

Luca Bandirali collabora con il corso di laurea DAMS dell'Università del Salento e con il corso di Conservazione e Management del Patrimonio Audiovisivo del Centro Sperimentale di Cinematografia. Tra le sue pubblicazioni: *Nell'occhio, nel cielo. Teoria e storia del cinema di fantascienza* (Torino, 2008), *Il sistema sceneggiatura* (Torino, 2009), *Filosofia delle serie tv* (Milano-Udine, 2012).

Daniela Castaldo insegna discipline musicologiche presso l'Università del Salento. I suoi temi di ricerca riguardano la musica nell'antichità classica e la ricezione dei temi figurativi classici in età rinascimentale e nell'Inghilterra vittoriana. Tra le pubblicazioni sul patrimonio musicale dell'antichità, *Musiche dell'Italia antica. Introduzione all'archeologia musicale* (Bologna, 2012).

Francesco Ceraolo insegna discipline dello spettacolo presso l'Università del Salento. Tra le sue pubblicazioni: *Registi all'opera. Note sull'estetica della regia operistica* (Roma, 2011), *Verso un'estetica della totalità. Una lettura critico-filosofica del pensiero di Richard Wagner* (Milano, 2013), *Cinema, pensiero, vita. Conversazioni con Fata Morgana* (cur., Cosenza, 2016), *Teorie dell'evento. Alain Badiou e il pensiero dello spettacolo* (cur., Milano, 2017).

RE-DIRECTING

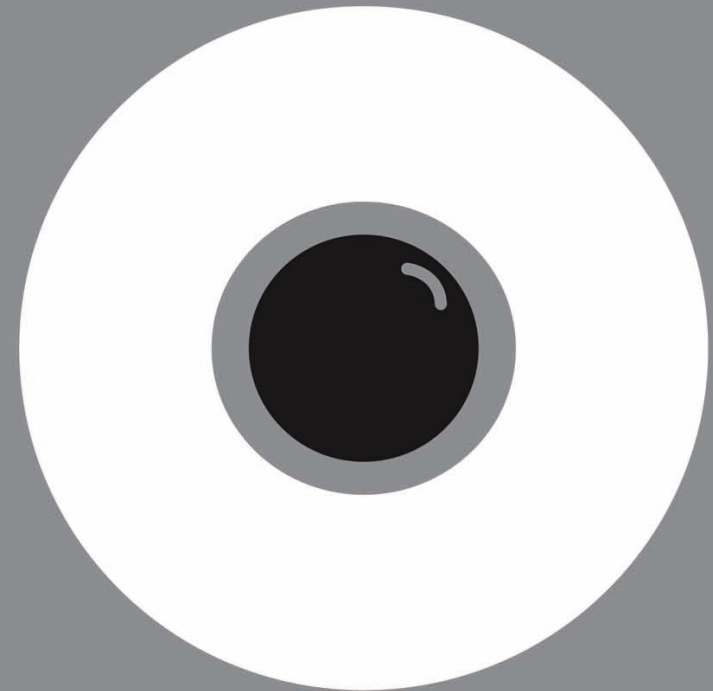
L. BANDIRALI, D. CASTALDO, F. CERAOLO (A CURA DI)

RE-DIRECTING

LA REGIA NELLO SPETTACOLO DEL XXI SECOLO

A cura di

Luca Bandirali, Daniela Castaldo, Francesco Ceraolo



Università del Salento

ISBN 978-88-8305-165-4



UNIVERSITÀ
DEL SALENTO

DIPARTIMENTO DI
BENI CULTURALI

DAMS®



APULIA
FILM
COMMISSION
MOVIE. CONNECT TO SALON



CENTRO
STUDI
AFC



FSC

Fondo per lo Sviluppo
e la Coesione



Teatro
Pubblico
Pugliese



RE-DIRECTING. LA REGIA NELLO SPETTACOLO DEL XXI SECOLO

a cura di

Luca Bandirali,
Daniela Castaldo,
Francesco Ceraolo



UNIVERSITÀ DEL SALENTO

2020

Direzione scientifica

Luca Bandirali (Apulia Film Commission), Daniela Castaldo (Università del Salento), Francesco Ceraolo (Università del Salento).

Comitato scientifico

Alberto Bentoglio (Università di Milano), Giulia Carluccio (Università di Torino), Roberto De Gaetano (Università della Calabria), Giovanni Giuriati (Sapienza Università di Roma), Lorenzo Mango (Università di Napoli L'Orientale), Giacomo Manzoli (Università di Bologna), Franco Perrelli (Università di Torino), Alessandro Roccatagliati (Università di Ferrara), Emanuele Senici (Sapienza Università di Roma).

Il convegno è stato realizzato da Apulia Film Commission (finanziato dalla Regione Puglia – Assessorato Industria Turistica e Culturale, nell'ambito dell'intervento "Viva Cinema – Promuovere il Cinema e Valorizzare i Cineporti di Puglia", a valere su risorse FSC Puglia 2014-2020 – Patto per la Puglia), Dipartimento di Beni culturali – Università del Salento e Teatro Pubblico Pugliese.

Collaborazione editoriale

Dalila Bellomo
Laura Ysabella Hernandez

Staff convegno

Alessia De Blasi
Mattia Di Muro
Anastasia Giannuzzi
Mariapia Greco
Fabiola Iannantuoni
Chiara Lecciso
Mariagrazia Marrocco
Larissa Marsano
Alberto Meleleo
Francesca Pinto
Antonio Quaranta
Annarita Risola
Anna Sessa
Giacomo Scardia
Alessia Spedicato

Indice

| | |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Introduzione | 5 |
| PARTE PRIMA | 7 |
| Giulia Carluccio, Stefania Rimini, <i>La trasversalità dei linguaggi nella regia d'opera contemporanea. Il caso Davide Livermore</i> | 9 |
| Roberto Calabretto, <i>Filmare la musica e la vita di Luigi Nono</i> | 23 |
| Francesco Zucconi, <i>Regia e archeologia dei media. Una prospettiva di lavoro, tra ricerca e creazione</i> | 43 |
| Giacomo Ravesi, <i>Oltre lo spazio e il tempo. Regie e pratiche del pianosequenza nel videomusicale contemporaneo</i> | 51 |
| Daniele Dottorini, <i>Oltre l'osservazione. Su alcune pratiche della regia nel cinema del reale</i> | 57 |
| Simona Busni, <i>Da Michelangelo a Michelangelo. L'eredità antonioniana nello sguardo di Frammartino</i> | 67 |
| Alma Mileto, <i>Dall'archivio al corpo, alla ricerca di un "fuori". La regia espansa negli ultimi lavori di Alina Marazzi</i> | 73 |
| Antonella De Blasio, Marco Teti, <i>Regia e narrazione all'epoca dei social e degli OTT. La serie videomusicale Capri rendez-vous di Francesco Lettieri e il consolidamento del brand Liberato</i> | 81 |
| Damiano Garofalo, Pietro Masciullo, <i>Effetti collaterali. La regia di Steven Soderbergh tra cinema e nuovi ambienti mediali</i> | 87 |
| Malvina Giordana, <i>Prove di regia per il teatro nella realtà virtuale. Il caso di Segnale d'allarme. La mia battaglia VR</i> | 95 |
| Caterina Martino, «Position... and bold!» <i>La regia fotografica di Gregory Crewdson</i> | 103 |
| Marina Pellanda, <i>La regia come operatore dello stile</i> | 111 |
| Pietro Renda, <i>Lo schermo espanso. Dall'avanguardia meticcica degli anni settanta al nuovo cinema giapponese contemporaneo</i> | 119 |
| Giacomo Tagliani, «Un'unica regia dietro agli attentati». <i>Estetica di Daesh ed efficacia delle immagini</i> | 127 |
| Nausica Tucci, <i>Il regista di mezzo. Il racconto del reale nel cinema di Matteo Garrone</i> | 135 |

| | |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------|
| Elio Ugenti, <i>Spazio filmico e spazio mediale nel computer screen film. La regia come mediazione di secondo grado</i> | 143 |
| Giacomo Manzoli, <i>Il peggior nemico del regista. Note sui cortocircuiti della politique des auteurs</i> | 153 |
| PARTE SECONDA | 161 |
| Lorenzo Mango, <i>Le parole per dirlo. Di cosa parliamo quando parliamo di ciò di cui parliamo</i> | 163 |
| Valentina Valentini, <i>Il regista: autore/ socio-etnografo/</i> | 171 |
| Sonia Bellavia, <i>La Else di Schnitzler e Federico Tiezzi</i> | 179 |
| Carlo Fanelli, <i>Le metamorfosi registiche di Romeo Castellucci</i> | 187 |
| Simona Scattina, <i>«Quando Zeffirelli mi ha definito “il diavolo” mi sono sentita una divinità».</i> <i>Emma Dante e la regia d’Opera</i> | 197 |
| Doriana Legge, <i>Fare regia con il suono. Scena contemporanea e percezione uditiva</i> | 205 |
| Silvia Mei, <i>Sul concetto di regia. Tesi inattuali sulla scena italiana del terzo millennio</i> | 211 |
| Letizia Gioia Monda, <i>La negoziazione tra regia e coreografia nelle opere di videodanza. Uno studio condotto presso l’archivio del Festival Il Coreografo Elettronico</i> | 219 |
| Maria Chiara Provenzano, <i>Photo-Drama. Frammenti di conversazioni con Alessandro Serra</i> | 227 |
| Laura Pernice, <i>Un teatro che vede tutto. La regia intermediale di Motus in Panorama e Chroma Keys</i> | 235 |
| Giorgio Pesenti, <i>Realismo e rappresentazione nell’esperienza teatrale di Milo Rau</i> | 245 |
| Toni Candeloro, <i>Danza e regia e così discorrendo</i> | 251 |
| Marco Consolini, <i>Chi ha paura del Teatro di Regia? Qualche riflessione circa un rifiuto sistemico divenuto rimozione storiografica</i> | 255 |

Introduzione

Luca Bandirali, Daniela Castaldo, Francesco Ceraolo

Il convegno *Re-directing. La regia nello spettacolo del XXI secolo*, che si è svolto presso l'Università del Salento dal 2 al 4 ottobre 2019, ha avuto origine dall'esigenza di tornare a interrogare una figura e una funzione della massima rilevanza nella riflessione sulle forme artistiche del teatro e del cinema.

Retrospectivamente, il Novecento è stato il secolo che ha pensato la regia quale prassi attraverso cui si realizza l'espressione autoriale nell'opera teatrale e cinematografica. Allestimento di uno spazio dinamico dentro la temporalità della scena (nelle esperienze performative), pratica capace di materializzare e rendere "immanente" la "trascendenza" di un testo drammaturgico (a teatro), o ancora costruzione e definizione di uno sguardo in grado di dare forma audiovisiva alla continuità narrativa della sceneggiatura (al cinema), la regia è un insieme di operazioni il cui ultimo fine è costruire il senso dell'opera spettacolare. Non a caso, la sua posizione decisiva all'interno dei grandi dispositivi della rappresentazione ha condotto l'insieme di operazioni che vanno sotto il suo nome a incarnarsi nella figura artistica più paradigmatica del XX secolo: il regista.

Ma se il XX è stato il secolo della regia, il XXI sta ridefinendo in modo radicale il suo ruolo nell'ambito delle arti dello spettacolo, e questa ridefinizione conduce la comunità scientifica a interrogare nuovamente l'oggetto, nel quadro dei numerosi "ripensamenti" che hanno caratterizzato i dibattiti teorici negli ultimi vent'anni. Abbiamo dunque provato a esplicitare alcune di queste domande, rivolgendoci agli studiosi dei settori coinvolti. Se il teatro e il cinema continuano a essere suoi luoghi di elezione, cosa sta accadendo alla pratica registica in uno scenario contemporaneo interessato da rimediazione e convergenza, segnato da una forte integrazione di media tradizionali e digitali? La funzione sintattica, unificante, produttiva e ricettiva della regia, è ancora presente all'interno di opere estese, proliferanti e interattive? O in opere segnate sempre più dal primato della narrazione sulla messinscena come quelle della nuova serialità televisiva? E soprattutto, in che modo la scrittura scenica delle neoavanguardie del teatro, luogo di origine della prassi registica, sta progressivamente ridefinendo il proprio campo di sperimentazione dentro esperienze affini (come il teatro d'opera o le nuove forme di happening digitale), mentre al cinema il regista sta sempre più diventando l'organizzatore di un flusso eterogeneo di immagini intermediali, amatoriali, d'archivio e non cinematografiche (si pensi in particolare al nuovo cinema del reale)?

Il convegno ha voluto dunque mettere a fuoco il concetto di regia nel XXI secolo a partire dalle tre grandi aree applicative del teatro, del cinema e del

teatro musicale, ed aprire ad una riconsiderazione complessiva della regia nell'era dei media digitali e delle nuove serialità.

I contributi che qui presentiamo, provenienti da studiosi di molteplici aree disciplinari, offrono risposte articolate, complesse e multiprospettiche, innescando ulteriori, importanti rilanci, a testimonianza non soltanto della possibilità, ma ancor di più della necessità di un dialogo tra settori accomunati, se non da metodologie, da stabili interessi condivisi come quello per la regia. Regia che gli studiosi qui convocati interpretano sia come eredità del secolo passato, sia come strumento realizzativo e interpretativo del presente.

I saggi ospitati nel volume sono suddivisi in due parti: nella prima sono contenuti gli interventi sulla regia nel panorama contemporaneo dei media audiovisivi, ragionando su un insieme molto esteso di pratiche, a partire dal cinema per includere tutto il visuale; nella seconda i contributi sono incentrati sulla regia nelle arti performative.

L'esito di questo nostro primo convegno nella sede di Lecce conferma l'attualità di un ruolo che, proprio perché esercitato in un dominio vasto e trasversale, richiede un attento monitoraggio, una mappatura delle nuove direzioni e un costante ripensamento.

PARTE PRIMA

La trasversalità dei linguaggi nella regia d'opera contemporanea. Il caso Davide Livermore*

Giulia Carluccio, Stefania Rimini

Allargare al massimo l'orizzonte dei linguaggi, puntare sopra frizioni e choc, speculare sopra accoppiamenti di forme e di toni assolutamente non giudiziosi, è per me esercizio antico e preciso progetto di poetica. Il teatro, che è appunto, per eccellenza "travestimento", mi pare che invochi siffatte manipolazioni, in vista di una piena sregolatezza inventiva, anarchicamente ben temperata. E questo vale per la parola, per il suono, per l'immagine, per il gesto.

(Edoardo Sanguineti, Programma di sala per *Macbeth Remix* di A. Liberovici, Festival di Spoleto 1998)

Intorno alla regia d'opera

Nel quadro degli studi teatrali il dibattito intorno al ruolo e alle funzioni della regia¹, esercizio necessario a mappare sopravvivenze e scarti rispetto alle tradizioni novecentesche, torna periodicamente a rinnovarsi e ad accreditare posizioni diverse. Come ricorda Lorenzo Mango, a partire da un'inchiesta condotta da Franco Quadri e Renata Molinari², nei primi anni zero si afferma una «nuova figura di artista creatore della scena, che agisce sul piano della contaminazione dei linguaggi, di una scrittura di scena non rappresentativa e con uno scambio di natura dialettica con i diversi operatori coinvolti»³. A ben guardare, tale profilo sembra interessare direttamente la funzione e le caratteristiche del ruolo registico all'interno della scena lirica contemporanea e, soprattutto, consente di riconoscere alcune specificità dello spettacolo d'opera odierno, forse il campo di battaglia più interessante per verificare i fermenti della cosiddetta «seconda creazione»⁴. In questo contesto, il caso delle regie liriche di Davide Livermore può risultare addirittura paradigmatico ed esemplare. Tuttavia, prima di individuare l'approccio e la cifra stilistica di Livermore, in quello che

* Il saggio è stato concepito, discusso e redatto da Giulia Carluccio e Stefania Rimini in piena condivisione in tutte le sue parti. Le autrici intendono innanzitutto ringraziare Davide Livermore per la disponibilità ad avviare un confronto in progress che ci si augura di proseguire per ulteriori approfondimenti. Un sentito ringraziamento è inoltre rivolto agli Uffici Stampa del Teatro Regio di Torino e del Teatro alla Scala di Milano per i preziosi documenti messi a disposizione.

¹ Per una sintesi ragionata dei principali indici dello *status quaestionis* si rimanda a *La regia in Italia, oggi*, a cura di C. Longhi, in "Culture teatrali", n. 25 (2016).

² *Il ruolo della regia negli anni duemila. Speciale 2005*, a cura di F. Quadri, R. Molinari, in "Il Patalogo ventotto. Il ruolo della regia negli anni duemila", Ubulibri, Milano 2005, pp. 224-263.

³ L. Mango, *La regia dopo la regia. Tre variazioni sul tema*, in *La regia in Italia, oggi*, cit., p. 86.

⁴ Per una mirata incursione in tale direzione si rimanda a F. Perrelli, *La seconda creazione. Fondamenti della regia teatrale*, Utet, Torino 2005.

si offre come un primo affondo suscettibile di nuove acquisizioni e più ampie ricognizioni critiche e analitiche, è bene ancora soffermarsi sulla necessità di intendere la regia d'opera come spazio entropico⁵, attraversato da una generale tendenza sperimentale, in grado di produrre fenomenologie di grande impatto. L'importanza dei nuovi paradigmi proposti all'interno dei teatri lirici non è sfuggita a Gerardo Guccini, che individua con lucidità e chiarezza la portata di tale *turning point*:

Producendo grandi spettacoli tecnologicamente e linguisticamente aggiornati e conservando al contempo l'integrità delle partiture drammatico/musicali, il teatro d'opera costituisce dunque un naturale induttore di regia drammatica. Filtrate dalle sue strutture, si sono convertite a questa pratica esperienze di regia cinematografica, di «scrittura scenica», di drammaturgia collettiva e di coreografia.⁶

L'impressione è che l'opera sia quindi diventata sempre più un catalizzatore di pratiche e idee registiche, di sperimentazione, un serbatoio di immaginari spesso stratificati e sfuggenti, e che tali consuetudini stiano cambiando la relazione col pubblico nonché i processi di 'rimediazione' fra i linguaggi artistici.

Questo fenomeno, che da un lato coinvolge e sconvolge i processi e le dinamiche che riguardano la regia *tout court* e comprende le ragioni di una "retheatricalization of the theatre"⁷, dall'altro evidentemente introietta altre spinte e *turning points*. Da questo punto di vista, per esempio, la crescente emersione della regia lirica come elemento creativo qualificante ha anche a fare con le modificazioni e diversificazioni della fruizione stessa dello spettacolo operistico. In un contesto di *storia mediale dell'opera*, infatti, come indica Emanuele Senici, risulta chiaro che il progressivo e sempre più maneggevole consumo della componente musicale dell'opera su supporti di riproduzione via via più leggeri e dematerializzati (dal 78 giri a internet), ha non solo distinto la pratica fruitiva di puro ascolto da quella di partecipazione spettatoriale allo spettacolo lirico, ma soprattutto ha motivato una risignificazione dell'esperienza teatrale dell'opera, sia nella domanda/offerta di invenzione e sollecitazione scenica e visiva, sia nella ricerca e sperimentazione di nuovi nessi

⁵ Scrive in proposito Gerardo Guccini: «l'entropia della regia lirica contemporanea – il suo essere misura del disordine interno al sistema operistico – corrisponde alle trasformazioni storiche dell'opera, ai percorsi degli artisti e ai valori culturali che orientano le scelte di sovrintendenti e responsabili. A seconda che la si esamini in rapporto all'uno o all'altro di questi insiemi causali, l'entropia registica evidenzia aspetti diversi e addirittura conflittuali», G. Guccini, "Regiekultur" vs "Regietheater". *Introduzione alla regia d'opera contemporanea*, in *La regia in Italia, oggi*, cit., p. 132.

⁶ G. Guccini, *La regia lirica: livello contemporaneo della regia teatrale*, in "Il castello di Elsinore", n. 62 (2010), p. 96.

⁷ S. Williams, *Opera and modes of theatrical production*, in N. Till (ed.), *Opera Studies*, Cambridge University Press, Cambridge 2012, p. 152.

tra la partitura e lo spettacolo, tra l'ascolto e la visione⁸. Sullo sfondo di tale scenario, gli altri processi in atto nella storia dello spettacolo (e delle tecnologie, intese come supporti e come linguaggi) hanno determinato una convergenza peculiare di dinamiche che hanno trovato nell'opera il luogo ideale di interazione e rilancio. E di cortocircuito. Il secolo di audiovisivi che abbiamo alle spalle inoltre, come ha ribadito Luca Zoppelli, ha impattato in modo determinante su questo cortocircuito, spingendo lo spettacolo lirico a fare i conti con i mutati modi di percezione del visivo e del sonoro, anche al di là dell'influenza profonda che il cinema, in particolare, ha esercitato sull'opera, dopo esserne stato a sua volta influenzato⁹.

Lo stesso Davide Livermore, per avvicinarci al nostro *case study*, ebbe a dichiarare più di dieci anni or sono, all'epoca del suo allestimento di *Aci, Galatea e Polifemo* al Teatro Regio di Torino (stagione 2008-2009):

Naturalmente, adesso l'opera deve fare i conti con un secolo di cinema, così come con l'arte contemporanea e il design. Vogliamo poi parlare dei videoclip? Vi troveremo un modello formale straordinario per l'opera del Settecento... Ma questo lo si può capire solo se si hanno due armi: una, è un profondo rispetto per la partitura, l'altra è l'aver i piedi piantati in questo mondo, la conoscenza dei linguaggi della contemporaneità.¹⁰

Dunque, intersezioni, parentele, linguaggi che la contemporaneità chiede di sperimentare, pur nel pieno e rigoroso rispetto della partitura, come nel caso di Livermore. Del resto il regista torinese sembra incarnare al meglio quella schizofrenia indicata da Gallarati rispetto alle tendenze di messa in scena contemporanea dell'opera, per cui il rapporto con la partitura tende ad essere sempre più filologico, mentre il lavoro sul libretto motiva aperture sempre più spregiudicate¹¹. Al di là di questa apparente aporia, che peraltro affonda le sue radici nel bipolarismo insito nella nozione stessa di opera, le parole di Livermore richiamano bene alcune delle questioni affrontate in queste pagine.

Senza entrare qui nel merito delle analogie profonde tra opera e cinema, evocate dal regista e analizzate con chiarezza, tra gli altri, da

⁸ Cfr. E. Senici, *Storia mediale dell'opera e retorica della fedeltà*, in *Giuseppe Verdi dalla musica alla messa in scena*, a cura di F. Piperno, D. Mastrangelo, M. Rita, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, Parma 2015, pp. 114-119, e Id., *In the Score: Music and Media in the Discourse of Operatic Mise en Scène*, in "The Opera Quarterly", Volume 35, Issue 3 (2019), pp. 207-223.

⁹ L. Zoppelli, "Alla borghese moderna"? *Regia d'opera, traduzione dei codici e pubblici*, in "Il Saggiatore Musicale", n. 1, Anno XVII (2010), pp. 98-105.

¹⁰ L. Cosso, *Dalla Musica alla scena. Conversazione con Davide Livermore*, in *Aci, Galatea, Polifemo*, Libretto di Sala, Edizioni del Teatro Regio, Torino 2019, p. 31.

¹¹ Cfr. P. Gallarati, *Mimesi e astrazione nella regia del teatro musicale*, in *La regia teatrale. Specchio delle brame della modernità*, a cura di R. Alonge, Edizioni di pagina, Bari 2007, pp. 175-188.

Christophe Deshoulières¹², vale la pena, in conclusione, ribadire ancora come l'opera, collocandosi al centro di innovazioni che interessano diverse modalità di spettacolo, di linguaggi e di dispositivi tecnologici di rappresentazione, costringa a ripensare non solo la propria ontologia (a partire dalla tensione fondativa tra musica e scena) ma anche lo stato di salute delle altre forme con cui si ibrida¹³.

A fronte della complessità di tale orizzonte, che qui ci si limita a evocare per meglio contestualizzare l'analisi che segue, ci pare importante incoraggiare una riflessione di carattere sempre più interdisciplinare e trasversale intorno alle questioni che riguardano la scena lirica contemporanea, ovvero, in sintesi, l'equilibrio fra i diversi livelli dell'opera (partitura, drammaturgia, messa in scena); l'impatto delle nuove tecnologie nella costruzione scenica e nella visualizzazione dell'opera¹⁴; la fluidificazione delle estetiche e dei linguaggi; il rapporto tra filologia musicale e invenzione registica; i cambiamenti nelle pratiche di ricezione del pubblico¹⁵.

Livermore, o della regia politecnica

La scelta di misurare il grado di complessità del *modo* registico di Livermore procede proprio nella direzione fin qui annunciata: attraverso due esempi, scelti all'interno di un corpus che sempre più riconfigura il repertorio con significative strategie di *stage design*, in un continuo aggiornamento di tecnologie e di immaginario, si cercherà di esplorare la trasversalità dei codici dei suoi spettacoli, il gusto per la contaminazione, la capacità di armonizzare livelli e pratiche musicali e performative. Le due regie su cui si soffermerà l'analisi risultano in qualche modo emblematiche del suo approccio all'opera (in

¹² C. Deshoulières, *La regia moderna delle opere del passato*, in *Enciclopedia della musica*, diretta da Jean-Jacques Nattiez, con la collaborazione di M. Bent, R. Dalmonte e M. Baroni, 10 vol., Einaudi-il Sole 24 ore, Torino 2004, pp. 1029-1063.

¹³ Per ulteriori riferimenti, oltre ai saggi citati in precedenza, cfr. anche Ch. Merlin (sous la direction de), *Opéra et mise en scène*, in "Avant Scène Opéra", n. 241 (2007); D. J. Levin, *Unsettling Opera. Staging Mozart, Verdi, Wagner and Zemlinsky*, Chicago University Press, Chicago 2007; F. Ceraolo, *Registi all'opera*, Bulzoni, Roma 2017.

¹⁴ Sull'impatto delle tecnologie sulla nuova scena multimediale, cfr. A. M. Monteverdi, *Leggere lo spettacolo multimediale. La nuova scena tra video mapping, interaction design e Intelligenza artificiale*, Dino Audino, Roma 2020.

¹⁵ L'impostazione stessa di questo volume e del convegno che ne è all'origine indicano che la strada da percorrere è quella del dialogo e del confronto fra studiosi e studiose di provenienze diverse (musicologiche, teatrologiche, mediologiche...), con i professionisti della scena lirica (registi, scenografici, visual designer ecc.). In questa prospettiva, nel contesto delle giornate leccesi, abbiamo annunciato l'iniziativa "Opera Project", per la costituzione di un network universitario italiano di studio e osservazione aperta della fenomenologia della regia d'opera contemporanea. Il progetto è in via di formalizzazione.

entrambi i casi verdiana): sia *I vespri siciliani* (prodotto dal Teatro Regio di Torino nel 2011) che *Attila* (che ha inaugurato la stagione del Teatro alla Scala di Milano nel 2018) consentono, infatti, di recuperare una certa idea di opera come principio di integrazione e attualizzazione dei linguaggi, sul quale Livermore è intervenuto più volte, al di là delle parole già richiamate.

Nel caso delle sue regie verdiane, Livermore ha fortemente sottolineato da un lato la dimensione intimamente 'teatrale' della scrittura verdiana, dall'altro la volontà di mettere al servizio della drammaturgia del compositore la sua personale visione di 'opera-simultanea', di opera come specifica compresenza e simultaneità, appunto, di linguaggi e di arti, nella quale tutti i coefficienti scenici e visivi concorrono a tradurre le immagini-guida dello spettacolo.

Il Verdi dei *Vespri* e dell'*Attila* porta poi, con sé, precise sfumature di ordine politico e sociale che Livermore richiama in modo perentorio, attraverso soluzioni di riconfigurazione spazio-temporale di cui lo stesso regista rivendica la legittimità, e che aggiungono alle regie una nota culturalmente rilevante, in riferimento a precisi ed espliciti discorsi sulla memoria e sulla identità del nostro paese. A di là dell'elemento politico, che si inserisce con intrinseca necessità nell'approccio registico di Livermore alla drammaturgia verdiana, in entrambi i casi quel che ci pare interessante è la proposta di un canone estetico che tende a esprimere e a concretizzare in modo sempre più decisivo (dal 2010 de *I Vespri* al 2018 di *Attila*) quell'intento di utilizzare le "due armi" di cui sopra: il "profondo rispetto per la partitura", avendo "i piedi piantati in questo mondo, la conoscenza dei linguaggi della contemporaneità".

L'ecclettismo e la ricchezza del percorso artistico di Livermore (regista di prosa, scenografo, costumista, light designer, coreografo, sceneggiatore, attore e insegnante, scrittore, cantante, e non solo dunque regista d'opera acclamato internazionalmente e insignito di Oscar) testimoniano immediatamente di una programmatica esigenza di sperimentare linguaggi, insieme a costituire un patrimonio di conoscenze e di esperienze creative che attrezzano il suo arsenale di "armi" ben appuntite per portare avanti il suo discorso estetico.

Tuttavia, questa stessa programmatica fluidità del suo profilo artistico, perfettamente corrispondente alla fluidità dei suoi linguaggi, rende per certi aspetti problematico il suo posizionamento all'interno del contesto contemporaneo: l'ipotesi a cui stiamo lavorando propende per una tassonomia bipolare, anfibia, che collocherebbe il regista torinese per un verso tra gli eredi del Nuovo teatro musicale, proprio alla luce di concreti sforzi verso l'elaborazione di processi di sintesi fra i linguaggi: parafrasando le *Possibilità e nuove necessità* di Nono, attraverso la mediazione di Guccini, ci sembra infatti che Livermore «renda indipendenti, interattive e simultanee "le due dimensioni dell'opera, visiva e sonora"; disgreghi il primitivo rapporto associativo "per cui vedo quello che ascolto e ascolto quello che vedo"; eviti che "l'elemento scenico-visivo" si risolva in una funzione "meramente

illustrativa della situazione cantata”¹⁶. L'utilizzo di un fitto sistema di proiezioni, il recupero di un immaginario eminentemente cinematografico o mediale, con chiare aperture pittoriche, procede infatti come vedremo nella direzione di una fervida espansione della dimensione narrativa, che integra e incalza gli ambienti e i ritmi evocati dalla partitura. In questa espansione, il costante riferimento al cinema e ai media audiovisivi conosce diversi livelli di rilevanza che coinvolgono, come si è visto, questioni di analogia di statuto, questioni di immaginario, di enciclopedia e recupero citazionistico, questioni di cortocircuiti tecnologici ed espressivi.

Accanto a questa linea genealogica che resta da verificare attraverso ulteriori approfondimenti e un annunciato confronto con il regista stesso, pare utile inserire la figura di Livermore nel «labyrinth della post-regia»¹⁷ sebbene non nei panni del Minotauro ma del liberatore Teseo (o forse addirittura della eroica Arianna!) – e addirittura dentro il versante del cosiddetto «post-operatorio», nell'accezione senza dubbio destabilizzante che a questo concetto danno Till e Cook nel manifesto pubblicato da Francesco Ceraolo nel suo *Registi all'opera*. Molte delle regie di Livermore sembrano infatti assimilabili a quanto Till e Cook scrivono a proposito del processo di rigenerazione dello specifico lirico cui tende la loro riflessione:

Le produzioni Post-operatorie stendono l'opera sul tavolo operatorio per ricambiare i suoi organi, investigando criticamente cosa sia in ballo nell'investimento sociale e culturale nell'opera quale connaturata forma d'arte anti-moderna, pur nata nel contesto della modernità, e cosa implica la sopravvivenza dell'“operistico” nella cultura postmoderna in quanto figura dei valori contrapposti dell'alto e del kitsch, dell'originale e dell'artificioso, del sublime e del grottesco, del puro e dell'isterico¹⁸.

È soprattutto l'oscillazione fra anti-moderno e postmoderno a risultare interessante per inquadrare alcune tessiture livermoriane, nonché la sottolineatura dell'ambivalenza cromatica fra «originale e artificioso», «alto e kitsch», «puro e isterico» che in effetti pare ricalcare la temperatura emotiva di molte sue regie (compresa la sua *Elena* per la Fondazione Inda)¹⁹.

