui la si vede dall'alto. E' la situazione della girandola sul letto di lei, quasi come se lui si stesse sempre più allontanando da lei perché quella vicinanza, quella prossimità non c'è più, c'è solo l'allontanamento. Ma già qui il punto di

vista comincia a diventare impersonale. Prima lei, quindi e il suo sguardo sugli oggetti, poi è lui che guarda lei, e poi chi guarda?

Torno ancora a Kubrik, che mi ispira sempre molto. In *2001 Odissea nello spazio* c'è tantissimo lavoro in soggettiva anche con il sonoro. Nella scena in cui vediamo il protagonista attraverso il casco su cui si proietta l'immagine, lo si vede tentare di disattivare Hal che nel frattempo ha preso il controllo della navicella, insomma tutto un lavoro ben preciso sulla soggettività dello sguardo. Poi ci sono le grandi campiture del cinema, ma alla fine, quando la famosa scena mostra il protagonista nel letto della stanza barocca, ecco lì c'è un rapporto con la visione, con lo sguardo, che è totalmente ambiguo.

Non è più lui che guarda, non è neanche lo spettatore del cinema, ma è come se ci fosse qualcuno che in quella stanza lo sta guardando e qui l'immagine diventa perturbante e ti viene da chiederti, chi guarda? Non è neanche il punto di vista della macchina, impersonale. La domanda chi guarda, rispetto a questa sequenza perturbante di Kubrik, è fondamentale. Perché in seguito c'è anche lui che dal letto, da vecchio, guarda la camera. C'è il ribaltamento del piano e capisci che qualcuno sta guardando lui, ma chi?

Quando Valentina si risveglia e con estrema calma riassetta prima di andarsene, ecco, qui c'è tutto un rapporto con il tempo che scorre lentamente. Ci sono tre o quattro scatti in bianco e nero che rappresentano, allo stesso modo di Kubrik, un punto di vista altro. Non più quello di lei, e non più quello del morto. Chi guarda? Qui il piano della visione è portato su di un altro punto, ma non è neanche più quello di Gabriel, che è la visione con cui si identifica il pubblico. Ma allora chi è? La scelta del bianco e nero fotografico pone questa questione.

A.N. Sofferriamoci un momento su queste immagini registrate e riportate in bianco e nero. Spesso la scelta del bianco e nero in

fotografia ha una valenza ideologica ben precisa, quì il bianco e nero come è concepito? Che significato ha?

C.A. Gli scatti in bianco e nero persistono nella proiezione e mostrano attimi precisi. Lei si accende la sigaretta e lo scatto coglie esattamente quel momento. E quello scatto va ad uscire, emerge. Le luci inizialmente sono molto basse e quindi lo scatto ha una certa valenza, prima è trasparente, e poi mano a mano che le luci salgono lo scatto emerge. E lì ci sono altri due o tre momenti colti dal fotografo. Luca⁹⁰⁷ è posizionato a lato, e lavora su questi tagli ma non lavora più in soggettiva, non c'è nessuno in quella stanza.

Per me il bianco e nero serve a "sbattere" molto lontano qualcosa che invece è avvenuto un secondo fa. Tu vedi lo scatto un secondo dopo che è stato fatto e vedi lei, ed è la prima volta che accade, perché durante gli scatti in tempo reale relativi alla scena della giornata di sole tu i protagonisti non li vedi perché lì ci sono i pannelli chiusi.

Senti i rumori che si producono in scena, ma non li vedi. In quella sequenza invece vedi lei attraverso lo scatto in tempo reale che è la cosa più prossima che ci sia, ma in realtà il bianco e nero ti sposta quella scena in altro tempo. Vedi una foto che sembra fatta trent'anni fa e invece è stata fatta lì, in quel momento, e questo è il gioco. Shakerare il tempo, in qualche modo, con la grande potenza del teatro, che è il fatto dell'esserci.

L'insieme restituisce qualcosa che è morto un secondo dopo averlo fatto, la fotografia in diretta. Questo è proprio il punto di congiunzione del lavoro, il nodo del lavoro è la parte verso il finale in cui questi scatti in bianco e nero persistono.

907^BAngelini si riferisce qui a Luca di Filippo, che nonostante nelle versioni successive dello spettacolo sia stato sostituito da Laura Arlotti prima e in seguito da Luca Ortolani, rimane il riferimento principale del regista.

A.N. Luca diceva che oltre la fotografia in tempo reale ci sono alcune immagini che sono pre-realizzate e semplicemente proiettate al momento giusto per restituire proprio questo effetto visivo tra passato e presente.

C.A. Le foto dall'alto ad esempio sono pre-prodotte, come lo sono le immagini dello sguardo di lei che dicevo prima, quelle in cui lei si sposta e secondo dove guarda emergono gli oggetti. Confesso che abbiamo tentato tutte le strade possibili per lavorare con la diretta ma ci siamo resi conto che alcuni passaggi espressivi non lo permettevano.

Io posso avere delle idee sulla scena ma alla fine è lei che ti dice cosa fare, e ha sempre ragione. Io mi incaponisco un po' ma poi mi rendo conto che ci sono delle forze più grandi di me che sanno cosa devono fare e io devo solo ascoltarle. Per cui quando ti accorgi che certi meccanismi non funzionano devi andarti a cercare quello che la scena ti racconta per farli funzionare.

Il teatro non è il cinema. Anche se alcuni ad esempio costruiscono il film dalla prima all'ultima sequenza in modo precisissimo, vedi Sorrentino, ci sono quelli come Antonioni che girava senza sapere cosa avrebbe fatto il giorno dopo. Lo stesso in teatro. C'è chi costruisce scene nel minimo dettaglio e chi, come me, si lascia trasportare dalle cose che succedono. Ecco perché quando io sono in produzione lavoro 18 ore al giorno, e devo avere la ferramenta vicino, e ho 4 o 5 tecnici che lavorano con me. Se devo far cadere un pupazzo da 30 metri e mi viene in mente la sera alle cinque, devo avere qualcuno disposto a lavorare la notte perché l'indomani si possa fare questa cosa, per vedere se funziona.

E' estenuante e faticoso, ma io so lavorare solo così. Sto cercando di capire se esiste un sistema più facile, che mi permetta di prevedere le cose, ma tutto quello che decido prima in genere non funziona mai.

A.N. Ho letto diversi articoli critici sullo spettacolo nei quali viene spesso rimarcato il rapporto della fotografia con il tempo, lo spazio, la memoria, la morte, le macrotematiche che cingono *The Dead*, e i riferimenti che emergono sono quelli legati alle teorie di Sontag, Krauss, Barthes. La cosa che mi ha incuriosito invece è di non aver trovato invece molte riflessioni sugli aspetti legati al giudizio sull'immagine singola, sulla efficacia dell'impianto visivo, sul significato reale di ogni singola immagine, in quel momento preciso, con quegli oggetti dentro, proiettata con quella durata, ecc.

Mi chiedo se lo spettatore, o il critico in questo caso specifico, abbia davvero visto le fotografie. Parlando anche con Luca di Filippo ho capito che ogni fotografia è stata progettata, ragionata, alla luce di un possibile significato, di una certa composizione, ma anche della sua posizione nella sequenza. Mi pare però, leggendo questi articoli, che questo sia sfuggito, o sia stato tralasciato. Io trovo che sia rilevante invece che chi giudica uno spettacolo, il critico ad esempio, debba considerare anche quello che è il ruolo dell'immagine, o ancor più importante quali sono le problematiche della visione a teatro (tu stesso affermi di essere d'accordo con chi definisce il teatro come luogo della visione).

Concetti forse non nuovi, ma che come sappiamo vanno ridiscussi alla luce di strumenti di lettura completamente diversi, contemporanei. Mi sembra che ci sia ancora questo atteggiamento modernista in cui le cose vanno pensate e collocate in modo settoriale e non si ragiona mai sulla contaminazione, sull'ibridazione, su quello che invece, mi sembra sia centrale negli spettacoli come il tuo. Cosa ne pensi, ti sembra che il ragionamento specifico sulle fotografie che avete prodotto sia un tema importante o tralasciabile rispetto ad altri?

C.A. Io sono molto tranquillo su quello che la critica scrive perché mi rendo conto perfettamente che ognuno trae da ciò che vede degli spunti, sulla base degli strumenti che ha, a volte superiori ai miei a volte no.

Quindi in realtà non faccio mai un ragionamento su quello che si sarebbe potuto scrivere sul mio lavoro. Non dico, avrebbe potuto dire questo, o è sfuggito quest'altro, ma cerco al limite di pregustarmi la possibilità di capire delle chiavi di lettura altre rispetto a quello che io ho pensato. Quando leggo la critica su ciò che faccio cerco di capire se si può instaurare un dialogo con chi scrive e da questo cerco di trarre ulteriori spunti.

Da qualche anno faccio così, e lo trovo divertente, cioè non me la prendo neanche per le critiche. Ma il discorso che fai tu è giusto e mi viene da dire che le riflessioni che auspichi non ci sono semplicemente perché su questo terreno non ha mai lavorato nessuno nel teatro. Quindi è abbastanza evidente che nessuno ne abbia scritto, perché non c'è un termine di paragone. Cioè mentre il video è stato tanto sondato anche a livello internazionale, il rapporto teatro fotografia, che ovviamente non significa mettere un'immagine sullo sfondo, è un'altra cosa.

In più ti dico anche che tecnicamente, non era neanche possibile fare quello che facciamo noi oggi in scena fino a pochi anni fa, cioè prima che noi lo facessimo.

Quando non c'era il digitale non si poteva usare il tempo reale. Quando non c'era il software Canon che noi usiamo in scena non si poteva far la proiezione in diretta dell'immagine, che in realtà ha un *delay* di un secondo circa. Tu scatti e passa quel certo tempo, che non è niente ma allo stesso tempo capisci che dentro questo *delay* ci sta un mondo.

Prima di allora quindi, tutto questo non si poteva proprio fare.

Ma è vero soprattutto che chi scrive di teatro o lo fa, tende a virare sempre sulla dimensione teatrale. Ad esempio è divertente sentire i terzoteatristi che dicono, 'ma come! noi abbiamo sempre cercato di rompere la quarta parete e voi addirittura la chiudete!' E mi hanno parlato della mia scena come di una scatola algida in cui l'attrice sembra a servizio, sembra un giochino rinchiuso in una scatola. Percepiscono questa situazione del dispositivo perché so che sono più

tradizionalmente legati all'attore che performa. Poi però mi anche capitato di confrontarmi con fotografi, o anche con i docenti di fotografia, che sono impazziti.

A.N. Mi ricordo di Marra a Bologna, era entusiasta dello spettacolo.

C.A. Infatti. Claudio Marra ad esempio, che ho incontrato quella volta a Bologna quando c'eri anche tu, ha avuto una rivelazione. Tra l'altro c'è stata una polemica e lo hanno anche insultato perché gli hanno detto, ma come devi arrivare te per scoprire che esistono queste cose?

E lui però ha detto, candidamente, che ha visto tanta fotografia ma non aveva mai visto il fotografico a teatro. Stavolta ho visto il fotografico a teatro, ha dichiarato. E per me questo è stato davvero un grandissimo complimento. Te lo dice uno che guarda con l'occhio della fotografia, ed è ovviamente meno interessato ad elementi che hanno a che fare con la macchina teatrale. Devo dire che io ho riscontrato una maggior capacità di lettura da chi non viene dal mondo del teatro, come Marra.

Il fatto che sia stato scritto ancora poco penso dipenda da questo. La fotografia in tempo reale portata sulla scena in questo modo è una novità.

A.N. Ha ragione Marra in questo, dobbiamo cominciare a parlare di fotografia e non della fotografia come concetto astratto. In ogni fotografia scattata e proiettata, al di là del corpus totale, ci sono delle cose interessanti da vedere, che sfuggono all'occhio non attento.

C.A. Con Luca infatti c'è stato un dibattito prolungato, e anche se io il progetto l'ho portato a termine con lui ho riscontrato alcuni problemi.

Ci sono delle fasi del lavoro in cui è richiesta una performatività molto alta, voglio dire, mi interessa poco che tu realizzi esattamente e precisamente lo scatto che abbiamo concordato, mi interessa invece che tu sia dentro a ciò che stai facendo. E magari sbagli l'esposizione o

l'inquadratura, magari la foto è mossa, e questi per me sono comunque elementi importanti che fanno parte del processo.

Ma Luca però è un designer, cioè uno che lavora esattamente all'opposto di come lavoro io, cioè lui deve avere esattamente il controllo totale di ciò che fa prima di vederlo realizzato. Questo è stato il più grande scontro fra i nostri modi di lavorare e fortunatamente siamo arrivati ad una fusione. Ma non è stata una cosa semplice. Lui ti ha raccontato esattamente ciò che fa, ma è esattamente quello che io non volevo che facesse, cioè speravo che si riservasse degli ambiti di performatività, che alla fine un po' sono riuscito a stappargli. Ha fatto un grosso sforzo da questo punto di vista, ma c'è una parte che è rigidamente pensata.

D'altra parte però lui è stato una fonte inesauribile di aiuto per arrivare alla concezione del progetto, di fatto è un lavoro fatto a due. Lui non è un cacciatore di fantasmi, cosa che per me è fondamentale in un fotografo. E' anche vero che talvolta gli scatti che ti sembrano più naturali sono sempre quelli che sono stati perfettamente preparati, mi viene in mente Jeff Wall e in qualche modo anche Diane Arbus.