¹⁶ L. Nono, *Possibilità e nuove necessità*, in “Il Verri”, n. 9 (1963), p. 63. Guccini richiama la testimonianza di Nono a proposito delle nuove forme fonico-corporee del teatro musicale dell'avanguardia teatrale, nel tentativo di mappare la storia dei rapporti fra lirica e principi della performance, nonché i codici e le forme della regia: cfr. G. Guccini, *L'opera come teatro. Percorsi e prospettive della regia lirica*, in *Ancora sulla regia nell'opera lirica*, a cura di L. Bianconi, G. Guccini, L. Zoppelli, “Il Saggiatore musicale”, vol. 17, n. 1 (2010), pp. 83-98.

¹⁷ G. Guccini, *La regia lirica, livello contemporaneo della regia teatrale*, in “TurinD@msReview”, n. 33/2 (2010), p. 88.

¹⁸ K. Till, N. Cook, *Manifesto*, in F. Ceraolo, *Registi all'opera*, cit., p. 60.

¹⁹ Il richiamo all'oscillazione fra «alto e kitsch», «puro e isterico» conferma l'impianto camp dell'immaginario di Livermore, senza dubbio in atto in molte regie liriche e recentemente confermato dalla regia dell'*Elena* di Euripide: per una lettura dell'*Elena* in chiave camp si rimanda a S. Rimini, *Campeggiare il mito*, in “Fata Morgana Web”.

A partire da tali premesse, abbiamo cercato di individuare alcuni motivi peculiari del suo approccio in riferimento alle due regie sopra citate, variamente nevralgiche rispetto a questo ordine di problemi. Dovendo muoverci, per ragioni di spazio, sul terreno di una prima approssimazione diciamo subito che la lettera del nuovo alfabeto registico del Nostro potrebbe essere la “s”, che indica l'urgenza di ritrovare sul palco la «simultaneità» dei linguaggi come effetto o indizio del principio intrinseco del genere operistico.

I Vespri: attualizzazione nello specchio dei media

Non siamo nella Sicilia del Duecento, ma in quella contemporanea dove in scena troviamo le lamiere contorte della strage di Capaci, Elena che evoca l'urlo della vedova Schifani, a partire dalle scenografie di Santi Centineo, i costumi di Giusi Giustino e il light design di Andrea Anfossi. L'invasore non è lo straniero, e dunque non sono i Francesi del libretto di Scribe e Duveyrier, ma è il potere dei mezzi di comunicazione, il dominio dei media, della televisione in particolare, che motiva la trasformazione del Vespro in uno studio televisivo, dove a un certo punto si interrompono le trasmissioni, durante i funerali di stato. Allo studio televisivo succede poi nel finale il parlamento italiano, con la citazione della costituzione italiana su cui si chiude l'opera e cala il sipario.

Sul piano della lettura politica del libretto il discorso risulta evidente ed è perfettamente chiarito da Livermore:

Verdi ha fatto una riflessione profonda sulla società del suo tempo scrivendo *Les vespres siciliennes* in Francia, lontano dall'Italia, con una particolare distanza emotiva e linguistica. Ha composto un'opera che dovrebbe parlare di quelli che sono gli eroismi italici, che però alla fine non si dimostrano tali. Quindi *I Vespri* è celebrativa fino a un certo punto: Verdi ha compiuto una grande considerazione politica sulla sua contemporaneità e mi sembrava giusto e serio, data l'occasione dei 150 anni, parlare della nostra di contemporaneità. Credo che *I Vespri* abbia tantissimo da raccontare a noi, su chi sono i nuovi invasori, sulla nostra democrazia e sul nostro livello di partecipazione. I riferimenti dell'opera ai nostri giorni hanno un senso se visti alla luce della drammaturgia del libretto. Non sono denunce sociali: io non faccio polemica, ma arte.²⁰

Anche qui Livermore si riaggancia *alla luce* della drammaturgia del libretto. E la luce della drammaturgia del libretto diventa soprattutto l'uso del light design che illumina, letteralmente e metaforicamente, la lettura politica sopra indicata.

<https://www.fatamorganaweb.unical.it/index.php/2019/07/15/campeggiare-il-mito-elena-davide-livermore/> .

²⁰ Dichiarazione di D. Livermore, in F. Cassine, *La Storia è sempre attuale*, in “La Stampa”, https://www.lastampa.it/torino/appuntamenti/2011/03/16/news/verdi-e-l-italia-la-storia-br-e-sempre-attuale-1.36975123?refresh_ce.

L'esibizione dei linguaggi tecnologici (l'uso delle luci e delle proiezioni) costituisce l'effetto di marcatura, di lente di ingrandimento con cui il regista scava in Verdi. In questo senso, se l'attualizzazione proposta da Livermore denuncia, con le sue parole, le armi di distrazione di massa e il fascismo culturale di cui parlava Pasolini, la sua regia rivendica un altro uso dei media e dei linguaggi contemporanei. Lo studio televisivo viene mostrato e denunciato come espressione di fascismo culturale attraverso l'utilizzo sperimentale ed estremo degli stessi linguaggi tecnologici che sono alla base del medium televisione. In questo senso, in Livermore, l'attualizzazione delle opere non è mai un fatto di mera trasposizione e la dimensione politica del suo teatro d'opera, sempre rivendicata, è anche e innanzitutto nell'uso dei linguaggi. Questo discorso emerge sempre più chiaramente durante la sua carriera ed emerge nettamente nelle ultime opere, e in particolare nell'*Attila* scaligero, dove appare più ricco e complesso rispetto al caso dei *Vespri*. Ma ciò che è chiaro fin d'ora è che la dimensione sperimentale e l'idea di opera simultanea perseguite da Livermore non riguardano tanto o esclusivamente l'adozione di riferimenti o ambientazioni che richiamano tematicamente la tecnologia o l'immaginario mediale contemporaneo (pur imprescindibili), ma soprattutto l'utilizzo dei linguaggi mediali e tecnologici contemporanei, di quei linguaggi che rendono possibili nuove connessioni estetiche tra la partitura e il libretto, nuove relazioni tra la musica e la scena, nel profondo e sostanziale rispetto delle esigenze drammaturgiche e compositive dell'opera. E sono queste connessioni che rendono possibili effetti di trasformazione della lettera del libretto in corrispondenze che attualizzano la contemporaneità del compositore alla nostra, che rendono l'opera organismo estetico e di senso vivo.

In questa prospettiva i riferimenti all'universo cinematografico (e audiovisivo), da sempre presenti nelle regie di Livermore (si pensi al *Ciro in Babilonia* di Rossini, allestito per il Rossini Opera Festival del 2012), emergono con forza non accessoria nelle prove registiche più recenti, attraverso reminiscenze dirette e percepibili (Ejzenstejn per il *Tamerlano* del 2017, Fellini per il *Turco in Italia* nel 2016, la commedia all'italiana per il *Don Pasquale* del 2018, fino ad *Attila*, come si vedrà, e a alla recentissima *Tosca* ancora scaligera)²¹. Ma se questo immaginario nutre narrativamente e culturalmente l'opera livermoriana in modo non secondario, tuttavia l'elemento più scioccante e innovativo risiede specificamente nella rimediazione del linguaggio del cinema per una nuova dimensione scenica, oltretutto nella profonda convinzione di quella analogia di forme e strutture spesso ribadita da Livermore (come nel caso di videoclip e opera settecentesca già richiamato). In questo senso, per esempio, nella magnifica *Tosca* dell'allestimento scaligero del 2019 non è tanto la presenza di citazioni a essere scioccante e innovativa, quanto piuttosto l'utilizzo di tecnologie che agiscono come una cinepresa all'interno dello spazio scenico, con piani-sequenza, zoom, fermi-immagine, fino allo straordinario e

²¹ Per una ricognizione sintetica cfr. I. Bellini, *Teatro-cinema nell'opera: Simon Stone, Davide Livermore e Ivo Van Hove*, in A. M. Monteverdi, *Leggere lo spettacolo multimediale*, cit., pp. 99-101.

supertecnologico effetto hitchcockiano del corpo di Tosca risucchiato in un vortice di luce²². Laddove, per inciso, è proprio il senso della forma linguistica hitchcockiana a rendere discutibile la lettura di questo effetto in termini di ascensione, come molti commentatori hanno proposto, giustamente messa in discussione da Massimo Fusillo, che peraltro sottolinea per la *Tosca* livermoriane ascendenze videoartistiche e di Bill Viola in particolare²³. Tanto per ricordare la dimensione convergente cara al Nostro, decisiva anche nel precedente *Attila* cui dedichiamo il secondo nucleo analitico.

Attila: tra le pieghe del tempo

Con *Attila*, grazie anche all'enorme clamore mediatico e 'cosmetico' dell'inaugurazione della Scala, Livermore ha l'occasione di ribadire la tensione del suo ingegno e di vincere le riserve di quanti non riescono a strizzare l'occhio alla tecnologia. Il suo impianto scenografico e registico, realizzato in sinergia con Giò Forma per le scene, D-wok per i video, Antonio Castro per le luci e Gianluca Falaschi per i costumi, conferma la tendenza verso la sintesi, che non significa però – come ammonisce Rancière – «combinare su di uno stesso palcoscenico parole, musica, immagini, movimenti e profumi», ma implica, al contrario, «la riduzione dei diversi modi di procedere delle arti e delle maniere che queste hanno di agire sui sensi a un denominatore comune, a un'unità di principio che accomuni l'elemento ideale e l'elemento sensibile»²⁴.

Se l'unità di misura dello spazio qui è il ponte, elemento simbolicamente connotato su cui si addensano significati e vettori cruciali per intendere i rapporti di forza interni al dramma, sul piano dell'ambientazione prevale l'idea di un Novecento distopico, annegato nel grigio e solo a tratti illuminato da striature accese. Gli eccidi e la devastazione del nazismo riconfigurano il paesaggio dell'opera portando sulla scena un immediato sovrasenso, capace di polarizzare l'attenzione del pubblico: rispetto a questo quadro a tinte fosche, *Attila* spicca per la coerenza di un portato etico che sembra stridere con la gretta mentalità del generale romano Ezio, pronto a svendere ogni ideale pur di assicurarsi una via di fuga. Provocando un feroce cortocircuito con l'attualità più bieca della politica italiana, Livermore assume la visione verdiana rimotivandola alla luce dell'oggi, azzerando ogni distanza e (di)mostrando quanto i «melodrammi della nazione» siano ancora in grado di rappresentare la vitalità e la capacità metamorfica del codice genetico della nostra cultura.

²² Lo nota L. Bentivoglio, *Tosca in Paradiso*, "Repubblica", 8 dicembre 2019, p.22.

²³ M. Fusillo, *Ritornando su Tosca*, in "Fata Morgana Web", <https://www.fatamorganaweb.unical.it/index.php/2020/01/06/tosca-giacomo-puccini-livermore-chailly/>.

²⁴ J. Rancière, *La favola cinematografica*, tr. it., ETS-Cineforum, Pisa, Bergamo 2006, p. 38.

La rinuncia a un orizzonte semplicisticamente barbarico viene rimotivata alla luce di un immaginario che trova in certo cinema d'autore un giacimento di forme e presagi da risemantizzare, attraverso un esercizio di traslazione che attribuisce a figure del passato nuova energia e un più ampio respiro. Ogni scena sembra autorizzare scarti e lampi cinematografici per via di una scoperta trama di citazioni che corroborano la fibra di una regia polimaterica, che assume l'immagine in movimento come specchio e cristallo dell'azione e allo stesso modo schermo attraverso i costumi e le pose degli interpreti l'universo a cui si ispira. Non è un caso che nella ricezione critica dello spettacolo si insista sul catalogo di citazioni presenti nel testo: da *Roma città aperta* a *La caduta degli dei*, da *Germania anno zero* a *Il portiere di notte* - anche se poi Livermore cita esplicitamente solo il *Riccardo III* di Loncraine a cui evidentemente si rifà nella scelta della focalizzazione cronologica. Se le recensioni specialistiche non riescono a superare la tentazione della lista, è Francesco Ceraolo a indicare *il senso di Attila per il cinema*, ovvero la «grande celebrazione della nascita melodrammatica e cinematografica di una nazione»²⁵.

Livermore punta senza esitazione verso una regia fondata su un ritmo rutilante, una pienezza di segni, un formato 'maximal', in scia con il respiro della partitura grazie anche alla consistenza vocale e performativa degli interpreti²⁶. La direzione di Chailly attribuisce allo spettacolo una robustezza di suoni e di movimenti, non rinuncia ai chiaroscuri e riesce a dare risalto a ogni accento. La veemenza giovanile di Verdi trova concretezza nel grigiore delle atmosfere video e nella perentorietà dei gesti degli interpreti, capaci di aderire al disegno dei personaggi con maturità e giudizio, attraverso coreografie misurate e attente vibrazioni tonali. La plasticità delle forme, la ricercata coerenza di tutti i coefficienti meritano senza dubbio un'analisi più approfondita, a partire dall'idea che tutto si gioca su una «stratigrafia di tempi storici»²⁷, ma in conclusione ci si soffermerà su uno degli effetti più interessanti della costruzione simultanea messa in atto da Livermore, cioè quell'infarto di codici che senza dubbio contribuisce a rivitalizzare il corpo del testo.

Più che sul versante della spazialità, che pure si offre come cifra simbolica e come luogo di proiezione dei conflitti, è il regime della temporalità a entrare in campo in questa regia, grazie all'integrazione visiva degli inserti diegetici proiettati sul Ledwall attraverso i quali il regista rompe la catena fra presente e passato e realizza il sogno della contemporaneità. Lunghi dall'essere meri segmenti illustrativi, i brani registrati immettono dentro il cerchio della scena un ambiguo *sentimento del tempo*, fatto di coincidenze, ricordi, proiezioni che disegnano parabole di senso sospeso, affidato alla capacità dello spettatore di riassorbire il flusso dentro una cornice pregnante. Se a volte si ha l'impressione di un eccesso di saturazione, e dunque di un appiattimento, o meglio di una mancanza di profondità, in certi casi il gioco di

²⁵ F. Ceraolo, *Il senso di Attila per il cinema*, in "Fata Morgana Web", <https://www.fatamorganaweb.unical.it/index.php/2018/12/10/attila-verdi-scala/>.

²⁶ Attila: Ildar Abdrazakov; Odabella: Saïoa Hernández; Ezio: George Petean; Foresto: Fabio Sartori; Uldino: Francesco Pittari; Leone: Gianluca Buratto.

²⁷ G. Guccini, *L'opera come teatro. Percorsi e prospettive della regia lirica*, cit., p. 98.

sovrapposizioni e richiami raggiunge vertici emotivi di grande intensità, come nel caso del racconto in flashback della morte del padre di Odabella. L'intersezione fra il corpo del personaggio in carne e ossa e la sua immagine sdoppiata, nel tempo e nello spazio, rappresenta forse il punto di non ritorno dell'invenzione registica di Livermore perché sembra aggiungere, al senso ovvio di matrice simbolica, un accento «ottuso» che per Barthes corrisponde alla «forma stessa di un'emergenza, di una piega (o meglio di una falsa piega)»²⁸.

In questo preciso istante la simultaneità dei codici riesce a determinare «il passaggio dal linguaggio alla significanza»²⁹ e così l'*Attila* conquista, sebbene per pochi attimi, l'anomalia del senso ottuso, a cui forse dovrebbe tendere ogni atto registico, se è vero qual che dice Barthes: «credo che il senso ottuso esprima una certa *emozione*, presa nel travestimento, questa emozione non è mai appiccicosa; è un'emozione che *designa* semplicemente quello che sia ama, che si vuole difendere; è un'emozione-valore, una valutazione»³⁰.



Figura 1 - *I vespri siciliani*, ph. Ramella&Giannese © Teatro Regio Torino

²⁸ R. Barthes, *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, tr. it., Einaudi, Torino 1985, p. 56.

²⁹ *Ivi*, p. 58.

³⁰ *Ivi*, pp. 50-51.



Figura 2 - *I vespri siciliani*, ph. Ramella&Giannese © Teatro Regio Torino



Figura 3 - *Attila*, ph. Marco Brescia e Rudy Amisano, per gentile concessione della Fondazione Teatro alla Scala



Figura 4 - *Attila*, ph. Marco Brescia e Rudy Amisano, per gentile concessione della Fondazione Teatro alla Scala



Figura 5 - *Attila*, ph. Marco Brescia e Rudy Amisano, per gentile concessione della Fondazione Teatro alla Scala

Filmare la musica e la vita di Luigi Nono

Roberto Calabretto

A Gianni Di Capua, esegeta della musica di Nono

A volte esplicitamente espresso, a volte celato e resistentemente riparato anche dagli affondi delle analisi più brusche o cattivanti, a volte velleitariamente sbandierato, il rapporto di mimesi fra cinema e musica e non meno il suo rovescio, il rapporto di mimesi fra musica e cinema, è un gran bel campo di azione critica. Lo è stato e lo sarà sempre di più.¹

Così scriveva il compianto Giovanni Morelli presentando il ciclo *Stentoree mimesi. I grandi personaggi della musica catturati dalla rappresentazione cinematografica* alla Cineteca Pasinetti di Venezia. L'arte di filmare la musica, non a caso, ha affascinato e coinvolto il cinema sin dalle sue origini ispirando atteggiamenti quanto mai diversi che cercheremo di circoscrivere all'interno di alcune categorie, ovviamente soggette a qualsiasi rilievo, per definire un universo quanto mai poliedrico e variegato.²

Esemplare, da questo punto di vista, l'operato di Bruno Monsaingeon, regista che ha dedicato noti e acclamati documentari a Glenn Gould, Yehudi Menuhin, Dietrich Fischer-Dieskau e Sviatoslav Richter, di Tony Palmer, solitamente ricordato per il suo monumentale *Richard Wagner* (1983) che è anche l'autore di decine di altri film,³ e di Frank Scheffer, i cui film musicali offrono una panoramica di grande interesse sui grandi compositori del ventesimo secolo ispirandosi ad un *principio di trasformazione* per cui le immagini sono il riflesso dei suoni, assecondando i principi di poetica di Vassily Kandinsky.⁴ A completare questo ricco quadro, non va nemmeno trascurata l'esperienza di Christopher Nupen⁵ e di Larry Weinstein che nei propri film

¹ G. Morelli, *Una minifera campionaria della mimesi musica/cinema*, in "Circuito Cinema", n. 5 (21), p. 1.

² Una più ampia contestualizzazione di questi problemi si trova in R. Calabretto, *Filmare la musica. La macchina da presa di fronte all'oggetto sonoro*, in "SegnoCinema", n. XXXVI/1, 197, gennaio-febbraio 2016, pp. 15-18.

³ Tra questi ricordiamo quelli dedicati ai Beatles, Jimi Hendrix e Frank Zappa (*200 Motels*, 1971), fino ai ritratti di *Maria Callas* (1987), Igor Stravinskij (*Once, at a Border... Profile of Igor Stravinsky*, 1982), Carl Orff (*O fortuna*, 1995) e Ralph Vaughan Williams ("*O Thou Transcendent...*" – *The Life of Vaughan Williams*, 2007).

⁴ Ecco allora i *Five orchestral pieces*, film-documentario sui *Fünf Orchesterstücke, op. 16* di Arnold Schönberg (1994), *The final chorale*, dedicato alle *Sinfonie per strumenti a fiato* di Igor Stravinskij (1990), *A Labyrinth of time*, su Elliott Carter (2005), *Conducting Mahler* (1996), girato al Festival Mahler di Amsterdam nel maggio 1995 in cui i direttori Bernard Haitink, Claudio Abbado, Riccardo Chailly, Riccardo Muti e Sir Simon Rattle spiegano le proprie interpretazioni sulle *Sinfonie* di Mahler, *Edgard Varese (Edgard Varese: Een Visionair in Muziek* 2008), in cui attraverso la musica e le immagini il regista attraversa il catalogo del compositore, e il gruppo di film dedicati a John Cage in cui Scheffer usa le partiture grafiche di Ryooanji per definire i movimenti della cinepresa.

⁵ Fautore di un modo nuovo di restituire in video la musica e i suoi interpreti con l'invenzione, nel 1960, della camera 16mm, Nupen è autore di una serie di documentari su alcuni

mette allo scoperto il rapporto tra immaginazione musicale e vita quotidiana. Nel fare questo, egli si serve di ricostruzioni drammatiche e stilemi storico cinematografici e applica sperimentalmente alla musica analogie visive di derivazione impressionistica.⁶

Negli anni settanta, per venire all'Italia, Luciano Berio e Gianfranco Mingozzi hanno dato vita a *C'è musica e musica* (1972), fortunatissima serie televisiva in dieci episodi in cui è stato ripercorso l'universo musicale in tutte le sue sfaccettature e che Ulrich Mosch ha definito come «un'opera d'arte televisiva in anticipo sui tempi». Un vero e proprio prototipo delle molteplici forme di rappresentazione dell'universo musicale che, purtroppo, non ha avuto molti eredi.⁷

Un compositore che ha sicuramente beneficiato di questa situazione, e che abbiamo posto al centro di questa nostra breve riflessione, è Luigi Nono la cui musica e la cui vita sono stati filmati più volte sin a partire dagli anni settanta anche da registi di primo piano. Come avremo modo di vedere nel corso di queste pagine, il mezzo cinematografico da un lato si è rivelato uno strumento appropriato alla continua ricerca del compositore per avvicinare vaste fasce di pubblico alla sua musica; dall'altro si è parimenti ben prestato a interagire con alcune sue opere dando luogo a dei film-concerto di grande bellezza. Proprio seguendo queste due direttive cercheremo di definire l'iter della nostra riflessione.⁸

La musica contemporanea e la ricerca di un nuovo pubblico

Inizieremo, pertanto, col ricordare che la musica di Nono è stata spesso al centro di dibattiti di vario genere divenendo un oggetto privilegiato per verificare il difficile e complicato rapporto del pubblico con la musica del proprio presente. Il compositore veneziano, com'è noto, era alla ricerca di un nuovo pubblico per cui nelle esecuzioni delle sue opere aveva sperimentato nuovi strumenti di avvicinamento delle masse alla sua musica. Motivo per cui spesso teneva i propri concerti nelle piazze oppure all'interno di fabbriche per avvicinare gli operai alla musica contemporanea. Reputava queste situazioni ottimali perché, contrariamente a quanto accadeva nelle sale tradizionali, in questi concerti «nessuno si chiedeva se questa fosse ancora musica e nessuno pensava che tutt'al più questa musica potesse funzionare come accompagnamento per la fantascienza televisiva».⁹ Al contrario, proprio gli

compositori classici, tra cui l'amato Franz Schubert (*The Gratest Love and the Gratest Sorrow*, 1994) e su celebri interpreti con cui spesso ha intrattenuto rapporti di amicizia, come Daniel Barenboim, Jaqueline du Pré e Pinchas Zukerman.

⁶ Basti pensare al suo omaggio a Kurt Weill (*September Songs - The Music of Kurt Weill*, 1994), un *docufiction* ambientato in una grande fabbrica dismessa di Toronto che permette al regista di alternare numeri cantati e danzati ispirati alla musica del compositore quasi fossero dei fantasmi che escono allo scoperto in quel luogo abbandonato.

⁷ Cfr. L. Berio, *Una polifonia di suoni e immagini*, a cura di A. I. De Benedictis, Milano, Feltrinelli, 2013 (volume allegato al cofanetto *C'è musica e musica*, a cura di A. I. De Benedictis).

⁸ Per quanto riguarda i rapporti di Nono con il cinema, ci sia consentito rinviare al nostro *Luigi Nono e il cinema. Un'arte di lotta e fedele alla verità*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2017.

⁹ L. Nono, *Intervista di Hansjörg Pauli*, in *Scritti e colloqui*, vol. II, a cura di A.I. De Benedictis e V. Rizzardi, Le Sfere - Libreria Musicale Italiana, Milano 2001, p. 28. Per quanto riguarda la ricezione della musica di Nono, si veda R. Calabretto, *Y Entonces comprendió e la Fabbrica*

operai, spesso e quasi completamente privi di una qualsiasi preparazione accademica culturale musicale, «sottoposti al bombardamento di consumo evasivo della radio e delle canzoni»,¹⁰ ponevano delle domande sul come questa musica era composta e potesse nascere, nel caso di opere come *La fabbrica illuminata*, dai rumori e dai testi dei contratti di lavoro.

È quanto accadde l'8 gennaio 1972 quando quest'opera fu eseguita all'interno della Paragon di Genova in cui da giorni era in corso uno sciopero. I lavoratori avevano occupato lo stabilimento grafico a causa dell'immotivata decisione di liquidazione con conseguente licenziamento di tutti i centosettanta dipendenti stabilita dai padroni inglesi della Lamson Industries di Londra. Il concerto si poneva come un atto di solidarietà verso gli operai e le loro famiglie, costretti a una protesta civile che comportava sacrifici gravissimi.¹¹ Allo stesso tempo, voleva evidenziare la capacità che le classi popolari, tradizionalmente escluse dai normali circuiti concertistici, avevano di poter cogliere e apprezzare la musica colta. Gli orchestrali e il Coro del Teatro Carlo Felice di Genova, con il direttore Massimo Pradella, Maurizio Pollini e Liliana Poli, accanto allo stesso Nono e Giacomo Manzoni, erano stati i protagonisti di questa iniziativa alla cui realizzazione aveva contribuito, come al solito, Luigi Pestalozza accanto a Edoardo De Giovanni. Il programma prevedeva *La fabbrica illuminata*, il *Quinto Concerto per pianoforte e orchestra* di Ludwig van Beethoven con Maurizio Pollini solista e *I Cori da Edipo re* di Modest Musorgskij. «Un fatto di eccezionale valore politico-culturale», come intitolava L'Unità l'articolo dedicato a questo evento, a cui parteciparono oltre ottocento persone.¹²

Il concerto è stato filmato da Maurizio Rotundi che, in un documentario di grande interesse, ha riproposto quell'evento con il dibattito che accompagnò ogni esecuzione. I pochi minuti riservati all'esecuzione della *Fabbrica illuminata* – molto probabilmente il *girato* conteneva l'intera *performance* e

illuminata nella critica italiana, in *Luigi Nono: studi, edizione, testimonianze*, a cura di L. Cossetini, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2010, pp. 105-129.

¹⁰ «Ma per la loro stessa vita e lavoro [gli operai] obbligati a esser tecnicamente all'avanguardia: nuovi mezzi tecnici di produzione, di lavoro. Bene: proprio l'analisi tecnica, anziché quella estetica, è il veicolo per la loro comprensione: il procedimento di lavoro e comprensione nello Studio elettronico, l'analisi fonetica e semantica del testo in rapporto al suo divenire musica vengono facilmente recepiti da loro. Il rapporto suono-rumore, cioè la particolare struttura sonora del fenomeno acustico, non rappresenta per loro qual problema, vero o artificioso, come per un pubblico di estrazione borghese, per lo più, normale nelle sale dei concerti», L. Nono, *Scritti e colloqui, vol. I*, a cura di A.I. De Benedictis e V. Rizzardi, Le Sfere - Libreria Musicale Italiana, Milano 2001, p. 199.

¹¹ Il concerto voleva andare ben al di là del semplice gesto di solidarietà verso gli operai e le loro famiglie, e si poneva come «il risultato concreto di una politica culturale che riconosce come interlocutore valido il lavoratore o meglio la classe operaia. [...] Il fenomeno dello spettacolo trova la sua ragione e quindi la sua vita nel collegamento con la realtà del lavoro anche quando e soprattutto le condizioni degli operai chiamano a raccolta i propri operatori per salvare il patrimonio della stessa classe lavoratrice», T. Ciccirelli, *Paragon: la musica entra nella fabbrica occupata*, in «Il lavoro», 11 gennaio 1972. Archivio Luigi Nono (d'ora in avanti ALN), Recensioni, R1972011103). Cfr. anche L. Pestalozza, *Concerto nella fabbrica occupata*, in «Rinascita», 21 gennaio 1972. ALN, Recensioni, R1972012101. Qui il musicologo sottolinea come la musica in quel contesto fosse entrata direttamente nella realtà della condizione operaia e rivela come il dibattito seguente al concerto si fosse protratto per molte ore.

¹² Si veda *Concerto alla Paragon: un fatto di eccezionale valore politico-culturale*, in «L'Unità», 11 gennaio 1972. ALN, Recensioni, R1972011101.

il seguente dibattito con gli operai –, e il montaggio delle immagini decisamente precario se non addirittura irriverente per i bruschi tagli con cui le diverse sequenze sono montate, mette pur sempre in risalto alcune circostanze di estremo interesse. La cura dell'allestimento – comune, del resto, a tutti gli interpreti del concerto per cui Pollini aveva studiato attentamente il posizionamento dei pannelli per una resa efficace della propria *performance* – prevedeva la presenza di due magnetofoni,¹³ e un sorprendente ed efficace utilizzo delle luci sul 'palcoscenico'. A livello di performance, va invece sottolineata la grande libertà con cui la solista interpreta la propria parte al fine di cercare un contatto più forte e diretto con il pubblico. Il dibattito seguente, purtroppo bruscamente tagliato, vede un operaio porre i consueti quesiti in merito alla musica ascoltata («La musica di Luigi Nono è fatta di suoni che io sento quasi quotidianamente, giornalmente; questi magli, queste lamie che picchiano...») e conferma l'interesse ma anche lo stupore con cui il pubblico reagiva a questa musica. Anche le reazioni degli operai della Paragon sono molto particolari: contrariamente agli entusiasmi riservati a Pollini in seguito all'esecuzione del *Concerto* beethoveniano, accolgono *La fabbrica illuminata* con molta perplessità, come si può notare dagli sguardi delle persone in prima fila, anche se la conclusione è poi salutata con un grande abbraccio di applausi.

Un evento concertistico molto importante, pertanto, che il filmato di Rotundi documenta e permette di conservarne la memoria divenendo una testimonianza storica di grande interesse. Se la conclamata scelta da parte di Nono di rivolgersi al popolo, in questa e molte altre simili situazioni, non entrasse in contraddizione con una musica che, invece, risultava del tutto incomprensibile alle masse è un problema aperto, che comunque esula dagli obiettivi di questo nostro articolo.¹⁴ Ciò che a noi interessa è sottolineare che l'incontro della sua musica e della sua vita con il cinema sia perfettamente in linea con questa sua dichiarata volontà e trovi il suo massimo compimento nei tanti documentari che hanno affollato la sua esistenza.

Non a caso, nel corso di un'intervista egli stesso ebbe a dire che:

La possibilità di comunicazione è legata all'esecuzione, quindi è legata a un tipo di apparato organizzativo, che va dall'organizzazione dei festival alle possibilità di diffusione dei dischi, quindi alla possibilità di trasmissioni radiofoniche.¹⁵

Una risposta che, di conseguenza, giustifica anche la realizzazione di un documentario.

¹³ Circostanza che lascia supporre un'esecuzione quadrifonica.

¹⁴ In riferimento ai concerti alla Piccola Scala e nella Sala del Conservatorio di Milano, Carlos Franqui scrive che egli non sopportava gli applausi e, al contrario, sentiva la necessità di giustificarsi politicamente. «Capiva che solo i borghesi erano in grado di apprezzare la sua musica, mentre lui avrebbe voluto che fossero i proletari. Era una faccenda tragicomica; tante volte fece ascoltare ai lavoratori il suo concerto *La fabbrica illuminata*, nel quale aspirava musicalmente a riprodurre l'alienazione del lavoro di fabbrica, degli operai, degli sfruttati; era una musica che componeva per loro, ma alla quale loro rispondevano con il silenzio, dicendo che di rumori ne sentivano già abbastanza in fabbrica», C. Franqui, *Cuba, la rivoluzione: mito o realtà? Memorie di un fantasma socialista*, Baldini Castoldi, Milano, 2007, p. 530.

¹⁵ L. Nono, *Situazione di un musicista contemporaneo. Intervista di Carlo Piccardi*, in *Scritti e colloqui*, vol. II, a cura di Id., pp. 9. A tal fine, si veda anche C. Piccardi, *Il messaggio totale di Luigi Nono*, in "Musica/Realtà", 27, dicembre 1988, pp. 69-101.

Una vita in immagini

Tra i tanti dedicati a Nono, ricordiamo innanzitutto quello di Carlo Piccardi: *Luigi Nono, realtà di un compositore* (1977),¹⁶ girato negli anni in cui la figura del compositore stava sempre più entrando nella vita musicale e culturale italiana. Piccardi allora lavorava come produttore alla RSI e utilizzava spesso il mezzo televisivo per divulgare la musica contemporanea. Inizialmente aveva ideato un progetto con delle riprese a Venezia: la Montedison, la sede del PCI, la Giudecca e tutti gli altri luoghi cari al musicista. La *scaletta* fu però abbandonata in seguito ad alcuni disguidi per cui le riprese furono improvvisate: circostanza che però rese questo lavoro una vivida testimonianza della vita di Nono che lo stesso Piccardi, *a pendant* con quanto sottolineavamo sopra, ha descritto in questo modo nel corso di una nostra intervista.

Una persona isolata, antropologicamente distante dal popolo e dalla sua cultura. Questo viene restituito nella scena in cui passa davanti ad una sede del PCI che però è vuota; oppure in quella di una fabbrica senza operai e in quella che lo coglie vicino ad alcuni pescatori: immagini del tutto fortuite che però sembrano rivelare la sua profonda solitudine e confermare la distanza della sua musica dal popolo, nonostante le dichiarazioni ch'egli ha fatto ripetutamente lungo la sua vita. Nono, allo stesso tempo, era profondamente investito da una carica emotiva quando parlava in pubblico, come si può vedere nella conferenza che tiene in un Istituto tecnico sulla musica popolare, oppure quando in un istituto di anziani parla di *A floresta*. Testimonianze della sua capacità di rivolgersi e di comunicare a tutti, senza però pensare a chi ha di fronte. Egli identificava utopicamente il pubblico con l'umanità in senso lato.

Nel corso del documentario troviamo una lunga intervista in cui Nono parla della sua musica e della propria vita, intercalata da un seguito di immagini di celebri performance (quella della prima esecuzione di *A floresta é jovem e cheja de vida* diviene il filo rosso della narrazione),¹⁷ segmenti di conferenze e altre interviste rilasciate da amici. Lunghe camminate del compositore lungo le calli veneziane e in barca, con Venezia sullo sfondo e la voce narrante che parla del suo impegno politico e di alcuni eventi musicali europei, si dipanano nel corso del documentario offrendo una preziosa testimonianza della sua vita.

A pendant con il documentario di Piccardi, troviamo quello di Olivier Mille, *Archipel Luigi Nono*. Il pretesto da cui nasce il filmato è la

¹⁶ I luoghi che uniscono il nome del musicologo a quello del compositore veneziano sono molteplici e comprendono scritti e interviste. Il suo incontro con Nono era avvenuto all'interno della Televisione della Svizzera italiana nel 1968 quando il compositore aveva partecipato alla trasmissione *Lavori in corso* con Alfred Andersch. L'intervista, rilasciata il 21 agosto 1968 e trasmessa il 18 dicembre dello stesso anno, è oggi disponibile all'Archivio Nono di Venezia (*Alfred Andersch intervista Luigi Nono* (1968). Produzione: Ticino 1; 23' 31", ALN, Video, 15).

¹⁷ Parlando dell'opera, Nono sottolinea come la sua musica nasca e si sviluppi grazie alla collaborazione creativa con gli interpreti, descrivendo poi le modalità di esecuzione e il suo particolare approccio alla vocalità.

rappresentazione di *Prometeo* al *Festival d'Automne* nel 1987. Anche in questo caso molte immagini sono dedicate alla città natale del musicista e a Nono stesso che parla dei problemi a lui cari, come l'ascolto, i campi sonori delle isole della laguna, le voci del mercato e i riflessi di questa situazione che si possono cogliere nella sua musica.

Ho cercato di mostrare Venezia come Nono ce la presentava ha precisato il regista – il più lontano possibile dall'immagine della cartolina. Venezia, non come il luogo ideale dell'armonia, ma come un mondo di contrasti e di conflitti, incrocio di differenti linguaggi e culture. Ho curato in modo particolare il sonoro, poiché l'immagine da mostrare di Venezia era soprattutto sonora. Una città in cui sia suono che immagine sono incomparabili e che ha dato la nascita ad una delle musiche più forti della nostra epoca.¹⁸

Molto belle e cariche d'intensità le sue parole sulle sonorità dello spazio veneziano, sui silenzi e sulla capacità dell'acqua di riflettere i suoni.

Questa parte sud di Venezia è straordinaria, perché c'è questo spazio enorme, questa infinità, questo silenzio, questi cambiamenti di colore, di tempo. [...] Spesso rimango qui, immobile, a guardare e ad ascoltare tutto ciò che succede: come si può vedere ora, cambiano continuamente i colori, le stagioni, il vento, le voci, le sonorità... È quello che i veneziani chiamano la «gibigiana»: il riflettersi dell'acqua, che viene a cambiare gli alberi, che viene a dinamizzare i muri. Non c'è niente di statico... Dunque, non solo l'acqua, ma anche la terra è attiva e questi due elementi vengono a movimentare anche il motoscafo. [...] Come è possibile percepire veramente le varie qualità di suono. Questo è fondamentale per me: parlare della qualità, non tanto della sostanza del suono. Tipi di suoni, tipi di arrivi, di partenze: come si sente questa specie di ostinato di una sirena, lontanissima, che continua... Alle volte, quando c'è la nebbia, ci sono le varie campane che segnano le isole e c'è come un «don! don! don!» continuo e si vengono a creare dei campi sonori di una magia senza fine.

Parimenti quando parla dello spazio sonoro del giardino di casa che descrive con queste immagini.

Quindi c'è la varietà del suono, la varietà della qualità e la combinazione, la composizione nello spazio, sull'acqua, dei muri, delle riverberazioni, delle gibigiane... È tutto questo che crea veramente, secondo me, un pensare la musica in modo totalmente distinto dalla musica tecnica, dalla musica accademica, ma il sentirla veramente come elemento di vita, elemento dell'orecchio, elemento dell'anima, della pulsazione, dei sentimenti... Dei sentimenti vivi... in quella che va chiamata la magia, la vera magia, il vero mistero di questo spazio veneziano.

¹⁸ O. Mille in <http://www.luiginono.it>.

Nel corso del documentario troviamo anche un'intervista a Massimo Cacciari, che sottolinea come Nono sia riuscito con la sua musica a mettere in risalto i contrasti di Venezia e a dare forma alla dissonanza, ed alcune immagini che ritraggono Vedova nel suo laboratorio (egli confida che Nono «guarda i suoi quadri come una proiezione d'onda», ossia ponendosi di lato alle tele). In un momento dell'intervista, Nono parla del *Cielo sopra Berlino* di Wim Wenders (*Der Himmel über Berlin*, 1987) mettendone in risalto le affinità con la poetica dei «Caminantes».¹⁹

Nello stesso anno anche Birgitta Ashoff ha realizzato un documentario di carattere biografico: *Luigi Nono. Ein Porträt des italienischen Komponisten*. Nei suoi cinquanta minuti troviamo alcune interviste al compositore, colto sul ponte dell'Accademia in cui parla di Venezia con le consuete considerazioni sul suo paesaggio sonoro e sui suoni delle campane della città, alcuni momenti dedicati al mercato del pesce con il suo caratteristico paesaggio sonoro e immagini di Pollini che suona ... *sofferte onde serene* ... e di Roberto Fabbriciani alle prove di *Io, Frammento dal Prometeo* («Cerca, cerca, cerca... Ascolta, ascolta», gli dice il compositore). Talvolta senza soluzione di continuità la musica della performance accompagna le immagini seguenti di Venezia, come accade quando il *LaSalle Quartett* prova *Frammente-Stille, an Diotima*. Non mancano le consuete immagini delle partiture del compositore, alcune foto e le parole di Nuria Schoenberg e di altri amici e collaboratori – Claudio Abbado, Emilio Vedova, Hans Zender, Gidon Kremer e altri – intercalate da spezzoni di alcune opere, come *Al gran sole carico d'amore*, *Intolleranza*, *A floresta*, *Il canto sospeso*...

Nel 2000 Nicola Sani ha allestito un altro documentario, *Con Luigi Nono*, montando materiali degli archivi della RAI-Radiotelevisione italiana. La vita di Nono è ricostruita attraverso le immagini del compositore presenti nei documentari e nelle cronache della televisione italiana – dalla storica prima rappresentazione di *Intolleranza* alla produzione di *Prometeo* nell'arca di Renzo Piano –, e le parole tratte da interviste inedite ad Aldo Clementi, Pestalozza e Mario Messinis. Un lungo segmento è dedicato all'esperienza allo Studio di Fonologia di Milano, a quella di Darmstadt, alla nascita della rivista *Laboratorio Musica*, a parole e considerazioni di Nono in merito ad alcune opere del suo catalogo e alle consuete riflessioni sull'impegno politico del compositore.

Bettina Ehrhardt, invece, ha dedicato *Una scia sul mare* all'amicizia fra Nono, Pollini e Abbado, dagli anni Sessanta fino alla scomparsa del compositore.²⁰

Ma come tradurre in immagini Luigi Nono? – si è chiesta la regista – Non ho voluto realizzare un documentario partendo dai filmati d'archivio. La sua presenza poteva essere resa solo attraverso i suoi pensieri, i suoi scritti e la sua città, una Venezia di suoni e di echi. La

¹⁹ «L'ultimo film di Wim Wenders, *Il cielo sopra Berlino*, gli angeli che vengono giù e cercano di trovare delle regole. C'è un altro angelo che è venuto giù e dice: "Guarda che devi essere tu adesso a decidere che cosa fare. Non c'è uno che ti viene a spiegare, che ti viene a dirigere o ad informare. Devi essere tu"», dice Nono nel corso dell'intervista.

²⁰ Per quanto riguarda l'amicizia di Nono con Pollini, si veda anche *Pollini e la sua musica* di Nino Crescenti (2001) in cui è presente *A floresta é jovem e cheja de vida e ...sofferte onde serene...* (ALN, Video, 51). Nel corso del documentario Pollini parla del suo rapporto con Nono. Come di consueto, compaiono frammenti di diversi documentari sul compositore. Il documentario, andato in onda su Rai 3 l'undici febbraio 2001 (F315970), ha avuto molta fortuna.

squadra dei cameramen e io stessa ci siamo fatti guidare dall'occhio e dall'orecchio di Nono: «A Venezia, io sento le pietre, il colore delle pietre. Non vedo il colore del mare, ma sento il colore dell'acqua».²¹

Nel corso del racconto troviamo le prove del *Concerto per pianoforte e orchestra op. 54* di Robert Schumann alla *Carnegie Hall* di New York, con Pollini, Abbado e i *Berliner Philharmoniker*, accanto ad altri segmenti dell'universo musicale caro ai tre artisti: Arnold Schoenberg, Luca Marenzio e Gustav Mahler. Vengono altresì ripercorsi i momenti della loro amicizia, a partire dagli anni della comune militanza politica per giungere alla riflessione sull'universo sonoro maturata nel corso degli anni settanta e ottanta. Non mancano le interviste a Nuria Schoenberg Nono, André Richard e Abbado, e i filmati di alcune esecuzioni di opere del catalogo noniano, come ... *sofferte onde serene...* eseguito da Pollini a Salisburgo²² e *Suite da Prometeo* diretto da Abbado a Berlino.²³

I documentari d'impegno politico

Il documentario di Barrie Gavin, *Vive a Venezia*, (1978), merita una considerazione a parte. Questa pellicola, infatti, offre le consuete immagini di Venezia, Marghera e della casa di Nono, intercalate però da quelle di combattimenti, verosimilmente della guerra del Vietnam in cui la musica è piegata a finalità descrittive, e di lotte civili con scontri con le forze dell'ordine. Gli aspetti politici della vita di Nono, presenti ovviamente anche nei documentari sopra citati, qui sono molto enfatizzati e si pongono come il baricentro del racconto. La prevalenza dei cosiddetti *motivi extramusicali*,²⁴ ossia di quelli politici – all'interno della poetica noniana ha portato spesso a considerare la sua musica solo all'insegna della lotta rivoluzionaria e del marxismo militante: «Pour lui tout événement de la vie quotidienne a une résonance politique», scriveva Nicole Hirsch,²⁵ parimenti a molti altri che si sono accostati al suo linguaggio solo a partire da questa prospettiva, sicuramente la più facile da cogliere.

²¹ B. Erhard, *Un silloge sur la mer*, Booklet del DVD, Monaco, BCE, p. 7.

²² Il concerto di Pollini si ritrova nella sua interezza in ... *sofferte onde serene...* di Bettina Erhardt, 1999 (ALN, Video, 40). Il documentario è molto sobrio e presenta alcune immagini della partitura ad intercalare la performance di Pollini.

²³ A completare questo quadro, citiamo velocemente *Spectrum Luigi Nono* (1971) della WDR Köln in cui le interviste a Luigi Nono sono intercalate da frammenti di *Ein Gespenst geht um in der Welt*, *Il canto sospeso* e *Intolleranza 1960*; *Metropolis* di Ulrike Bartels e Christine Voss (1988) in cui si parla anche dell'Archivio di Venezia (ALN, Audiovideo, 34).

²⁴ «Un tempo [nella musica di Nono] si sentivano vivere i problemi del comporre, ma, subendo anche Nono quel processo degenerativo che riguarda la trasformazione della produzione culturale in ideologia [...], oggi essi sono praticamente scomparsi, non se ne avverte più il segno nella musica che tende ad appoggiarsi piuttosto, e con evidenza sempre maggiore, su elementi extramusicali, in maniera specifica sui contenuti della lotta rivoluzionaria che, in realtà dovrebbero essere dei pre-testi, piuttosto», *Nono: l'usura del decennio*, in "Sette giorni in Italia e nel mondo". ALN, R1970030602.

²⁵ N. Hirsch, *Musique*, in "L'express", 20 settembre 1964. ALN, R1964092001.

Ogni parvenza musicale, in senso storico, è sostituita dalla trasparenza del messaggio rivoluzionario. Lo stesso concetto di forma, di evoluzione lessicale e strutturale dell'arte è rifiutato. Nessun limbo neoclassico allietterà più l'ascoltatore. L'ultimo Nono taglia i ponti con l'arte, fattore di decorazione e di cultura astratta, e passa all'espressione diretta della ideologia. [...] Sfortunatamente Nono ha mostrato in questo periodo [1964] di mettere in ombra le ragioni musicali, per altre ragioni pur nobili dal suo punto di vista, e di credere ad un senso letterale dell'*engagement* dell'artista, che è poi all'origine di innumerevoli equivoci estetico-politici.²⁶

Sulla base di questo equivoco, molti registi hanno filmato la sua musica all'insegna di questa equazione che, però, risulta essere molto distante dalle intenzioni di Nono che, a proposito de *La fabbrica illuminata*, nel corso di un'intervista aveva detto:

Tutti coloro che si sono limitati a cogliere soltanto il momento ideologico arrivando sia a forme di esaltazione che di negazione hanno capito ben poco della mia opera: è una strumentalizzazione volgarissima e fideistica di un fatto estremamente più complesso. Questo modo di accostarsi alla mia produzione non dice niente, non aggiunge niente e non critica niente: è una limitatezza di analisi cercare il *rosso* in tutto il mio pensiero musicale. Solo partendo dalla musica si può ricevere un rapporto serio tra il momento ideale e quello linguistico e non viceversa. Purtroppo, questo tipo di *critica* della mia opera è frequentissimo.²⁷

Molti registi, però, si sono mossi all'interno di questa prospettiva giungendo a risultati molto discutibili. *Il canto sospeso* del regista tedesco Peter Wehage (1994), documentario nato da un'idea di Claudio Abbado e Jürgen Petzinger, si basa sull'esecuzione del capolavoro di Nono da parte dei *Berliner Philharmoniker* nel 1992, tre anni dopo la caduta del muro di Berlino. I suoi intenti, «in una Germania diventata di nuovo teatro dell'odio contro lo *straniero*»,²⁸ mirano alla denuncia del nascente razzismo e nazionalismo di cui l'Europa allora iniziava ad essere pervasa. Il documentario è nato all'interno di un apprezzabile progetto didattico volto ad avvicinare le nuove generazioni alla musica di Nono e ai valori in essa contenuti, allora e oggi sempre attuali come sottolinea Eco nella sua prolusione, e a tener viva la memoria sulla tragedia del nazismo. Non a caso, nella versione italiana, alcune riprese sono state girate nei dintorni di Marzabotto, dove la popolazione fu annientata nel corso di una rappresaglia della Wehrmacht che portò alla morte più di 1.500 persone. Le lettere dei condannati a morte, pronunciate da Angelica Ippolito e Gian Maria

²⁶ D. Courir, in "Resto del Carlino", 16 settembre 1964.

²⁷ L. Nono nell'intervista a Renato Garavaglia [1979-1980], in *Scritti e colloqui*, vol. II cit., p. 243. Concetti analoghi si trovano anche nella celebre lettera del compositore agli operai dell'Italsider di Genova-Cornigliano, in cui Nono ribadisce che il rapporto con la classe operaia «è la condizione fondamentale» per la riuscita di una simile musica. Cfr. *Lettera di Luigi Nono agli operai dell'Italsider di Genova-Cornigliano* (1965), in Id., *Scritti e colloqui*, vol. I, pp. 186-88.

²⁸ A. M. Castelli Guidi, *Auschwitz: Canto sospeso sul genocidio ebraico*, in "Il Manifesto", 27 aprile 1994, ALN, Recensioni, R1994042701.

Volontè, risuonano così drammaticamente in quei luoghi segnati dalla tragedia.²⁹

La natura del filmato è estremamente composita, con un montaggio di materiali di diversa provenienza – tra cui il girato del concerto, alcune sequenze con immagini d'arte e altre di un documentario storico – accomunati allo stesso tempo dall'orrore verso ogni forma di sterminio. La musica di Nono accompagna così le immagini dei campi di concentramento, girate alla fine della guerra al seguito dell'Armata Rossa e ritrovate negli archivi di Mosca, e altre agghiaccianti che ritraggono la guerra in un'alternanza fra situazioni reali ed altre astratte. Uomini ridotti a scheletri e cadaveri gettati nelle fosse comuni ad Auschwitz cedono così il passo agli uomini scarnificati e filiformi di Alberto Giacometti, mentre le scene di brutalità e morte si alternano ai *Disastri della guerra* di Goya.

La visione allucinata dei quadri di trincea di Otto Dix, con soldati che emergono a stento dai paesaggi rasi al suolo dalla distruzione della prima guerra mondiale, acquista un verismo straniante nella sovrapposizione a sequenze delle sfilate al passo dell'esercito nazista, così come le scene di bambini che guardano con occhi sgranati da dietro il filo spinato, separati a forza dalle loro madri, dialogano con quelle restituite, alla fine del film, dai dettagli di *Guernica*, che Picasso dipinse nel 1936 come atto di denuncia contro il primo bombardamento civile della storia, effettuato dai tedeschi all'inizio della guerra spagnola.³⁰

Una scelta stilistica, quindi, che vorrebbe riflettere la fusione tra arte e coscienza politica ma che pure mette in mostra alcuni limiti che penalizzano fortemente la visione di questo filmato.³¹ In particolar modo, la regia rivela una tipica filiazione televisiva, a tratti piatta e convenzionale, che risulta essere molto didascalica. Basti pensare alle inquadrature che costantemente mettono in primo piano il singolo strumentista quando esegue un passaggio di rilievo, assecondando una consuetudine della regia televisiva, oppure alle dissolvenze private del loro naturale respiro che *sporcano* le immagini e all'assenza di piani lunghi. La musica, inoltre, è mortificata divenendo *colonna sonora* delle immagini a cui vorrebbe essere posta come commento.

Nel suo andare oltre la ripresa dell'evento musicale, il filmato si pone come la somma di due elementi disgiunti: da un lato l'esecuzione musicale e dall'altro i materiali aggiunti che con la musica dovrebbero appunto dialogare. Una scelta problematica che suscita l'interrogativo se queste operazioni favoriscano o meno l'ascolto e la comprensione della musica oppure se creino

²⁹ Il DVD è stato edito nel 2004 da Video Editino EU, 2004. Il DVD ha avuto molto successo ed è stato divulgato anche all'interno di molte scuole dando luogo, in Germania, anche ad uno *Nono-Schulprojekt*. A tal fine si veda N. Lamprecht, Il canto sospeso – *Oder: Dem Terror widerstehen*, in "Musik und Bildung", 29 maggio 2002, pp. 58-59. ALN, Recensioni, R2002010001.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ A completare il quadro delle recensioni dedicate a questo filmato, si veda *Versuch, die Welt zu verändern*, in "Wiesbadener Kurier", 29 aprile 1996. ALN, (R1996041202), e una breve segnalazione in G. F. K., Il canto sospeso *als film*, in "Frankfurter Rundschau", 1995. L'articolo fu inviato da Carla Henius a Nuria Schoenberg Nono. Si veda, a tal fine, la lettera di accompagnamento del 29 aprile 1996. Una severa censura di quest'opera è stata fatta da H. J. Herbort, *Optische Persiflage*, in "Die Zeit", 24 maggio 2002, ALN, Recensioni, 1994052005.

degli elementi di disturbo che ne penalizzano l'ascolto. Non solo. In più luoghi del filmato si ha l'impressione che il regista non conosca la partitura per cui trasgredisce anche le tradizionali e consuete norme a cui si dovrebbe attenere la regia di una performance concertistica. Alludiamo al fatto che spesso gli strumentisti sono inquadrati in maniera casuale senza rispettare l'ovvia corrispondenza fra primo piano e parte solista oppure alla maniera con cui la telecamera segue disordinatamente i percorsi musicali: situazioni che evidenziano la precarietà con cui il regista ha affrontato la complessità della partitura.

Anche Ehrhardt, in *Intolleranza* (2004),³² si muove all'interno dei medesimi equivoci. La genesi dell'opera viene tracciata facendo intervenire alcuni testimoni dell'epoca tra cui Emilio Vedova, Pestalozza, Catherine Gaver, Heinz-Klaus Metzger, Nuria Schoenberg Nono, Helmut Lachenmann e Daniel Charles. Il documentario, allo stesso tempo, è intercalato da una *storia* che vede come protagonista il personaggio dell'emigrante, rappresentato nel film dal ballerino africano Koffi Kôkô che danzando si scontra con le incomprensioni e i luoghi comuni del vivere quotidiano, in scene che oscillano tra arte e documentario ma che talvolta corrono il rischio di risultare didascaliche.³³

A *pendant* con questi due film, va citato quello della regista libanese Edna Politi, *Le Quatuor des Possibles*, proiettato nell'ambito delle attività musicali della Biennale di Venezia del 1993 dedicate a Luigi Nono. Si tratta del ripercorrimiento di *Fragmente-Stille an Diotima*, provata ed eseguita dal *Quartetto Arditti*, che vuole anche essere l'attraversamento della realtà odierna. I musicisti s'interrogano sui percorsi della musica e sui loro significati, esplorando ambiti in cui la poesia di Friedrich Hölderlin – i cui versi, com'è noto, sono disseminati nel corso dell'opera – si unisce a un seguito di riflessioni sulla storia, la scienza e la politica. In questo caso le immagini non disturbano l'ascolto: «la telecamera restituisce non solo i momenti dell'esecuzione della partitura di Nono da parte del *Quartetto Arditti*, ma piuttosto cerca di rilasciare progressivamente le idee e le emozioni che sono contenute nell'opera».³⁴

La natura del filmato è molto più coerente degli altri sopra citati e soprattutto le parole iniziali giustificano le scelte adottate dalla regista. Politi, infatti, dichiara il fascino suscitato dalla personalità di Nono e dalla sua attività di compositore attivamente impegnato che ha ispirato la sua scelta di dedicare un documentario a uno dei capolavori del suo catalogo. Una dichiarazione che chiarisce le seguenti scelte adottate dalla regista ma che, ad ogni modo, non può giustificare alcune 'forzature' che condizionano lo scorrimento delle immagini. Il linguaggio adottato da Politi appare, infatti, influenzato dalla

³² A tal fine, si veda O. Weiden, *Venedig kann sehr hässlich sein*, in "Kölnische Rundschau", ALN, Recensioni, R20040428901. Di questo documentario esiste anche la versione italiana (*Uno sguardo sull'azione scenica di Luigi Nono*, 2005). Va ricordato che *Intolleranza* ha vinto la quarta edizione dell'Asolo film festival (2004).

³³ Ricordiamo brevemente che a *Intolleranza* è dedicato anche un video di Dietlinde Stroh (ALN, audiovideo 45), non professionale, dedicato alla rappresentazione al *Bremer Theater*. Il video ha un valore esclusivamente documentaristico ma permette di vedere uno schermo in cui vengono proiettate delle immagini sullo sfondo del palcoscenico.

³⁴ Programma di sala della proiezione del film alla *Salle Patino*, Ginevra, 7 febbraio 1992. ALN, Programmi, P1992020701. In merito al documentario si veda anche A. Rey, *Deux documentaires explorent le mystère de la création musicale*, in "Le Monde", 3 marzo 1995. ALN, Recensioni, 1995030301.

tensione di visualizzare la musica di Nono che inevitabilmente porta a dei legittimi quesiti sulla sua legittimità. Perché i musicisti suonano in una molteplicità di luoghi, a tratti cartolineschi? perché affiorano luoghi affascinanti ma privi di una giustificazione nel contesto del filmato? perché il canto degli uccelli durante lo scorrimento dei titoli di coda?: questi sono alcuni interrogativi che la visione di *Le Quatuor des Possibles* suscita nel pubblico. Il difficile equilibrio fra gli aspetti documentaristici – esplicitati dal continuo ricorso ad interviste e letture di testi che fanno assumere all'opera connotazioni non prettamente cinematografiche – e la soggettività dell'autrice che costantemente filtra gli eventi narrati, rende talvolta precaria la drammaturgia del filmato. I materiali utilizzati, senza dubbio interessanti, non sono stati organizzati in maniera coerente e, di conseguenza, risultano essere penalizzati dall'approccio emotivo con cui Politi ha allestito il suo percorso.

La regia di Gianni Di Capua a servizio della musica

Il cinema, nel caso di Nono, non è però servito solamente a divulgare e diffondere la sua vita e le sue opere. Spesso, infatti, si è messo a servizio della sua musica dando luogo a un continuo proliferare di film e video dedicati ad alcuni eventi concertistici, alcuni di grande interesse in cui si può cogliere un uso creativo, musicale verrebbe da dire, della telecamera.³⁵ Filmare la musica, come recita un noto *Leitmotiv*, significa offrire una sua interpretazione. Cogliere un evento concertistico con la macchina da presa comporta una particolare lettura della partitura e, talvolta, la messa in atto di equivalenze fra il linguaggio delle immagini e quello dei suoni.

Valga per tutte una dichiarazione di Jean-Pierre Ponnelle che a tal fine ha scritto:

Quel che è dinamica nella musica, lo rivedo nel cinema nelle carrellate, nei movimenti di macchina, nelle zoomate e così via. Le armonie della musica, il verticale, li trovo nel cinema nelle analogie cromatiche, nelle possibilità di inquadratura dalla panoramica al primo piano. Ai ritmi musicali corrisponde il montaggio, che va effettuato esattamente secondo la partitura.³⁶

³⁵ Facendo riferimento alla nota classificazione degli impieghi del video, potremmo definire queste due tipologie come *video freddo* e *video caldo*. «La classificazione dei metodi di impiego si basava su due ipotesi fondamentali: nella prima l'artista ha un rapporto diretto con lo strumento, che usa per scopi creativi; nella seconda l'artista ha un rapporto mediato con lo strumento, che viene usato da altri sulla sua opera creativa e con finalità prevalentemente documentative o didattiche», A. Madesani, *Le icone fluttuanti del cinema d'artista e della videoarte in Italia*, Mondadori, Milano 2002, p. 90.

³⁶ J. Ponnelle, *Cinema, televisione e videodischi*, in "Quaderni dell'IRTEM" [*Scritti sui mezzi di comunicazione di massa e l'opera*], I/2, Roma 1985, p. 42. La macchina da presa, pertanto, dev'essere in grado di interagire creativamente con l'evento concertistico, come suggerisce Dany Bloch che, parlando della video performance, sottolinea come sia maggiormente interessante quell'uso in cui «la troupe dei *videocameraman* risulta essere un *partner* privilegiato dell'artista protagonista della *performance*», D. Bloch, *Art et video 1960-1980/82*, in *L'art vidéo 1980-1999*, a cura di Vittorio Fagone, Mazzotta, Milano, 1999, p. 120. Per questo genere di problemi si veda anche Steina e W. Vasulka, *Film e video*, in *Il cinema. Verso il centenario*, a cura di G. e T. Aristarco, Dedalo, Bari 1992, p. 317. Non va, infine, dimenticato quanto aveva dichiarato Walter Benjamin. «La prestazione artistica dell'interprete teatrale viene presentata

Gianni Di Capua, più di tutti forse, ha dedicato gran parte della propria attività a filmare concerti con musiche di Nono. Le sue operazioni hanno sempre trovato un largo consenso per la fedeltà con cui si sono avvicinate al testo musicale, assunto senza libere interpolazioni ma piuttosto adeguando gli strumenti del linguaggio visivo alle esigenze dell'opera stessa. Al contrario di coloro che hanno lavorato per accumulazione nei confronti della musica di Nono, come abbiamo visto, Di Capua ha invece operato per sottrazione, nella consapevolezza di voler giungere al destinatario senza alcuna sovrabbondanza di elementi visivi.

Questa caratteristica ha sempre accompagnato le sue numerose regie di concerti e altri eventi di carattere musicale. Lo stesso regista, nel corso di un'intervista, ha detto:

La musica e le arti performative in generale sono centrali nella mia produzione, per lo più realizzati per i canali satellitari di Rai Sat: io stesso sono musicista e questo mi consente di avere un approccio alla partitura consapevole, senza timori reverenziali, ma con il rispetto che è dovuto alla musica, al pensiero che la informa. Detesto, ad esempio, quando una ripresa televisiva fa spezzatino di una frase musicale alternandone la visione dell'esecuzione da più punti di vista scadendo inevitabilmente nel didascalico, offrendo insomma un modello oramai da tutti noi assimilato, dato per buono, quando invece è l'affermazione di un puro diletterantismo nell'uso del linguaggio televisivo in relazione alla partitura musicale. Occorrerebbe essere più avveduti nell'impiego del linguaggio televisivo nelle arti performative. Allora, per tornare alla sua domanda di qual è il nostro approccio nel rapportarci all'esecuzione musicale, in sostanza si tratta di mantenere intatte alcune coordinate compositive, definiamole *drammatiche* che si ricavano dalla lettura attenta della partitura, offrendo allo sguardo dello spettatore televisivo non il dettaglio ma una narrazione che lungi dal sostituire la ripresa televisiva alla sala da concerto, diventi invece un momento *altro* della ricezione del testo musicale inteso come 'altro' accesso alla conoscenza.³⁷

Nell'allestimento della *mise en scène* dei suoi film-concerto, le scelte di Di Capua sono sempre state rigorosissime. Anche nel suo recente *Richard Wagner. Diario veneziano della Sinfonia ritrovata* (2013) egli ha evitato qualsiasi intrusione di elementi di finzione che pure era facile adottare per il genere della *docu-fiction*,

definitivamente al pubblico da lui stesso in prima persona; la prestazione artistica dell'attore cinematografico viene invece presentata attraverso un'apparecchiatura. Quest'ultimo elemento ha due conseguenze diverse. L'apparecchiatura che propone al pubblico la prestazione dell'interprete cinematografico non è tenuta a rispettare questa prestazione nella sua totalità. Manovrata dall'operatore, essa prende costantemente posizione nei confronti della prestazione stessa [...]. La seconda conseguenza dipende dal fatto che l'interprete cinematografico [...] perde la possibilità, riservata all'attore di teatro, di adeguare la sua interpretazione al pubblico durante lo spettacolo [...]. Il pubblico si immedesima all'interprete soltanto immedesimandosi all'apparecchio» Id., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, traduzione italiana di Enrico Filippini, Einaudi, Torino 1966, p. 31.