Ci sono invece fotografi che sull'epifenomeno hanno lavorato tantissimo, cioè su quella possibilità di autosorprendersi di fronte a qualcosa dell'inquadratura non prevista. *Blow up* ad esempio! Il fotografo che scopre il cadavere in un'immagine, quel cadavere che ha catturato senza saperlo. Questa questione della scoperta del cadavere ad esempio per me è stato fondamentale quando ho affrontato i morti di Joyce. Laura⁹⁰⁸ è stata in grado di fare questo tipo di lavoro invece, ma purtroppo mancavano tutta un'altra serie di elementi che mi hanno costretto a tornare alla base.

La questione di Joyce ha incluso anche un travaglio per me, cioè io ho cambiato il musicista, poi il fotografo, poi sono tornato indietro, è stato veramente difficile. Come per il sonoro, io ho bisogno di autori e non di esecutori, ma può capitare che non funzionino bene.

908^oArlotti, la seconda fotografa che ha sostituito Luca Di Filippo nel *secondo shoot*.

Ad esempio ho lavorato con Davide Fabbri per 15 anni, ha fatto per me tutto il progetto *Pharmakos*, tutto *Wunderkammer* ecc, e ad un certo punto su Joyce siamo arrivati ad un binario morto e siamo andati a sbattere contro un muro.

Poi è arrivato Franco, che ha fatto un ottimo lavoro, ma è stato davvero travagliato tutto il percorso. Comunque su questa questione delle fotografie non voglio poi dire più di tanto, non sono un filosofo, ne uno storico della fotografia quindi non mi interessa dissertare sulla questione, speculare troppo. Anche se studio moltissimo naturalmente e mi interessa molto all'argomento. Rispetto allo spettacolo posso dirti invece che le fotografie sono realizzate in una prima parte ragionata, inquadrata, tempificata, e poi c'è una parte dove c'è invece la possibilità dell'errore fotografico, che è quella dove appare il morto Furey, quella della giornata di sole dove si sta a pannelli chiusi e dove il fotografo si muove come e dove vuole.

Ecco lì secondo me dovevamo riservarci delle possibilità che non si sono verificate. E' vero che ci siamo accorti anche con Valentina che è molto difficile rendere un'azione vera in termini fotografici. E io e Valentina abbiamo notato che certe istanze di Luca erano abbastanza giuste.

A.N. Spiegami meglio cosa significa questa tua ultima affermazione.

C.A.Ti faccio un esempio, se tu ti metti a ballare in mezzo alla camera e io ti devo fotografare, non è detto che io riesca a restituire il movimento, il fatto che ti muovi. La dinamica è all'interno dello scatto e paradossalmente chi scatta può dare movimento all'azione anche se il soggetto è fermo. Se io vedo solo le fotografie, in effetti potrei non capirlo. Perciò ad un certo punto il problema non era la fotografia che seguiva l'azione, ma l'azione che ad un certo punto si doveva mettere al servizio della fotografia.

Siamo arrivati lì ad un certo punto, perché in effetti il contrario non funzionava. Alla fine loro avevano una partitura, come in una coreografia di danza, anche nella diretta. Luca è un co-autore del progetto, anche se poi come figura in scena non poteva accompagnarci in tutte le tappe e quindi ad un certo punto è stato sostituito da un altro fotografo, che ha preso il lavoro originale e lo ha, semplicemente, riprodotto.

A.N. A questo proposito ti chiedo, questa scelta che hai fatto di avvicinare i fotografi è avvenuta sulla base di una scelta estetica, fortuita, o c'è stato qualche altro motivo? Quali differenze hai riscontrato nell'approccio fotografico, visivo, nella predisposizione ad agire in quel particolare contesto?

C.A. Senza entrare troppo nella questione, ti posso dire solo che ad un certo punto c'è stata una difficoltà del procedere. Siamo entrati in un campo che faceva emergere molte domande, e non abbiamo avuto la forza di chiuderle facilmente. L'unica pedina non removibile di questo progetto purtroppo ero io, quindi nel momento in cui si è creata una problematica di avanzamento, l'unica possibilità era rimuovere qualcun'altro.

L'impossibilità di proseguire su di un dialogo poteva solo risolversi cercando di trovare un interlocutore alternativo.

A.N. In un nostro dialogo passato mi ha colpito questa tua affermazione che ammetteva di avere riscontrato nel fotografo una forma di autismo. Il fotografo tende a voler lavorare da solo, nel suo mondo, dicevi allora, e quindi mi viene da chiederti se hai scelto in base anche ad una certa attitudine alla scena o se ti interessava piuttosto la qualità dell'immagine. Perché l'ultima volta che ci siamo parlati mi hai detto che

tutte e due le cose insieme non le hai ancora trovate nello stesso fotografo.

C.A. Funziona per la fotografia, come per la musica e per il movimento. Dopo 10 anni di lavoro, in tutti i progetti che abbiamo fatto fin dall'inizio, e vale per tutti gli spettacoli, ti posso dire che la costante è sempre quella. Io voglio e devo lavorare con degli autori, anche se poi ad un certo punto io non riesco più a dialogare con loro.

Per fortuna succede raramente, però. Il mio musicista non può venire da me con il compitino fatto, ma deve portare un contributo. Io chiedo espressamente autorialità per un semplice motivo. Io per primo brancolo nel buio, titubo, farfuglio e ho bisogno di figure che espressamente contengano le mie intuizioni, e per fare questo ho bisogno di qualcuno che capisca il mio linguaggio, che non è affatto facile da capire.

Ci sono dei momenti in cui questa dimensione di dialogo può interrompersi, ma non è colpa per forza degli artisti con cui lavoro. Diciamo che è colpa mia, ma siccome i progetti sono i miei, io sono appunto l'unica pedina inamovibile. Quando si presentano dei nodi che non si riesce a sciogliere, in ambito musicale, visivo e quant'altro, è evidente che bisogna prendere delle altre strade. Vale per la fotografia ma anche per il movimento.

I più grandi momenti di crisi con Valentina o con Alessandro sono stati causati da questo. Io ho bisogno di danzatori che siano anche coreografi, cioè che mi portino del materiale. E devono interpretare le mie idee e a volte io li metto in condizioni di estrema difficoltà perché non sono così chiaro. Poi io sono quello che seleziona i materiali, li taglia, li mette insieme, li organizza, ma so che io creo non poche difficoltà agli autori. Poi c'è anche un altro problema, chi è autore sente che è parte di quel progetto, perciò poi nel meccanismo di selezione soffre. Si affeziona, ci sono pezzi che vorrebbe tenere, insomma è complicato, però è anche

molto bello. Il teatro è un'arte che si fa insieme. Anche se firmo io le regie, l'apporto di tutti è fondamentale. Il problema è quando capisco che la vena prolifica si esaurisce. Io non sono il musicista o il fotografo, non ti posso dare indicazioni sull'inquadratura, sulla posizione o sulla luce, ma ti posso dire quelli che sono i miei intenti e poi tu mi devi restituire un'operatività.

A.N. Concludo con una mia curiosità, mi vuoi raccontare qualcosa sui Workshop di fotografia come scrittura scenica che hai tenuto recentemente in occasione di Teatri da camera a Bologna o quello in corso a Siracusa? Di cosa si tratta? Come hai impostato il lavoro?

C.A. Molto semplicemente io uso delle fotografie e cerco di raccontare, cioè di mostrare quanto quelle immagini contengano delle narrazioni complesse. Chiaramente parlo di luce, corpo, suono, campitura, tempo. La fotografia ha tutte queste caratteristiche.

A.N. Sono immagini dei tuoi spettacoli o di altri autori? Si tratta praticamente di un tuo personale modo di leggere le immagini con un punto di vista teatrale?

C.A. Sono immagini di Jeff Wall, di Diane Arbus, Serrano, Crewdson, gli italiani Ghirri, Vimercati. Mostro anche autori minori che hanno delle cose che mi interessano puntualmente, che magari non hanno materiali corposi come questi ma che sono comunque interessanti. Spesso mostro diverse cose su Gursky e anche Sudek, che mi piace molto. Cerco di mostrare cosa significa per me narrare attraverso le immagini. Poi faccio lavorare su questo piano, cioè faccio loro costruire delle narrazioni scritte, partendo da uno storyboard. Nel caso particolare del progetto in Sicilia, siamo partiti da narrazione e fotografia però poi loro hanno lavorato su di un tema ben preciso, cioè cosa significa essere

allievi architetti a Siracusa nel 2014. Da un lato il mestiere dell'architetto, che sappiamo raramente può realizzare le cose che ha progettato, dall'altro il tema della fotografia.

A Siracusa e in Sicilia in particolare, chi studia architettura sa che qualsiasi cosa farà non la farà a casa sua ma altrove, e quindi abbiamo lavorato su questa dimensione dello scollamento, del rapporto tra l'oggi e la proiezione sul domani, e loro hanno costruito per immagini dei racconti molto personali.

2.8.3 Un misto tra recitazione e photo-shoot. **Intervista a Luca Di Filippo, fotografo di *The dead*, realizzata il 25 settembre 2013**

A.N. Come inizia la tua collaborazione con il teatro?

L.D.F. Nel 2005 abitavo a Cesena e per caso ho conosciuto Claudio. Da una cena (rimasta memorabile per divertimento ed intensità dei discorsi) e' nata prima una grande amicizia che si è poi trasformata in collaborazione artistica. Non ho mai amato definirmi un fotografo. Credo piuttosto di essere un designer con la macchina fotografica ed in quel periodo ero concentrato principalmente sulla fotografia commerciale.

Seguendo da vicino i lavori di Città di Ebla ho iniziato a "sperimentare" un altro tipo di sguardo in un contesto a me completamente nuovo. Ho iniziato a lasciarmi affascinare dai nuovi mondi che scoprovo nelle "mura della città", sia in scena che durante le prove.

A.N. Come e quando sei stato coinvolto nel progetto *The dead*?

L.D.F. La scintilla nasce da una serie di fotografie che ho fatto nella primavera del 2010, e il sito dove puoi trovarle è

<http://www.lucadifilippo.com/fine-art/h20humans/>⁹⁰⁹. I n s o m m a grazie a Claudio queste fotografie non sono rimaste ad ammuffire nell'*HardDisk* del computer. A partire da queste immagini avevamo già iniziato a progettare un impianto dedicato alla fotografia in tempo reale. Nell'estate del 2010 ci siamo incontrati ad Anzio per valutare se iniziare il progetto per *Rifrazioni*. Festival delle Arti Contemporanee di Anzio e Nettuno.

Quel giorno - davanti ad una meravigliosa birra - si e' presentata l'occasione di lavorare su un progetto ex-novo per RomaEuropa Festival. Claudio ha poi partorito l'idea di usare il racconto di James Joyce per proseguire la sua esplorazione sui romanzi di inizio novecento. Il mese di ottobre 2010 ha visto la luce della prima scrittura, totalmente differente da quella che portiamo in scena oggi e che e' stata messa a punto tra settembre e novembre del 2012.

A.N. Condividi con il regista altre esperienze in campo fotografico o teatrale?

L.D.F. Il progetto di *The dead* e' l'unica esperienza in cui abbiamo lavorato congiuntamente per uno spettacolo, ma sono sempre stato molto vicino alle attività di Claudio come fotografo di scena e spesso ho prestato il mio background da designer per Città di Ebla. Ti invio i link di alcune delle immagini degli spettacoli di Claudio portano la mia firma⁹¹⁰. Poi la sperimentazione e' andata avanti anche lavorando sul progetto editoriale *Pharmakos*, dove con grande piacere sono stato

909⁹⁰⁹*H2O+Humans* è un progetto fotografico e video realizzato a Londra nei dintorni di Southbank Centre, presso la grande fontana site-specific *Appearing Rooms* dell'artista Jeppe Hein. Le immagini riprendono sagome e figure indistinte di persone, tra cui diversi bambini, che si muovono e saltano attraverso le 'pareti' formate dagli schizzi di acqua. Questo progetto ha valso a Luca De Filippo la menzione d'onore al premio IPA 2010 e il premio Britain IS.

910⁹¹⁰Per *Othello* del 2005, <http://www.cittadiebla.com/othello/othello-001.jpg.html>; per lo spettacolo *Wunderkammer*, http://www.cittadiebla.com/wunderkammer/ldf_3950.jpg.html; per *La metamorfosi* del 2010, <http://www.cittadiebla.com/2010/la-metamorfofi/cde-lm-6354.jpg.html>.

coinvolto da Claudio per curare il layout del libro che raccoglie le fotografie del nostro amico Naphtalina, Gianluca Camporesi.

Anche il sito web ed il logotipo di Città di Ebla sono frutto della nostra collaborazione e le foto del progetto che ha fatto scattare la scintilla per l'idea della *real time photography* sono state utilizzate per una edizione di *Ipercorpo*⁹¹¹.

A.N. Quale tecnologia usi per realizzare le fotografie in tempo reale?

L.D.F. Utilizzo il software *Live View*, una tecnologia abbastanza recente, del 2009, che consente il controllo remoto delle funzioni della macchina fotografica, collegandola con un computer. Questa tecnologia nasce prevalentemente per le fotografie da studio e l'ho utilizzata spesso per i miei lavori.

A.N. Puoi dirmi il tipo di macchina che usi ed eventuali supporti digitali?

L.D.F. La prima edizione di *The dead* e' stata realizzata con una Canon 5D Mark II e l'ultima con una 5D Mark III. Per praticità la lente che ho scelto e' un 24-70mm f2.8⁹¹², che consente rapidi cambiamenti di prospettiva. Per la proiezione in tempo reale usiamo il software nativo Canon, installato su MacBookPro. Il collegamento tra la macchina fotografica e laptop avviene con un cavo USB da 15 metri.