³⁷ G. Di Capua, *Zoroastro. Io Casanova*, in "There is a project", <http://www.theresiaproject.eu/?s=zoroastro>.

scegliendo un'opzione, al contrario, *creativa* di segno decisamente opposto, ossia di costante svelamento della macchina cinematografica a favore del testo musicale.

Di Capua ha sempre creduto nelle possibilità divulgative e educative della televisione e dei media.³⁸ La televisione, però, si è rivelata come

L'onnipresente che frantuma, decostruisce, falsifica e ripristina significati. Occorre pertanto essere consapevoli dei suoi meccanismi perversi nei quali assistiamo a una smaterializzazione della realtà e dove l'attenzione dell'uomo viene distolta dal mondo naturale e portata a concentrarsi sul mondo della comunicazione che appare diventata un valore assoluto.³⁹

In questo egli è un ottimo interprete della poetica noniana. Non a caso, quando il compositore ebbe a che fare con la trasmissione RAI della rappresentazione de *Al gran sole carico d'amore* al teatro «Alla Scala» di Milano del 1975 ci furono notevoli problemi.⁴⁰ Le vicende di questo evento furono piuttosto tormentate in quanto Nono era molto perplesso delle scelte adottate dal regista di cui aveva lamentato i limiti. In una lettera a Paolo Grassi del 2 maggio 1979 egli, infatti, da un lato lamentava la politica ottusa della RAI che aveva confinato la visione della sua opera in una data piuttosto infelice facendola, di fatto, passare inosservata al grande pubblico; dall'altro aveva pesantemente messo in risalto «le incapacità e le idiozie tecnico-estetiche del regista televisivo» cui aveva dovuto sopperire egli stesso.⁴¹

Due anni prima, sempre a Grassi, nel manifestare le proprie perplessità Nono aveva anche indicato una serie di principi a cui la regia televisiva si sarebbe dovuta attenere nel proporre una simile opera. Il compositore, fermamente convinto delle proprie convinzioni, sottolineava che

Anche la ripresa, proprio per i mezzi inediti della televisione, possa esser più inventata, più efficace dato il mezzo, che non semplice ripresa schematica, tutta la scena o un particolare. certo sono necessari registi o tecnici che conoscono bene sia le possibilità della televisione sia l'opera. ma ci sono. Non è questione di montaggio a posteriori, ma di vera conoscenza e inventiva mediata sull'immediatezza dell'esecuzione. [...] ne risulterebbe esaltata sia la

³⁸ «Da molto sostengo la necessità che la musica – ha ribadito –, come anche il teatro, afflitti dalla malattia dei costi in questo stato di economia stagnante, debbano trovare nuove strade, anche dal punto di vista dei mezzi espressivi, e ho sempre sostenuto che lo strumento televisivo possa fare moltissimo in tal senso», *Ibidem*.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ L'opera fu trasmessa alla RAI, a distanza d'anni il 21 settembre 1979, ad opera del regista Cesare Emilio Gaslini.

⁴¹ Al contrario, aveva apprezzato il lavoro dei «tecnici dell'ampex e dei titoli, bravissimi, in quanto conoscendo le tecniche-macchine e non essendo prigionieri di fasulle "estetiche" come i registi presuntuosi, non solo comprendevano le necessità del linguaggio, ma proponevano soluzioni», *Luigi Nono a Paolo Grassi*, 2 novembre 1977. ALN, Carteggi, Grassi/P 77-11-02 d. Due anni dopo la RAI, non a caso, lo ringrazierà per la collaborazione prestata a titolo gratuito nella fase del montaggio del filmato del concerto. A tal fine si veda la lettera indirizzata al compositore del 26 febbraio 1979 (ALN, Carteggi, RAI 79-02-26m).

funzione della televisione, proprio nella sua nuova tecnica da sviluppare, che il significato della ripresa TV.⁴²

Non va dimenticato, e di questo Nono era perfettamente consapevole, che la regia televisiva dell'epoca era molto didascalica e, di conseguenza, del tutto inadeguata a filmare la complessità della musica contemporanea e della sua in primis, la tensione delle cui masse sonore non si riflette sulla staticità delle immagini. Il filmato di Gaslini presentava situazioni tipicamente operistiche con i cantanti costantemente in primo piano che facevano perdere la dimensione della scena e i relativi movimenti, fondamentali in un'opera come *Al gran sole carico d'amore* che la 'revisione' di Nono ha invece restituito. Efficaci risultano essere, al suo interno, i testi sottostanti alle immagini e alcune sovrapposizioni solisti-palcoscenico che permettono di recuperare lo sguardo d'insieme e la molteplicità dei segni che attraversano il palcoscenico.

I film concerto di Gianni Di Capua

Ben diversi i film concerto di Di Capua in cui il regista ha messo in campo delle scelte perfettamente adeguate alla musica di Nono. *A Floresta* (1998), dall'esecuzione al *Nuovo Piccolo Teatro* di Milano all'interno della rassegna *Milano Musica* del 21 settembre 1998, può essere legittimamente ritenuto come uno dei filmati maggiormente riusciti dell'opera di Nono. Le immagini della performance, secondo una consuetudine tipica del regista, sono precedute da un seguito di interviste, in questo caso dedicate al ripristino della partitura dell'opera edita da Ricordi che Di Capua ha ritenuto opportuno documentare in forma di dialogo con i protagonisti di questa operazione e con alcuni amici del compositore veneziano.⁴³ Ascoltiamo così le parole di Luciana e Luigi Pestalozza, Marino Zuccheri, Veniero Rizzardi, Alvisè Vidolin, Michele Tadini, Maurizio Pisati ed Emilio Pomarico.

Utilizzando quattro telecamere, «sensibilissime alla luce che [gli] hanno permesso di lavorare su alcuni aspetti chiaroscurali della fotografia che [gli] sembravano pertinenti alla fruizione di questo tipo di musica»,⁴⁴ e una regia mobile Di Capua è così riuscito a filmare l'esecuzione di un'opera molto complessa.

⁴² Luigi Nono a Paolo Grassi, 2 maggio 1979. ALN, Carteggi, Grassi/P 79-05-02d. Una prima caratteristica che emerge dalla visione del filmato, nonostante l'azione correttiva a posteriori, è l'illuminazione che falsifica le dinamiche del palcoscenico e appiattisce la scena teatrale. Le telecamere, com'è noto, allora avevano una bassa definizione e necessitavano di un'illuminazione molto forte. Le sei telecamere, nella consueta disposizione 2 centrali + 2 lato destro + 2 lato sinistro, non permettono poi di cogliere creativamente i movimenti sulla scena, come Nono aveva auspicato, rendendo il punto di vista della ripresa praticamente immutato.

⁴³ «Occorre quindi considerare che proporre un concerto senza farlo precedere da un'introduzione oggi sembra inevitabile se desideriamo consentire al pubblico televisivo di dotarsi di quegli strumenti per poter esercitare un minimo di critica», G. Di Capua, *Modi di riproduzione in televisione della musica dal vivo o in studio* (Atti del convegno), in "Quaderni dell'IRTEM", 25, Roma 2000, p. 46. Di Capua è molto affezionato alla formula del concerto-documentario che, meglio di tutte, permette di realizzare le finalità didattiche care al regista.

⁴⁴ *Ivi*, p. 47.

Per capire perché ho deciso di mettere la telecamera vicino a sei lastre di rame in scena, bisogna spiegare prima perché il compositore ha deciso di mettere delle lastre. Il regista cerca di intuirne la ragione e scopre che alla base di questo pezzo c'è un nastro magnetico. La mediazione tra quello che accade nel nastro e quello che accade dal vivo sulla scena è costantemente mediata attraverso le lastre: ogni volta che intervengono le lastre accade qualcosa in scena mentre lasciamo qualcosa su nastro e viceversa.⁴⁵

In effetti le lastre sono un oggetto determinante del filmato in quanto sottolineano passaggi drammatici di eventi sonori segnando momenti di transizione visiva.⁴⁶ Ecco perché la regia spesso indugia sul loro movimento e sulle loro oscillazioni, secondo quella coerenza fra i movimenti della telecamera e la musica che è il vero motivo conduttore della poetica di Di Capua. Il filmato conferma la vocazione del regista a trovare la corrispondenza in tutta la sua conflittualità fra la gestualità implicita nella musica di Nono e le immagini. Per fare questo egli mette in mostra alcuni atteggiamenti che poi ritroveremo in altri momenti della sua produzione, come l'utilizzo del piano sequenza; le continue dissolvenze che anticipano l'ingresso di altri elementi del racconto visivo; lo zoom e le brevi panoramiche volte a esplorare lo spazio circostante. Ma ciò che maggiormente colpisce sono le continue intersezioni di linee che attraversano le singole inquadrature a conferire coerenza e una straordinaria bellezza al testo audiovisivo. Un seguito di scelte che volutamente vanno contro le consuetudini televisive e che enfatizzano la drammaturgia insita nella musica di Nono.⁴⁷

Nel medesimo ordine di considerazioni si pone *Suite da Prometeo, tragedia dell'ascolto* (2001) girato all'interno della rassegna *Luigi Nono e il suono elettronico*, alla decima edizione di *Milano Musica*. Anche in questo caso il filmato è preceduto dalle parole del compositore in occasione della presentazione di *Prometeo, tragedia dell'ascolto* (Venezia, 25 settembre 1984) accompagnate dalle immagini della partitura. Il piano sequenza continua ad essere lo strumento privilegiato dal regista che gli permette di svelare i diversi segmenti dell'esecuzione. Le inquadrature consegnano delle immagini che non sono mai piatte ma colte di lato – circostanza che favorisce con maggior naturalezza l'utilizzo delle dissolvenze – e che non sono mai illuminate frontalmente in

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ Queste, come ricorda Ramazzotti, sono «simboli della guerra, allineate sullo sfondo del palcoscenico e illuminate per “drammatizzare” il movimento che subiscono durante la percussione con martelli e catene», Id., *Luigi Nono, L'epos*, Palermo 2007, p. 98.

⁴⁷ Cogliamo l'occasione per ricordare che a quest'opera del catalogo di Nono è dedicato anche un documentario di Theo Gallehr, ... *denn der Wald ist jung und voller Leben. Die Entstehung einer Komposition von Luigi Nono* (ALN, Video, 1). La genesi di *A floresta é jovem y cheia de vida* viene ripercorsa con spezzoni delle prove della prima assoluta (Kadigia Bove) e attraverso alcune interviste con Ivan Voitech, Giovanni Pirelli e Pestalozza. Questo documentario conobbe un discreto successo, come dimostra lo scambio epistolare di Ivan Voitech con Nono in cui sono menzionate alcune proiezioni. A tal fine si veda: *Ivan Voitech a Luigi Nono*, 20 marzo 1968. ALN, Carteggi, Voitech/I 68-03-20 m; *Ivan Voitech a Luigi Nono*, 14 ottobre 1969. Voitech/I 69-10-14 m; *Theo Gallehr a Luigi Nono*, 28 dicembre 1966. Gallehr/T 66-12-28* d.

quanto ciò non permetterebbe loro di essere in sintonia con lo spazio circostante.⁴⁸

Apprendo una breve parentesi, va ricordato che a *Prometeo* è dedicato un video di Loreau Thierry e Pierre Barré in cui si può vedere la rappresentazione, molto singolare, all'Opéra La Monnaie di Bruxelles (*Prometeo. Voyage au cœur d'un opéra visionnaire*). Anche in questo caso le immagini della rappresentazione sono intercalate da interviste agli interpreti (Richard, Kwamé Ryan, Péter Eötvös, Stefano Scodanibbio, Petra Hoffmann, Klaus Burger), momenti delle prove e dell'allestimento del palcoscenico. Quale caratteristica dello spettacolo, va ricordata la presenza, discutibile, di alcuni danzatori che si muovono al ralenti portando cerchi e torce in mano, «fuoco divino consegnato all'umanità» nelle intenzioni del coreografo. Interessanti sono, invece, le parole rilasciate dal regista in merito alle difficoltà insite nelle riprese di un simile spettacolo e di un'opera così complessa («com'è possibile fissare sulla pellicola una simile opera in cui gli eventi si sviluppano ininterrottamente in luoghi distanti?»), ha confidato nel programma di sala della serata).⁴⁹ Il problema è stato parzialmente risolto registrando tre volte lo spettacolo con le telecamere disposte in luoghi differenti per poi montare e mixare i suoni cercando di offrire allo spettatore l'illusione della continuità dell'azione. Le interviste, invece, hanno seguito didascalicamente lo sviluppo e la genesi dell'opera utilizzando le voci degli interpreti dello spettacolo.⁵⁰

Ritornando a Di Capua, *Io, frammento dal Prometeo* (1998) è stato realizzato nell'ambito della rassegna musicale *Civiltà Musicale Veneziana* promossa dal Teatro La Fenice di Venezia alla Scuola Grande di San Giovanni Evangelista il 19 dicembre 1997.⁵¹ L'opera di Nono allora era stata presentata al pubblico anni dopo la sua ultima rappresentazione. Il filmato si apre con brevi note biografiche sul compositore su fondo nero, a cui seguono immagini di Venezia con la voce fuori campo che annuncia lo spettacolo. Due interviste a Messinis e Cacciari precedono le immagini di Roberto Fabbriciani che esegue *Das atmende Klarsein*. Intervengono, poi, Hans Peter Haller, le cui parole sono

⁴⁸ Di Capua ha anche girato *Prometeo, tragedia dell'ascolto* (2000) in cui Angela Ida De Benedictis illustra l'opera. Le immagini tratte dal Concerto allo Spazio antologico di Milano (4 ottobre 2000) e ancora la voce di Nono fuori campo intercalano le sue parole. In *Luigi Nono maestro di suoni e silenzi* (2000), sempre di Di Capua, la voce di Nuria Schoenberg Nono accompagna e descrive una mostra, anche nella genesi del suo allestimento, dedicata a Nono.

⁴⁹ T. Loreau, *Genèse du projet, Prometeo. Voyage au cœur d'un opéra visionnaire*, Programma di sala della rappresentazione al Théâtre royal de la Monnaie di Bruxelles del 14 marzo 1988. ALN, Recensioni, P19980314).

⁵⁰ A *Prometeo. Tragedia dell'ascolto* sono stati dedicati molti documentari e video. Tra questi va ricordato *Prometheus - Luigi Nono. Die Tragödie des Hörens* di Norbert Beilharz in cui sono riprese le esecuzioni di Salisburgo nel 1993 e di Milano nel 1985. Questo documentario si contraddistingue per l'uso della telecamera che continuamente esplora gli spazi dell'esecuzione mentre la voce fuori campo didascalicamente spiega l'opera. Va anche ricordato che Paul Smaczny ha utilizzato *Prometeo* in quello dedicato alla vita di Claudio Abbado, *Hearing the Silence. Sketches for a Portrait* (2003).

⁵¹ Ricordiamo anche il video con titolo analogo (*Io, Frammento dal Prometeo*) di Nuria Schoenberg Nono che ripercorre le prove dell'opera offrendosi come documento di grande interesse. A tal fine si veda Nuria Schoenberg Nono, *Luigi Nono: Io, Frammento dal Prometeo* (ALN, Audio-video, 8). Anche Bettina Ehrhardt ha prodotto un video dell'esecuzione alla Sala della *Berliner Philharmonie*. La regista fa un utilizzo molto sobrio della telecamera che esplora lo spazio in cui si è tenuta l'esecuzione intercalando immagini della partitura dell'opera. A tal fine si veda Bettina Ehrhardt, *Io, Frammento dal Prometeo*, 2001 (ALN, Audiovideo, 55).

intercalate da immagini di repertorio e della partitura; Luigi Nono, di cui viene riproposta la celebre intervista al Palasport di Venezia del 23 settembre 1981; nuovamente Messinis, Vidolin, Messinis e Richard. Inizia, poi, il concerto.

La natura del filmato è piuttosto composita. Del resto, Di Capua non vuole semplicemente registrare l'esecuzione ma realizzare un documentario su Nono al cui interno vi sia spazio per la musica. Storicizza pertanto la performance con altri materiali, tratti dagli archivi della RAI, e articola un percorso con le suddette interviste in cui affronta anche problemi esecutivi. Questo implica l'esclusione della voce fuori campo e una continua transizione fra i vari documenti – storici, fotografici e video – a creare un percorso in cui le immagini dei barconi sono un elemento di raccordo fra le diverse sezioni del racconto.

Anche in questo caso le immagini sono pensate sempre a servizio della musica. Mantengono, pertanto, costantemente l'unità spazio-temporale dell'esecuzione della partitura grazie ai piani sequenza; all'uso di inquadrature fisse che permettono di contenere i movimenti del corpo degli interpreti; alla riduzione dei movimenti di camera la cui presenza è sempre giustificata dalla musica stessa e alla presenza di dissolvenze incrociate, sulla base di assi geometrici che non *sporcano* mai le transizioni musicali. A questo si aggiunge la particolarità dell'illuminazione che non è rivolta ai musicisti quanto allo spazio circostante, permettendo di esaltare l'architettura del luogo e la sua prospettiva. Espedienti che volutamente ancora una volta vanno contro gli stilemi del linguaggio televisivo.

Frammenti musicali,⁵² contributi di diverso genere raccolti nell'ambito di quella manifestazione, accanto alle consuete testimonianze degli amici e interpreti (Messinis che sottolinea il valore dei seminari dedicati alla prassi esecutiva, Mimma Guastoni che mette in risalto il lavoro dell'interprete nell'opera di Nono, Richard, Fabbriani, Scarponi e Vidolin) costituiscono il materiale a partire dal quale Di Capua articola il suo racconto in immagini che si snoda tra esecuzioni, prove, interviste. Un racconto che si offre a molteplici livelli di lettura per cui si presta ad essere un documentario sulla poetica di Nono, colta anche nelle sue valenze propriamente tecniche – precisate nel sottotitolo che recita: *Il suono nella prassi esecutiva dell'ultimo Nono* – ma anche sulla Fenice di Venezia e gli altri spazi musicali della città.⁵³

⁵² I frammenti sono tratti da esecuzioni al Gran Teatro La Fenice (11, 12, 16, 20 giugno 1993) e alla Chiesa di Santo Stefano (12 giugno 1993). Vengono proposti momenti da *Omaggio a György Kurtág*, *Das attende Klarsein*, *Post-Prae-Ludium per Donau*, *A Pierre*, *dell'azzurro silenzio inquietum*, «*Hay que caminar*» *soñando*.

⁵³ Sempre di Di Capua va ricordato il video *Il vuoto dell'acqua* (1999). Si tratta di un balletto di Carolyn Carlson su *Post prae-ludium per Donau*. «Dietro l'idea di un movimento c'è un'onda» dice Carolyn Carlson, la coreografa californiana cui è stata affidata, fino al 2001, la direzione di Biennale danza. In questi giorni, Venezia è lo sfondo di una sezione della manifestazione, Solo Donna. «L'acqua, da sempre, è legata alla femminilità, misteriosa, profonda, pericolosa», riflette la coreografa. «Flusso eterno, sacro, effimero e impetuoso, evoca emozioni in ogni donna. Con Gianni Di Luigi, scenografo e regista, abbiamo pensato di invitare coreografe da tutto il mondo, per danzare assoli ispirati al tema dell'acqua. Il Teatro Goldoni ospita personalità femminili di fama internazionale: [...] Carla Fracci ha debuttato in *Il vuoto dell'acqua*, pezzo montato ad hoc per lei dalla coreografa americana. [...] Nelle stesse date, Carolyn Carlson danzerà, in prima assoluta, *Il vuoto dell'acqua*», M. Binaghi, *Danza Balli sull'acqua. Carolyn Carlson è a Venezia per la rassegna Solo Donna, che ospita artiste da tutto il mondo*, in «La Repubblica», 19 ottobre 1999. Nell'ambito della videoarte, va invece citato un lavoro dell'artista newyorkese

Una vita raccontata cinematograficamente

A conclusione di questa nostra riflessione, ritorniamo ancor una volta al compianto Morelli e a un suo altro magistrale adagio in cui racconta cinematograficamente alcuni episodi della vita di Nono.

Abbiamo a disposizione, dunque, il mito-ricordo (quasi un film) della prima 'lezione' al corso quarantottano di Venezia in cui si sente Scherchen che chiede: «Lei che cosa vuole studiare?», e Nono che risponde: «Dallapiccola», e Scherchen che tira fuori allora dalla sua borsa i cinque frammenti da poemi di Saffo e i *Sex carmina Alcaei*, e Nono che diventa lì per lì, come per procura, allievo indiretto al color rosso di Dallapiccola. Ma, se riascoltiamo o rivediamo l'episodio nel suo prosieguo, ci accorgiamo che il Dallapiccola che Nono studia è del tutto *nonizzato*, del tutto *sognato*. Nono trascrive infatti, tutte filate, le parti vocali delle *Liriche greche*, isolate. [...] Nono, inventandosi del tutto *ex nihilo* la modalità della relazione di studio, passa ad un *montaggio* di frammenti vocali che estrae liberissimamente dal testo. Li monta pertanto, proprio come se ne facesse un film, dopo averne isolate le parti *parlanti*, di cui esalta anche la presenza frantumata di una sorta di ascolto immaginario degli antichi testi poetici e che ridispose in una lunga e immaginosamente pluri-timbrica/ pluri-registrata monodia. [...] A tutta prima un lavoro del genere potrebbe anche essere definito un comporre «alla madrigalesca»; [...] si tratta di un lavoro, comunque ben poco schercheniano, e – azzardo per azzardo – di già molto *noniano*.⁵⁴

Ha ragione Antonio Trudu⁵⁵ nel dire che in queste parole, a pendant con quelle di Martine Cadieu,⁵⁶ si può intravedere e leggere una tipica sceneggiatura cinematografica. Questo ipotetico film, lontano dalle tipologie del documentario, permetterebbe così di ripercorrere la vita e il catalogo del compositore veneziano sotto una lente nuova e sicuramente di grande fascino.

Stephanie Wuertz, *Bodily Heavens II*. Si tratta di un video animato dall'utilizzo dello *stop-motion* con cui dialoga in maniera conflittuale la musica di Nono, «simile ad un coro da chiesa perso nel riverbero», Stephanie Wuertz a Roberto Calabretto, 18 gennaio 2011.

⁵⁴ G. Morelli, *Una prova di ritratto di Luigi Nono*, in Id., *Scenari della lontananza*, Marsilio, Venezia 2003, pp. 100–101.

⁵⁵ A. Trudu, *La voce del mare (appunti per un film su Luigi Nono)*, in *108x70. Parole per Luigi Pestalozza*, s.e., Milano 1998.

⁵⁶ Cfr. M. Cadieu, *Présence de Luigi Nono*, Pro Musica, Isles-lès-Villenoy 1995.

Regia e archeologia dei media. Una prospettiva di lavoro, tra ricerca e creazione

Francesco Zucconi

Questo intervento ha un duplice obiettivo. In primo luogo, quello di descrivere l'approccio del Laboratorio di arti visive 2 – Cinema espanso, impostato e tenuto presso l'Università IUAV di Venezia da Carmelo Marabello per il 2018-2019 e da me proseguito nell'anno accademico successivo. In seconda battuta, si tratta di prendere spunto da tali esperienze per proporre alcune riflessioni teoriche sul tema della disposizione, esposizione e visualizzazione dell'oggetto filmico nell'epoca dei nuovi media e nel contesto scientifico e sperimentale dell'archeologia dei media.

L'edizione 2018-2019 del Laboratorio di arti visive 2 ha dato luogo a un esercizio interpretativo e creativo a partire da un capolavoro della storia del cinema: *Il deserto rosso* (1964) di Michelangelo Antonioni. In particolare, gli studenti sono stati invitati a ripensare e rielaborare singoli fotogrammi o intere sequenze attraverso linguaggi e forme espressive diverse: dalla pittura alla scultura, dal rimontaggio all'installazione sonora, e così via... Se il progetto laboratoriale si è concluso con una mostra e un catalogo¹, il principale esito teorico dello stesso sembra coincidere con lo sviluppo di una concezione "applicativa" del lavoro sul film, dove l'idea tradizionale di analisi e interpretazione si prolunga in un fare interattivo e creativo che dà luogo a un'implementazione dell'oggetto filmico stesso².

Se nell'edizione 2019-2020 ho deciso di riprendere e proseguire tale metodo di ricerca e creazione concentrandomi su *Psycho* (1960) di Alfred Hitchcock, il mio apporto al Laboratorio dedicato a *Il deserto rosso* ha coinciso con un breve seminario dedicato alla possibilità di scomposizione cinemetrica dell'oggetto filmico attraverso tecnologie digitali³. In particolare, l'attenzione si è focalizzata sul software ImageJ, basato sul linguaggio Java e prodotto nel 1997 dall'Università del Wisconsin. Originariamente concepito per applicazioni nel campo della medicina – al servizio di visualizzazioni radiologiche, ecografiche, ematologiche ecc. –, è stato utilizzato in relazione al cinema e alle immagini mediatice nel 2013, quando Lev Manovich ha pubblicato un articolo intitolato *Visualizing Vertov*. Si tratta di una serie di tavole elaborate attraverso ImageJ, nelle quali lo studioso ha scomposto e ricomposto alcuni fotogrammi di due film di Dziga Vertov: *L'undicesimo uomo* (1928) e *L'uomo con la macchina da presa* (1929). Tra i criteri adottati da Manovich per l'elaborazione

¹ C. Marabello, con G. Ferrari, N. Traversa, a cura di, *A Sud del delta, il deserto è rosso*, Catalogo del Laboratorio di Arti Visive 2 – Cinema espanso, Università IUAV di Venezia 2019.

² Sulla nozione di applicazione (*applicatio*) e sul problema filosofico del rapporto «tra il testo [...] e il senso che assume la sua applicazione nel concreto momento dell'interpretazione», cfr. H.G. Gadamer, *Verità e metodo*, tr. it., Bompiani, Milano 2001, p. 359. Per una ripresa di tale nozione in riferimento alle forme dell'estetica contemporanea, cfr. P. Montani, *Bioestetica. Senso comune, tecnica e arte nell'età della globalizzazione*, Carocci, Roma 2007, pp. 111-112.

³ Come testi di riferimento sull'analisi cinemetrica del film, cfr. B. Salt, *Film Style and Technology: History and Analysis*, Starword, London 2003 e B. Salt, *Moving into Pictures. More on Film History, Style, and Analysis*, Starword, London 2006. Sull'analisi quantitativa del film si rimanda anche alla pagina Web del progetto *Cinematics* di Yuri Tsivian <http://www.cinematics.lv/index.php>

delle diverse tavole: «Il secondo fotogramma di tutte le inquadrature del film»; «il fotogramma di inizio e quello finale di ogni inquadratura»; «fotogrammi meno luminosi e più luminosi»; «tutti i fotogrammi di una sequenza», ecc.⁴.

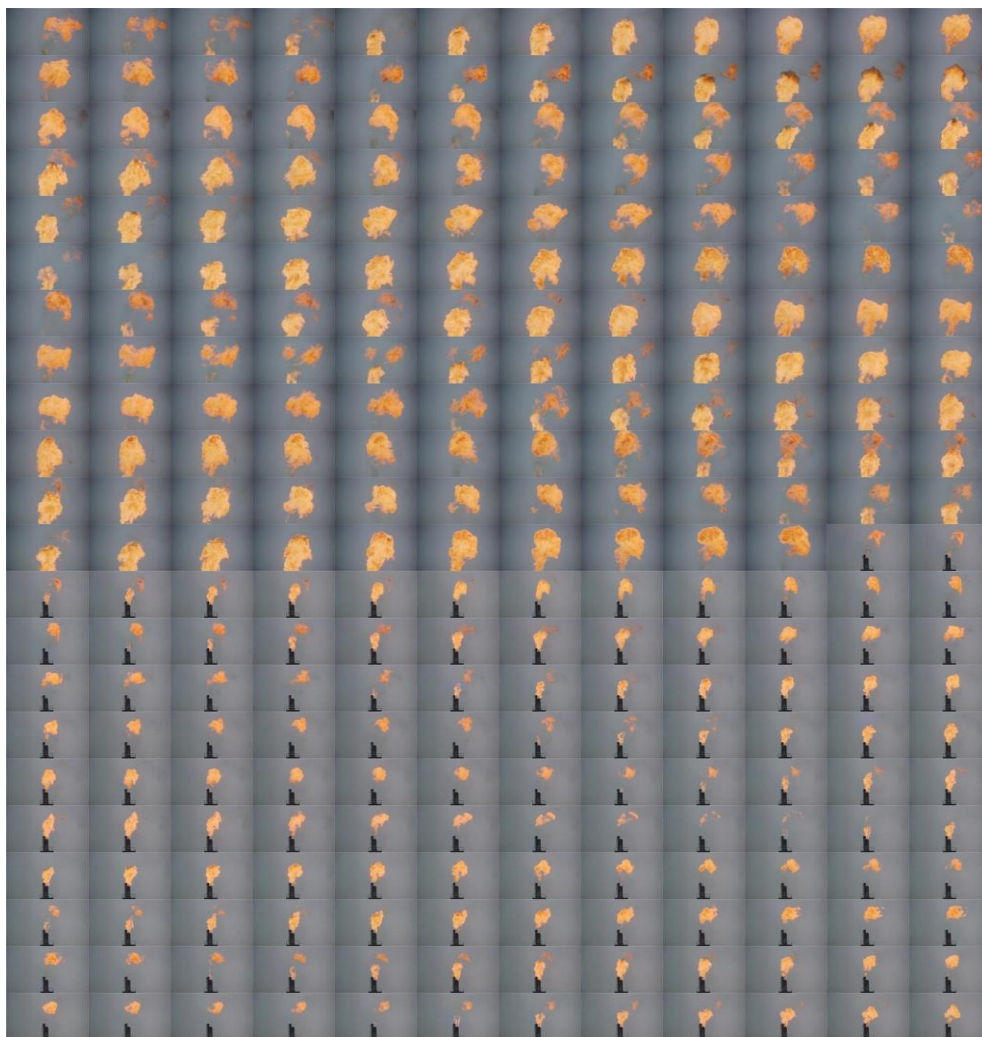


Figura 1 – Tavola di scomposizione cinematografica della sequenza di apertura del film *Il deserto rosso*, ottenuta mediante il software ImageJ

Contro ogni aspettativa, gli studenti hanno preferito adottare tecniche di scomposizione e ricomposizione di *Il deserto rosso* più tradizionali: pittura, video, installazione, etc. Il compito di scomporre e ricomporre una sequenza del film mediante ImageJ è dunque piombata sui responsabili del Laboratorio e la scelta si è orientata sull'incipit del film. In particolare, si è deciso di estrarre e ricomporre all'interno di un'unica cornice dal formato rettangolare, i primi fotogrammi del film, quelli in cui il ritmo della fiamma assume la funzione di un metronomo e introduce lo spettatore all'ambiente tecnico-industriale dove è ambientato il racconto (fig. 1).

A partire dal lavoro svolto all'interno del Laboratorio, a partire da questa composizione dedicata a *Il deserto rosso*, ha dunque preso corpo l'idea di

⁴ L. Manovich, *Visualizing Vertov*, in "Russian Journal of Communication", n. 5 (2013), pp. 44-55.

osservare altre sequenze e altri film attraverso lo sguardo di ImageJ, concependo l'analisi del film come un *display* e la visione come una *visualizzazione*⁵. Nel corso delle prossime pagine si sposta dunque l'attenzione dal celebre incipit di *Il deserto rosso* a un'altra straordinaria – e straordinariamente nota – sequenza del cinema di Antonioni. Si proverà a *visualizzarla* oltre che a *osservarla*. Si avanzerà dunque un'ipotesi interpretativa che probabilmente non sarebbe maturata senza l'utilizzo di ImageJ o che, ad ogni modo, si è palesata proprio mediante il ricorso a tale interfaccia tecnologica. A partire dal lavoro condotto su di una sequenza specifica, si cercherà dunque di rispondere a una domanda teorica più generale: in che modo e a quali condizioni l'uso di un software di questo tipo può aiutarci a vedere cose che non avevamo visto o che non avevamo visto bene? È dunque possibile concepire – anche in chiave didattica e laboratoriale – nuove forme di analisi, esposizione e visualizzazione del lavoro registico stesso?

Visualizing Antonioni

Il convegno *Re-directing. La regia nello Spettacolo del XXI secolo* è un invito a tornare a riflettere sulla questione della regia e legittima l'idea di affaticarsi, ancora una volta, su una delle sequenze da manuale dell'estetica cinematografica del XX secolo: il celebre piano-sequenza sul Naviglio di *Cronaca di un amore* (1950) di Antonioni.

Siamo nella parte centrale del film. Dopo diversi anni, Lucia e Massimo, i due protagonisti, si sono ritrovati per caso a Milano. Da giovani si erano amati, ma non avevano avuto il coraggio di interrompere gli altri legami nei quali erano presi. Il nuovo incontro ha riaccessato la passione e i due si trovano adesso a progettare insieme la morte dell'attuale marito di lei, un ricco imprenditore. Intanto, dal passato, grava la memoria della morte della fidanzata di lui e il mancato soccorso da parte di Massimo e Lucia nei suoi confronti.

Come è stato messo in evidenza dagli importanti interpreti che vi hanno prestato attenzione, la straordinaria forza della sequenza sul ponte risiede nel rapporto tra la continuità di ripresa e la discontinuità del contatto tra i due protagonisti⁶. Se il movimento di macchina è fluido e – a parte una sola eccezione – procede in senso orario, l'uomo e la donna si congiungono, si sottraggono, si inseguono e si raggiungono per poi separarsi nuovamente e uscire di campo insieme, tutto questo nel corso di tre minuti. Proprio in nome di tali soluzioni drammaturgiche e registiche, *Cronaca di un amore* è stato descritto come un film nel quale il piano-sequenza è concepito come una serie di reinquadrature dettate dalle continue entrate e uscite di campo dei protagonisti⁷.

⁵ Sui problemi teorici legati alla pratica dell'esposizione, cfr. M. Borgherini, A. Mengoni (a cura di), *Sul mostrare. Teorie e forme del displaying contemporaneo*, Mimesis, Milano 2016.

⁶ Cfr. almeno L. Cuccu, *Antonioni. Il discorso dello sguardo e altri scritti*, ETS, Pisa 2014, p. 26; N. Burch, *Prassi del cinema*, Pratiche, Parma 1980, pp. 76-82; S. Chatman, *Antonioni, or, The Surface of the World*, University of California Press, Berkeley 1995, p. 18.

⁷ Su questo punto si rimanda a G. Deleuze, *L'immagine-tempo. Cinema 2*, tr. it., Ubulibri, Milano 1989, pp. 35-36.

È pressoché impossibile aggiungere qualcosa di nuovo su una delle sequenze più studiate nella storia del cinema. E, tuttavia, osservandola attraverso il *mascherino* – l’interfaccia – del software ImageJ è forse possibile notare un aspetto che tende a passare inosservato.

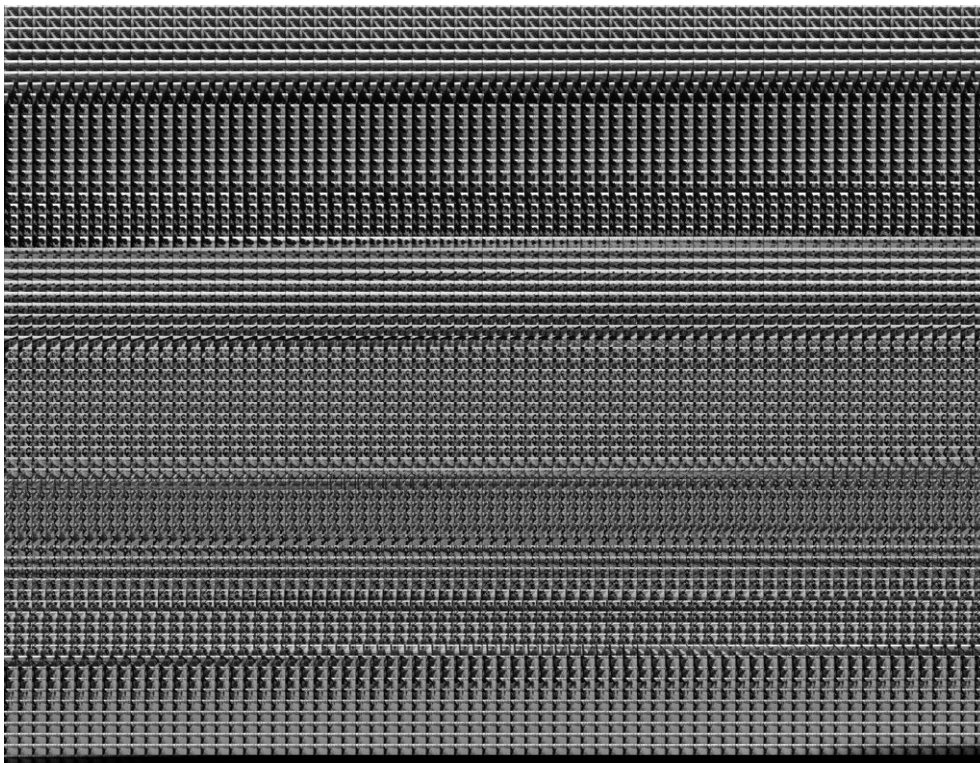


Figura 2 – Tavola di scomposizione cinemetrica della sequenza del ponte sul Naviglio del film *Cronaca di un amore*, ottenuta mediante il software ImageJ

Scomponendo e ricomponendo sinotticamente le migliaia di fotogrammi che compongono la sequenza, le impostazioni di preset del software riprendono e riproducono il formato della singola inquadratura del film, dando luogo a un quadro rettangolare di questo tipo (fig. 2). Si tratta di una composizione tanto affascinante quanto poco “leggibile” a causa della miniaturizzazione delle inquadrature, divenute dettagli di un puzzle in bianco e nero. Osservato da lontano, può sembrare un dipinto di Mark Rothko e qualcuno potrebbe avere la tentazione di stamparlo e appenderlo a una parete di casa. Anche in questo caso, come nei precedenti esperimenti con ImageJ, la visualizzazione sinottica provoca dapprima un senso di smarrimento nell’osservatore, dando poi l’impressione di aver afferrato qualcosa di specifico e di originale anche quando, in realtà, non suscita effettivi passi avanti nella comprensione del film e delle tecniche compositive adottate. La potenza intensiva che caratterizza la processualità della sequenza filmica sembra assumere in questo caso le forme di un sublime matematico, con i relativi effetti sul piano estetico ed etico⁸.

E, infatti, esaurito l’entusiasmo del primo impatto, risulta evidente

⁸ Per un’*analisi del sublime*, come per la differenza tra sublime dinamico e matematico, si rimanda a I. Kant, *Critica della facoltà di giudizio*, a cura di E. Garroni, H. Hohenegger, tr.it., Einaudi, Torino 1999, pp. 80-113.

come in questa composizione della sequenza di *Cronaca di un amore* ci sia qualcosa che non funziona. Se il ritmo della fiamma industriale e l'allargamento di campo dell'incipit di *Il deserto rosso* venivano esaltati dalla composizione a forma di quadro verticale (fig. 1), nel caso della sequenza del ponte sul Naviglio non è sufficiente utilizzare le impostazioni di preset ma è necessario adottare una specifica forma di visualizzazione dei fotogrammi, corrispondente alla soluzione registica che la caratterizza. Impiegando una terminologia di derivazione ejzenštejniana, si potrebbe dire che quanto occorre è identificare una forma di disposizione sinottica che sia capace di rimarcare e generalizzare lo “schema compositivo” che struttura la sequenza di immagini in movimento concepita da Antonioni⁹.

A seguito di diverse prove, la composizione a forma di stringa – tutti i fotogrammi lungo un'unica riga – si è dunque manifestata come la più efficace per questa sequenza. Nel riprodurre tale soluzione all'interno di questo articolo si è costretti a limitare lo sguardo a una manciata di fotogrammi (fig. 3), ma è necessario immaginare il susseguirsi delle migliaia di immagini che compongono la sequenza lungo un'unica linea orizzontale. Montando tutti i fotogrammi in serie si riesce del resto a cogliere e osservare l'andamento orizzontale, il dispiegarsi, lo srotolarsi del piano-sequenza stesso, le entrate e uscite dei personaggi, il loro rapporto con l'ambiente. Per questa via, passando dalla sequenza alla sua visualizzazione con ImageJ, si produce infatti un accostamento ed è possibile notare qualcosa di inedito, un aspetto inavvertito. Questa disposizione dei fotogrammi, questa forma di visualizzazione, suggerisce un'affinità tra le scelte registiche della sequenza filmica e un dispositivo mediatico del passato. Viste così, lungo un'unica striscia orizzontale, la rotazione a trecentosessanta gradi della macchina da presa e le strutture architettoniche del ponte e della ringhiera che incorniciano l'esperienza dei due protagonisti fanno pensare alla tecnologia del panorama dipinto, inventata sul finire del Settecento e diffusa in Occidente fino alla fine dell'Ottocento e ancora oggi. Qui, lo spettatore è posto al centro di una sala le cui pareti sono interamente occupate da un dipinto circolare che raffigura un luogo lontano o un evento storico del passato¹⁰.



Figura 3 - Tavola di scomposizione cinematica di una parte della sequenza del ponte sul Naviglio del film *Cronaca di un amore* ottenuta mediante il software ImageJ

Antonioni aveva visto dei panorami dipinti? E aveva forse in mente questo specifico dispositivo quando ha concepito la straordinaria sequenza sul ponte? Nella sezione dedicata a *Cronaca di un amore* del Fondo Michelangelo Antonioni di Ferrara, tra gli appunti del regista, non sembra esserci traccia di un suo interessamento alla tradizione del panorama dipinto. Molto probabilmente, non è dunque possibile stabilire per via filologica il rapporto tra il panorama e le scelte di regia di questa sequenza. Tuttavia, tale accostamento sembra essere legittimato dalla composizione filmica stessa e trova

⁹ S.M. Ejzenštejn, *Teoria generale del montaggio*, a cura di P. Montani, Marsilio, Venezia 2004.

¹⁰ Cfr. H. Huhtamo, *Illusions in Motion: Media Archeology of the Moving Panorama and Related Spectacles*. Cambridge and London: The MIT Press, 2013.

giustificazione nella drammaturgia complessiva di *Cronaca di un amore*, sostanziando e rilanciando le più accreditate interpretazioni della sequenza in oggetto.

Come ha scritto Anne Freedberg, la tecnologia del panorama dipinto «non mobilitava fisicamente il corpo, ma forniva una mobilità spaziale e temporale virtuale, portando la campagna agli abitanti della città e trasferendo il passato nel presente»; in tal senso, il risultato era uno spazio-tempo «prodotto dalla combinazione degli osservatori in una stanza buia (dove non c'erano marcatori spaziali e temporali) e dalla rappresentazione di vedute "realistiche" di altri luoghi e tempi»¹¹. In modo paragonabile, lo stile di vita di Massimo e Lucia, i protagonisti di *Cronaca di un amore*, si identifica ormai interamente con la condizione borghese metropolitana. Per quanto la storia di *Cronaca di un amore* costituisca una variazione di quella raccontata in *Ossessione* (1943) e per quanto la memoria del fiume Po, dove è ambientato il capolavoro di Luchino Visconti, gravi sul più modesto corso d'acqua lombardo, la campagna rappresentata da Antonioni non costituisce in alcun modo uno spazio di azione. Quello del Naviglio è per i due protagonisti uno spazio virtuale, allucinatorio. Il ponte, con la sua struttura architettonica e con la ringhiera è diventato un panorama dipinto o, meglio ancora, forzando l'anacronismo fino al presente, uno schermo a trecentosessanta gradi dove è possibile osservare piani di morte passati e futuri.

Regia e archeologia

Nel corso degli ultimi anni, l'idea di "archeologia dei media" ha avuto un importante risalto. Per riprendere la definizione offerta da Jussi Parikka, si tratta di una «metodologia per indagare le culture dei nuovi media attraverso spunti che provengono dai nuovi media del passato, spesso con una forte enfasi su ciò che è stato dimenticato, sull'eccentrico, ma anche sugli apparati, sulle pratiche e sulle invenzioni non ovvie»¹². Per questa via, si è assistito al fiorire di un'ampia gamma di ricerche applicate ai media, dove quest'ultimo termine identifica forme tecnologiche ed estetiche variegata: dal cinema alla televisione, dalla realtà virtuale alle applicazioni digitali e così via. Contemporaneamente, gli oggetti mediatici, le forme e i formati provenienti dal passato hanno suscitato un interesse crescente nelle pratiche artistiche, che vi hanno trovato un vasto e ancora in buona parte inesplorato territorio di sperimentazione. Come ha notato lo stesso Parikka, «l'applicazione artistica risulta a volte perfino più efficace della scrittura nel promuovere una vitale modalità multitemporale e stratificata di utilizzo dei media del passato nella cultura contemporanea»¹³. Gli esempi citati a tal proposito afferiscono perlopiù al campo della videoarte, della media-arte, della performance e delle installazioni multimediali realizzate da artisti come Bill Morrison, David Link, Matthias Fitz e Rosa Menkman.

¹¹ A. Freedberg, *Window Shopping: Cinema and the Postmodern*, University of California Press, Berkeley 1993, p. 22, traduzione mia.

¹² J. Parikka, *Archeologia dei media. Nuove prospettive per la storia e la teoria della comunicazione*, tr. it., Carocci, Roma 2019, p. 29.

¹³ *Ivi*, p. 199.

Qual è dunque lo spazio assegnato alla regia cinematografica, alle sue forme, alle sue trasformazioni, all'interno dell'archeologia dei media? È possibile far lavorare insieme la riflessione archeologica sui media e lo studio filmologico di una singola opera, di una sequenza o di un'inquadratura? Il lavoro intrapreso all'interno del Laboratorio di arti visive 2 e proseguito nella preparazione di questo intervento suggerisce l'ipotesi che i cosiddetti nuovi media e le forme di visualizzazione a cui danno luogo possano offrire un contributo importante agli studi sul film.

Come ha messo in evidenza lo stesso Manovich, l'utilizzo di ImageJ può essere utile ad analizzare l'oggetto filmico dal punto di vista quantitativo: quanti fotogrammi? Quanti primi piani? Quanti stacchi di montaggio?¹⁴ Per questa via, grazie a nuove forme tecnologiche, è infatti possibile studiare il lavoro di regia nei suoi risvolti *microcompositivi* e *macrocompositivi*. Con i primi si intendono le variazioni di campo, di illuminazione, cromatiche, etc. interne alle singole inquadrature. Con i secondi si intendono gli elementi ridondanti su larga scala, i pattern strutturanti intere macro-sequenze.

Ma il rapporto tra archeologia e regia non si esaurisce qui. Per concludere, è dunque possibile trarre spunto dal caso studio della sequenza del ponte sul Naviglio di *Cronaca di un amore* per spingere ancora più avanti la riflessione sul rapporto che intercorre tra una concezione del medium come supporto tecnologico e una concezione dello stesso come forma espressiva ed esperienziale. Come si è avuto modo di vedere, è ponendosi il semplice problema di come disporre, di quale orientamento dare ai fotogrammi che compongono la sequenza, che diventa possibile realizzare la pregnanza di un accostamento tra il dispositivo filmico concepito da Antonioni e il dispositivo mediatico del panorama dipinto, per non parlare di quello del VR cinema. Accostamento che, a sua volta, ha offerto una chiave interpretativa delle scelte registiche e del film stesso. Per mettere in scena efficacemente la deriva dell'immaginario dei personaggi e il loro distacco dalla realtà circostante, Antonioni ha di fatto operato una rimediazione filmica di un medium del passato¹⁵. Ma, a sua volta, tale scelta registica è emersa, si è di fatto manifestata in quanto tale, proprio passando attraverso un medium ulteriormente nuovo: l'interfaccia di ImageJ.

Come gli archeologi della preistoria e della protostoria, come gli archeologi classici e gli etruscologi si confrontano con i filologi, con gli antropologi e con gli storici dell'arte, così l'archeologia dei media non può trascurare il confronto con i teorici e gli interpreti dell'oggetto filmico, con le tracce mnemoniche e le stratificazioni storiche delle quali esso è custode. Se è possibile generalizzare, ecco allora che attraverso gli strumenti offerti dalla tecnologia digitale è possibile ritornare con rinnovato sguardo sulle forme espressive del cinema, mentre quest'ultime sono un invito a riflettere sulle modalità di funzionamento e le caratteristiche espressive di media vecchi e nuovi¹⁶. La scomposizione e ricomposizione grafica di un'opera

¹⁴ L. Manovich, *Visualizing Vertov*, cit.

¹⁵ Come riferimento su tale nozione si rimanda al classico di J.D. Bolter, R. Grusin, *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, tr. it., Guerini, Milano 2003.

¹⁶ Per una concezione dell'archeologia dei media che procede in tale direzione, cfr. T. Elsaesser, *Film History as Media Archaeology. Tracking Digital Cinema*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2016.

cinematografica attraverso media più o meno recenti, attraverso strumenti più o meno tecnologici, diventa in tal senso un modo per osservare il lavoro stesso del film: le forme registiche e le tecniche compositive mediante le quali, continuamente, si rielaborano vecchi mezzi e forme espressive.

Al di là di una netta opposizione tra la storia delle tecnologie e la storia delle forme filmiche, la prospettiva di ricerca archeologica sembra essere produttiva se ci si colloca nel mezzo: da un lato, osservando la rielaborazione di vecchi dispositivi mediatici (il panorama dipinto) all'interno di nuovi dispositivi filmici (*Cronaca di un amore*); dall'altro, osservando la riarticolazione di vecchie forme filmiche (*Cronaca di un amore*) all'interno di nuovi dispositivi mediatici (il software ImageJ)¹⁷. Proprio il passaggio da un medium all'altro apre in questo modo uno spazio di conoscenza creativa e di sperimentazione meta-interpretativa: il piano sequenza di *Cronaca di un amore* visualizzato ed esperito dallo spettatore mediante uno schermo digitale oppure un visore per la realtà virtuale; l'intero set con il paesaggio, gli attori e la troupe riallestito sotto forma di panorama dipinto, e così via...

Se ciò è possibile o quantomeno immaginabile è perché *disporre i fotogrammi, esporre il film e visualizzare la regia* non sono soltanto modi per guardare l'opera altrimenti, ma definiscono una prospettiva di lavoro ibrida, tra ricerca e creazione. Ci danno la possibilità di riflettere criticamente sul continuo lavoro di rimediazione di forme tecniche, forme dell'esperienza e forme espressive che caratterizza la storia del cinema, i media e la cultura visuale.

¹⁷ L'idea di analizzare le forme espressive dell'opera artistica e cinematografica in quanto *dispositivi* ricorre nel lavoro di teorici come Omar Calabrese, Hubert Damisch, Giovanni Careri e Jacques Aumont. Questa stessa idea trova rilancio nel dibattito filosofico novecentesco attorno a tale nozione e, per quanto in modo implicito, nella celebre analisi di *Las Meninas* (1656) di Diego Velázquez posta in apertura di M. Foucault *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, tr. it., Rizzoli, Milano 2007, pp. 17-30.

Oltre lo spazio e il tempo.

Regie e pratiche del pianosequenza nel videomusicale contemporaneo

Giacomo Ravesi

All'interno delle storie e delle teorie del cinema, il pianosequenza rappresenta uno dei motivi stilistici e concettuali di massima riflessione etica ed estetica. Valorizzato tanto dalle teorie di orientamento realistico, quanto da quelle formalistiche, la pratica del pianosequenza simboleggia l'espressione paradigmatica di una tensione autoriale che si confronta con l'evoluzione delle forme della messa in scena e dei suoi dettami tecnologici. In particolar modo in epoca contemporanea le possibilità espressive consentite dalle arti elettroniche prima, e dal digitale poi, hanno riconfigurato le logiche rappresentative del pianosequenza: variamente negato, ricostruito, alterato.

Di grande interesse sono le argomentazioni avanzate da Lutz Koepnick in *The Long Take. Art Cinema and the Wondrous*¹. L'autore riconsidera il denso substrato teorico legato al concetto di *long take* ma lo aggiorna alla luce delle acquisizioni tecnologiche ed estetiche della contemporaneità, eleggendo la nozione di «meraviglioso» a propria forma emblematica. Lo studio cerca una convergenza fra cineasti e artisti visivi che interpretano il *long take* come nuova pratica percettiva che riconfigura la dimensione del dispositivo audiovisivo, le pratiche spettatoriali ed espositive. Analizzando opere di cineasti come Béla Tarr, Abbas Kiarostami, Apichatpong Weerasethekul, Tsai Ming-liang, Michael Haneke e videoartisti quali Tacita Dean, Sophie Calle, lo studioso si concentra sul potere incantatore e rivelatorio dell'immagine audiovisiva focalizzando il suo interesse proprio sul ri-orientamento spaziale e temporale che il pianosequenza opera nell'estetica contemporanea valorizzando i transiti fra le immagini, intesi sia come ambienti mediali di fruizione, sia come eterogeneità di forme registiche: dallo *slow cinema* alla videoarte più spettacolare.

Long takes today play a central role in moving film beyond its traditional medium and institutional setup and redefine it as a feature of the perceiving body in motion. [...] The long take breaks the mindless logic of 24/7, not merely by decelerating time but also by setting a stage on which we can retrain our attentional dynamics to encounter something unseen, unheard, or forgotten with passion and without fear-and thereby to witness no less than a rupture in the very fabric of self-managed time. [...] Long takes today invite us to sleep with our eyes wide open and inhabit screenscapes *as if* we were navigating the world of our dreams like a resilient wrinkle of time amid the fabrics of contemporary task management².

¹ L. Koepnick, *The Long Take. Art Cinema and the Wondrous*, University of Minnesota, Minneapolis 2017. Sull'argomento cfr. anche *The Long Take. Critical Approaches*, a cura di J. Gibbs, D. Pye, Palgrave Macmillan, Londra 2017, in particolare il saggio L. Purse, *Working Space: Gravity (Alfonso Cuarón 2013) and the Digital Long Take*, pp. 221-237.

² L. Koepnick, *The Long Take*, cit., p. 246 e p. 251.

In un saggio recente Vito Zagarrìo giunge persino a impiegare la metafora visuale e concettuale del «labirinto» per descrivere l'uso del pianosequenza nel cinema italiano contemporaneo³. Allo stesso modo Giacomo Tagliani svolge una rilevante riflessione teorica riconsiderando il regime di «credenza» attivato nelle forme contemporanee di montaggio e di ripresa in continuità⁴. È così che anche nell'ambito del videomusicale il pianosequenza raffigura una modalità stilistica abituale e rivitalizzata, che oltrepassa l'ideologica continuità e conformità riproduttiva dello spazio-tempo, per introdurre lo spettatore in un universo spaziale caleidoscopico, prospettivamente complesso e temporalmente incongruo. Proverò a illustrare alcune tendenze e orientamenti peculiari e rappresentativi di impiego del pianosequenza nel videomusicale contemporaneo, distinguendo tre grandi direzioni di ricerca che coinvolgono l'ambito *narrativo*, *performativo* e *teorico-concettuale* e che sono anche le tipologie caratteristiche di classificazione della forma videomusicale nel suo complesso.

La dimensione narrativa

Spesso impiegata come trovata e sfida stilistica da parte del regista, il pianosequenza nel videomusicale riscrive le formule narrative consolidate, prediligendo un racconto *multi-strand*, segmentato e non lineare.

Uno degli esempi più ricorrenti di uso narrativo del pianosequenza è legato all'esplorazione di uno spazio prestabilito, spesso un condominio in cui poter sviluppare diverse linee narrative simultaneamente e mantenendo una continuità temporale. È il caso di *Sparks* (2003, per il gruppo norvegese Røyksopp) di Thomas Hilland, in cui una macchina da presa totalmente libera e agile arriva dall'alto e si introduce nelle varie abitazioni svelando un'umanità silenziosa e dimessa. Chiaramente la continuità è fittizia e realizzata mediante delle transizioni digitali che uniscono spazi e riprese contigue ma separate, illudendo lo spettatore di una trasparenza apparente, secondo formule e procedure ampiamente testate dal cinema d'autore alla New Hollywood, dalle arti elettroniche alla computer grafica. Di grande fascinazione drammaturgica è anche *Cry Like a Ghost* (2013, Passion Pit) realizzato dal duo californiano Daniels (Daniel Kwan e Daniel Scheinert). Il video narra le vicissitudini di una ragazza divisa sentimentalmente fra tre uomini che schematicamente sembrano incarnare differenti umoralità e caratterialità (il sensibile, il duro, il timido). La continuità della ripresa si fonda su una messa in scena altamente suggestiva che assomma una recitazione densa e coreografica che si basa su un alto potere simbolico del corpo e del gesto, un'unità spazio-temporale che tramite effetti di *morphing*, *ralenti* e *reverse* condensa azioni, spazi e tempi eterogenei divisi fra passato e presente: l'immagine come «cristallo del tempo, rifrazione e reciprocità di reale e virtuale»⁵ come direbbe Gilles Deleuze.

Gioca invece in maniera eccentrica con la narrazione e l'attenzione percettiva dello spettatore *La mouche* (2000, Cassius) di Roman Coppola

³ V. Zagarrìo, *Labirinti. Il piano sequenza nel cinema italiano contemporaneo*, in *Cinema e identità italiana*, a cura di S. Parigi, C. Uva, V. Zagarrìo, Roma Tre Press, Roma 2019, pp. 165-177.

⁴ G. Tagliani, *Estetiche del montaggio e regimi di credenza*, in "FataMorgana", n. 33, pp. 193-209.

⁵ G. Deleuze, *Cinema 2. L'immagine-tempo*, tr. it., Ubulibri, Milano 1984.

attraverso la scomposizione dello schermo in nove riquadri che riproducono altrettanti pianisequenza, simulando le registrazioni delle camere di videosorveglianza. In questo caso il regista lavora sull'unità di spazio e di tempo, facendo tuttavia esplodere il racconto e rendendolo inintelligibile per il fruitore se non mediante visioni ripetute.

Questo lavoro omaggia in maniera dichiarata un'opera fondamentale delle arti sperimentali come *Nuovo libro* (*Nowa książka*, 1975) dell'artista polacco Zbigniew Rybczynski, in cui la scomposizione dell'inquadratura cinematografica in nove "finestre" obbliga lo spettatore a ripensare completamente i modi di "lettura" della messa in scena audiovisiva e dello spazio-tempo. Fin dal titolo l'artista polacco indica un'inedita concezione del testo e della sua fruizione, che oltrepassa le tradizionali categorie estetiche di causalità, linearità e consequenzialità narrativa e propone un superamento della stessa nozione di montaggio in favore di una coesistenza dei punti di vista. Anche se il supporto è ancora cinematografico (pellicola 35mm), *Nuovo libro* si rivela essere, da un punto di vista estetico e concettuale, un'opera già completamente digitale.

È proprio all'estetica del regista polacco che si ricollega in maniera esplicita uno dei più rilevanti registi di videomusicali di tutti i tempi: Michel Gondry. Come nella regia cinematografica, infatti, la scelta di realizzare un intero videomusicale ricorrendo a una sola inquadratura dichiara una manifesta propensione metalinguistica, che in molti videoclip esalta un concetto di autorialità e riconoscibilità espressiva. È il caso di autori come, per l'appunto, Michel Gondry, Spike Jonze, Gaetano Morbioli e gli Ok Go, che interpretano il pianosequenza come stilema caratteristico delle loro consuetudini registiche e visuali. Sotto l'aspetto narrativo, Gondry raggiunge il suo apice di sperimentazione in *Sugar Water* (1996) per i *Cibo Matto* in cui orchestra un doppio pianosequenza speculare e palindromo. Combinando *split-screen* e *reverse*, il clip segue le due cantanti giapponesi durante una giornata e ne intreccia le vicende, portandole a incontrarsi tramite un incidente stradale. La già complessa combinazione delle vicende è inoltre ulteriormente alterata e contorta, poiché uno dei riquadri riproduce le azioni nel verso contrario, incrociandone il senso e le protagoniste al momento dello scontro. Come osserva Bruno Di Marino, «*Sugar Water* è forse il video più significativo dell'estetica gondriana. [...] La reversibilità degli accadimenti, dentro e fuori la sequenza, la duplicabilità e la possibilità di associare all'infinito i gesti quotidiani, rappresentano il massimo grado di riflessione sul racconto»⁶.

La dimensione performativa

Gondry è anche uno dei massimi sperimentatori nei suoi clip della dimensione *performativa*, dal momento che esaspera in maniera iperbolica le forme coreografiche della relazione fra corpi, scenografie e danza abbandonando, più o meno rilevantemente, la componente narrativa.

Let Forever Be (1999, The Chemical Brothers) è uno dei video più emblematici e imitati di tale tendenza e racconta la giornata di una ragazza

⁶ B. Di Marino, *Segni sogni suoni. Quarant'anni di videoclip da David Bowie a Lady Gaga*, Meltemi, Milano 2018, p. 257.

introdotta in un universo danzante e caleidoscopico. Al pianosequenza si uniscono l'impiego di effetti di *feedback*, *morphing*, comparse, sagome fotografiche, scenografie multiple ricostruite in studio. L'idea complessiva è quella di comporre un immaginario composito fondato sulle illusioni ottiche, sui paradossi spaziali e sui rovesciamenti prospettici, che sembrano alludere tanto alle opere di Escher, quanto ai musical di Busby Berkeley.

Nella ricerca di Gondry *Let Forever Be* rappresenta l'emblema del video performativo nella forma video-elettronica, mentre *Come Into My World* (2002) per la *pop* star australiana Kylie Minogue, ne estende le sperimentazioni in era digitale realizzando una pervasiva e dinamica coreografia urbana. Il video si compone di un pianosequenza che segue il movimento circolare della cantante, la quale per quattro volte percorre lo stesso spazio urbano. Ogni volta che la Minogue torna al punto di partenza incontra un suo clone e anche gli stessi abitanti che fanno da sfondo alla camminata si moltiplicano a loro volta.

Come osserva Alberto Negri:

Di fronte ai testi del cinema postmoderno si ha l'impressione di immergersi in un fitto lavoro di incastro, di raddoppi, di cerchi concentrici che si sovrappongono e si annullano, dove un'immagine diventa il riflesso di un'altra immagine che a sua volta rinvia a un'altra ancora. Si afferma in questi testi il linguaggio della vetrina; il potere di persuasione viene affidato alla cornice⁷.

In questo video, Gondry esprime al massimo le potenzialità del *motion control*: un costoso e sofisticato sistema computerizzato di ripresa che, riuscendo a programmare movimenti sempre perfettamente uguali della camera, consente sovrapposizioni multiple nello stesso quadro e anche la possibilità di riprodurre più volte la presenza dello stesso soggetto. Attraverso la pratica del *compositing* digitale, Gondry compone uno spazio metropolitano sincronico, dove convivono simultaneamente persone e tempi differenti. Il quartiere diventa una superficie grafica e geometrica, che recupera la concezione spaziale del cinema d'animazione, dove l'immagine si costruisce attraverso la sovrapposizione di *layer* grafici differenti.

In Italia sperimenta la stessa tecnologia *Pensandoti* (Samuele Bersani, 2004) di Gaetano Morbioli, che supera ogni logica spazio-temporale, compenetrando vicendevolmente spazi e tempi differenti in un unico piano sequenza. Ciò che viene animato è un universo fluido e onirico che nega le regole gravitazionali e attraverso il *motion control* riproduce più volte nello stesso *frame* il cantante.