Un secondo MacBookPro viene utilizzato per controllare la proiezione delle immagini in differita e ambedue i laptop sono collegati ad un unico videoproiettore.

911[®]http://www.ipercorpo.cittadiebla.com/pages/2011-07-16_14-08-12 .

912[®] Si tratta di uno zoom molto luminoso e versatile che consente di passare velocemente da un'ottica grandangolare, per riprese con un angolo di campo più ampio, ad una visione più ravvicinata e dettagliata.

A. N. L'idea di utilizzare questa tecnologia è emersa insieme al regista o si tratta di una tua proposta?

L.D.F. Ho raccontato a Claudio del *Live View* quando ragionavamo sul progetto H2O+Humans. Appena ne abbiamo cominciato a parlare ci siamo trovati immediatamente coinvolti a ragionare fattivamente su come realizzare insieme una performance. Da subito abbiamo intravisto le grandi potenzialità espressive di questa tecnologia.

A.N. Quali sono i tuoi movimenti sulla scena durante lo spettacolo?

L.D.F. Lo spettacolo e' diviso concettualmente in cinque quadri, tre con proiezioni di immagini in differita e due in *Real Time* in cui l'immagine è in presa diretta.

Durante il primo e secondo quadro sono dietro una quinta e controllo la sequenza delle proiezioni in differita. Nel terzo interagisco con Valentina Bravetti in *Real Time*. Parti del mio corpo vengono incluse negli scatti, con un vero e proprio punto di vista soggettivo che gradatamente sfuma verso una dimensione onirica e si fonde con una serie di immagini in differita (il mio sogno sarebbe di avere tempo e budget per sviluppare anche questa parte in tempo reale).

Nel quarto quadro, dal perimetro del palcoscenico, scatto ancora in tempo reale per congelare i momenti topici. Questi fotogrammi si sovrappongono alla performance di Valentina. Nel quinto quadro infine controllo dal laptop la sequenza delle immagini in differita per la chiusura.

A.N. Tutti i tuoi movimenti sono quindi predeterminati?

L.D.F. Predeterminati e sincronizzati con il resto della scena, come in un orologio svizzero.

A.N. Quanto influiscono sugli spostamenti degli oggetti (scene, performer) nello spazio durante gli scatti fotografici?

L.D.F. La sfida più grande è stata quella di conciliare le esigenze di scena con le esigenze fotografiche, cosa per niente facile.

A.N. Le immagini che produci durante lo spettacolo sono in accordo con il regista?

L.D.F. Tutto è stato sviluppato a quattro mani con Claudio, ma le immagini non sono a mero servizio della scena. Scena e immagini si fondono insieme ed è questo l'elemento più forte di congiunzione con il racconto di James Joyce.

Abbiamo scritto insieme parti importanti dello spettacolo proprio per riuscire a tradurre la qualità pittorica della penna dello scrittore irlandese in una creazione scenica, basata su un dispositivo di rappresentazione totalmente integrato con le regole compositive del teatro.

A.N. Quanto interviene l'improvvisazione nella scelta e nella resa delle circostanze da fotografare?

L.D.F. La necessità di fondere scena ed immagini non lascia spazio all'improvvisazione, se non per piccoli dettagli che cambiano ad ogni rappresentazione. Nel quarto quadro (dove l'utilizzo della fotografia *live* che restituisce al pubblico le immagini in presa diretta di ciò che avviene dietro lo schermo) è fondamentale ottenere la naturalezza necessaria alla creazione di foto realistiche. Questo è forse il momento più difficile, dove la scelta e la resa delle immagini seguono il ritmo

scandito dall'interazione tra Valentina e me. Un misto tra recitazione e *photo-shoot*. Senza possibilità di errore.

A.N. Quale destinazione hanno le fotografie che produci, dopo che sono state usate sulla scena?

L.D.F. Per ora sono tutte archiviate. Ho in mente un'idea che devo ancora sottoporre a Claudio, quindi te la dirò più avanti.

A.N. Le tue fotografie realizzate in scena possono essere paragonate alle tipiche foto di scena che documentano l'evento teatrale?

L.D.F. No, sono parte integrante dello spettacolo. Non sono vendibili. E poi per documentare l'evento abbiamo chiamato Naphta⁹¹³, che ha realizzato foto e video.

A.N. Quindi non le avete mai usate a scopo promozionale?

L.D.F. Le uniche foto dello spettacolo usate a scopo promozionale sono una selezione delle foto pre-prodotte che proiettiamo in differita. Le altre, per ora, sono nel cassetto.

913[®]Come già evidenziato altrove, *Naphtalina* è il soprannome del fotografo Gianluca Camporesi.

Bibliografia

- AA. VV., *I fotografi e il teatro*, «Il dramma, Mensile dello spettacolo», Anno LVIII, n. 1-2 Gennaio-Febrero 1982
- AA.VV., *La forma dinamica dell'opera lirica: regie del Teatro alla Scala 1947-1984*, Banco Iarano, Como 1984
- AA. VV., *Dictionnaire du théâtre*, Messidor, Paris 1987
- AA. VV., *Vasco Ascolini. Le fotografie per il teatro*, Edizioni Analisi, Bologna 1989
- AA. VV., *Breve storia del teatro per immagini*, Carocci, 2002
- AA. VV., *European theatre iconography*, Bulzoni Editore, Roma 2002
- AA.VV., *Intersezioni. Teatro/fotografia/cinema/nuovi media*, «Biblioteca teatrale BT», n. 81/82, gennaio/giugno 2007
- AA.VV., *Immagini e memoria. Gli Archivi fotografici di Istituzioni culturali della città di Roma*, Atti del convegno, Palazzo Barberini, Roma, 3-4 dicembre 2012, Gangemi Editore
- AA. VV., *Atlante degli archivi fotografici e audiovisivi italiani digitalizzati*, Marsilio, Venezia 2015
- ALFIERI Alessandro, *Vita e tensione dell'immagine. Saggio su Warburg, il cinema e l'arte contemporanea*. Edimond, Città di Castello (PG) 2010
- ALINOVİ Francesca, MARRA Claudio, *La fotografia. Illusione o rivelazione?*, Il mulino, Bologna 1981
- AGAMBEN Giorgio, *Le immagini, l'immaginazione e la storia: le Ninfe. Sulle tracce di Benjamin e Warburg*, «Il Manifesto», 06 gennaio 2007
- AGAMBEN Giorgio, *Ninfe*, Bollati Boringhieri, Torino 2007
- AGUS Massimo, CHIARELLI Cosimo, (a cura di), *Occhi di scena. Fotografia e teatralità*, Titivillus, Corazzano (PI) 2007

AMADUCCI Alessandro, GOBETTI Paolo, (a cura di), *Video Imago. Il nuovo spettatore*, Franco Angeli, Milano 1994

ANDERSON Joel, *Theatrical Photography, Photographic Theatre and the Still. The photography of Sophie Moscoso at the Théâtre du Soleil*, «About Performance, Still/Moving: Photography and Live Performance», n. 8, 2008

ANDERSON Joel, *Theatre and Photography*, Palgrave Macmillan, London 2015

ANDREONE Liliana, GUERTCHIKOFF Louba, *Tout ne se passe pas sur la scène*, «Théâtre en Europe», n. 3, 1994

ARCURI Fabrizio, GODINO Ilaria, (a cura di), *Prospettiva. Materiali intorno alla rappresentazione della realtà in epoca contemporanea*, Edizioni Titivillus, Corazzano (PI) 2012

ARONSON Arnold, *American Avant-Garde Theatre. A History*, Routledge, London 2000

ASCOLINI Vasco, SQUARZA Nino, (a cura di), *Cronofotografie di teatro*, Catalogo dell'omonima mostra, Teatro Valli, Reggio Emilia 1978

ASCOLINI Vasco, *Il corpo in scena/visto da Vasco Ascolini*, Tecnograf, Reggio Emilia 1987

ASCOLINI Vasco, *Lowtone. Fotografie*, Catalogo dell'omonima mostra curata da Italo Zannier, Teatro Comunale Giuseppe Verdi, Pordenone, 27 settembre-18 dicembre 2013

ASH Susan, *The Performative Force of Photography. The Barnardo's Babies: Performativity, Shame, and the Photograph*, «Journal of Media and Cultural Studies», n. 4, vol. 19, 2005

ASSOULINE Pierre, *Henri Cartier-Bresson. Storia di uno sguardo*, Contrasto, Milano 2015

ATTISANI Antonio, *Teatro come differenza*, Edizioni Essegi, Ravenna 1988

- ATTOLINI Giovanni, *Gordon Craig, Il teatro del XX secolo*, Editori Laterza, Bari 1996
- AUMONT Jacques, *L'image*, Armand Colin, Paris 2005, (trad. italiana cura di Valentina Pasquali, *L'immagine*, Lindau, Torino 2007)
- AUSLANDER Philip, *Going with the flow. Performance art and Mass Culture*, «TDR The Drama Review, The Journal of Performance Studies», vol. 33, n. 2 (T122), Summer 1989
- AUSLANDER Philip, *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*, Routledge, London-New York 1999
- AUSLANDER Philip, *Presence and Resistance in Literary and Cultural Politics in Contemporary American Performance*, Routledge, London-New York 2002
- AUSLANDER Philip, *Performance. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, Routledge, London 2003
- AUSLANDER Philip, *Performativity of the Performance Documentation*, «A Journal of Performance and Art PAJ», n. 84, 2006
- BABLET Denis, BABLET Marie Louise, *Le Théâtre du Soleil ou la quête du bonheur*, Diapolivre, Éditions du CNRS, Paris, 1979
- BALME Christopher, *Moving media: theatre iconography and its limits*, in AA. VV., *European Theatre Iconography*, (edited by Balme C., Erenstein R., Molinari C.), Bulzoni Editore, Roma 2002
- BALME Christopher, MONINGER Markus, *Crossing media: Theater-Film-Fotografie-Neue medien*, ePodium, Munich 2004
- BALME Christopher, *Intermediality: Rethinking the relationship between Theatre and media*, «TheWIS», n. 1, april 2004
- BALZOLA Andrea, PRONO Franco, *La nuova scena elettronica: il video e la ricerca teatrale in Italia*, Rosenberg&Sellier, Torino 1994

BALZOLA Andrea, MONTEVERDI Annamaria, *Le arti multimediali digitali. Storia, tecniche, linguaggi, etiche ed estetiche delle arti del nuovo millennio*, Saggi Garzanti, Milano 2004

BARILLI Renato, *La performance oggi. Tentativi di definizione e di classificazione*, Pollenza, Bologna 1978

BARILLI Renato, *I vantaggi di perdere lo specifico*, «Culture Teatrali», n. 17, autunno 2007

BARISH Jonas, *The Antitheatrical prejudice*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1981

BARTHES Roland, *L'empire des signes*, Skira, Gènevè, 1970, (Trad. italiana a cura di Marco Vallora, *L'impero dei segni*, Einaudi, Torino 1984

BARTHES Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Cahiers du Cinéma, Éditions Gallimard-Seuil Paris 1980, (Trad. italiana a cura di Renzo Guidieri, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 2003)

BARTHES Roland, *L'obvie et l'obtus. Essais critique III*, Éditions du Seuil, Paris 1982 (Trad. italiana a cura di Carmine Benincasa, Giovanni Bottiroli, Gian Paolo Caprettini, Daniele De Agostini, Giovanni Mariotti, *L'ovvio e l'ottuso. Saggi Critici III*, Gli Struzzi Einaudi, Torino 1985)

BARTHES Roland, *Proust et la photographie. Examen d'un fonds d'archives photographiques mal connu, La préparation du roman I et II. Cours et séminaires au Collège de France, [1978-1979 e 1979-1980]*, Seuil-IMEC, Paris 2003, (Trad. italiana a cura di Emiliana Galiani e Julia Ponzio, *La preparazione del romanzo. Corsi [I e II] e seminari al Collège de France [1978-1979 e 1979-1980]*, Mimesis, Milano 2010)

BARTHES Roland, *Sul teatro*, Meltemi, Roma 2002. (Ed. italiana a cura di Marco Consolini)

BARTOLUCCI Giuseppe, *Teatro-corpo. Teatro-immagine*, Marsilio, Padova 1970

BARTOLUCCI Giuseppe, MENNA Filiberto, (a cura di), *Uso, modalità e contraddizioni dello spettacolo immagine*, La Nuova Foglio, Macerata 1975

BARTOLUCCI Giuseppe, *Il colore del tempo nel lavoro della Società Raffaello Sanzio*, in MANCINI Giancarlo, VALENTINI Valentina, (a cura di), Giuseppe Bartolucci. *Testi critici 1964-1987*, Bulzoni, Roma 2007

BASILICO Gabriele, *Architetture, città, visioni*, Bruno Mondadori, Milano 2007

BASSO FOSSALI Pierluigi, DONDERO Maria Giulia, *Semiotica della fotografia. Investigazioni teoriche e pratiche d'analisi*, Guaraldi, Rimini 2006

BAY-CHENG Sarah, KATTENBELT Chiel, LAVENDER Andy, NELSON Robin, (edited by), *Mapping Intermediality in Performance*, Amsterdam University Press , Amsterdam 2010

BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Éditions du Cerf, 1958, (Trad. italiana di Adriano Aprà, *Che cos'è il cinema? Il film come opera d'arte e come mito nella riflessione di un maestro della critica*, Garzanti, Milano 1999)

BELLINA Anna Laura, GIRARDI Michele, *La Fenice 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa*, Marsilio, Venezia 2003

BELLOUR Raymond, *L'entre-images*, S.N.E.L.A.-La différence, Paris 2002, (Trad. italiana a cura di Vincenza Costantino e Andrea Lissoni, *Fra le immagini. Fotografia, cinema, video*, Mondadori, Milano 2007)

BENJAMIN Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1955 (Ed. italiana a cura di Enrico Filippini, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1966)

BENTIVOGLIO Leonetta, *Il teatro di Pina Bausch*, Ubulibri, Milano 1991

BERGER John, *About looking*, Writers and Readers Published Cooperative, London 1980, (Trad. italiana a cura di Maria Nadotti, *Sul guardare*, Bruno Mondadori, Milano 2003)

BERGER John., *Martine Franck: One Day to the Next*, Thames&Hudson, London 1988

BEUYS Joseph, *Das Gespräch mit Joseph Beuys, Was ist Kunst?*, Verlag Urachhaus 2011, (a cura di Volker Harlan, trad. italiana di Arnaldo Stern, *Che cos'è l'arte*, Castelvechi, Roma 2015)

BIAL Henry, *The Performance Studies Reader*, Routledge, London 2003

BIGGI Maria Ida, *Giuseppe Borsato scenografo alla Fenice, 1809-1823: L'immagine e la scena*, Marsilio, Venezia 1995.