Gli Ok Go sono un gruppo *alternative rock* di Chicago che dalla seconda metà degli anni Duemila realizza numerosi video in pianosequenza in cui gli stessi musicisti si cimentano in vere e proprie performance fisiche e gare di abilità coadiuvati da macchinari e dispositivi di diversa natura impiegati in maniera eccentrica e ironica al fine di ottenere dei sorprendenti risultati di messa in scena. Uno di questi è *The Writing's on the Wall* (2014, Ok Go) dove la band armata di videocamera si auto-riprende aggirandosi in un enorme teatro di posa con decine di macchine ottico-prospettiche, che variano la

⁷ A. Negri, *Ludici disincanti. Forme e strategie del cinema postmoderno*, Bulzoni, Roma 1996, p. 66.

composizione grafica della rappresentazione in base al movimento e al posizionamento del fruitore.

Nei video degli Ok Go la performance perde i tratti di armonia e compostezza coreografica così come il pianosequenza dimentica la sua raffinatezza stilistica per divenire unicamente attrazione scenica, congegno agonistico-spettacolare, concepito e realizzato per una futura visione e condivisione virale e social.

La dimensione teorico-concettuale

Infine, la dimensione *teorico-concettuale* inabissa lo sguardo in un ipnotico scenario iperrealistico, illusionistico e spesso perturbante. Nel 1987 Zbigniew Rybczynski realizza uno speciale *music video* di *Imagine*, voluto da Yoko Ono per la celebre canzone del compagno morto, John Lennon. Per l'occasione il regista riduce New York – la metropoli per eccellenza della verticalità – ad uno *nastro* elettronico orizzontale: uno *skyline* in *chroma-key*. Il video è composto, infatti, da un lunghissimo carrello laterale che, da sinistra a destra, segue alcuni personaggi attraversare diverse stanze comunicanti con vista su New York. Le porte si aprono e fanno passare i protagonisti per i diversi stati della loro esistenza: dall'infanzia all'età adulta. Realizzato attraverso un ininterrotto piano-sequenza virtuale – visto che la stanza è sempre la stessa e i vari ambienti osservati in sezione sono legati da tendine elettroniche montate in *scrolling* – l'opera realizza l'eccezionalità pasoliniana della corrispondenza tra pianosequenza e vita⁸ e contemporaneamente, manifesta l'idea di uno spazio-tempo fluido e continuo.

Se per *Imagine* è congeniale citare le osservazioni pasoliniane sul pianosequenza per *Imitation of Life* (2001, R.E.M.) diretto da Garth Jennings è invece significativo richiamare le teorie baziniane sul montaggio proibito. Come è noto, per il teorico francese «quando l'essenziale di un avvenimento dipende da una presenza simultanea di due o più fattori dell'azione, il montaggio è proibito»⁹. Viceversa, in *Imitation of Life* l'inquadratura unica, fissa e prolungata è impiegata proprio come pratica attrazionale che amplifica ed estende i paradossi teorici e percettivi. Il video descrive alcune situazioni bizzarre e provocatorie accadute durante un party allestito accanto a un laghetto artificiale. La tecnica principale utilizzata è quella del *pan* e *scan* che produce un *virtual zoom* nervoso e ossessivo, ingrandendo, di volta in volta, porzioni di spazio diverse. Mediante un corposo lavoro di post-produzione digitale che ricostruisce la scena filmata combinando in *compositing* in una sola inquadratura numerose riprese realizzate da angolazioni differenti, *Imitation of Life* esaspera illusoriamente la trasparenza riproduttiva della profondità di campo e del montaggio proibito baziniano ma la raggiunge attraverso un imponente processo di ipermediazione.

Un complesso rapporto di dipendenza fra trasparenza e ipermediazione è al centro anche del music video *Star Guitar* (2002) diretto da Gondry insieme al fratello Twist per il gruppo inglese di musica elettronica The Chemical Brothers, combinando immagini videoregistrate con altre create al computer.

⁸ Cfr. P. P. Pasolini, *Osservazioni sul piano-sequenza* in Id., *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 2000.

⁹ A. Bazin, *Montaggio proibito*, in Id., *Che cos'è il cinema?*, tr.it., Garzanti, Milano 1999, p. 72.

In apparenza il video sembra essere un pianosequenza effettuato dal finestrino di un treno in movimento. Nel corso della visione ci si accorge, però, che ogni elemento del paesaggio esterno passa davanti al finestrino più volte e in sincronia con le strumentazioni e gli elementi ritmici del brano.

Il risultato finale è un'operazione di assoluta astrazione: le immagini – come i suoni della musica elettronica – diventano forme campionate e campionabili, che si possono creare e riprodurre all'infinito. Così nel video la città diviene un'entità autoreferenziale e simulata, che si produce e autoriproduce continuamente tra simulacro e referenzialità analogica. «Grazie a questa ambivalenza fra reale e fittizio, tra verosimile e artificiale, Gondry riesce a superare i limiti spazio-temporali e a creare dei non-luoghi artificiali, ricostruiti attraverso la tecnologia, che sembrano proiezioni mentali, sogni, ma soprattutto ricordi»¹⁰. Il paesaggio al di là del vetro diventa per lo spettatore un *loop* visivo, ipnotico e seducente, che anticipa – anche se ancora in forma monocanale – le pratiche dell'estetica del *Live media* e del *VJ'ing*.

Di conseguenza è chiaro che il pianosequenza nell'ambito del videomusicale contemporaneo ingigantisce le problematiche esistenti fra trasparenza rappresentativa e mediazione schermica. È così, per esempio, che il videoclip *Evil Twin* (2011, Modeselektor feat. Otto von Schirach) del collettivo francofono Dent de Cuir realizza un pianosequenza insolito ed eccessivo filmando esclusivamente lo schermo di un computer (*desktop film*), sul quale si agitano differenti finestre informatiche che scompongono e riproducono le azioni demenziali di due performer travestiti da scimmie. Se da un punto di vista drammaturgico il video configura una lotta intorno al motivo del doppio, da un punto di vista metaforico esso rappresenta un punto di approdo che ben riassume le tensioni grafiche e concettuali fra la trasparenza e l'ipermediazione insite nelle formulazioni contemporanee del pianosequenza.

La pratica del pianosequenza emblemizza, del resto, la natura ontologicamente ibrida e cross-mediale del videoclip, scissa tra istanze promozionali e prerogative artistiche. Nel videomusicale la stessa dimensione tecnologica potenzia una fluidità interdisciplinare e intermediale che, se da un lato perpetua una logica convergente e sincretica del sistema dei media e delle arti contemporanee, dall'altro ne assembla i processi tecnologici in un'ottica di trasparenza e ipermediazione. I videomusicali considerati uniscono, infatti, la prassi del pianosequenza con un gran numero di stilemi grafici e informatici (*morphing, compositing, time-lapse, computer grafica*), spesso abbinati a una specifica riflessione iconica sul corpo umano e sulla funzione dello schermo. Dispositivi ottici, monitor, multi-proiezioni, fisicità mutevoli e transumane affollano e attraversano gli ambienti dei video, innescando un senso spettacolare e scenografico della messa in scena. All'interno delle pratiche registiche del XXI secolo, pertanto, la regia nel video musicale contemporaneo opera in una dimensione sperimentale ed eccentrica, che, a partire da forme consolidate e storicizzate, attiva nuove forme di autorialità e rilancia gli sconfinamenti disciplinari fra le arti dello spettacolo.

¹⁰ A. Amaducci, S. Arcagni, *Music Video*, Kaplan, Torino 2007, p. 152.

Oltre l'osservazione.
Su alcune pratiche della regia nel cinema del reale

Daniele Dottorini

Parlare di pratiche della regia nel cinema documentario contemporaneo implica una serie di problemi che inevitabilmente ampliano o differenziano il concetto di regia da quello normalmente applicato al cinema di finzione. Una serie di problemi che difficilmente possono essere ridotti a pochi elementi, per più di un motivo: anzitutto per il fatto che non esiste *una* sola pratica registica nel cinema del reale, così come non esiste *una* forma del cinema del reale. Da qualche tempo a questa parte ciò che chiamiamo a volte indifferentemente documentario o cinema del reale si rivela un cinema multiforme, spesso diversissimo per approccio, metodologia, obiettivi, formati e anche pratiche di fruizione. Dal cinema del riuso d'archivio al cinema in prima persona, fino alle tante forme di ibridazione tra animazione, fiction e sguardo documentario, il cinema del reale è un cinema dai molti nomi e dai molti volti, come spesso si è detto.

Al tempo stesso, però, proprio questa specificità, questa multiforme modalità di approccio al reale, fa del documentario contemporaneo un territorio fecondo per un ripensamento generale della pratica cinematografica, a partire proprio dalla pratica registica. Uno dei primi problemi in cui si incorre affrontando il problema della regia nel documentario è la vulgata secondo la quale quella del documentario sarebbe una pratica *debole* della regia, dove non è possibile pensare alla regia come costruzione del mondo filmico ma una attività necessariamente condizionata dal mondo che *resiste* ad una sua messa in forma. Si tratta allora di affrontare questo problema proprio a partire da quella forma di cinema documentario che più di altre *sembra* costituire una sorta di grado zero della possibilità della regia di essere una pratica di creazione del mondo.

Parlare di regia nel cinema documentario significa, ancora una volta, parlare di una pratica che non può essere sussunta sotto un'unica definizione, un'unica prassi, perché molteplici sono appunto le forme del documentario, ognuna delle quali prevede diversi significati del termine regia.

Occorre dunque soffermarsi maggiormente sul significato del termine regia all'interno di quello che comunemente viene chiamato cinema osservazionale. Questo per due motivi: il primo perché questa tipologia di cinema è ancora oggi, sin dalla sua nascita una delle più presenti e praticate nel cinema mondiale; il secondo motivo risiede invece nel fatto che riflettere su alcune forme del documentario osservazionale dal punto di vista della regia ci permetterà di mostrare una evoluzione (o una mutazione) di questa particolare forma del cinema del reale, che mostrerà come dietro l'immediata (e per certi versi ingenua) definizione di questo cinema – apparentemente basato sulla tendenza ad annullare l'intervento della regia e della macchina-cinema a favore di una più possibile obiettiva rappresentazione del reale – stia invece una complessa operazione di creazione di immagini (e dunque una articolata e creativa pratica registica).

Sulla questione teorica

Anzitutto occorre dare alcune definizioni: cosa intendiamo generalmente per documentario osservazionale? Il termine diventa noto, come si sa, all'interno del dibattito intorno all'antropologia visuale, su una nuova tendenza che si sviluppa a cavallo tra la fine degli anni cinquanta e l'inizio dei sessanta, intorno ad autori come Robert Gardner, John Marshall e David McDougall. Il dibattito prende le mosse dalla rilettura delle teorie di Margaret Mead e da una lettura particolare degli scritti di Bazin sul realismo cinematografico. Fin dall'inizio era chiaro che pensare ad un approccio in cui l'obiettivo del film era quello di immergersi nelle situazioni senza strutture preordinate, entrando in una relazione aperta con chi veniva filmato avrebbe di fatto limitato l'autorità della regia:

Invece di essere circoscritto da gerarchie convenzionali costruite sull'autorità registica, si cercò di cedere il controllo del film – per renderlo un processo fluido, modellato attraverso l'intervento dei soggetti, l'interruzione di eventi inaspettati o contemporanei, e la partecipazione estetica o immaginativa dello spettatore. Ci si aspettava che il film avrebbe dovuto procedere seguendo le relazioni estese e a lungo termine con i soggetti filmati piuttosto che relazioni che avrebbero funzionato strumentalmente come veicoli per *portare a compimento* il film¹.

In questa prospettiva, dunque, il regista decade dal ruolo di creatore, per diventare l'interlocutore, o in alcuni casi l'intercessore di una situazione che deve essere il più possibile restituita nella sua complessità. Questo significa allora che la soggettività di colui che filma diventa un elemento centrale della costruzione dell'immagine e che la visione del cineasta-ricercatore, che obiettivamente *registra* la situazione reale che sta esplorando, è fuori dalla consapevolezza degli autori della nuova antropologia visuale. L'osservazione implica una partecipazione, se non addirittura una immersione nel mondo, come teorizza lo stesso David MacDougall:

Il significato è prodotto da tutto il nostro corpo, non solo dal pensiero cosciente. Vediamo con il nostro corpo, e ogni immagine che facciamo porta l'impronta del nostro corpo, cioè del nostro essere e dei significati che intendiamo trasmettere. Come prodotto della visione umana, la creazione di immagini può essere considerata da alcuni come poco più che una visione di seconda mano o surrogata. Ma quando guardiamo di proposito, e quando pensiamo, complichiamo enormemente il processo di visione².

¹ A. Grimshaw, A. Ravetz, *Rethinking Observational Cinema*, in "Journal of the Royal Anthropological Institute", n. 15 (2009), p. 540. Sul dibattito, si veda anche C. Young, *Observational Cinema* (1975), in *Principles of Visual Anthropology*, a cura di P. Hockings, Mouton de Gruyter, Berlin 2003, 3a ed.; A. Grimshaw, A. Ravetz, *Observational Cinema – Anthropology, Film, and the Exploration of Social Life*, Bloomington, Indiana University Press, Indianapolis 2009.

² D. MacDougall, *The Corporeal Image: Film, Ethnography, and the Senses*, Princeton University Press, Princeton 2006, p. 3.

Questa posizione rappresenta dunque il polo estremo di una visione immersa nel mondo, dunque assolutamente lontana dall'idea dell'osservazione come rappresentazione *diretta* del reale. L'immagine è anzitutto corporea e sensoriale, dice MacDougall: essa è dunque il risultato di un processo di costruzione di una miriade di sensazioni fisiche e intellettuali. L'immagine che astrae dalla corporeità (di chi filma e di chi è filmato) non è un'immagine, afferma dunque il cineasta e studioso americano.

Pur nato all'interno di un dibattito teso a modificare radicalmente l'approccio antropologico visuale al cinema etnologico, il concetto di osservazione presenta sin dall'inizio una serie di problemi riguardanti la forma del film e il ruolo della regia. Non è un caso che l'espressione *cinema osservazionale* si colloca in quegli stessi anni al centro del dibattito sul documentario moderno, accompagnando la nascita di tendenze come il cinema diretto, il *cinéma vérité*, il Free Cinema e le nuove forme che stavano in quegli anni rivoluzionando il cinema *tout court*. Ma come in ogni passaggio di un termine da un ambito ad un altro, non si tratta più della stessa cosa. Qualcosa, e qualcosa di molto significativo, cambia.

In questo nuovo fermento cinematografico, la parola *osservazione* assume un forte significato, quasi di parola d'ordine, di termine chiave per indicare le nuove pratiche della regia. Ma non si tratta di una parola nuova, al contrario. La centralità della parola osservazione, per indicare uno specifico elemento del gesto cinematografico appartiene in profondità alle teoriche del cinema del reale. Già negli anni trenta, John Grierson aveva ipotizzato l'osservazione come potenza propria del cinema. Nel suo testo *Documentary*, del 1932, Grierson sintetizza in tre punti chiave questa potenza del cinema:

- 1) Noi crediamo che dalla capacità, che il cinema possiede, di guardarci intorno, di osservare e selezionare gli avvenimenti della vita *vera*, si possa ricavare una nuova e vitale forma d'arte (...).
- 2) Noi crediamo che l'attore *originale* (o autentico) e la scena *originale* (o autentica) costituiscano la guida migliore per interpretare cinematograficamente il mondo moderno. Offrono al cinema una più abbondante riserva di materiale. Gli forniscono la possibilità di sfruttare un infinito numero di immagini. (...).
- 3) Il gesto spontaneo ha sullo schermo un singolare valore. Il cinema possiede la straordinaria capacità di *ravvivare* i momenti creati dalla tradizione o consunti nel tempo.³

Osservare e selezionare, per creare una nuova forma d'arte. Per Grierson, il documentario, parola in realtà non molto amata dal regista e teorico inglese, possiede la capacità non solo di attingere a piene mani da un repertorio pressoché infinito di gesti e immagini, ma anche il potere di isolarli, accentuarli, letteralmente farli riemergere a nuova vita. Ma altrettanto chiaramente, Grierson attribuisce la capacità osservativa al cinema, alla macchina-cinema, più che al soggetto umano. È la macchina da presa che permette l'osservazione.

³ J. Grierson, *Documentary*, in *Documentario e realtà*, a cura di F. Di Giammatteo, Bianco e Nero Editore, Roma 1950, pp. 43 - 44.

Pochi anni prima, in *Istruzioni provvisorie ai circoli del Kinoglaz*, Dziga Vertov affronta a sua volta questo concetto, intendendo l'osservazione come primo stadio del montaggio (vale a dire dell'organizzazione del mondo visibile). Vertov, in un testo didattico, che appunto si configura come una sorta di piccolo manuale di istruzioni per gli operatori, elenca le varie fasi della realizzazione di un film:

I Kinoki distinguono:

Il montaggio durante l'atto dell'osservazione: Orientamento ad occhio nudo in un luogo qualunque, in un momento qualunque.

Il montaggio dopo l'osservazione: organizzazione mentale dei fenomeni osservati in rapporto a questo o a quell'indizio caratterizzante.

Il montaggio durante le riprese: orientamento dell'occhio armato di cinepresa nel luogo ispezionato al punto 1. Adattamento alle condizioni di ripresa lievemente mutate.⁴

L'atto dell'osservazione si pone per Vertov come gesto di montaggio (come tutti i passi elencati). La strutturazione articolata e processuale del montaggio, così come lo intende Vertov, apre qui una serie di considerazioni. Il processo percettivo che porta alla selezione e al concatenamento del materiale sembra configurarsi come un processo in cui non c'è spazio per la soggettività dello sguardo. Ciò che conta è la capacità di astrarre (per mezzo della macchina) dalla propria soggettività e collocarsi nel flusso dinamica delle trasformazioni del reale. Il montaggio è dunque *l'organizzazione del mondo visibile* che non occupa una parte del processo di creazione del film, ma ne è esso stesso l'asse portante, nel senso che il montaggio stesso è il procedimento dialettico attraverso cui il cinema coglie la vita in flagrante, al di là di ogni percezione semplicemente umana.

Pur nelle innumerevoli differenze, Grierson e Vertov coincidono nel riconoscere la potenza osservativa del reale al cinema, appunto dell'occhio più la macchina da presa. L'osservazione diventa allora il momento fondante di una pratica registica tutt'altro che diminuita nel suo potere di costruzione dell'immagine. Per entrambi la potenza osservativa della macchina-cinema permette di creare delle immagini attraverso una selezione degli innumerevoli elementi del mondo della vita.

Diversi anni più tardi, Pier Paolo Pasolini ritornerà su questi temi nei suoi saggi sul cinema degli anni sessanta, saggi in cui la preoccupazione principale del regista e teorico italiano è quella di fondare la potenza del cinema, la sua autonomia rispetto ad altre forme espressive. Ora, afferma Pasolini, se c'è qualcosa che caratterizza il cinema (ancora una volta: il cinema *tout court*) è la sua capacità di osservare e selezionare gli elementi pressoché infiniti del mondo per trasformarli in forme dotate di senso (attraverso gli strumenti del cinema, la ripresa e il montaggio):

Non esiste un dizionario delle immagini. Non c'è nessuna immagine incasellata e pronta per l'uso. Se per caso volessimo immaginare un dizionario delle immagini dovremmo immaginare un dizionario infinito, (...). L'autore cinematografico non possiede un dizionario

⁴ D. Vertov, *Istruzioni provvisorie ai circoli del Kinoglaz*, in *L'occhio della Rivoluzione*, tr. it. Mazzotta, Roma 1975, pp. 120-121.

ma una possibilità infinita: non prende i suoi segni (im-segni) dalla teca, dalla custodia, dal bagaglio: ma dal caos, dove non sono che mere possibilità o ombre di comunicazione meccanica e onirica⁵.

Come nell'infinito numero di immagini di cui parlava Grierson, o nella operazione di montaggio mentale che l'operatore compie prima ancora di filmare ribadita da Vertov, in Pasolini vibra la stessa consapevolezza: l'osservazione è una pratica di *scrittura*, di selezione e riorganizzazione degli elementi del reale (del caos del reale) che diventano immagini.

Oltre a questo, non sfugge il radicale cambio operato nel significato di osservazione. Se nell'ambito dell'antropologia visuale l'osservazione ha a che fare con la potenza immersiva del corpo del regista nella situazione da filmare, in autori come Grierson, Vertov e Pasolini è la macchina da presa a permettere al regista di osservare (dunque selezionare e riscrivere) il reale.

È alla luce di queste considerazioni che allora possiamo tornare alla pratica registica del documentario di osservazione così come si è sviluppato fino ad oggi. Come si è visto, il documentario moderno riprende l'espressione «cinema osservazionale» arricchendola degli elementi del dibattito teorico sul cinema documentario lungo il corso del Novecento. La tradizione dell'antropologia visuale e quella del documentario moderno, nato tra la fine degli anni cinquanta e l'inizio dei sessanta del Novecento, continuano ad essere profondamente presenti nello scenario attuale. Ma come abbiamo visto, l'osservazione è tutto fuorché pretesa ingenua e *naïf* di uno sguardo neutro e invisibile sul mondo.

Sempre di più, nello scenario contemporaneo, emerge ciò che in fondo era già chiaramente presente nel cinema dei maestri del documentario moderno, come Jean Rouch o Frederick Wiseman: non esiste una vera polarità tra *osservazione* e *creazione*, i due termini che spesso vengono opposti per indicare due diverse direzioni del cinema del reale contemporaneo (distinzione che deve molto al tentativo di tassonomia messo in atto da Bill Nichols nel suo famoso testo sul documentario⁶), perché l'una di fatto richiama l'altra. Ciò che varia, anche radicalmente, è la forma della scrittura del reale che di volta in volta viene sviluppata.

Scrittura, vale a dire anzitutto regia. Ciò che è comune alle varie declinazioni della pratica osservazionale è la dimensione *empirica* dell'atto registico. Qui uso il termine *empirico* nel senso pasoliniano del termine, vale a dire come forma di creazione, scrittura e rielaborazione poetica del mondo che il cinema mette in forma: il cinema del reale può infatti essere definito *empirista* ed *eretico*, vale a dire capace di sperimentare di volta in volta la sua forma e capace di non seguire pedissequamente codici e convenzioni. Ma la pratica della regia si configura come una doppia operazione (parafrasando ancora Pasolini, che parlava nel cinema della doppia operazione, linguistica e poi estetica), che presuppone un percorso che necessariamente non può essere previsto o programmato in anticipo, ma che si chiarisce nel corso del suo svolgersi. L'operazione registica, che si divide nell'osservazione, selezione, riconfigurazione degli elementi del reale è una operazione continua, dall'idea

⁵ P. P. Pasolini, *Il cinema di Poesia*, in Id., *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1991.

⁶ Cfr. B. Nichols, *Introduzione al documentario*, tr.it., Il Castoro, Milano 2011.

iniziale fino al montaggio finale del film. Si tratta di una creazione empirica, nel senso propriamente deleuziano del termine:

L'empirismo non è affatto una reazione contro i concetti, né un semplice appello all'esperienza vissuta. Esso instaura al contrario la più folle creazione di concetti che si sia vista o intesa. L'empirismo è il misticismo del concetto e il suo matematismo. Ma per l'appunto esso tratta il concetto come l'oggetto di un incontro, come un *qui-ora*, o piuttosto come *Erewhon* da cui emergono inesauribili, i *qui* e gli *ora* sempre nuovi, diversamente distribuiti. Soltanto l'empirista può dire che i concetti sono le cose stesse, le cose allo stato libero e selvaggio al di là dei *predicati antropologici*.⁷

Se riprendiamo il testo di Deleuze dal punto di vista del cinema, si può allora pensare l'empirismo come forma del cinema documentario, o meglio, come suo approccio. L'esperienza garantita dall'osservazione – che, come si è visto assume una funzione complessa ed articolata nel cinema del reale – è preliminare ad una creazione (di concetti, cinematograficamente di immagini), non ad una registrazione ipoteticamente pura del reale. Osservazione e creazione non sono termini opposti, ma momenti di uno stesso processo. Ecco che allora, la forma osservativa del cinema può diventare una delle forme chiave per intendere questo percorso articolato e anche per comprenderne l'estrema varietà delle possibilità.

Osservazione e creazione. Tre esempi

Ma come si sviluppa questo percorso, questa dinamica aperta tra osservazione e creazione che prende le mosse da alcuni padri fondatori del cinema documentario, nello scenario contemporaneo? Alcuni brevi esempi non esaustivi possono aiutarci ad evidenziare gli elementi di continuità e di discontinuità nella torsione concettuale e semantica che il termine osservazione ha subito, come si è visto.

Nel cinema nato all'interno del Sensory Ethnography Lab di Harvard, il rapporto tra osservazione e creazione si declina soprattutto dal punto di vista della radicalità dell'osservazione (la presenza ossessiva, la vicinanza estrema), che porta ad una astrazione della visione. Il laboratorio nato all'interno dell'università di Harvard, diretto da Lucien Castaing-Taylor, coniuga ricerca estetica ed etnologica, indagine sulle forme estreme della percezione delle immagini e dei suoni del mondo, ed è diventato ormai da qualche anno una realtà riconosciuta, un luogo in cui pratica teorica e filmica si incrociano felicemente. Film come *Foreign Parts* (V. Paravel e J.P. Sniadecki, 2010), *Sweetgrass* (I. Barbash, 2009), *People's Park* (J.P. Sniadecki, L. D. Cohn, 2012) di, *The Iron Ministry* (J.P. Sniadecki, 2014) sono solo alcune delle tappe di un'esplorazione senza fine della potenza del cinema come dispositivo di interrogazione ed esplorazione del mondo. Nei film del gruppo di Harvard i luoghi e i corpi esplorati non sono spazi *oggettivi*, separati, misurabili; che sia un quartiere newyorkese marginale, separato dal mondo rutilante della grande

⁷ G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, Raffaello Cortina, Milano 1997, p. 3.

mela (*Foreign Parts*) o un parco pubblico cinese, attraversato per ottanta minuti in un unico piano sequenza da una camera attenta a cogliere le sfumature di un intero mondo in uno spazio qualsiasi (*People's Park*); o che sia la riscoperta di un mondo rurale quasi mitico che sopravvive nella contemporaneità (*Sweetgrass*), lo sguardo della videocamera è sempre uno sguardo immersivo, che pensa il cinema come esperienza sensoriale, non come descrizione oggettiva (illusoria) di ciò che si sta guardando. Ciò che viene affermato è dunque il passaggio dall'osservazione radicale all'astrazione del reale, finanche all'orrore della visione suscitato dall'estrema vicinanza della m.d.p. ai soggetti. In *Caniba* (L. Castaing-Taylor, V. Paravel, 2017), i due registi filmano con inquadrature ravvicinatissime il volto e il corpo di Issei Sagawa, che negli anni novanta uccise e mangiò una studentessa di cui era innamorato a Parigi. Ora l'uomo, accudito dal fratello, è ridotto ad uno stato quasi vegetativo e passa il tempo dipingendo e disegnando. Lo sguardo della camera è ravvicinatissimo e lo spettatore è costretto a guardare a lungo i suoi tratti, la sua espressione vuota, i suoi gesti. L'osservazione radicale si colloca allora ai limiti dell'oscenità, di ciò, vale a dire, che si pone al di là della scena, della possibile rappresentazione, che sempre prevede una distanza tra chi osserva e chi è osservato.

La dinamica può assumere anche una connotazione particolare, in cui la creazione di una immagine riprende le forme del cinema di finzione (o per meglio dire, dalla storia del cinema *tout-court*), pur partendo da una pratica osservazionale, come nel caso di registi pur diversi tra loro come Roberto Minervini o Sylvain George. Nel cinema di Roberto Minervini, l'osservazione è indiscernibile da una operazione di scrittura radicale. L'intimità raggiunta con i personaggi («La fiducia tra me e gli interpreti è il vero punto di partenza: è lì che si gioca il film»⁸), la troupe ridotta al minimo, la quantità enorme di girato sono alcuni dei presupposti con cui Minervini costruisce film che costruiscono narrazioni fortemente legate alla tradizione dei generi cinematografici, dal Road Movie (*The Passage*, 2011), fino al dramma politico e urbano (*What You Gonna Do When the Word's On Fire?*, 2018), passando per il racconto corale familiare – *Stop the Pounding Heart*, 2013). La forma è dunque profondamente legata alla grande tradizione del cinema americano, ma il suo metodo appartiene pienamente alla tradizione del cinema osservativo. Il rapporto tra montato e girato (che è di solito un rapporto altissimo), il tempo prolungato della ripresa, permettono al regista di selezionare piani e campi che nel montaggio finale determineranno uno sviluppo narrativo preciso. Il punto di partenza è un percorso di osservazione radicale, come afferma lo stesso regista:

Il ciak singolo che dura per il totale della scheda digitale o della bobina (prima 8 minuti ora 30); il silenzio assoluto durante il ciak, tra un ciak e l'altro – parlo del silenzio assoluto tra la troupe; l'assenza totale – e qui arrivo ai limiti dell'intolleranza – del gergo tecnico sul set, che crea una distanza con i personaggi, una gerarchia tra me e loro, perché è un linguaggio speciale, quasi dittatoriale che nessun altro è in grado di comprendere; la priorità assoluta di movimento ai personaggi; non interrompo mai il ciak anche in caso di problemi tecnici (non funzionasse fuoco o suono, ad esempio); la macchina

⁸ A. Stellino, *Il cinema come catarsi. Intervista a Roberto Minervini*, in *Catalogo della 59° edizione del Festival dei Popoli*, Baroni&Gori, Prato 2018, p. 63.

sempre a spalla; la copertura degli angoli in movimento, quindi un occhio al montaggio, dal momento che il mio montaggio è pulito, quasi di finzione.⁹

Le regole ferree portano allora ad una costruzione, ad una creazione appunto, che nel caso di Minervini si configura come un racconto di finzione, interno alla grande tradizione narrativa del cinema americano.

Il cinema osservativo non è dunque un cliché ripetibile, ma un metodo e una forma per la creazione di nuove immagini. In questa prospettiva, il cinema di un regista come Sylvain George spinge ulteriormente in avanti la pratica osservativa per costruire una forma di rimodulazione poetica e politica del reale. In film come *Les éclats* (2011), *Vers Madrid* (2012), *Qu'ils reposent en révolte (Des figures de guerre)* (2010) o *Paris est une fête – un film en 18 vagues* (2017), il regista francese porta alle estreme conseguenze la pratica dell'osservazione (passa diversi anni a filmare i migranti bloccati in attesa di poter passare la frontiera nella giungla di Calais; filma le manifestazioni e le proteste contro la *Loi Travail*, la nuova legislazione in materia di lavoro in Francia dal 2015 al 2016); il filmare diventa un atto di lunga durata, un gesto che replica la temporalità del vissuto delle persone coinvolte – che sono spesso figure ai margini della società, corpi e soggetti invisibili o visti all'interno di etichette politico-ideologiche di superficie. George filma folle, masse, soggetti che si fanno moltitudini. Ma come filmare tutto ciò?

Portare alle estreme conseguenze significa per George operare sulle immagini attraverso un montaggio capace di costruire una forma e al tempo stesso di evocarla. Il montaggio di *Qu'ils reposent en révolte (Des figures de guerre)* o di *Paris est une fête – un film en 18 vagues* rilegge l'idea del conflitto dal cinema sovietico degli anni Venti e l'idea di trasfigurazione allucinata del mondo dal cinema d'avanguardia francese degli stessi anni. L'uso del bianco e nero, il montaggio impressionista che sembra alludere alle immagini di Epstein o del primo Abel Gance sono gli elementi che costruiscono un'immagine nuova, frutto di un lungo lavoro di osservazione e, al tempo stesso, materia plasmabile, sottoposta ad uno sguardo che la pensa cinematograficamente. Ancora una volta dunque, come nel caso di Minervini, la forma osservativa si ibrida con le forme del cinema *tout-court*, al fine di costruire una nuova pratica del documentario quale quella che si sviluppa nei primi anni del nuovo millennio. Una pratica che abbandona dunque l'idea dell'immagine come pura rappresentazione del reale, a favore di un'altra idea, dell'immagine come possibilità in più di visione del mondo (e dunque come cinema): «più che documentare il mondo si tratta di completarlo, di fare in modo che queste immagini, dotate di una duplice natura, strappate sia al mondo comune che alla memoria collettiva, raddoppino ciò che è e ciò che dovrebbe essere»¹⁰.

Il Sensory Ethnography Lab, Roberto Minervini, Sylvain George. Questi esempi, che sono in realtà solo alcuni dei tanti possibili, ma che sono rappresentativi del cinema del reale contemporaneo (si tratta di alcuni degli autori più importanti e premiati del documentario degli anni Duemila), ci portano allora a ripensare la forma osservazionale proprio dal punto di vista del dispositivo cinematografico,

⁹ *Ivi*, pp. 68-69.

¹⁰ G. Bortzmeyer, *Ne vois-tu pas que je brûle?*, in "Trafic", n. 86 (2016), pp. 78-79.

emancipandola da una rigida definizione metodologica. In ognuno di questi autori è lo strumento della macchina da presa a disporre il rapporto con il mondo secondo una modalità osservativa. L'osservazione dunque è una modalità precisa (e declinabile in modi via via diversi) della regia cinematografica, tutt'altro che *debole*, come si diceva all'inizio. In un filo rosso che lega tra loro autori e registi molto lontani tra loro, nello spazio e nel tempo, emerge la pratica comune di una pratica osservativa che va oltre sé stessa o, per meglio dire, che si configura come invenzione, creazione di nuove immagini del (e dal) reale.

Da Michelangelo a Michelangelo. L'eredità antonioniana nello sguardo di Frammartino

Simona Busni

Antonioni e Frammartino: omonimia a parte, due figure evidentemente diversissime, appartenenti a due ere cinematografiche (e geologiche, verrebbe da dire) molto distanti. Ma forse – almeno questa è stata la sensazione che ho avuto accostandomi da totale neofita all'opera di Frammartino – accomunate da una medesima *esigenza*, che è poi quella associabile in generale ai cosiddetti cineasti del Reale: come scrive in proposito Roberto De Gaetano, un cinema animato dall'esigenza di fare dell'immagine una *traccia*, una *domanda di senso*, un'interrogazione sull'esperienza, e che pertanto si pone il reale come problema, come questione, a partire da un'istanza di tipo formale¹. Antonioni e Frammartino sono, di fatto, due formalisti, due grandi *compositori* dell'immagine. Tentare di individuare le ipotetiche premesse di un effettivo passaggio ereditario tra sguardi d'autore rischia di risultare un'operazione sterile e, senza dubbio, avventata – Frammartino non cita mai direttamente Antonioni tra i suoi principali riferimenti, anche se è innegabile che la portata rivoluzionaria, la *modernità* del suo cinema, si leghi a doppio filo con tutto ciò che è venuto dopo. Quello che mi propongo è semplicemente di fissare una serie di suggestioni, maturate nel corso di una ben più estesa ricerca su Antonioni² e poi, in qualche modo, riscoperte frequentando l'universo del contemporaneo. Nel farlo è necessario partire dal primo Michelangelo (non solo dal regista, ma più in generale dall'Antonioni teorico) e dalle caratteristiche formali del suo pensiero cinematografico. Nel 1963 il cosiddetto *stile-Antonioni* ha già avuto modo di manifestarsi sugli schermi cinematografici di tutto il mondo e la tetralogia è ormai quasi completata – l'ultimo ideale capitolo, *Il deserto rosso*, esce l'anno seguente –, ma il regista de *L'eclisse* (1962) continua a operare decodificazioni di poetica, trasponendo l'essenza della sua visione sulla pagina scritta. In un articolo intitolato *Il fatto e l'immagine*, pubblicato sul quotidiano "La Stampa", Antonioni formula il concetto di *nuova percezione*, come un qualcosa che riguarda da vicino la vita di ogni regista, impegnato a confrontarsi costantemente con la necessità di *vedere*, ma in un'accezione diversa rispetto a un altro professionista dello sguardo, come può essere un pittore: quest'ultimo lavora con segni statici, mentre il regista deve riproporre nel suo linguaggio il movimento di una realtà che si «matura e si consuma»³, portando alla luce la verità aurorale di una modalità percettiva differente, per certi versi più amorfa, eppure densa di potenzialità estetiche:

¹ Cfr. R. De Gaetano, *L'immagine documentaria come domanda di senso*, in *Per un cinema del reale. Forme e pratiche del cinema documentario italiano contemporaneo*, a cura di D. Dottorini, Forum, Udine 2013, p. 10.

² Contestualmente mi permetto di rimandare al prodotto finale della mia indagine: S. Busni, *Michelangelo Antonioni. L'alienista scettico*, Fondazione Ente dello Spettacolo, Roma 2019.

³ M. Antonioni, *Il «fatto» e l'immagine*, in "La Stampa", 6 giugno 1963, e in "Cinema nuovo", n. 164, luglio 1963, ora in Id., *Fare un film è per me vivere. Scritti sul cinema*, a cura di C. di Carlo e G. Tinazzi, Marsilio, Venezia 2009, p. 50.

Non è suono: parola, rumore, musica. Non è immagine: paesaggio, atteggiamento, gesto. Ma un tutto indecomponibile steso in una sua durata che lo penetra e ne determina l'essenza stessa. Ecco che entra in giuoco la dimensione tempo, nella sua concezione più moderna. È in questo ordine di intuizioni che il cinema può conquistare una nuova fisionomia, non più soltanto figurativa. Le persone che si avvicinano, i luoghi che visitiamo, i fatti a cui assistiamo: sono i rapporti spaziali e temporali di tutte queste cose tra loro ad avere un senso oggi per noi, è la tensione che tra loro si forma⁴.

La realtà fenomenica sulla superficie dello schermo si rivela in tutta la sua complessità fotogenica, consegnandosi allo sguardo sotto forma di un mistero⁵ impenetrabile che sorge nella dimensione interstiziale tra l'interno e l'esterno, soggettività e oggettività, composizione e scomposizione, immaginazione e percezione: strato dopo strato, l'immagine e la realtà si dissolvono in un unico enigma ontologico che confina con l'astrazione e che sollecita una processualità interrogativa costante sia da parte dell'autore sia da parte dello spettatore. In questo groviglio stratificato di sguardi e di ossessioni, l'equilibrio formale del cinema classico letteralmente si sfalda⁶, riorganizzandosi intorno all'assetto metamorfico di una visione completamente *estraniata*⁷ che tende ad autorappresentarsi e a lasciare emergere il senso nella sua purezza emozionale ed esistenziale: la modernità antonioniana parla la lingua barbara della poesia, come hanno evidenziato Pasolini e Deleuze⁸, in cui la *potenza della forma* si esprime massimamente in tutto ciò che resta *fuori* (dalla diegesi, dagli eventi, dai personaggi, dai paesaggi) e che coincide con la realtà stessa, con il suo inarrestabile fluire⁹, fatto di vuoti, di attese, di passaggi irrilevanti, di *orizzonti* che si susseguono come galassie in fuga causando continue dislocazioni dei punti di vista narrativi, degli assetti identitari, dei livelli di senso e degli stili di racconto¹⁰. L'esempio cinematografico

⁴ *Ibidem*.

⁵ «Noi sappiamo che sotto questa immagine rivelata ce n'è un'altra più fedele alla realtà, e sotto questa un'altra ancora, e di nuovo un'altra sotto quest'ultima. Fino alla vera immagine di quella realtà, assoluta, misteriosa, che nessuno vedrà mai. O forse fino alla scomposizione di qualsiasi immagine, di qualsiasi realtà», M. Antonioni, *Prefazione a Sei film*, Einaudi, Torino 1964, pp. 61-62.

⁶ Si pensi all'uso che Antonioni fa di piani sequenza, campi vuoti, raccordi sconnessi, false soggettive.

⁷ Cfr. L. Cuccu, *La visione come problema. Forme e svolgimento del cinema di Antonioni*, Bulzoni, Roma 1973, p. 137.

⁸ Cfr. P.P. Pasolini, *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 2000, pp. 179-181, e G. Deleuze, *L'immagine-movimento. Cinema 1*, tr. it., Ubulibri, Milano 1984, pp. 94-95, 143-144 e Id., *L'immagine-tempo. Cinema 2*, tr. it., Ubulibri, Milano 1989, pp. 29-36.

⁹ Cfr. R. De Gaetano, *Antonioni, la potenza della forma*, in Id., *Cinema italiano: forme, identità, stili di vita*, Pellegrini, Cosenza 2018, p. 123.

¹⁰ «La dispersione delle galassie non è altro che una metafora o un equivalente della dispersione, dello scioglimento del narratore tradizionale, che non trova più una collocazione precisa e chiara, perché è dappertutto e in nessun luogo, entra ed esce dal racconto quasi suo malgrado, senza riuscire a controllare quest'inarrestabile dislocazione», S. Bernardi, *Antonioni. Il mondo fuori campo e il narratore periferico*, in *Sguardi differenti. Studi di cinema in onore di Lorenzo Cuccu*, a cura di L. Cardone, S. Lischi, ETS, Pisa 2014, pp. 165-166. Le considerazioni di Bernardi fanno riferimento nello specifico a un racconto di Antonioni, intitolato *L'orizzonte degli eventi*, pubblicato prima sul "Corriere della sera", poi nei "Cahiers du Cinéma" e infine confluito nella

più emblematico resta, senza dubbio, lo *spaventoso* finale de *L'eclisse* in cui l'occhio-scettico di Antonioni, dopo essersi liberato della protagonista Vittoria (Monica Vitti), un criptico *interressore-veggente* in cui non ha mai creduto fino in fondo, ripercorre con la macchina da presa i luoghi di un dramma che, di fatto, non è mai stata raccontata, indulgiando sulla nudità muta e palpabile di un *mondo senza personaggi* in cui a parlare – a mostrarsi, a rivelarsi, a farsi riscoprire – sono piuttosto le ombre proiettate sul selciato, il vento che scuote le fronde degli alberi, le geometrie scheletriche delle impalcature, il rivolo d'acqua che segue il suo corso verso un canale di scolo, i lampioni che si accendono sul far della sera come spettrali presagi di una dissoluzione post-apocalittica¹¹. Nel reame antonioniano della *nuova percezione* il vincolo narrativo tradizionale è bandito, così come si ammantava di precarietà ogni tentativo di tenere distinti il primo piano dallo sfondo, il centro dalla periferia, il dentro dal fuori, la storia in sé dalla persona che occupa semplicemente una determinata posizione nello spazio, il personaggio dal paesaggio, la figura dal disegno astratto, i codici finzionali dall'istanza documentaria – in questa sede, possiamo fare riferimento anche ai cortometraggi degli anni quaranta, senz'altro ascrivibili al *mood* del Cinema del Reale, come *Gente del Po* (1943-1947), *N.U.* (1948), *Superstizione* e *Sette canne e un vestito* (1949). Ad Antonioni interessa condurre le proprie indagini critiche sulle *soglie*, spostandosi da un estremo all'altro del quadro, *verso il confine*¹² dell'immaginazione, nella speranza di penetrarne l'essenza ultima. Supponendo di dover sceneggiare la scena di un film sulla base di un qualsiasi avvenimento a cui si sia trovato ad assistere nel proprio quotidiano (come può essere la scoperta di un cadavere che galleggia a pochi metri dalla riva sulla spiaggia del lungomare deserto di Nizza, nella nebbia lattescente del primo mattino, quando le uniche cose percepibili sono il rumore del mare e il bianco del cielo)¹³, l'autore non ha dubbi:

Per prima cosa io proverei a togliere dalla scena il «fatto», a lasciare soltanto l'immagine descritta [...]. In quel lungomare così bianco, in quella figura solitaria, in quel silenzio, c'è secondo me una forza straordinaria. Il fatto qui non aggiunge nulla, è un di più. Ricordo benissimo che mi distrassi quando accadde. Il morto funzionò da diversivo a uno stato di tensione. Ma il vuoto vero, il malessere, l'angoscia, la *nausée*, il letargo di tutti i sentimenti e desideri legittimi, la paura, la rabbia, io li provai quando, uscito dal Negresco, mi trovai in

raccolta *Quel bowling sul Tevere* (1983). Lo stesso racconto viene citato anche da Deleuze nel primo capitolo de *L'immagine-tempo*, cit., p. 17.

¹¹ Cfr. S. Bernardi, *Antonioni: la perdita del centro*, in Id., *Il paesaggio nel cinema italiano*, Marsilio, Venezia 2002, pp. 178-179. «In quelle cinquantasette inquadrature che costituiscono la sequenza finale, lunga quasi sette minuti, non vediamo accadere niente, protagonista rimane il luogo, il luogo che perde la sua qualificazione di spazio filmico per diventare o ritornare ad essere luogo, nella sua massima imprecisione, [...]. Il cinema ritorna alla sua pura e semplice funzione di guardare, di osservare, ritorna a Lumière ma senza Lumière, ovvero senza lo stupore e la gioia del primo sguardo, anzi con la paura di chi ha perso l'abitudine a guardare. [...] E infine l'esplosione di luce dell'ultima inquadratura. L'Apocalisse, l'eclisse, c'è già stata, in tutte le immagini precedenti, nella desolazione del presente», *Ibidem*.

¹² *Verso il confine* è il titolo di un altro racconto di *Quel bowling sul Tevere*. In un passaggio Antonioni descrive la luce lunare come un pulviscolo azzurrognolo in grado di pietrificare i volti in un'immobilità pallida e dolorosa e di rendere immateriali le cose. Cfr. M. Antonioni, *Quel bowling sul Tevere*, Einaudi, Torino 1983, p. 128-129.

¹³ Cfr. M. Antonioni, *Il «fatto» e l'immagine*, ora in Id., *Fare un film è per me vivere. Scritti sul cinema*, cit., p. 51.

quel bianco, in quel niente che prendeva forma intorno a un punto nero.¹⁴

È proprio l'idea della *soglia*, dell'*oltre*, del confine, del passaggio, del flusso – tutte dimensioni dense, aperte, resistenti, contraddistinte da un'opacità (foto)genetica che annulla qualsiasi proposito di identificazione formale, stilistica o narrativa – che mi ha permesso successivamente di agganciare lo sguardo del secondo Michelangelo, di Frammartino. Il termine-chiave è *oscillazione*, per come esso viene fuori all'interno di una conversazione tra il regista e Daniele Dottorini, intitolata appunto *L'infinita oscillazione del reale*¹⁵. Qui il regista afferma di avere a cuore il problema delle immagini, prima ancora di quello del reale. Nei suoi film – *Il dono* (2002), *Le quattro volte* (2010) e *Alberi* (2013) –, lo spettatore è chiamato a interagire con immagini per così dire *problematiche*, per quanto riguarda la composizione dello spazio e del tempo dell'inquadratura, in particolare, l'utilizzo di piani-sequenza con inquadratura fissa e della profondità di campo, che ricreano realtà immersive e *brulicanti*. Immagini che inducono a una pratica di interrogazione costante, se si vuole entrare in intimità con esse, e che si attestano come raccordi di smarrimento e di successivo ricongiungimento nell'arco dei film¹⁶. Ci sono inquadrature che *ritornano*, con piccole differenze legate alla presenza e al movimento dei personaggi o della luce (che quindi suggeriscono *cambiamenti cronologici* – il passaggio delle ore – *meteorologici* – lo spostamento delle nuvole che coprono momentaneamente il sole creando ombre – *traslazioni fisiche* – le salite e le pendenze che, di fatto, rendono contemplabile la forza di gravità): ogni immagine è un piccolo quadro, una superficie piena di dettagli, che si anima all'interno di una cornice fissa e che ripropone, come in una danza coreografata, movimenti ripetitivi, senza scopo (almeno apparentemente), iscrivibili nella ciclicità ritmica del rito, in una sorta di *eterno ritorno* che sospende la concezione lineare del tempo.

C'è una superficie delle cose. [...] C'è qualcosa dietro la superficie e quel qualcosa è costitutivo dell'immagine stessa, per cui questo *oltre* [...] è continuamente al lavoro. Il visto e non visto, l'umano e il non umano, la vita e la morte, il documentario e la finzione visti anche come forme di controllo sono le oscillazioni di cui parlavamo e sono le cose che mi hanno interessato di questo film. Per cui il lavoro è stato quello di inserire in un piano sequenza una coreografia ferrea come se fosse uno spettacolo teatrale provato mille volte e al tempo stesso degli 'attori' che non rientrano nel mondo umano e che quindi sfuggono alla possibilità di un reale controllo. L'obiettivo è stato quello di cercare di costruire sempre questo doppio vincolo, questa oscillazione irrisolvibile, non tanto per giocare con il rapporto tra documentario e finzione, ma per giocare con un'oscillazione che non è possibile risolvere e che è

¹⁴ *Ivi*, p. 52.

¹⁵ Cfr. D. Dottorini (a cura di), *L'infinita oscillazione del reale. Conversazione con Michelangelo Frammartino*, in Id., *Per un cinema del reale. Forme e pratiche del cinema documentario italiano contemporaneo*, cit., pp. 203-210.

¹⁶ Cfr. M. Lecchi, *Intervista a Michelangelo Frammartino*, in "FilmDOC", <https://www.filmDOC.it/2014/09/intervista-a-michelangelo-frammartino-2/>.

una delle più importanti, perché queste linee lavorano insieme, continuano ad essere presenti e non consentono al film di fermarsi.¹⁷

L'oscillazione, la stratificazione di un'immagine in cui coesistono dinamiche inconciliabili, è già evidente in *Il dono*, in cui la geografia pietrosa e ramificata del paese di Caulonia diventa lo scrigno silenzioso di un'umanità abbozzata, in perenne attesa. Ma è con *Le quattro volte* che il formalismo esplose diventando pura estasi visiva: il ciclo della vita ci viene raccontato attraverso una sontuosa metalessi narrativa che si snoda lungo i differenti stati della materia – dalla polvere alla polvere, passando attraverso la morte e la (ri)nascita del corpo sotto forma di sostanza umana (un vecchio malato), animale (un capretto bianco), vegetale (un abete) e minerale (il carbone). Secondo Frammartino, quando all'inizio del film osserviamo la danza aerea della polvere nella penombra della chiesa, stiamo scorgendo il vero personaggio del film, pronto a incarnarsi nei vari elementi:

La polvere è certamente il primo grado del visibile, al confine tra visibile e invisibile, o tra visto e non visto. Aristotele afferma che per i pitagorici la polvere, i corpuscoli di polvere erano le anime degli esseri viventi in attesa di reincarnarsi. Pensando allora al mio film, anche se in una prospettiva più legata alla tradizione popolare piuttosto che ad una sopravvivenza della metempsicosi di origine pitagorica, ecco che la polvere diventa molto più interessante, che il fumo diventava molto più interessante.¹⁸

Senza considerare che il titolo della pellicola – nonché l'idea che ne costituisce il nerbo strutturale – rimanda appunto a una credenza pitagorica secondo cui nell'uomo ci sarebbero quattro vite, incastrate l'una nell'altra, che si succedono nel tempo:

L'uomo è un minerale, perché ha in sé lo scheletro, formato da sali e da sostanze minerali; attorno a questo scheletro è ricamato un corpo di carne, formato di acqua, di fermenti e di altri sali. L'uomo è anche un vegetale, perché come le piante si nutre, respira, ha un sistema circolatorio, ha il sangue come linfa, si riproduce. È anche un animale, in quanto dotato di motilità e di conoscenza del mondo esterno, datagli dai cinque sensi e completata dall'immaginazione e dalla memoria. Infine, è un essere razionale, in quanto possiede volontà e ragione. Abbiamo dunque in noi quattro vite distinte e dobbiamo quindi conoscerci quattro volte.¹⁹

¹⁷ D. Dottorini (a cura di), *L'infinita oscillazione del reale. Conversazione con Michelangelo Frammartino*, in Id., *Per un cinema del reale. Forme e pratiche del cinema documentario italiano contemporaneo*, cit., pp. 208-209.

¹⁸ *Ivi*, p. 208.

¹⁹ L. Mosso (a cura di), *Conversazione con Michelangelo Frammartino*, intervista pubblicata nel *pressbook* di *Le quattro volte* (film.cinecitta.com/public/pressbook/PBquattrovolte.doc). Cfr. anche S. Antichi, *Ridisegnare paesaggi. Ridefinizione dello sguardo etnografico e aesthetic of slow nel cinema di Michelangelo Frammartino*, in "Schermi", n. 4 (2018), pp. 29-44.

Sempre il concetto di metamorfosi è al centro dell'installazione *Alberi* – non a caso originariamente proiettata in loop –, in cui la leggenda dei romiti (uomini-albero) di Armento, il loro fondersi originario con il bosco di faggi per poi tornare a popolare la piazza del paese incarna un *movimento di mondo* talmente potente da reinventare un mito che era andato perduto, ripristinando il tempo del sacro, come sottolinea Daniele Dottorini²⁰:

La forza di queste immagini è allora quella di non pensare come stabili i rapporti tra le immagini e la materia, in tutti i modi possibili. Il reale si mobilita allora, si trasforma, si mostra come qualcosa di profondamente diverso dal puro sfondo, dal luogo che sorregge e circonda gesti od eventi. Il rito e il mito introducono allora un'altra dimensione temporale, caratterizzata dalla ciclicità, dal ritorno di gesti e rituali²¹.

In conclusione, è possibile ravvisare una qualche consonanza tra la fisionomia cinematografica espressa dalla *nuova percezione* antonioniana e l'*infinita oscillazione del reale* promossa dalle immagini di Frammartino? Inutile dire che le differenze sono macroscopiche per tutta una serie di ragioni di ogni ordine e grado, eppure, *da Michelangelo a Michelangelo*, la mia impressione è stata quella di scorgere una vicinanza estetica tra i loro sguardi, iscritta in una comune pulsione scopica: quella di due autori che si confrontano con la complessità di un reale misterioso, dinamico e, al fondo, *indecidibile*, una totalità essenziale (un *fluire drammaturgicamente indeterminato*) che si manifesta in purezza nella sua durata²², una tensione formale che si incarna nell'immagine determinandone il senso (sul confine dell'apparire e dell'invisibilità, a cavallo tra presenza e assenza), un movimento di soglia che si proietta costantemente verso l'alterità del visibile (l'oltre), scompaginandolo in tutte le sue declinazioni paradigmatiche, senza però perdere il contatto con il suo orizzonte fenomenico.

Questo è, credo, un modo particolare di essere a contatto con la realtà. Ed è anche una particolare realtà. Perdere questo contatto, nel senso di perdere questo modo, può significare la sterilità. Ecco perché è importante, più per un regista che per altri artisti, proprio per questa complessa materia che ha tra le mani, essere impegnato in qualche modo eticamente. È addirittura ovvio dire che il nostro sforzo di registi dev'essere appunto quello di intonare i dati della nostra particolare esperienza con quelli di un'esperienza più generale, così come il tempo individuale si accorda misteriosamente a quello cosmico.²³

²⁰ Cfr. D. Dottorini, *La passione del reale. Il documentario o la creazione del mondo*, Mimesis, Milano-Udine 2018, pp. 198-199.

²¹ *Ivi*, p. 199.

²² Cfr. L. Cuccu, *La visione come problema. Forme e svolgimento del cinema di Antonioni*, cit., p. 77.

²³ M. Antonioni, *Il «fatto» e l'immagine*, ora in Id., *Fare un film è per me vivere. Scritti sul cinema*, cit., pp. 50-51.

**Dall'archivio al corpo, alla ricerca di un "fuori".
La regia espansa negli ultimi lavori di Alina Marazzi**

Alma Mileto

Che tipo di rapporto lega il *found footage* e lo spazio extra-cinematografico? Questo saggio si propone di indagare l'interazione tra una pratica sempre più comune nel cinema del reale contemporaneo – il riuso intermediale di immagini d'archivio all'interno del racconto – e la fuoriuscita di questa stessa in orizzonti che dal cinema si allontanano. L'ipotesi che si vuole proporre è che il montaggio d'archivio conosca un potenziamento rilevante proprio in questa azione di "smarcamento" dal linguaggio cinematografico.

La tecnica del *found footage* richiede un processo di ideazione ibrido, caratterizzato da una materia lavorata a partire dagli scarti tra diverse linee compositive. Parliamo di una forma di scrittura cinematografica che, anche quando spinta sino ai confini del finzionale, muove dal reale e dalla sua imprevedibilità, nascendo come forma narrativa aderente alla vita (e al suo maneggiamento attraverso le immagini). Si tratta di un atto compositivo intrinsecamente predisposto alla ri-traduzione, in costante ricerca tanto del "fuori" inteso come "realtà" (memoria, Storia) quanto del "fuori" inteso come "oltre" il cinema stesso. Il dispiegarsi del *found footage* verso nuove forme espressive fa così sì che il lavoro dialettico tra diversi livelli narrativi, a contatto con uno spazio performativo (teatrale, laboratoriale, installativo), si metta in discussione e allo stesso tempo si riveli nella sua forma originaria. La tesi a cui si vuole arrivare è cioè che il montaggio discontinuo proprio di questo cinema manifesta apertamente i suoi schemi interni proprio quando incontra corpi e spazi reali, che di esso preservano quella pulsione vitale che tra le sole immagini di repertorio persiste piuttosto come "emozione dell'intelletto" (per dirla con Ejzenštejn¹). Si passerà attraverso diverse testimonianze per arrivare allo specifico caso di Alina Marazzi e dei suoi lavori più recenti, entrando nel merito di una regia che porta il proprio lavoro con le immagini ad un'evidente contaminazione di stili, direttamente interna al film o letteralmente al di fuori di quest'ultimo.

Il *found footage* è un'«unificante categoria estetica capace di lavorare in trasferta, fra cinema documentario e cinema sperimentale»². In quella vastissima area del cinema affacciata sul mondo e sulla sua documentazione, la scomposizione e il rimontaggio di repertori coprono vasta parte delle opere contemporanee e inglobano una grande varietà di canali espressivi. Parliamo di un cinema che sceglie di affidarsi ad immagini già esistenti per introdurre in un discorso narrativo altro, in grado di riconfigurare il loro senso attraverso nuove associazioni formali tra gli elementi della composizione, lavorando sulla distanza tra di essi come fonte di nuovi significati. Quella che sembra la costruzione a tavolino di una grammatica della visione, fiduciosa nel lavoro mentale di uno spettatore emotivamente "lucido", ha in effetti alla sua base un

¹ Cfr. S. M. Ejzenštejn, *La quarta dimensione nel cinema*, in *Il montaggio*, a cura di P. Montani, Marsilio, Venezia 2013.

² M. Bertozzi, *Recycled cinema. Immagini perdute, visioni ritrovate*, Marsilio, Venezia 2012, p. 22.

desiderio infantile e manipolatorio, quello di appropriarsi di cose altrui e di ricombinarle a proprio piacimento, dando forma ad un'idea che cresce e si trasforma con e *dopo* la materia stessa. La memoria depositata nelle immagini viene lavorata a tutti gli effetti *manualmente*, stressando il materiale e facendolo tornare grezzo e pronto ad essere collocato in un nuovo contesto, in un'idea di cinema molto vicina al carattere artigianale di bottega in cui diventa difficile separare l'attrazione (in senso ejzenštejniano) dalla narrazione, l'arte dal documento.

Il reale diventa allora piuttosto un «metodo»³, una cornice entro cui drammatizzare una forma, una matrice da piegare o a cui aderire, da risaltare o di cui perdere le tracce. Qualcosa – riprendendo una riflessione di Pietro Marcello – con cui bisogna “sporcarsi” andando in cerca di storie, ma il cui contenuto va poi alterato decidendo con il montaggio da che parte stare, a che gioco si vuole giocare⁴. È la realtà a definire la forma di racconto, ma altrettanto reale è la sua manomissione, data dal rapporto immediato con la materia che si ha di fronte e dalla creazione di un dispositivo narrativo che deve adeguarsi alle sue pieghe, assumere una forma in divenire, resistendo all'immersione nel “fuori” e aprendosi progressivamente una strada.

L'aspetto performativo del regista assume dunque un rilievo determinante: il *found footage* affonda le mani nella realtà per dare vita ad una «reale esperienza sensoriale»⁵. Incontrando la realtà, l'atto compositivo eccede le intenzioni primigenie ribaltando le convenzioni e dissotterrando inesplorate attitudini trasgressive. Prima di essere montaggio, l'azione di questi registi è un vero e proprio corpo a corpo carnale con la materia. Ma il fatto che si parli di un cinema performativo non vuole affatto dire che si tratti di pura scrittura, nel totale abbandono del documentario di osservazione. Al contrario, questo tipo di cinema si fa radicalmente prossimo al mondo e alla sua vitalità, mostrando appieno la sua capacità di muoversi insieme ai corpi⁶. Se non si vuole parlare di pura osservazione della realtà, si parli allora dell'accadere di un evento, quello del comporre, che mischia le carte in tavola e mostra un eccesso in cerca di una forma: “inventando” il reale sì, ma cogliendo sul fatto il rapporto tra l'immagine e la presenza della vita che da essa si sprigiona.

In questo costante rimodellamento del sensibile emerge il desiderio di dare vita di volta in volta ad una nuova modalità fruitiva, appellandosi ad un orizzonte mediale che sappia espandersi in uno spazio diverso da quello cinematografico. Molti autori del cinema del reale sono interessati ad aprire le proprie opere a nuove sfere di consumo iconografico o a pensarne di nuove appositamente per contesti performativi, che mostrino le maglie di quel processo laboratoriale che il prodotto finito del film rende meno palese (se pur visibile).

Uno degli esempi più calzanti è senza dubbio Michelangelo Frammartino. Basti pensare a *Le quattro volte* (2010), lungometraggio costruito

³ D. Zonta, *L'invenzione del reale*, Contrasto, Roma 2017, p. 8.

⁴ Cfr. P. Marcello, *Un'idea di mondo, conversazione con D. Zonta* in *L'invenzione del reale*, Contrasto, Roma 2012.

⁵ M. Bertozzi, *Espropri di realtà*, in “Fata Morgana”, n. 21 (2013), *Reale*, p. 37.

⁶ Sul «movimento di mondo» deleziano e su come questo intervenga negli spazi raccontati dal cinema del reale riflette Daniele Dottorini in *Tre pensieri del paesaggio*, in Id., *La passione del reale*, Mimesis, Milano 2018.

su modello delle videoinstallazioni nel lavoro attuato sul sonoro, o *Alberi* (2013), opera che nasce per essere esposta al MoMA di New York e viene fatta circolare come film solo successivamente. In questi casi il regista non lavora con l'archivio, ma tratta per sua stessa ammissione il girato come fosse composto da immagini di repertorio, dando al lavoro di montaggio il ruolo decisivo dell'intera operazione. Ed è attraverso lo strumento del montaggio che paradossalmente Frammartino pensa le sue immagini "fuori" dal cinema. Il cineasta spiega come nei suoi film cerchi di recuperare nel montaggio interno ad una sola inquadratura la dialettica di un'installazione pensata per essere frammentata su più monitor⁷. Partendo quindi da un modello costruito su più dispositivi da accogliere simultaneamente in un unico ambiente, il regista tenta di condensare in un unico dispositivo lo stesso «viaggio di riconnessione»⁸, chiamando in causa lo sforzo di uno spettatore smarrito tra più materiali da legare e a cui dare un senso (una foresta in una piazza in *Alberi*, una capra su un tavolo in *Le quattro volte*). Quello che avviene *fisicamente* in uno spazio installativo dovrebbe avvenire, di fronte all'unico schermo del film, nella testa dello spettatore, nella sua azione sintetica, comprimendo nell'immagine visuale quella che nasce come intenzione *spaziale*, pensata in un fuori vissuto. La vera pulsione dietro la pratica del montaggio di immagini resta dunque quella di un "taglia e cuci" da applicare direttamente sul reale, una rilocazione concreta di elementi in uno spazio, entro un limite materiale. *Corpi*, più che immagini.