BIGGI Maria Ida, *Il concorso per la fenice 1789-1790*, Marsilio, Venezia 1997

BIGGI Maria Ida, (a cura di), *80 a Pierluigi Pizzi*, Amici della Fenice, Venezia 2010

BLANCHAERT Jean, *Fabre*, Art&Dossier, Giunti, Firenze 2016

BLOSTEIN David, FÉRAL Josette, *Form and Performance*, University of Toronto Press, Toronto, 1996

BOENISCH Peter M., *coMEDIA electrONica: Performing Intermediality in Contemporary Theatre*, «Theatre Research International TRI», n. 1, Volume 28, March 2003

BOENISCH Peter M., *Aesthetic art to aisthetic act. Theatre, media, intermedial performance*, in CHAPPLE Frieda, KATTENBELT Chiel, (edited by), *Intermediality in Theatre and Performance*, Editions Rodopi, Amsterdam 2006

BOENISCH Peter M., *Acts of spectating. The Dramaturgy of the Audience's Experience in Contemporary Theatre*, «Critical Stages», n. 26, November 2012.

BOLTER Jay David, GRUSIN Richard, *Remediation. Understanding new media*, MIT Press Cambridge, Massachusset, London, 2000, (Ed. italiana a cura di Alberto Marinelli, *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Edizione Guerini e Associati, Milano 2012)

BONINI Giuseppe, *Pose teatrali. Scritture fotografiche di Vasco Ascolini*, catalogo dell'omonima mostra, Sala Piermarini, Teatro di Bibiena, novembre/dicembre 1982

BRADBY David, DELGADO Maria, *The Parsi Jigsaw. Internationalism and the City's Stages*, Manchester University Press, Manchester 2002

BRECHT Bertolt, *Mère courage, Spectacle du Berliner Ensemble*, L'Arche Éditeur, Paris 1960

BRECHT Bertolt, *Theaterarbeit. Fare teatro di Bertolt Brecht, sei allestimenti del Berliner Ensemble*, Il Saggiatore di Arnaldo Mondadori Editore, Milano 1969

BROCKETT Oscar G., *History of the theatre*, Allyn and Bacon, Newtown 1987, (Edizione a cura di Claudio Vicentini, *Il teatro dopo il 1968, Storia del teatro. Dal dramma sacro dell'antico Egitto agli esperimenti degli anni novanta*, Marsilio, Venezia 1986)

BROOK Peter, *The empty space*, Touchstone, New York 1968, (Trad. italiana di Isabella Imperiali, *Lo spazio vuoto*, Bulzoni Editore, Roma 1998)

BROWN George, HAUCK Gerd, LARRUE Jean-Marc, "Mettre en scène". *Une approche intermédiaire de la réalité théâtrale actuelle*, «Intermédialités. Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques/Intermediality. History and Theory of the Arts, Literature and Technologies», n. 12, Automne 2008

BRUNO Edoardo, *Teatrosessanta. Tradizione, avanguardia*, Bulzoni, Roma 1977

BRUSANTIN Manlio, PAVANELLO Giuseppe, (a cura di), *Il Teatro La Fenice: i progetti, l'architettura, le decorazioni*, Edizioni Albrizzi, Venezia 1996

BRUSTEIN Robert, *The Third Theatre*, Alfred A. Knopf, New York 1969

BURTIN Tatiana, *Interartialité et remédiation scénique de la peinture*, «Intermédialités. Histoire et théorie des arts, des lettres et des

techniques/Intermediality. History and Theory of the Arts, Literature and Technologies», n.12, Automne 2008

BUSCARINO Maurizio, *Il popolo del teatro*, Leonardo Arte Editore Srl, Milano, 1999

BUSCARINO Maurizio, *Kantor*, Leonardo Arte Edizioni Srl, Milano 2001

BUSCARINO Maurizio, *Per antiche vie. La giornata libera di un fotografo*, Leonardo Arte Edizioni Srl, Milano 2001

BUSCARINO Maurizio, MANCINI Andrea, (a cura di), *Il segno inspiegabile*, Titivillus, Corazzano (PI) 2008

CALABRESE Omar, *Breve storia della semiotica*, Feltrinelli, Milano 2001

CALABRESE Omar, *Come si legge un'opera d'arte*, Mondadori Università, Milano 2007

CALASSO Roberto, *La follia che viene dalle ninfe*, Adelphi, Milano 2005

CARLSON Marvin, *Performance. A Critical Introduction*, Routledge, London-New York 2004, First Published 1996

CARLSON Marvin, *The Resistance to Theatricality*, «SubStance», n. 2/3, XXXI, 2002

CARLSON Marvin, *The Haunted Stage. The Theatre as Memory Machine (Theater /Theory /Text/ Performance)*, Routledge, London-New York 2003

CARR Cynthia, *On Edge. Performance at the End of the Twentieth Century*, Wesleyan University Press, Middletown 2008

CARROL Noël, *Theorizing the Moving Image*, Cambridge University Press, Cambridge/New York 1996

CARTIER-BRESSON Henri, *Images à la sauvette*, Édition Verve-Tériade, Paris 1952

CARTIER-BRESSON Henri, *Henri Cartier-Bresson*, serie *Masters of photography*, Aperture Foundation Inc., Udine 1988 First Published New York 1976

CAPA Robert, *Slightly out of focus*, Modern Library, New York 2001, (Trad. italiana di Piero Berengo Gardin, *Leggermente fuori fuoco*, Contrasto, Milano 2002)

CASI Stefano, *Per un teatro Pop. La lingua di Babilonia Teatri*, Edizioni Titivillus, Corazzano (PI) 2013

CASCETTA Annamaria, PEJA Laura, (a cura di), *Ingresso a teatro. Guida all'analisi della drammaturgia*, Le lettere, Firenze 2003

CASTELLANI Enrico, RAIMONDI Valeria, *Almanacco. I testi di Babilonia Teatri*, Edizioni Titivillus, Corazzano (PI) 2013

CASTELLS Manuel, *La nascita della società in rete*, Egea, Milano, 1996

CASTELLUCCI Claudia, CASTELLUCCI Romeo, *Il teatro della Societas Raffello Sanzio. Dal teatro iconoclasta alla super-icona*, Ubulibri, 1992

CASTELLUCCI Claudia, CASTELLUCCI Romeo, *Epopèa della polvere. Il teatro della Societas Raffaello Sanzio 1992-1999*, Ubulibri, Milano 2001

CASTELLUCCI Romeo, *Manifesto*, «Il Patalogo. Annuario dello spettacolo-Teatro», n. 13, 1990

CASTELLUCCI Romeo, *L'attore nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, «Il Patalogo. Annuario dello spettacolo-Teatro», n. 18, 1995

CATONI Maria Luisa, *La comunicazione non verbale nella Grecia antica*, Bollati Boringhieri, Torino 2008

CHÉROUX Clement, *Fautographie. Petite histoire de l'erreur photographique*, Yellow Now Crisnée, Belgique, 2003, (Trad. italiana a cura di Rinaldo Censi, *L'errore fotografico. Una breve storia*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 2009)

CHEVRIER Jean-François, *Proust et la photographie. La résurrection de Venise, Avec une lettre inédite de Marcel Proust*, L'Arachnéen, Paris 2009

CHIARELLI Cosimo, *Immagine/Corpo/Supporto. La fotografia alla luce della teatralità*, «Culture Teatrali. La terza avanguardia. Ortografie dell'ultima scena italiana», (a cura di Silvia Mei), n. 24, 2015

CHINZARI Stefania, RUFFINI Paolo, *Nuova scena italiana. Il teatro dell'ultima generazione*, Castelvevchi, Roma 2000

CHROBAK Jòzef, SISI Carlo, *Tadeusz Kantor. Dipinti, disegni, teatro*, Edizioni Storia e Letteratura, Roma 2002

CITTÀ DI EBLA, CAMPORESI Gianluca, *Pharmakos*, Bolis Edizioni, Bergamo 2009

CLÉDER Jean, MONTIER Jean-Pierre, *Proust et les images. Peinture, photographie, cinéma, vidéo*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2003

COSTA Andrea, *Saper vedere il cinema*, Bompiani-Strumenti, Milano 2004

COSTANTINI Paolo, *L'immagine impura (Nota alle fotografie di Guido Guidi)*, in TEATRO VALDOCA, *Lo spazio della quiete*, S.I.L.A., Cesena, 1983

COSTANTINI Paolo, ZANNIER Italo, (a cura di), *L'insistenza dello sguardo. Fotografie italiane 1839-1989*, Edizioni Alinari, Firenze 1989

COTTON Charlotte, *The Photograph as contemporary art*, Thames and Hudson World of art, London 2004

CRAMESNIL Joël, *La Cartoucherie, une aventure théâtrale*, Les Éditions de l'Amandier, Paris 2004

DALLAGIOVANNA Emanuela, (a cura di), *Teatro Valdoca*, Rubettino Editore, Catanzaro 2003

D'AMICO Alessandro, *Quando Visconti bussò al suo studio...*, catalogo della mostra *De Antonis/Un fotografo a teatro da Visconti a Strehler, da Gassmann a Mastroianni*, Edizioni De Luca, Roma 1998

DAVOLI Susi, DE MICHELIS Marco, LANZARINI Orietta, *Reggio Emilia. Il teatro, i teatri, la città*, Silvana Editore, Cinisello Balsamo (MI) 2008

DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Milles plateaux. Capitalisme et Schizophrénie*, Éditions du Minuit, Paris 1980 (Ed. italiana a cura di Massimiliano Guareschi, *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia*, Castelvecchi, Roma 2006

DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Édition du Minuit, Paris 1991

DELPEUX Sophie, (a cura di), *Gina Pane (1939-1990). "E' per amore vostro: l'altro"*, Catalogo dell'omonima mostra al Mart di Rovereto, 17 marzo-8 luglio 2012

DELPEUX Sophie, *Le corps-caméra. Le performer et son image*, Édition Textuel, Paris 2010

DE MARINIS Marco, *Teatro e comunicazione*, Guaraldi, Firenze 1977

DE MARINIS, Marco, *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Bompiani, Milano 1982

DE MARINIS, Marco, *La danza alla rovescia di Artaud. Il Secondo Teatro della Crudeltà (1945-1948)*, Bulzoni, Roma 1999

DE MARINIS, Marco, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Bulzoni, Roma 2000

DE MARINIS Marco, *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Bulzoni, Roma 2008

DE MARINIS Marco, *Teatro e fotografia: intrecci novecenteschi fra rappresentazione e suo superamento*, «Culture Teatrali. La terza avanguardia. Ortografie dell'ultima scena italiana», (a cura di Silvia Mei), n. 24, 2015

DENOYELLE Françoise, *Boris Lipintzki le magnifique*, Nicolas Chaudun Éditeur, Paris 2013

DERIU Fabrizio, *Mediologia della performance. Arti performatiche nell'epoca della riproducibilità digitale*, Le lettere, Firenze 2013

DIDEROT Denis, *Lettre à Sophie Volland*, vol. I, Gallimard, Paris 1938

DIDI-HUBERMAN Georges, *Invention de l'hystérie. Charcot et l'Iconographie photographique de la Salpêtrière*, Macula, Paris 1982, (Ed. italiana a cura di Panattoni e Solla, *L'invenzione dell'isteria. Charcot e l'iconografia fotografica della Salpêtrière*, Editore Marietti, Genova 2008)

DIDI-HUBERMAN Georges, *Il passo leggero dell'ancella. Sul sapere eccentrico delle immagini*, Edizioni Dehoniane, Bologna 2015

DI MATTEO Piersandra, *Paesaggi artificiali e opere astratto-geometriche. Uno sguardo sulla trilogia d'esordio del Teatro Valdoca*, , «Art'O. Ottanta», n.24, ottobre 2007

DONATI Lorenzo, *Romagna Anni 0. Prepararsi ad un terreno di scontri più ampio*, in MEI Silvia, (a cura di), «Culture Teatrali. La terza avanguardia. Ortografie dell'ultima scena italiana», n. 24, 2015

DONNARUMMA Raffaele, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Il Mulino, Bologna 2014

DORT Bernard, *Péface. Histoire d'une rencontre*, in MEYER-PLANTUREUX Chantal, *La Photographie de Théâtre ou la mémoire de l'éphémère*, Paris Audiovisuel, Paris 1992

DOSSENA Angelo, (a cura di), *Luca Ronconi. Inventare l'opera. L'Orfeo, Il viaggio a Reims, Aida: tre opere d'occasione alla Scala*, Ubulibri, Milano 1986

DUBOIS Philippe, *L'acte photographique*, Édition Labor, Bruxelles 1983 (Trad. italiana a cura di Bernardo Valli, *L'atto fotografico*, Quattroventi, Urbino 1996)

DUGUET Anne Marie, *Dispositivi* in VALENTINI Valentina, (a cura di), *Le storie del video*, Bulzoni, Roma 2003

DUNDJEROVIĆ Aleksandar Saša, *The Theatricality of Robert Lepage*, McGill-Queen's University Press, Montreal 2007

ECO Umberto, *Mentire con la foto*, «Corriere della sera», 10 febbraio 1976

EDWARDS Kathleen, (a cura di), *Acting out. Invented Melodrama in Contemporary Photography*, Tru Art, Iowa City 2005

EWING William A., *Liberating the dancer from the dance*, «Art&Design Magazine», n. 93, 1993

EWING William A., *The Landscape of dance, The Fugitive Gesture: Masterpieces of Dance Photography*, Thames&Hudson Ltd., London and New York 1987

FABRE Jan, *Cinque monologhi*, Costa&Nolan, Genova 2008

FANO Nicola, *Le mille magie di Visconti in una fotografia*, «L'unità. Cultura e società», domenica 3 maggio 1998

FÉRAL Josette, *La théâtralité. Recherche sur la spécificité du langage théâtral*, «Poétique», n. 75, 1988

FÉRAL Josette, *Théâtre du Soleil – A Second Glance. An Interview with Sophie Moscoso*, «The Drama Review TDR», Volume 33, n. 4 (T124), Winter 1989

FÉRAL Josette., *Building up the muscle. An Interview with Ariane Mnouchkine*, «The Drama Review TDR», Volume 33, Number 4 (T124), Winter 1989

FERNANDEZ Ciane, *Pina Bausch and the Wuppertal Dance Theater: the aesthetics of repetition and transformation*, Lang, New York 2002

FERRARESI Roberta, *Un "nuovo" nuovo teatro? I teatri degli anni Duemila dal punto di vista degli osservatori*, in MEI Silvia, (a cura di), «Culture Teatrali. La terza avanguardia. Ortografie dell'ultima scena italiana», n. 24, 2015

FIORENTINO Francesco, VALENTINI Valentina, *Brecht e la fotografia*, Bulzoni Editore, Roma 2015

FLUSSER Vilém, *Für eine Philosophie de Fotografie*, European Photography Andreas Muller-Pohle, Berlin 1983, (Trad. italiana a cura di Chantal Marazia, *Per una filosofia della fotografia*, Mondadori, Milano 2006)

FOLETTO Angelo, (a cura di), *Il coro del Teatro alla Scala*, Banco Iarano, Milano 1988

FONTCUBERTA Joan, *La càmara de Pandora. La fotografi@ después de la fotografia*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2010, (Trad. italiana di Guia Boni), *La (foto)camera di Pandora. La fotografi@ dopo la fotografia*, Contrasto, Roma 2012)

FOSTER Hal, (a cura di), *Postmodern Culture*, Pluto Press, London 1985
FOSTER Kurt W., MAZZUCCO Katia, *Introduzione ad Aby Warburg e all'Atlante della memoria*, (Ed. italiana a cura di Monica Centanni), Mondadori, Milano 2002

FOSTER Hal, KRAUSS Rosalind, BOIS Yve-Alain, BUCHLOH Benjamin H. D., *Art since 1900. Modernism, antimodernism, postmodernism*, Thames&Hudson, London 2004, First Published 2004, (Trad. italiana a cura di Elio Grazioli, *Arte dal 1900. Modernismo, Antimodernismo, Postmodernismo*, Zanichelli, Bologna 2013)

FRANCK Martine, (a cura di John Berger), *One day to the next*, Aperture Monograph, 1999

FRIED Michael, *Absortion and theatricality. Painting and beholder in the age of Diderot*, University of Chicago Press, Chicago 1980

FRIED Michael, *Art and Objecthood: essays and reviews*, University of Chicago Press, Chicago 1998

FRISA Maria Luisa, *Pasquale De Antonis. La fotografia di moda 1946-1968*, Marsilio, Venezia 2008

FREUD Sigmund, *Feticismo*, (a cura di Cesare L. Musatti, Trad. italiana di Renata Colorni), *Opere. Vol. X, Inibizione, sintomo, angoscia e altri scritti 1924-1929*, Bollati Boringhieri, Torino 2000

FROGER Marion, MÜLLER Jürgen E., *Intermedialité et socialité. Histoire et géographie d'un concept*, Nodus, Münster 2006

GASPARINI Francesca, *La scena del crimine. Note per una definizione di rappresentatività nella scena teatrale post-novecentesca*, «Culture Teatrali», n. 18, 2008

GAUDREAUULT André, MARION Philippe, *The Cinema as a Model for the Genealogy of Media*, «The International Journal of Research into New Media Technologies», n. 8, December 2002

GHIRRI Luigi, *Paesaggio Italiano*, Electa, Milano 1989

GIGLI Attilio, *Il tempo dell'immagine. Fotografi e società a Bologna 1880-1980*, Edizioni Seat, Bologna 1993

GIRIMONTI GRECO Giuseppe, *Cento occhi, gli occhi di un altro. Proust e la visione totale*, Arcoiris, Salerno 2014

GOLDBERG RoseLee, *Performance art. From Futurism to the present*, Thames & Hudson, London 1979

GOLDBERG RoseLee, *Performance Live Art 1909 to the Present*, Harry N. Abrams, New York 1979

GRAZIOLI Elio, *Ugo Mulas*, Bruno Mondadori, Milano 2010

GREENFIELD Lois, *Breaking Bounds: The Dance Photography of Lois Greenfield*, Thames & Hudson Ltd., London and New York 1992

GREENFIELD Lois, *Airborne: The new Dance Photography of Lois Greenfield*, Chronicle Books, New York, 1998

GREENFIELD Lois, *State of Grace*, «Digital Photo Pro», July/August 2004

GUALTIERI Mariangela, *Antenata*, Crocetti Editore, Milano 1992

GUALTIERI Mariangela, *Nei leoni e nei lupi*, I quaderni del battello ebbro, Bologna 1997

HEARTFIELD Adrian, QUICK Andrew, *Editorial: On Memory*, «Performance Research», n. 5, 2000

HÈBERT Chantal, *L'écriture scénique actuelle. L'exemple de Vinci*, «Nuit blanche», n. 55, 1994

HÈBERT Chantal., PERELLI-CONTOS Irène, *L'écran de la pensée, ou les écrans dans le théâtre de Robert Lepage*, in PICON-VALLIN Béatrice, *Les écrans sur la scène: Tentations et résistances de la scène face aux images*, L'Age d'Homme, Paris 1998

HIGGINS Dick, *Horizons. The poetics and theory of the Intermedia*, SIUP Carbondale, Edwardsville, 1984 (First Edition 1966)

HOWELL Antony, *The Analysis of Performance art: A Guide to Its Theory and Practice*, Routledge, London and New York 1999

HUDSON K., *Asking for trouble. Risk, Ethics and Perversion in Contemporary Performance art Practice*, «Performance Research», n. 11, year 1, 2006

HUNT Nigel, *The global voyage of Robert Lepage*, «The Drama Review TDR», n. 2, (T122), Volume 33, Summer 1989

INFANTE Carlo, *L'intuizione dell'istante*, in TEATRO VALDOCA, *Lo spazio della quiete*, S.I.L.A., Cesena

JAMESON Frederic, *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham 1991

JANSEN Monica, *Il dibattito sul postmoderno in Italia. In bilico tra dialettica e ambiguità*, Franco Cesati Editore, Firenze 2002

JENCKS Charles, *The Language of Post-Modern Architecture*, Rizzoli International Publication, New York 1977

JOHNSON Dominic, *The Art of Living. An Oral History of Performance Art*, Palgrave, London 2015

JONES Amelia, *Presence in absentia. Experiencing Performance as Documentation*, «Art Journal», n. 56, vol. 56, Winter 1997

JONES Amelia, The "Eternal Return": Self-Portrait Photography as a Technology of Embodiment, «Journal of Women in Culture and Society», n. 4, vol. 27, 2002

JOYCE James, *Dubliners*, Grafton Books, London 1977

KANTOR Tadeusz, *Wielopole Wielopole, Dramma e spettacolo di Tadeusz Kantor*, Ubulibri, Milano 1981

KAPROW Allan, *Assemblage, Environments & Happenings*, Harry N. Abrams INC Publisher, New York 1965

KAPROW Allan, *Likely story*, catalogo dell'*activity* di Allan Kaprow, Anselmino, Milano 1975

KAPROW Allan, *Introduction to a Theory, 7 Environments*, Catalogo della mostra alla Fondazione Mudima, Milano 1991/ Studio Morra, Napoli 1992, Editore Bruni, Roma 1992

KAYAFAS Gus, *Stopping Time. The photographs of Harold Edgerton*, Abrams, New York 1987

KERSHAW Baz, *The Radical in Performance. Between Brecht and Baudrillard*, Routledge, New York 1999

KINETZ Erica, *Ok., Great, Just Hold That Pose and Smile*, «The New York Times», 24 Aprile 2005

KOSTELANETZ Richard, *The Theatre of the Mixed Means*, Pitman, London 1968

KRACAUER Sigfried, *History. The Last Things Before the Last*, Oxford University Press, New York 1969, (Trad. italiana a cura di Salvatore Pennisi, *Prima delle cose ultime*, Marietti, Casale Monferrato 1985)

KRAUSS Rosalind, *Sculpture in the expanded field*, in FOSTER Hal, (a cura di), *Postmodern Culture*, Pluto Press, London 1985

KRAUSS Rosalind, *The Originality of the Avante-Garde and Other Modernist Myths*, MIT Press, 1986 (Trad. italiana cura di Elio Grazioli, *L'originalità dell'avanguardia e altri miti modernisti*, Fazi, Roma 2007)

KRAUSS Rosalind, *The Optical Unconscious*, MIT Press, Cambridge MA 1993 (Trad. italiana a cura di Elio Grazioli, *L'inconscio ottico*, Bruno Mondadori, Milano 2008)

KRAUSS Rosalind, *Le photographique*, Édition Macula, Paris 1990, (Ed. italiana a cura di Elio Grazioli, *Teoria e storia della fotografia*, Bruno Mondadori, Milano 1996)

KRAUSS Rosalind, *Bachelors*, The MIT Press, Cambridge, London 1999, (Trad. it a cura di Elena Volpato, *Celibì*, Codice Edizioni, Torino 2003)

KRAUSS Rosalind, *A Voyage in the North Sea. Art in the age of Post-Medium Condition*, Thames&Hudson, London 1999, (Trad. italiana a cura di Barbara Carneglia, *L'arte nell'era post-mediale. Marcel Broodthaers, ad esempio*, Postmedia Books, Milano 2005)

KRAUSS Rosalind, *Reinventare il medium. Cinque saggi sull'arte d'oggi*, (Ed. italiana a cura di Elio Grazioli), Bruno Mondadori, Milano 2005

KRUGER Loren, *Theatre at the Crossroad of Culture*, Routledge, London and New York 1992

LAMB Bree, *The Subtleties of Expression. A conversation with Lois Greenfield*, «PhotoTecnique» May/June 2013

LANTERI Jacopo, (a cura di), *Iperscene 2*, Editoria&Spettacolo, Spoleto (PG) 2013

LANZETTI Paola, *Fotografia e teatralità. Dal concetto di traccia all'opera fotografica di Maurizio Buscarino*, in AGUS Massimo, CHIARELLI Cosimo, (a cura di), *Occhi di scena. Fotografia e teatralità*, Titivillus, Corazzano (PI) 2007

LE GOFF Jaques, *Documento/monumento*, Volume 5, Enciclopedia Einaudi, 1978

LELLI Silvia, MASOTTI Roberto, *La scala nel mondo. Fotografie di Silvia Lelli e Roberto Masotti*, Edizione del Teatro alla Scala, Milano 1982

LELLI Silvia, MASOTTI Roberto, *Teatro alla Scala. Magie della scena*, Massimo Baldini Editore, 1985

LELLI Silvia, MASOTTI Roberto, *La Vertigine del Teatro. Fotografie di Silvia Lelli e Roberto Masotti*, (a cura di Angela Madesani), Nomos Edizioni, Busto Arsizio (VA) 2010

LEPAGE Robert, *Le projet Andersen*, Éditions L'instant scène, Quebec 2007

LE PERA Tommaso, *Pagine di teatro*, (a cura di Antonio Panzarella), Distrazioni Editoriali, Roma, 2003

LE PERA Tommaso, *La memoria del teatro. Il teatro nelle fotografie di Tommaso Le pera: Goldoni*, collana La memoria del teatro, Bevivino Editore, Assisi (PG) 2009

LEVIN Thomas, *Iconology at the Movies: Panofsky's Film Theory*, «The Yale Journal of Criticism», n. 9, Year 1, March 1996

LESSING Gotthold Ephraim, *Laocoonte*, Aesthetica Edizioni, Palermo 1991

LISCHI Sandra, *Antico come il video: appunti sul dialogo tra cinema e immagine elettronica*, in VALENTINI Valentina, (a cura di), *Le storie del video*, Bulzoni, Roma 2003

LÒPEZ-VARELA Asunciòn, *Intertextuality and Intermediality as Cross-cultural Communication Tools: A Critical Inquiry*, «Cultura. International Journal of Philosophy of Culture and Axiology», n. 8, 2011

LUGON Olivier, *Le style documentaire. D'August Sander à Walker Evans 1920-1945*, Éditions Macula, Paris 2001, (Trad. italiana di Caterina Grimaldi, *Lo stile documentario in fotografia. Da August Sander a Walker Evans 1920-1945*, Electa, Milano 2008)

LYOTARD Jean-François, *La condition postmoderne*, Les Éditions de Minuit, Paris 1979 (Trad. italiana a cura di Carlo Formenti, *La condizione postmoderna*, Feltrinelli, Milano 1981)

MACCIONI Chiara, *Il teatro secondo Anagor, Muta Imago, Pathosformel. Piccolo lessico essenziale*, in MEI Silvia, (a cura di), «Culture Teatrali. La terza avanguardia. Ortografie dell'ultima scena italiana», n. 24, 2015

MACRÍ Teresa, *Il corpo postorganico. Sconfinamenti della performance*, Costa&Nolan, Genova 1996

MADESANI Angela, *La Vertigine del Teatro*, in LELLI Silvia, MASOTTI Roberto, *La Vertigine del Teatro. Fotografie di Silvia Lelli e Roberto Masotti*, Nomos Edizioni, Busto Arsizio (VA) 2010

MALVEZZI Jennifer, *Remedi-Action. Dieci anni di video-teatro italiano*, Postmedia, Milano 2015

MANCINI Giancarlo, VALENTINI Valentina, (a cura di), Giuseppe Bartolucci. *Testi critici 1964-1987*, Bulzoni, Roma 2007

MANZELLA G., *Edward Hopper danzato dai nanou*, «il Manifesto», 7 Novembre 2010

MARGIOTTA Salvatore, *Il nuovo teatro in Italia 1968-1975*, Titivillus, Corazzano (PI) 2013

MARINIELLO Silvestra, *Commencements*, «Intermédialité. Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques/Intermediality. History and Theory of the Arts, Literature and Technologies », n.1, Printemps 2003

MARRA Claudio, *Fotografia e pittura nel Novecento. Una storia "senza combattimento"*, Bruno Mondadori, Milano 2000

MARSH Anne, *Performance art and Its Documentation. A Photo/Video Essay*, «About Performance, Still/Moving: Photography and Live Performance», n. 8, 2008

MARSHALL Jonathan W., *Pathology and the Still-Mobile Image. A Warburgian Reading of Held by Garry Stewart and Lois Greenfield*,

«About Performance, *Still/Moving: Photography and Live Performance*», n. 8, 2008

MAY Linda L., *Capturing movement*, «Studio photography», n. 43, September 1993

MCAULEY Gay, *Photography and Live Performance. Introduction*, «About Performance, *Still/Moving: Photography and Live Performance*», n. 8, 2008

MCLUHAN Marshall, *Understanding Media. The Extensions of Man*, The MIT Press, Cambridge 1964, (Trad. italiana *Gli strumenti del comunicare*, Il Saggiatore, Milano 1967)

MÉCHOULAN Eric, *Intermédialité: le temps des illusions perdues*, «Intermédialité Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques/Intermediality. History and Theory of the Arts, Literature and Technologies », n.1, Printemps 2003

MEI Silvia, (a cura di), *La terza avanguardia. Ortografie dell'ultima scena italiana*, «Culture teatrali. Studi, interventi e scritture sullo spettacolo», n. 24, Annale 2015

MEJERCHOL'D Vsevolod Èmil'evič, *Stat'i, pis'ma, reči, besedy*, (a cura di Fevral'skij), Mosca, 1968 (Ed. italiana a cura di Giovanni Crino, *La rivoluzione teatrale*, Editori Riuniti, Roma 1962)

MEYER-PLANTUREUX Chantal, *La Photographie de Théâtre ou la mémoire de l'éphémère*, Paris Audiovisuel, Paris 1992

METZ Christian, *Cinema e psicanalisi*, Marsilio, Venezia 2006 First edition 1975

MINNINI Massimo, *Arte in scena. La performance in Italia 1965-1980*, Montanari, Ravenna 1995

MITCHELL W. J. Thomas, *Picture theory: Essay on Visual and Verbal Representation*, University of Chicago Press, Chicago-London 1994

MENICACCI Armando, QUINZ Emanuele, (a cura di), *La scena digitale. Nuovi media per la danza*, Marsilio, Venezia 2001

MNOUCHKINE Ariane, PENCHENAT Jean Claude, *L'aventure du théâtre du soleil*, «Preuves», n. 7, 3e trimestre, 1971

MOLINARI Renata, VENTRUCCI Cristina, *Certi prototipi di teatro. Storie, poetiche, politiche e sogni di quattro gruppi teatrali*, Ubulibri, Milano 2000

MONALDI Marcello, *Tutto doppio. Mondi reali e clonazione umana*, Giunta, Napoli 2005

MONTEVERDI Anna Maria, *La scena trasformista di Lepage*, «Teatro e storia», n. 25, 2004

MONTEVERDI Anna Maria, *Il teatro di Robert Lepage*, Edizioni BFS Pisa, 2004

MONTEVERDI Anna Maria, *Intermedialità, métissage e prestiti linguistici nel teatro di Robert Lepage*, «ateatro.it», n. 87, 2005

MONTEVERDI Anna Maria, *Nuovi media, nuovo teatro. Teorie e pratiche tra teatro e digitalità*, Franco Angeli, Milano 2011

MONTI Paolo, *La pietà Rondanini di Michelangelo Buonarroti. Fotografie di Paolo Monti*, Mailand, Beppi Battaglini Editore, Roma 1977

MORGAN Barbara, *Martha Graham: Sixteen Dances in Photographs*, Duell, Sloan and Pearce, New York 1941

MORGAN Barbara, *Barbara Morgan, Aperture 11-1*, New York 1964

MOSER W., *L'interartialité: pour une archeologie de l'intermedialité*, in FROGER Marion, MÜLLER Jürgen E., *Intermedialité et socialité. Histoire et géographie d'un concept*, Nodus, Münster 2006

MÜLLER Jürgen E., *Vers Intermedialité. Histoires, positions et options d'une axe de pertinence*, «Médiamorphoses», n. 16, 2007

MUNARO Massimo, *Per una definizione del concetto di teatro pubblico*, «VeneziaMusica e dintorni», 2012

MÜNSTERBERG Hugo, *The Photoplay. A psychological study*, D. Appleton and Company, London 1916 (Trad. italiana a cura di Cecilia Rosso, *Film. Il cinema muto*, Edizioni Pratiche, Parma 1980)

MUSSINI Massimo, *Un teatro della memoria*, in ASCOLINI Vasco, *Il corpo in scena/visto da Vasco Ascolini*, Tecnograf, Reggio Emilia 1987

NALDI Fabiola, *I'll be your mirror: travestimenti fotografici*, Cooper&Castelvecchi, Roma 2003

NATHAN Daniel A., *Dancing with Lois Greenfield*, «Brandeis University Magazine», n. 1, Volume 26, Winter 2006

NEMIROFF Diana, SCHNEIDER Rebecca, HENRY Karen, DEMERS Doyon, PEACOCK Jan, *Point & Shoot : Performance and Photography*, Éditions Dazibao, Montréal, Canada 2005

NICOLETTI Martino, *L'uomo che dialogava con il coyote. Una breve incursione sul tema «Joseph Beuys e sciamanesimo»*, Exòrma Edizioni, Roma 2012

NICOSANTI Elisa, *Evento Ipercorpo: Traiettorie di un progetto diventato Festival*, in MEI Silvia, (a cura di), «Culture Teatrali. La terza avanguardia. Ortografie dell'ultima scena italiana», n. 24, 2015

NOVAGA Arianna, *Photography as theatre. La rivincita della teatralità nella fotografia contemporanea*, «IUSVEducation», n. 2, dicembre 2013

NOVAGA Arianna, *La fotografia (pro)rompe la scena. The dead di Città di Ebla*, in MEI Silvia, (a cura di), «Culture Teatrali. La terza avanguardia. Ortografie dell'ultima scena italiana», n. 24, 2015

O'DELL Kathy, *Displacing the Haptic. Performance Art, the Photographic Document and the 70s*, «Performance Research», n. 2, 1997

O'DELL Kathy, *Contract with the skin: Masochism, Performance art and the 70s*, University of Minnesota Press, Minneapolis and London 1998

OOSTERLING Henk, *Sen(a)ble Intermediality and Interesse. Towards an Ontology of the In-Between*, «Intermédialité. Histoire et théorie des arts,

des lettres et des techniques/Intermediality. History and Theory of the Arts, Literature and Technologies », n.1, Printemps 2003

OUZOUNIAN Richard, *Lepage Struggle to Stay Free*, «The Globe and Mail», n.12, 1997

PALAZZI Renato, *Le fotografie di Maurizio Buscarino. Chiave di lettura*, in BUSCARINO Maurizio, *Il popolo del teatro*, Leonardo Arte Editore Srl, Milano, 1999

PALAZZOLI Daniela, (a cura di), *Combattimento per un'immagine*, catalogo dell'omonima mostra, Galleria Civica di Arte Moderna di Torino, 1973

PANE Gina, *Le corps et son support image pour une communication non linguistique*, «arTitudes international», n. 15, marzo 1973

PANZANELLA Antonio, *Il fotografo "benefico"*, in LE PERA Tommaso, *Il teatro nelle fotografie di Tommaso Le pera: Goldoni*, collana La memoria del teatro, Bevivino Editore, Assisi (PG) 2009

PANZAVOLTA Alessandro, *Il teatro del contagio nervoso. Su Orthographe de la physionomie en mouvement del gruppo Orthographe*, «art'O», n. 20, primavera 2006

PAVIS Patrice, *The Intercultural Performance Reader*, Routledge, New York 1996

PAVIS Patrice, *La mise en scène contemporaine. Origine, tendances, perspective*, Armand Colin, Paris 2007, (Trad. inglese a cura di Joel Anderson, *Contemporary Mise en Scène. Staging theatre today*, Routledge, London and New York 2013)

PAULI Lori, (a cura di), *Acting the part. Photography as theatre*, Merrel, London and New York 2006

PERELLI-CONTOS Irène, *Le théâtre Repère et la référence a l'Orient*, «L'Annuaire théâtral», n.8, 1990

PETRUZZIELLO Mauro, (a cura di), *Iperscene. Città di Ebla, Cosmesi, gruppo nanou, Ooffouro, Santasangre*, Spaesamenti, collana a cura di Paolo Ruffini, Editoria&Spettacolo, Roma 2007

PETRUZZIELLO Mauro, (a cura di), *Aksé. Vocabolario per una comunità teatrale*, Edizioni L'Arboreto di Mondaino, Rimini 2012

PHELAN Peggy, *Unmarked. The Politics of Performance*, Routledge, London and New York, 1993

PICCHI Arnaldo, *Memoria iconografica e Regia. Un esame di documenti fotografici relativi ad allestimenti di "L'uomo, la bestia e la virtù" di Pirandello*, «BT Biblioteca Teatrale, Rivista trimestrale di studi e ricerche sullo spettacolo», n. 19/20, luglio/dicembre 1990

PICON-VALLIN Béatrice, *Les écrans sur la scène: Tentations et résistances de la scène face aux images*, L'Age d'Homme, Paris 1998

PICON-VALLIN Béatrice, *Le avanguardie teatrali e le tecnologie del loro tempo*, (trad. italiana di Erica Magris), testo inedito dell'intervento al convegno *Il teatro nell'era del digitale*, Parigi, 24 ottobre 2003, «ateatro», n. 64, febbraio 2004

PIERANTONI Ruggero, *L'occhio e l'idea. Fisiologia e storia della visione*, Bollati Boringhieri, Torino 1981

PIERANTONI Ruggero, *La quiete di Euclide*, in TEATRO VALDOCA, *Lo spazio della quiete*, S.I.L.A., Cesena 1983

PIERI Piero, *Eden e scena*, in TEATRO VALDOCA, *Lo spazio della quiete*, S.I.L.A., Cesena

PINSON Stephen, *Speculating Daguerre: Art and Enterprise in the Work of L. J. M. Daguerre*, Chicago University Press, Chicago, 2012

PITTOZZI Enrico, *Figurazioni: uno studio sulle gradazioni di presenza*, «Culture teatrali. On presence», n. 21, 2012

PIZZO Antonio, *Neodrammatico digitale: Scena multimediale e racconto interattivo*, aAccademia University Press, Torino 2013

PLOEBST Helmut, *Taking delight in postmodern looting*, «Der Standard», 08 agosto 2012

POIVERT Michel, *La photographie contemporaine*, Flammarion, Paris 2010 (Trad. italiana a cura di Camilla Testi, *La fotografia contemporanea*, Einaudi, Torino 2011)

PONTE DI PINO Oliviero, *C'era una volta un tabù*, in MONTEVERDI Anna Maria, *Nuovi media, nuovo teatro. Teorie e pratiche tra teatro e digitalità*, Franco Angeli, Milano 2011

PONZIO Augusto, CALEFATO Patrizia, PETRILLI Susan, (a cura di), *Con Roland Barthes alle sorgenti del senso*, Meltemi Editore, Roma 2006

POPOVIĆ Branko, *Dal teatro alla performance e ritorno. La svolta performativa nel teatro contemporaneo e la svolta teatrale nella performance art*, Tesi di dottorato in Studi teatrali e cinematografici, Università di Bologna, Alma Mater Studiorum, Ciclo 22°, 2012, Relatore Marco De Marinis

PREZZO Rossella, SCIACCHITANO Antonello, *Corpi senz'anima*, «Aut Aut», n. 330, aprile-giugno 2006

PROUST Marcel, *À la recherche tu temps perdu*, La Pléiade, Paris 1954

PUCHNER Martin, *Stage fright: Modernism, Anti-Theatricality and Drama*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 2002

PUPPA Paolo, *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento*, BUL, Bari 1993

RIEGL Alois, *Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen, seine Entstehung*, Braumüller, Wien 1903, (Trad. italiana, *Il culto moderno dei monumenti. Il suo carattere e i suoi inizi*, Abscondita, Milano 2011)

QUADRI Franco, (a cura di), *La presenza dell'attore. Appunti sull'Open Theater*, Einaudi, Torino 1976

QUADRI Franco, *L'avanguardia teatrale in Italia: materiali 1960-1976*, 2 voll., Einaudi, Torino 1977

QUADRI Franco, *Elseneur al computer*, «Il Patalogo, Annuario dello spettacolo-Teatro», n. 19, 1996

QUINTAVALLE Arturo Carlo, (a cura di), *Ugo Mulas. Immagini e testi*, Istituto di Storia dell'Arte, Parma 1973

QUINTAVALLE Arturo Carlo, (a cura di), *Muri di carta*, Electa, Milano 1993

RAJEWSKY Irina, *Intermedialität*, Tübingen, Basel 2002

RAJEWSKY Irina, *Intermediality, Intertextuality and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality*, «Intermédialités. Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques/Intermediality. History and Theory of the Arts, Literature and Technologies », n. 6, Automne 2006

RAYNAL Maurice, *Variété du corps humain*, «Minotaure», n. 2, febbraio 1933

REASON Matthew, *Still Moving: The Revelation or Representation of Dance in Still Photography*, «Dance Research Journal», n. 35, Summer 2004

REASON Matthew, *Documentation, Disappearance and the Representation of Live Performance*, Palgrave Macmillan, London and New York 2006

RITCHIN Fred, *After photography*, 2009, (Trad. italiana a cura di Chiara Veltri, *Dopo la fotografia*, Einaudi, Torino 2012)

ROMANELLI Giandomenico, *Gran Teatro La Fenice*, Biblos, Venezia 1996

RUFFINI Paolo (a cura di), *Ipercorpo. Spaesamenti nella creazione contemporanea*, Editoria&Spettacolo, Roma 2005

RUFFINI Paolo, *Ultimo Novecento e ultra. Deviazioni e progressioni della scena italiana (Premessa)*, in MEI Silvia, (a cura di), «Culture Teatrali. La terza avanguardia. Ortografie dell'ultima scena italiana», n. 24, 2015

SACCHI Annalisa, *Cosmesi e la scena straniata*, in PETRUZZIELLO Mauro, (a cura di), *Iperscene. Città di Ebla, Cosmesi, gruppo nanou, Ooffouro, Santasangre*, Spaesamenti, collana a cura di Paolo Ruffini, Editoria&Spettacolo, Roma 2007

SACCHI Annalisa, *Il teatro come forma che pensa. Pregiudizio antiteatrale, materialità e abiezione nella scena postdrammatica*, «Itinera», n. 5, 2013

SACCO Daniela, *Le trame intrecciate di Mnemosyne. Aby Warburg e Carl Gustav Jung a confronto*, in Donfrancesco Francesco, (a cura di), *Un remoto presente, Anima*, Moretti & Vitali, Firenze, 2002

SANTASANGRE, *Studi per un teatro apocalittico*, «art'O», n. 27, primavera 2009

SCAPARRO Maurizio, *La memoria del teatro*, in LE PERA Tommaso, *Il teatro nelle fotografie di Tommaso Le pera: Goldoni*, collana La memoria del teatro, Bevivino Editore, Assisi (PG) 2009

SCHARF Aaron, *The Theatre Photographs of Vasco Ascolini*, in AA VV. *Vasco Ascolini. Le fotografie per il teatro*, Edizioni Analisi, Bologna 1989

SCHECHNER Richard, *Performance theory*, Routledge Classic, New York 2003, First Published 1977 (Trad. italiana a cura di Valentina Valentini, *La teoria della performance 1970-1983*, Bulzoni, Roma 1984)

SCHECHNER Richard, *Performance Studies. An Introduction*, Routledge, New York 2002

SCHIAVONI Massimo, *Performativi. Per uno sguardo scenico contemporaneo*, Gwynplaine Editore, Ancona 2011

SCHLICHER Susanne, *L'avventura del Tanz Theater. Storia spettacoli protagonisti*, Costa e Nolan, Genova 1989

SCHNEIDER Irmela, THOMSEN Christian, *Hybridkultur Medien Netze Künste*, Wienand Medien, Köln 1997

SCIANNA Ferdinando, *Etica e fotogiornalismo*, Electa, Milano 2010

SENALDI Marco, *Doppio sguardo. Cinema e arte contemporanea*, Bompiani, Milano 2008

SETTIS Salvatore, *Il satiro di Mazara del Vallo e i suoi modelli*, «La Domenica del Sole 24 ore», 13 luglio 2003

SETTIS Salvatore, *Aby Warburg, il demone della forma. Antropologia, storia, memoria*, in SETTIS Salvatore, *Pathos ed Ethos, morfologia e funzione in: Pathosformeln, retorica del gesto e rappresentazione: Ripensando Aby Warburg*, «Moderna. Semestrale di teoria e critica della letteratura» n. 2, VI, 2004

SINISI Silvana, *Dalla parte dell'occhio. Esperienze teatrali in Italia 1972-1982*, Edizioni Kappa, Roma 1983

SINISI Silvana, *La scena teatrale, Comunicare e rappresentare*, Enciclopedia italiana, Roma 2009

SIRE Agnès, NANCY Jean-Luc, *Le silence intérieur d'une victime consentante: Portraits photographiques par Henri Cartier-Bresson*, (Trad. italiana a cura di Guia Boni, *Un silenzio interiore. I ritratti di Henry Cartier-Bresson*, Edizioni Contrasto, Roma 2009)

SMARGIASSI Michele, *Un'autentica bugia. La fotografia, il vero, il falso*, Contrasto, Roma 2009

SOCIETAS RAFFAELLO SANZIO, *Atti della Disputa sulla Natura Estrema del Teatro*, Edizioni Casa del Bello Estremo, Cesena 1990

SOCIETAS RAFFAELLO SANZIO, *Giulio Cesare*, Societas Raffaello Sanzio, Cesena 1996

SOCIETAS RAFFAELLO SANZIO, CASTELLUCCI R., *Epitaph*, Ubulibri, Milano 2003

SOLIANI Giuliano, *Ipotesi didattica per una "lettura"*, in AA VV. *Vasco Ascolini. Le fotografie per il teatro*, Edizioni Analisi, Bologna 1989

SOMAINI Antonio, (a cura di), *Il luogo dello spettatore. Forme dello sguardo nella cultura delle immagini*, V&P, Milano 2005

SONTAG Susan, *Styles of Radical Will*, Farrar, Straus and Giroux, 1969 (Trad. italiana di Giuseppe Strazzeri, *Stili di Volontà Radicale*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1999)

SONTAG Susan, *On photography*, Farrar, Straus and Giroux, New York 1977, (Trad. italiana di Ettore Capriolo, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Gli struzzi Einaudi, Torino 1992)

STACHELHAUS Heiner, *Joseph Beuys. Una vita di controimmagini*, Johan&Levi, Monza 2012

TEATRO VALDOCA, *Lo spazio della quiete*, S.I.L.A., Cesena 1983

TEATRO VALDOCA, *Ruvido umano*, Valdoca Edizione, Cesena 1986

TRIOLA Alberto, (a cura di), *Riccardo Muti alla Scala*, Edizioni del Teatro alla Scala, Rizzoli, Milano 2001

TRONCHE Anne, *Gina Pane. Actions*, Fall Editions, Paris 1997

TURRONI Giuseppe, (a cura di) *Paolo Monti. Trent'anni di fotografie (1948-1978)*, Catalogo dell'omonima mostra, Sala comunale delle Esposizioni, Musei Civici di Reggio Emilia, 1977

VACCARINO Elisa G., (a cura di), *Pina Bausch. Teatro dell'esperienza, danza della vita*, atti del Convegno internazionale, Centro universitario per il Teatro del Piemonte, Torino, 2-5 giugno 1992

VALENTI Cristina, *Lineamenti di un non movimento. Indagine sulla contemporaneità e nuovi paradigmi del politico nel teatro del terzo millennio*, in MEI Silvia, (a cura di), «Culture Teatrali. La terza avanguardia. Ortografie dell'ultima scena italiana», n. 24, 2015

VALENTINI Valentina, *Teatro in immagine. Eventi performativi e nuovi media*. Bulzoni, Roma 1987

VALENTINI Valentina, (a cura di), *Le storie del video*, Bulzoni, Roma 2003

VALENTINI Valentina, *Mondi, corpi, materie. Teatri del secondo novecento*, Bruno Mondadori, Milano 2007

VALENTINI Valentina, *La querelle dei dispositivi*, «Quaderni del Teatro di Roma», n.11, Gennaio-Febbraio 2013

VALENTINI Valentina, *Nuovo teatro made in Italy 1963-2013*, Bulzoni Editore, Roma 2015

VERGANI Guido, (a cura di), *Riccardo Muti. Dieci anni alla Scala*, Leonardo Arte, Firenze 1996

VERNANT Jean Pierre, (a cura di), *L'uomo greco*, Editori Laterza, Bari, 1997

VOLLI Ugo, *Per il politeismo. Esercizi di pluralità dei linguaggi*, Feltrinelli, Milano 1992

VOLLI Ugo, *Il dono dell'incontro*, in BUSCARINO Maurizio, *Il popolo del teatro*, Leonardo Arte Editore Srl, Milano, 1999

WAGNER Peter, (edited by), *Icons-Text-Iconotexts. Essay on Ekphrasis and Intermediality*, Walter de Gruyter, Berlin and New York 1996

WARBURG Aby, *Mnemosyne. L'atlante delle immagini*, (Ed. italiana a cura di Maurizio Ghelardi, Aragno, Torino 2002)

WURTZLER Steve, *She sang live, but the microphone was turned off: the live, the recorded and the subject of the representation*, *Sound Theory Sound Practice*, Altman Routledge, London and New York 1992

ZANNIER Italo, *Storia e tecnica della fotografia*, Laterza, Bari 1982

ZANNIER Italo, *L'occhio della fotografia. Protagonisti, tecniche e stili della "invenzione meravigliosa"*, NIS La Nuova Italia Scientifica, Roma 1988

ZANNIER Italo, *Fotografia e teatro per Vasco Ascolini*, in AA VV. *Vasco Ascolini. Le fotografie per il teatro*, Edizioni Analisi, Bologna 1989

ZANNONI Marianna, *Il teatro in fotografia. L'immagine della prima attrice italiana tra Otto e Novecento*, Tesi di dottorato in Storia delle arti,

Scuola dottorale interateneo, Università di Venezia, ciclo XXVII, 2015,
Relatore Carmelo Alberti, Italo Zannier

ZBIGNIEW Cynkutis, *Acting with Grotowski. Theatre as a Field for Experiencing Life*, Routledge, London 2015

Sitografia

Acocella J., *An unforgettable photo of Martha Graham*,
<http://www.smithsonianmag.com/arts-culture/an-unforgettable-photo-of-martha-graham-159709338/>

Adn Kronos, *Gli scatti teatrali di Tommaso Le Pera all'ADN Kronos Museum*,
http://www.adnkronos.com/cultura/2015/09/22/gli-scatti-teatrali-tommaso-pera-all-adnkronos-museum_QJ8qmVAWqen9dYvnf85Nm0.html

Agostini E., *La vertigine del teatro*, 2013, <http://drammaturgia.fupress.net/recensioni/recensione2.php>

Albert J., *Snap-frozen in a moment of flight*, <http://www.loisgreenfield.com/press>

Anagoor, <http://www.anagoor.com>

Archivi italiani, <http://www.archivitaliani.it/teatro-archivio-no-archivi-di-arte/#sthash>

Archivio del Piccolo Teatro di Milano, <http://archivio.piccoloteatro.org/>

Archivio del Teatro La Fenice, <http://www.archivistoricolafenice.org/>

Babilonia Teatri, <http://www.babiloniateatri.it/>

Balme C., *Intermediality: Rethinking the relationship between Theatre and media*, <http://www.theaterwissenschaft.uni-muenchen.de/>

Becerra A., *Entre realidad y simulacro escénicos. El arrebato de Wim Vandekeybus en Booty Looting*, <http://www.artezblai.com>

[/artezblai/entre-realidad-y-simulacro-escenicos-el-arrebato-de-wim-vandekeybus-en-booty-looting.html](#)

Benigni C., *In ogni fotografia cerco il volto di mio padre*, <http://www.ilreportage.eu/2014/01/in-ogni-fotografia-cerco-il-volto-di-mio-padre-intervista-a-maurizio-buscarino/>

Biennale di Venezia Channel, *An informal interwiev to Wim Vandekeybus*, <https://www.youtube.com/watch?v=tnwMYnPE5pk>.

Boisvenue J.-F., *Quand la caméra devient spectacle: Le rôle de la vidéo dans l'Idiot de Frank Castorf*, http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/theatraliser/pdfs/boisvenue_protocole.pdf.

Bozzaotra A., *Speciale Tdv9 | Intervista a gruppo nanou*, <http://nucleoartzine.com>

Brannigan E., *Fast Moves, still lives*, <http://www.realtimearts.net/article/issue59/7356>

Burtin T., *Interartialité et remédiation scénique de la peinture*, *Intermédialités. Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques/Intermediality. History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, <http://id.erudit.org/iderudit/039232ar>.

Capecchi F., *Interview to Wim Wandekybus*, <https://milanoartexpodanza.wordpress.com/>

Cassin A., (a cura di), *Maurizio Buscarino, fotografare il teatro di Kantor*, <http://www.drammaturgia.fupress.net/recensioni/recensione1.php>

Celant G., *Il linguaggio fisico di Acconci*, *Domus* n. 509, Aprile 1972, <http://www.domusweb.it/it/dall-archivio/2012/10/27/il-linguaggio-fisico-di-acconci.html>

Centrale Fies, <http://www.centralefies.it/>

Chiappini A., *Intervista a Tommaso Lepera*, <http://www.ziogiorgio.it/2010/10/13/tommaso-le-pera/>

Cigliana S., (a cura di), *Sette domande sul teatro d'avanguardia a Franco Cordelli e Marco Palladini*, L'illuminista, <http://www.sindacatoscrittori.net/cigliana.pdf>

Città di Ebla, <http://cittadiebla.com/>

Clark S., *Images that Defy Laws of Physics*, <http://www.loisgreenfield.com/press>

Damian D., *Città di Ebla. Premier in London, International Mime Festival*, <http://www.run-riot.com/articles/blogs/citta-di-ebla-premier-dead-london-international-mime-festival-2014-diana-damian-talks>

Docx E., *Addio postmoderno. Benvenuti nell'era dell'autenticità*, (trad. italiana a cura di Anna Bissanti), MicroMega, La repubblica, 5 settembre 2011, <http://temi.repubblica.it/micromega-online/addio-postmoderno-benvenuti-nell-era-dell-autenticita/>

Ferrari S., *Alcuni rilievi sul rapporto tra fotografia e morte*, Aracne. La camera ibrida, n. 1, 2011, <http://www.aracne-rivista.it/La-fotografia-e-la-morte.Stefano-Ferrari.pdf>

Festival Adelaide, <http://www.adelaidefestival.com.au>

Festival Ipercorpo, <http://www.ipercorpo.cittadiebla.com/>

Festival Temps d'image, <http://www.tempsdimage.eu>

Giammusso M., *A teatro in scena a fotografia di Tommaso Le Pera*, http://www.huffingtonpost.it/maurizio-giammusso/a-teatro-in-scena-la-fotografia-di-tommaso-le-pera_b_8195540.html

Gignac M., *Robert Lepage/Ex-machina*, <http://www.epidemic.net/en/art/lepage/proj/elseneur.html>.

Girardi M., *La Fenice nel mondo. Repertorio, avanguardie, retroguardie, fiamme, 1879-1996*, http://www.academia.edu/3622204/La_Fenice_nel_mondo_repertorio_avanguardie_retroguardie_fiamme_1879-1996_pp_117-203_223-228_note

Grazioli C., *Pirandello chi? Una drammaturgia del buio*,

<http://www.nuovoteatromadeinitaly.com>

Grazioli E., *Fotografare il teatro*, <http://www.doppiozero.com/rubriche/14/201110/fotografare-il-teatro>

Greenfield, L., <http://www.loisgreenfield.com/>

Greenfield L., *Flying high*, <http://www.imaginginfo.com>

Greenfield L., *Moments Beneath the Threshold of Perception*, March-April 2013, <http://www.loisgreenfield.com/about>

gruppo nanou, <http://www.grupponanou.it>

Ionescu, <http://inhalemag.com/wim-wandekeybus-show-booty-looting>

IUSVEducation, https://issuu.com/iusve/docs/rivista_iusveducation_digitale_n2

Le Pera T., *La memoria del teatro*, <http://www.memoriadelteatro.altervista.org/>

Linea di confine per la fotografia contemporanea, <http://www.lineadiconfine.org>

Mahasarinand P., *A Day in the Life of Booty Looting*, <http://www.nationmultimedia.com/life/A-day-in-the-life-of-Booty-Looting.html>

Marino M., *Grotowski in bianco e nero. Intervista a Maurizio Buscarino*, <http://www.ateatro.it/webzine/2014/01/09/Grotowski-in-bianco-e-nero/>

May L., *Dancing in the air. Lois Greenfield*, www.loisgreenfield.com/press

Mei S., *Gli anni dieci della nuova scena italiana. Un tracciato in 10 punti*, <http://annali.unife.it/lettere/article/viewFile/598/666>

Mei S., *La deriva iconografica e i limiti della rappresentazione in The dead di Città di Ebla*, <http://www.cultureteatrali.org/focus-on/970-il-teatro-sotto-la-neve.html>

Minten I., *"This Performance is a Set of Building blocks"*, Wim Vandekeybus on booty Looting and the 25h Anniversary of *Ultima Vez*, Staalkaart, <http://www.staalkaart.be>

Monteverdi A. M., *Le macchine della visione di Robert Lepage, Andersen Procjet*, <http://annamonteverdi.it/digital/le-macchine-della-visione-nel-teatro-di-robert-lepage-andersen-project/>

Muroni G., *La nostalgia secondo Città di Ebla*, <http://paneacquaculture.net/2013/06/18/the-dead-la-nostalgia-secondo-citta-di-ebla/>

Musca C., Stewart G., *Collision Course*, http://www_collisioncourseart.com/

Muta Imago, <http://www.mutaimago.com/>

National Library of Australia, *Held*, <http://trove.nla.gov.au/list?id=1235>

Neuschafer A., *1975-1999: De la création collective à l'écriture en commun*, <http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/a-propos-du-theatre-du-soleil/l-historique/1975-1999-de-la-creation>

Ontani L., *Ibridi e idoli*, <http://www.arte.rai.it/articoli/ibridi-e-idoli-luigi-ontani-si-racconta/2977/default.aspx>

Orthographe, <http://www.orthographe.it/>

Ortographie, *Tentativi di volo*, <http://www.Inteatro.it/tentativi-di-volo/>

Palazzi R., *E' nata la generazione T*, http://www.delteatro.it/generazione_T

Palladini M., *"Il segno inspiegabile" dentro l'universo concentrazionario*, http://www.retidededalus.it/Archivi/2009/marzo/TEATRICA/buscardi no_segno.htm

Piazza M., *L'oggettività della fotografia e la conoscenza stereoscopica: da Proust a Barthes e ritorno*, *Lebenswelt. Aesthetics and philosophy of experience* n. 5, 2014, p. 101, <http://riviste.unimi.it/>

Picon-Vallin B., *Le avanguardie teatrali e le tecnologie del loro tempo*, (trad. italiana di Erica Magris), <http://www.ateatro.it/webzine/2004/02/17/le-avanguardie-teatrali-e-le-tecnologie-del-loro-tempo/>

Ponte di Pino O., *Il volto e la maschera nelle fotografie di Tommaso Le Pera. Il volume fotografico dedicato alle messinscena pirandelliane*, ateatro. Webzine di cultura teatrale, 62, <http://www.trax.it/olivieropdp/mostranew.asp?num=62&ord=50>

Ponte di Pino O., *Il teatro 2.0 al tempo di Facebook*, ateatro. Webzine di cultura teatrale, 127, <http://www.ateatro.it/webzine/2010/07/14/il-teatro-2-0-al-tempo-di-facebook/>

Premio Ubu, http://www.ubulibri.it/premiubu_09

Ragucci S., *Fotografare quello che c'è*, <http://www.doppiozero.com/materiali/clic/guidi-fotografare-quello-che-cè>

Rénion C.-M., *La mise en scène contemporaine - dialogue de/avec Patrice Pavis*, 9 décembre 2008, <http://insense-scenes.net/>

Sacco D., http://www.engramma.it/engramma_v4/warburg/fittizia1/saggi/sacco_jung.html

Santasangre, <http://santasangre.net/>

Sica A., *Studi sulla performance*, http://www.culturalstudies.it/dizionario/lemmi/studi_sulla_performance_b.html

Schröter J., *Intermedialität*, http://www.theorie-der-medien.de/text_druck.php

Spoto E., *booty Looting Memory*, <http://www.agendamagazine.be/en/blog/wim-vandekeybus-booty-looting-memory>

Sreberny-Mohammadi L., *Interview with Lois Greenfield*, <http://www.article19.co.uk>

Théâtre du Soleil, <http://www.theatre-du-soleil.fr>

Teatro Stabile di innovazione del Veneto, <http://www.cssudine.it/produzioni>

Teatro Valdoca, <http://www.teatrovaldoca.org/chisiamo.html>

Ultima Vez, *booty Looting*, <http://www.ultimavez.com/production/booty-looting>

Valentini, Studio azzurro: reinventare il medium teatro, http://www.academia.edu/11784787/Studio_Azzurro_reinventare_il_Medium_teatro

Vandekeybus W., <http://wimvandekeybus.be/>

Vandekeybus W., <http://www.monkeysandwichthefilm.com/>

V a n d e k e y b u s W. , <http://www.agendamagazine.be/en/blog/wim-vandekeybus-booty-looting-memory/>

Vankersschaever S., *Deceit in Venice*, <http://www.ultimavez.com/>

Woźniak K., *Sulle tracce di Jerzi Grotowski: la tappa di Breslavia*, Italica Wratislaviensia n.5, 2014, <http://www.dx.doi.org/10.15804/IW.2014.05.09>

Ringraziamenti

Ci tengo a fare una serie di ringraziamenti a tutte le persone senza le quali non avrei potuto realizzare questa ricerca: i miei tutor, *in primis*, che mi hanno regalato preziosi consigli sui contenuti e sulla forma e i docenti della Scuola dottorale in Storia delle arti; tutti i fotografi che mi hanno concesso le interviste e che mi hanno fornito indicazioni preziose sui loro percorsi personali: Graziano Arici, Vasco Ascolini, Luca di Filippo, Guido Guidi, Silvia Lelli e Roberto Masotti e Danny Willems, ma anche Laura Arlotti e Enrico Fedrigoli, le cui testimonianze non ho potuto inserire per motivi di tempo; ringrazio anche Claudio Angelini e Cesare Ronconi, uomini straordinari che con le loro parole mi hanno aperto mondi; e ringrazio anche le compagnie e i fotografi che mi hanno gentilmente concesso l'uso delle loro fotografie per arricchire l'apparato iconografico di questa tesi, in particolare Gianluca *Naphtalina* Camporesi che mi ha fornito, oltre alle immagini, anche i materiali video dello spettacolo *The dead*; un grazie speciale va alla mia famiglia, ad Alberto, Gregorio e Zaccaria, che mi hanno sostenuta e assecondata in questo movimentato percorso di studi. Infine ringrazio con tutto il mio cuore lei, che nel bel mezzo di questo viaggio se n'è andata per sempre, lasciandomi afflitta, sgomenta. E inaspettatamente fortificata.

Estratto per riassunto della tesi di dottorato

Arianna Novaga, matricola 956017

Dottorato in Storia delle arti

Ciclo XXVIII

Titolo della tesi:

Il ruolo della fotografia sulla scena del teatro di ricerca contemporaneo.
Tra documento e intermedialità

Abstract:

Il panorama degli studi contemporanei di fotografia, nelle sue molteplici declinazioni, indaga parzialmente e in modo troppo spesso inadeguato la questione del rapporto con il teatro.

Se i rari contributi storiografici si concentrano soprattutto sulla fotografia attoriale, manca un'esplorazione appropriata sullo scenario contemporaneo relativo alla fotografia di scena, istituzionale e non.

Contestualmente, gli studi teatrali convogliano spesso sull'aspetto intermediale delle rappresentazioni odierne, approfondendo il ben più ricco ambito video, ma scarseggiano gli apporti che contemplan una posizione attiva e dinamica della fotografia all'interno della scena di ricerca, dove sempre più spesso è l'immagine fissa a funzionare come elemento fondativo e drammaturgico.

Se da una parte questa ricerca si prefigge dunque di mappare autori, istituzioni e contingenze che qualificano le possibilità descrittive e documentaristiche della fotografia a teatro - in una prospettiva soprattutto italiana - dall'altra si pone come osservatorio di tutte le vicende connesse ad un significativo, per quanto raro, uso drammaturgico della fotografia nello spettacolo. Ne risulta uno scenario complesso ma coerente, dove la fotografia non è più solo agita in quanto fonte di studio e di analisi del fatto teatrale, memoria storica dell'evento,

o ancora apparato visivo al servizio della comunicazione, ma diviene piuttosto elemento narrativo, coefficiente testuale attivo o addirittura protagonista.

The contemporary studies in Photography's panorama, in its many forms, investigates in part and too often inadequately, the relationship with the theatre. If the rare historiographical contributions focus primarily on the photography of actors, there will be a lack of appropriate exploration regarding the contemporary scene of theatrical photography, institutional and otherwise.

In parallel, theatre studies often convey the appearance of today's intermedial performances, deepening the much richer field of video, but the contributions contemplating an active and dynamic position of photography within the research scene are scarce, while more and more often the still image functions as founder and dramatic element. While this research is aimed, therefore, to map authors, institutions and contingencies that qualify the descriptive and documentary possibilities of theatre photography – from a mainly Italian perspective – additionally it stands as an observatory of all events related to a significant, however rare, dramatic use of photography in the shows. The result is a complex, but coherent, scenario, where photography does not just function as a source of study and analysis of the theatrical fact, historical memory of the event, or even visual apparatus at the service of communication, but rather becomes a narrative element, textual coefficient until it finally becomes an active protagonist of the scene.