Per rendere merito a questa pulsione originaria, l'immagine dovrà essere percepita allora come il più possibile fisica, disposta ad essere sbucciata nelle sue componenti, sufficientemente elastica da suscitare nel pubblico una dimensione interattiva. I registi finora citati vivono il proprio cinema come un desiderio di sconfinamento, di maggiore immediatezza nel rapporto con lo sguardo spettatoriale, memori di un cinema – quello degli anni '70 – che iniziò a "tirare fuori" le immagini dalla sala facendosi più vicino all'installazione. Come scrive Philippe Dubois, il testo inteso narrativamente migra in un testo di cui si evidenzia piuttosto l'aspetto psicologico-percettivo, storico-contestuale, architettonico-spaziale⁹. Lo spazio cosiddetto *perifilmico* – comprendente l'immagine e tutto ciò che l'accompagna – uscendo dal cinema vive una deterritorializzazione che smembra i suoi pezzi e rimette sul tavolo i suoi ingredienti, dando a ciascuno di essi un diverso peso spaziale e corporeo. Del resto, la pratica del montaggio, e quella del *found footage* per eccellenza, può essere considerata una sorta di *ready-made* audiovisivo, un collage mediale che si propone di disciplinare le immagini lungo un senso, ma che già di per sé è esposto alla decostruzione. L'archivio nasce per essere disseminato, si configura come luogo di incontro con dispositivi che possano raccoglierlo, fuggendo da un paradigma basato sulla sola conservazione e puntando invece – senza dubbio in questo cinema – ad una sottoposizione a continua risignificazione¹⁰. In aggiunta al *détournement* dato dalla risemantizzazione delle

⁷ Cfr. M. Frammartino, *Paesaggio con figure*, conversazione con D. Zonta, in *L'invenzione del reale*, Contrasto, Roma 2012.

⁸ *Ivi*, p. 103.

⁹ Cfr. P. Dubois, *Le cinéma exposé. Essai de categorisation*, in *Extended Temporalities. Transient Visions in the Museum and in Art*, tr. it., Mimesis, Milano 2016.

¹⁰ Sul movimento disseminativo dell'archivio come luogo di incontro con il dispositivo, si rimanda a D. Cavallotti, *Archivio amatoriale e rimediazione digitale*, in "Fata Morgana", n. 24 (2014), *Dispositivo*.

immagini tramite il vettore dinamico del film, un secondo *détournement* si rivela essere – nei casi che ora verranno analizzati – quello verso uno spazio che torna ad essere fatto di corpi, oggetti, distanze reali. In una parola, una *scena*.

Arrivando al caso specifico di Alina Marazzi, la regista sperimenta fin dai suoi primi lavori l'“impasto” della materia filmica – il suo primo corto (1989), fatto prevalentemente di animazioni, lo intitola non a caso *Impaste* (impastare). Questo il punto di partenza di un percorso lungo e articolato, lungo il quale nascono altri corti e poi i film più conosciuti, *Un'ora sola ti vorrei* (2002) e *Vogliamo anche le rose* (2007). È tuttavia un altro film, *Tutto parla di te* (2012), più recente ma nel complesso meno noto, a segnare un punto di svolta ai fini del nostro discorso. Marazzi per la prima volta si mette alla prova con un film di finzione. Decide quindi di spingersi al di là del lavoro di puro montaggio con il repertorio, i cosiddetti materiali *resistenti*, e di sperimentare il linguaggio della messa in scena. Eppure, il risultato è tutt'altro che un film classico, e lo spiega bene la stessa autrice in una conversazione con Dario Zonta (co-sceneggiatore e produttore del film)¹¹.

La regista ritiene i suoi film precedenti (quelli “d'archivio”) film già fortemente messi in scena, artefatti composti da pezzi di realtà presentati secondo una precisa costruzione al montaggio. E d'altro canto anche *Tutto parla di te* gioca con il repertorio, i super8, l'animazione, le interviste documentarie, i testi diaristici d'archivio. La differenza, la vera prova della cineasta, è quella di mettere in rapporto questi materiali con il movimento sulla scena delle attrici (tra le quali un volto noto come quello di Charlotte Rampling). Ad agire con e sulle immagini (d'archivio o d'animazione) sono in questo caso corpi in carne ed ossa. E nel film di corpi ce ne sono tanti: quelli femminili della gravidanza, quelli delle performance di teatro-danza che animano alcune delle sequenze, quelli di plastilina nell'animazione di una casa di bambole. Il risultato è una sceneggiatura «troppo poco cinematografica»¹², più simile semmai, citando le sue parole, «a un *atto teatrale*»¹³. Questo quindi il passaggio: dal reale alla performance scenica, dall'archivio alla potenza del corpo; un salto a cui il cinema (inteso in senso classico, narrativo) sfugge definitivamente.

In un certo senso la regista sperimenta un rapporto tra corpo attoriale e archivio non così dissimile dall'ultimo film di Pietro Marcello, *Martin Eden* (2019), in cui la straordinaria interpretazione di Luca Marinelli permette al regista di costruire un efficacissimo scambio di sguardi tra la nebulosa senza tempo del repertorio e la radicale centralità narrativa di un personaggio. Anche il corpo di Martin Eden non può essere letto indipendentemente dal caotico contorno visuale che lo circonda. La sua presenza fisica non viene integrata nella finzione; piuttosto rimane nel limbo tra finzione e realtà dialogando con la messa in scena del repertorio grazie alla propria prestanta scenica – dell'“attore-corpo” prima ancora che dell'“attore-personaggio”, dunque su un piano ontologico più che narrativo. In altre parole, è un corpo decisamente riconoscibile e “spettacolare” l'unico in grado di veicolare quella che è già di per sé una potente messa in scena, o ancora meglio una scena potentemente *manomessa* attraverso il montaggio d'archivio. Nel corpo dell'attore comincia a

¹¹ Cfr. A. Marazzi, *Tu che mi guardi, io che ti racconto, conversazione con D. Zonta* in *L'invenzione del reale*, Contrasto, Roma 2012.

¹² *Ivi*, p. 56.

¹³ *Ivi*, p. 60.

leggersi l'archivio, nell'archivio si riconosce l'impronta di quel corpo che gli resiste¹⁴.

Tuttavia, l'esperienza della messa in scena circoscritta allo spazio cinematografico sta stretta a Marazzi, che la avverte come trappola, alla ricerca di un fuori più autentico e più concreto¹⁵. Una forma di questo "fuori", quella dell'installazione, la regista l'aveva sperimentata già agli albori della sua carriera, attraverso la collaborazione con Paolo Rosa, Umberto Angelini, Gianfilippo Pedote. Rapporti che l'hanno portata nel 2000 alla creazione di un'installazione per la Biennale Architettura con Studio Azzurro (39 schermi sulle megalopoli) e cinque anni dopo ad una seconda installazione all'Hangar Bicocca di Milano (un montaggio di materiali girati da Ulrico Hoepli, il nonno, proiettati sotto forma di tritici e accompagnati da musica dal vivo).

Ma un altro possibile "fuori", esplorato dalla cineasta soprattutto negli ultimi anni, è quello dei laboratori didattici, cantieri aperti in cui si guardano le immagini prendere forma, si lavora sui rapporti di tempo e di spazio applicandoli ad ogni specifico caso, adattandoli alla naturalezza del singolo allievo. Già l'esperienza con Studio Equatore nel carcere di San Vittore era stata in questo senso di radicale importanza (da cui il lavoro del 1998 *Ragazzi dentro – Il mondo visto dai ragazzi reclusi nelle carceri minorili italiane*); ora, di fronte ad allievi dai percorsi più disparati, la regista ha tenuto masterclass a Londra, New York, collabora stabilmente con diverse istituzioni a Milano e a Bologna (IULM, IED, Scuola Civica, Bottega di Finzioni). Raccoglie filmmini di famiglia e super8 e li mescola a riprese fatte dai ragazzi con i nuovi dispositivi tecnologici, sceglie una parola (quella del 2019 è stata "resistenza") e chiede agli studenti di uscire in strada e applicarla alle realtà che incontrano. Uno dei suoi punti di riferimento principali è il *Re-framing Home Movies* curato da Karianne Fiorini e Gianmarco Torri. Attorno a quest'ultimo, la regista segue diverse iniziative: una fra tutte, il progetto del Lab80 di Bergamo, che consiste nel viaggiare su un camioncino e raccogliere super8 in giro per piccoli paesi del nord-Italia – decisamente in sintonia con l'ultimo film di Agnès Varda, *Visages, villages* (2017) –, poi montarli e organizzare proiezioni e installazioni con musica dal vivo tra la gente, nelle piazze.

Significativo ai fini del nostro discorso è anche il suo ultimo lavoro cinematografico, *Anna Piaggi. Una visionaria della moda* (2016). Il documentario racconta la celebre giornalista/modella/stilista milanese, icona internazionale della moda che compie un lavoro di editing direttamente sul proprio corpo – oltre che nella sua famosa rubrica di Vogue Italia, *Doppie pagine*, in cui sovrappone immagini e scrittura. Questa figura affascina Marazzi a tal punto da lasciarle tutto lo spazio del film, abbandonando per un momento i suoi "miscugli" artistici e facendoli apparire quasi esclusivamente attraverso l'oggetto del racconto. Anna Piaggi ha rappresentato nella Storia della moda letteralmente un archivio di immagini, un palcoscenico vivente. "Ogni cosa su

¹⁴ Come approfondimento della riflessione sul rapporto tra archivio e narrazione, immagine di repertorio e corpo dell'attore, ci permettiamo di rimandare a A. Mileto, *Felicamente fuori controllo. Conversazione con Pietro Marcello*, in "Fata Morgana Web", <https://www.fatamorganaweb.unical.it/index.php/2019/11/18/conversazione-pietro-marcello/>.

¹⁵ Per questa e alcune riflessioni successive ci permettiamo di rimandare a A. Mileto, *Attraversare i linguaggi. Conversazione con Alina Marazzi* in "Fata Morgana Web", <https://www.fatamorganaweb.unical.it/index.php/2019/06/28/conversazione-alina-marazzi/>.

di lei diventa grafica”, viene detto nel documentario. L’artista rappresenta in effetti il collage dell’era pre-digitale, quello da cui Marazzi stessa è partita e a cui progressivamente sembra voler ritornare¹⁶.

Ma l’esperienza senza dubbio più esemplare è quella dei due spettacoli d’opera a sua cura: *Il sogno di una cosa*, al Teatro Grande di Brescia nel 2014, su Piazza della Loggia a quarant’anni dalla strage, e *Haye. Le parole, la notte*, a Reggio Emilia nel 2017, sulle migrazioni contemporanee. Se nel primo caso Marazzi lavora solo alla parte video sullo sfondo della scena, nel secondo viene chiamata da Mauro Montalbetti (compositore delle musiche per entrambe le opere) alla regia. Nell’una e nell’altra opera la memoria dell’immagine d’archivio è chiamata direttamente in scena, nello scontro diretto con i corpi degli attori e con la musica dell’orchestra. È una memoria che, traducendosi in una nuova materia espressiva, si fa di nuovo fisica, rompendo gli argini iconografici e ricominciando a palpitare in uno spazio reale.

Ne *Il sogno di una cosa* i video (immagini d’archivio delle manifestazioni successive alla strage o testimonianze odierne dei cittadini, tutti materiali appartenenti all’Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico) compaiono su un grande sipario di cellofan e si muovono su diversi piani di proiezione, quasi come striscioni. Frammenti di racconto in Super 8 delle vittime di quella e di altre stragi si mescolano a video di oggetti (pezzi di giornale dell’epoca, documenti) immersi dalla regista nell’acqua (il giorno della strage pioveva). Tutto si fonde alla musica e alle coreografie di danzatori che rivolgono i propri movimenti ai video, entrano ed escono dalle immagini, diventando unica materia.

Haye è un’opera ancora più complessa, giocata sul rapporto tra le migrazioni di ieri (quella italiana nelle Americhe, il ventennio della colonizzazione del corno d’Africa) e gli sbarchi del presente, in un montaggio triangolare di tre diverse temporalità. Anche qui si assiste a doppie e triple proiezioni, fino ad avere cinque piani simultanei di narrazione tra video e movimenti sulla scena. La regista sceglie attori e non attori, li fa recitare alternativamente in scena e nei video proiettati (insieme a ricostruzioni di carte geografiche, fotografie d’autore). Li fa comparire in set-up video live riproducenti il processo identificativo del migrante e li fa cantare musica jazz e blues, in un *melting pot* di lingue volutamente cacofonico che specchia linguisticamente il sincretismo già potente a livello formale. Ad accompagnare l’alternanza narrativa tra video e scena (o il loro accavallarsi) ci sono l’orchestra, un coro, addirittura, in alcuni momenti, un quartetto d’archi sulla destra del palco. Gli attori (molti di loro appena sbarcati in Italia) interagiscono direttamente con i video, con le proprie parole o con le parole dei compagni. In alcuni momenti dell’opera i loro volti fanno persino da viva superficie allo scorrere delle immagini, dando vita a vere e proprie “immagini-corpo” inserite in un processo di incarnazione ormai completo.

In tutti e due gli spettacoli (nel secondo in modo totale) le linee compositive che nel *found footage* dei film di Marazzi si rincorrevano e si stratificavano nella cornice dell’immagine, spezzano sulla scena i quattro lati

¹⁶ Non a caso in questi mesi la regista è impegnata in una collaborazione con Gucci e “Vanity Fair” per un progetto sulle figure femminili nella moda milanese e in particolar modo sull’eredità delle madri raccolte dalle figlie. Marazzi ha realizzato corti su Benedetta Barzini, Alessandra Kustermann, Antonia Jannone.

dell'inquadratura e assumono ciascuna una presenza reale. Ogni componente rappresentativa viene evidenziata, acquisisce spessore, spazializzandosi e tornando ad essere corpo e materia tangibile. L'autrice muove gli attori sulla scena, si accorda con i direttori d'orchestra sulle posizioni e sui respiri, studia i rapporti tra palco e acustica, flusso delle immagini e flusso dei corpi danzanti, in un montaggio di parti di cui si leggono via via gli incastri come su una partitura. Una drammaturgia più articolata di quella cinematografica, eppure a detta della regista più libera, perché più libera è la materia da comporre¹⁷. Il lavoro con il repertorio migra in uno schema performativo, quello del teatro, e lì ritrova definitivamente la sua essenza di performance, aderendo alla scena e accettando il limite fisico del tempo e dello spazio come confine da avvicinare e da volgere a proprio vantaggio, recuperando tutta la carnalità e la precarietà di cui in sala di montaggio avvertiva la nostalgia.

Chiudiamo con un'immagine che possa condensare in un unico atto/pensiero il discorso cui abbiamo dato forma fin qui. L'anno scorso Marazzi ha realizzato *Haye 3* – in collaborazione con il compositore Mauro Montalbetti, in evidente continuità con l'opera teatrale –, un'installazione/*work in progress* per *Postaja Topolove* 2018¹⁸, un festival delle arti e dei linguaggi che si svolge tutti gli anni in un piccolo borgo al confine tra Friuli e Slovenia. Lo spazio installativo era un fienile, in cui sono stati portati oggetti trovati in diverse cantine (arnesi, scatole contenenti foto e documenti) e sono stati montati pannelli per proiettare alcuni video. L'idea era quella di dare un'anima sonora alla materia: ogni oggetto era collegato con dei sensori ad una registrazione audio e, se toccato, cominciava a "parlare", raccontando storie legate all'oggetto stesso, storie del luogo o storie di vita degli abitanti del posto. Ma c'era una seconda possibilità interattiva: se le persone si tenevano per mano chiudendo una linea immaginaria da oggetto a oggetto, partivano un audio e un video specifici, sempre gli stessi. La memoria del luogo si narrava attraverso ninne nanne, parole dimenticate, suoni del bosco, dando vita ad una dimensione condivisa, una "bolla emozionale" riempita da un sottofondo sonoro comune. Ecco, quella catena umana da oggetto a oggetto è forse il senso ultimo di un montaggio che cerca le sue linee di connessione direttamente nella materia, in una reale performance scenica. Un montaggio fisico, corporale, che esplora un preciso spazio e se ne appropria legando manualmente due unità e scoprendone la sintesi.

¹⁷ È interessante notare come in tempi recenti crescano, anche in Italia, i lavori sperimentali basati sull'incontro tra il montaggio d'archivio e lo spazio performativo del teatro. A partire dagli spettacoli "multimediali" di Cipri e Maresco: *Palermo può attendere* (2002), *Viva Palermo e Santa Rosalia* (2005), arrivando ad esempi ben più recenti come *Storia di un'amicizia* di Fanny&Alexander con video di Sara Fgaier (2018) o *Ritorno a Reims* di Thomas Ostermeier con Sonia Bergamasco (2019).

¹⁸ https://www.stazioneditopolo.it/Postaja-2018/index_edizione2018_statico.php

Regia e narrazione all'epoca dei social e degli OTT.
La serie videomusicale *Capri rendez-vous* di Francesco Lettieri
e il consolidamento del *brand* Liberato

Antonella De Blasio, Marco Teti¹

Autorialità e mediofilia

Nella presente sede viene presa in esame *Capri rendez-vous*, un'opera senza dubbio insolita – perlomeno nel panorama audiovisivo italiano – ideata e realizzata dal regista napoletano Francesco Lettieri. *Capri rendez-vous* è una serie videomusicale, vale a dire una serie composta da cinque video finalizzati all'accompagnamento di altrettanti brani musicali concepiti da Liberato, un cantante dall'identità attualmente ignota che ama combinare il genere neomelodico, il pop e l'elettronica. Diretti da Lettieri e pubblicati su Youtube, i cinque video di *Capri rendez-vous* vengono considerati degli autentici episodi e non delle produzioni autonome, almeno a livello narrativo. Essi recano i seguenti titoli, analoghi a quelli dei pezzi di Liberato: *Guagliò* (ep. 01), *Oi Marì* (ep. 02), *Nunn'a voglio 'ncuntrà* (ep. 03), *Tu me faje ascì pazza'* (ep. 04) e *Niente* (ep. 05). La serie videomusicale creata da Lettieri sembra costituire una sorta di indice dell'atteggiamento tenuto dai giovani registi italiani attivi in ambito audiovisivo. Tale serie consente inoltre di rintracciare in un campo espressivo inconsueto, quello videomusicale, una tendenza con chiarezza seguita nell'attuale scenario della produzione mediale.

Capri rendez-vous esibisce innanzitutto una spiccata dimensione *autoriale*, la quale pare però risolversi in una sorta di citazionismo ludico. Il carattere autoriale di *Capri rendez-vous* viene insomma manifestato attraverso la pratica o meglio la procedura tecnico-linguistica della citazione. Ciò viene dichiarato in maniera deliberata e lampante dallo stesso Lettieri, che nei titoli di coda del quinto e ultimo episodio ringrazia gli scrittori, i fotografi, i musicisti, gli attori e soprattutto i cineasti da cui trae ispirazione e a cui tributa un omaggio. Nei primi due video di *Capri rendez-vous*, per esempio, il regista campano rinvia con chiarezza alla *nouvelle vague* o più in generale al cinema della modernità². Uno dei personaggi principali, Marie, che ha le sembianze dell'attrice Jessica Cressy, richiama poi alla mente quelli interpretati dalla diva Brigitte Bardot negli anni Cinquanta e Sessanta. L'altro personaggio principale, interpretato dall'attore Elvis Esposito, allude invece a quello di Antoine Doinel, creato dal celebre cineasta François Truffaut³. Elvis Esposito consente addirittura di accostare

¹ L'articolo è stato progettato e realizzato congiuntamente da Antonella De Blasio e Marco Teti. La stesura dei primi due paragrafi è da attribuire a Marco Teti mentre quella dei successivi due paragrafi è da attribuire ad Antonella De Blasio.

² A onor del vero, in *Guagliò* e *Oi Marì* Lettieri non sembra rinviare tanto al cinema quanto alla temperie sociale, culturale ed estetica degli anni sessanta.

³ I testi citati o per meglio dire omaggiati da Lettieri in *Capri rendez-vous* vengono segnalati su internet. Si veda almeno C. Maddaluno, in "DLSO", <https://www.dlso.it/site/2019/05/10/liberato-capri-rendez-vous-ispirazioni-cinema/> (data di ultima consultazione 16 dicembre 2019).

Liberato alla scrittrice Elena Ferrante che, come il cantante, ha scelto di non rivelare la propria identità e, con ogni probabilità, ha origini campane.

Esposito compare nei video di *Capri rendez-vous*, ma impersona anche Marcello Solara, uno dei protagonisti dell'adattamento televisivo de *L'amica geniale*, la serie letteraria che ha donato a Elena Ferrante una grande notorietà.

Da *Capri rendez-vous* emerge con prepotenza la *mediofilia* onnivora e non del tutto consapevole di Lettieri. Il termine *mediofilia* designa in estrema sintesi la passione nutrita nei confronti dei dispositivi e dei prodotti mediali. Esplorato in Italia da Roy Menarini, da Sara Martin e da Ruggero Eugeni, il concetto di *mediofilia* viene posto in relazione al progressivo, vertiginoso aumento del numero di apparecchi e di strumenti tecnologici a disposizione degli individui registrato negli ultimi due decenni⁴. I tre studiosi ritengono non a caso la mediofilia un fenomeno peculiare dell'epoca odierna⁵. A loro avviso, un simile fenomeno dipende per l'appunto dalla grande abbondanza di prodotti mediali rilevabile in Italia e nelle altre società occidentali a partire dal Duemila o comunque dopo l'avvento di Internet e delle apparecchiature digitali. Le osservazioni di Menarini, Martin e Eugeni trovano una evidente conferma nelle scelte di Lettieri, più vicine alla sensibilità e all'immaginario degli appassionati che non a quella degli esperti di mezzi o prodotti comunicativi. Al pari di svariati registi e di innumerevoli fan, Lettieri dà infatti l'impressione di intendere la nozione di autorialità soprattutto come recupero di materiali narrativi preesistenti. Ecco spiegata la ragione per cui *Capri rendez-vous* presenta figure, situazioni, atmosfere, strutture e formule compositive prelevate da lungometraggi cinematografici, da fiction seriali, da progetti fotografici, da romanzi o da canzoni.

Modelli, formati e circolazione dei contenuti

Sotto il profilo stilistico ed espositivo *Capri rendez-vous* sembra subire poco l'influenza del cinema moderno o del cinema indipendente. Sul piano formale, il modello che a ben guardare Lettieri imita è piuttosto quello fornito dalle serie realizzate e trasmesse dagli attuali OTT (acronimo dal significato letterale di Over-The-Top), ovvero le piattaforme specializzate nell'erogazione di servizi e di contenuti online come Netflix oppure Amazon⁶. È opportuno a proposito ricordare che gli OTT prediligono l'adozione di formati brevi⁷, i quali

⁴ R. Menarini, *Cinefilia*, in *Il cinema. Percorsi storici e questioni teoriche*, a cura di G. Carluccio, L. Malavasi, F. Villa, Carocci, Roma 2015, pp. 351-354; R. Menarini, S. Martin, *Criticizing the Series. Television Criticism as Genre Between Cinephilia and Fan Culture*, in "Comunicazioni sociali", n. 2 (2015).

⁵ Eugeni riflette sul concetto di *mediofilia* in un intervento effettuato nel 2010 in occasione della seconda edizione di *Media Mutations*, un convegno organizzato dal Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna. Il titolo dell'intervento è *Per te soltanto. Il passaggio dalla cinefilia alla mediofilia e la reinvenzione delle élite culturali*, <https://www.mediamutations.org/about/mediamutations-2-le-frontiere-del-popolare-tra-vecchi-e-nuovi-media/> (data di ultima consultazione 16 dicembre 2019).

⁶ Le opere audiovisive seriali finanziate dagli OTT vengono analizzate in A. Palmieri, *Pay tv statunitense e contrazione dei formati: ecosistemi narrativi compressi?* in *Ecosistemi narrativi. Dal fumetto alle serie tv*, a cura di G. Pescatore, Carocci, Roma 2018, pp. 122-127.

⁷ La parola formato designa nell'ambito televisivo e per estensione in quello degli OTT la struttura, la durata, la fascia oraria (o il periodo) di messa in onda e la platea di riferimento di

favoriscono una fruizione veloce e dal carattere quasi *bulimico*⁸. Lettieri mutua dalle sofisticate fiction finanziate dagli OTT il principio della serialità e privilegia quindi la continuità narrativa. Analogamente agli episodi delle serie proposte dagli OTT, i cinque video di *Capri rendez-vous* hanno un legame molto forte dal punto di vista narrativo, vengono distribuiti in rete, sul web, tutti insieme nello stesso momento e vanno fruiti l'uno di seguito all'altro, in maniera immediata⁹.

Al contrario dei cineasti o dei videomaker degli anni sessanta e settanta, Lettieri non lancia dunque dei messaggi ideologici. Al contrario dei registi impegnati in campo audiovisivo negli anni ottanta e novanta, Lettieri non ragiona sui mezzi di comunicazione e non gioca neppure con i linguaggi espressivi, magari nel tentativo di destrutturarne i codici. I suoi veri obiettivi consistono nel fare circolare il più possibile *Capri rendez-vous* sul web e nel fare condividere la serie videomusicale da un elevato numero di utenti dei social network. L'importante, imprescindibile compito da lui svolto corrisponde in buona sostanza alla promozione e alla diffusione di un *brand* transmediale.

Per l'esattezza, i video che formano *Capri rendez-vous* e quelli delle altre canzoni di Liberato, sempre diretti da Lettieri, sono parte di un sofisticato progetto al contempo musicale ed economico-promozionale basato sulla trasformazione della figura del cantante in un brand, in una sorta di *marchio* distintivo¹⁰.

Una brand fiction transmediale

La principale funzione della serie *Capri rendez-vous* è quella di rafforzare il *brand* Liberato contribuendo a una strategia di marketing che assume un carattere transmediale poiché si dispiega su varie piattaforme audio-visive (Spotify, YouTube) e diversi social network (Facebook, Twitter, Tumblr), invitando i fruitori a interagire o a creare dei contenuti (commenti, profili, pagine web, foto ecc.).

L'identità visiva di questo *brand* viene veicolata anche attraverso un vero e proprio logo, il disegno di una rosa bianca, spesso pubblicato sui profili social, presente nei titoli di testa del videoclip realizzato per la canzone *Gaiola portafortuna* e ripreso sulla copertina dell'album rilasciato nel maggio del 2019.

un programma, nel nostro caso di una fiction seriale. Si veda G. Grignaffini, *Generi, stili e forme di vita nelle serie tv*, in *Confini di genere. Sociosemiotica delle serie tv*, a cura di N. Dusi, Morlacchi, Perugia 2019. Il formato delle serie degli OTT è spesso breve in quanto la durata degli episodi è di circa cinquanta minuti e le stagioni contano un numero ridotto di episodi, in media una dozzina.

⁸ I formati brevi contribuiscono al consolidamento del cosiddetto *binge watching*, espressione inglese che indica proprio il consumo rapido, ripetuto, compulsivo di film, fiction seriali o altre produzioni audiovisive. Questo tipo di consumo pare assumere la configurazione di una vera e propria patologia psicologica o con maggiore precisione di una dipendenza.

⁹ Per quanto concerne le serie inserite nei cataloghi degli OTT, in special modo di Netflix, si confronti altresì C. Tryon, *TV Got Better: Netflix's Original Programming Strategies and Binge Watching*, in "Media Industries Journal", n. 2 (2015).

¹⁰ La definizione della figura e della musica di Liberato come brand viene indagata a fondo in una ricerca da noi condotta di recente. Si veda A. De Blasio, M. Teti, *Napoli It's Me and You. Costruzione e diffusione del brand musicale liberato attraverso i videoclip di Francesco Lettieri*, in "L'avventura – International Journal of Italian Film and Media Landscapes", n. 1 (2019).

Questo fiore è tradizionalmente legato al culto mariano ma è anche simbolo del mese di maggio – periodo dell’anno della sua fioritura –, che diventa un elemento chiave del progetto: *Nove maggio* è il titolo della prima canzone pubblicata dall’artista, è la data di uscita del secondo brano nel 2017 e quella dell’album due anni dopo. Il valore simbolico della rosa, inoltre, ha stimolato le ipotesi più fantasiose riguardo all’identità del cantante: secondo alcuni fan Liberato potrebbe essere un ragazzo che si trova nel carcere minorile di Nisida – motivo che spiegherebbe il suo anonimato –, una piccola isola dell’arcipelago delle Flegree la cui morfologia ricorda appunto una rosa stilizzata. Questa ipotesi sembrerebbe avallata dal fatto che in occasione di un concerto organizzato sul lungomare di Napoli il cantante è arrivato a bordo di un gommone che sembrava appunto provenire dal carcere minorile di Nisida, ma è probabile che si tratti di una scelta fatta proprio per alimentare questo racconto.

Il mondo di finzione costruito dai brani di Liberato e dai video di Lettieri, dunque, assume la fisionomia di una vera e propria *brand fiction*, vale a dire di una fiction che possiede le qualità espressive e valoriali di un *brand* e si rivolge a un preciso target di potenziali fruitori¹¹. La regia di Lettieri, che rappresenta il principale strumento linguistico-comunicativo usato per creare e consolidare lo *storytelling* transmediale del *brand* Liberato, plasma un mondo fittizio dai precisi contrassegni estetici.

Le narrazioni transmediali, come spiega la studiosa Marie-Laure Ryan¹² rielaborando le riflessioni di Henry Jenkins, Sam Ford e Joshua Green¹³, non hanno semplicemente lo scopo di presentare vicende più o meno avvincenti, ma vogliono creare un vero e proprio scenario diegetico, un universo di finzione credibile o per meglio dire esperibile dall’*audience*, per questo si configurano come vere e proprie costruzioni di mondi che attraversano media differenti. L’attuale tendenza della regia audiovisiva è proprio quella di costruire mondi di finzione coerenti e tangibili, vale a dire universi a cui accedere da più punti d’ingresso, da vari canali – nel caso in analisi è possibile guardare i video su Youtube, ascoltare le canzoni su Spotify, seguire gli aggiornamenti sui canali social, partecipare ai concerti o ai raduni dei fan, comprare gadget ecc., dunque vivere esperienze sensoriali e cognitive differenti. L’aspetto esperienziale di tipo immersivo è favorito dalla continuità e dalla coerenza dello *storyworld*, creata grazie a una rete di isotopie – vale a dire elementi che generano ridondanza tematica – relative all’amore, alla nostalgia, al ricordo, al rapporto con lo spazio urbano. Altri temi che ricorrono riguardano aspetti sociali come la differenza di classe o la passione per la squadra di calcio partenopea, infatti nei primi video realizzati da Lettieri per il progetto Liberato, così come nella comunicazione social, compaiono spesso i simboli della Società Sportiva Calcio Napoli.

¹¹ C. A. Scolari, *Transmedia Storytelling. Implicit Consumers, Narrative Worlds, and Branding in Contemporary Media Production*, in “International Journal of Communication”, n. 3 (2009), pp. 586-606.

¹² M. L. Ryan, *Transmedia Storytelling. Industry Buzzword or New Narrative Experience?* in “Storyworlds”, n.7, (2015), pp. 4-5.

¹³ H. Jenkins, S. Ford, J. Green, *Spreadable Media. I media tra condivisione, circolazione, partecipazione*, tr. it., Apogeo, Milano 2013.

Quando più testi che convergono attorno lo stesso mondo sono fruibili attraverso media differenti, siamo di fronte a quella che è stata definita proliferazione testuale e mediale¹⁴. L'estetica della proliferazione testuale e mediale è dunque una categoria adatta a descrivere la morfologia delle storie che ruotano attorno al *brand* Liberato, poiché testi diversi (video, comunicazioni social, abbigliamento che riporta il logo del cantante ecc.) contribuiscono alla costruzione di un unico mondo, di un unico universo valoriale. La proliferazione testuale e mediale comprende gli adattamenti (la stessa storia raccontata da differenti media) e la transfinzionalità, che espande gli *storyworld* creando nuove storie solitamente narrate dallo stesso medium dell'originale (sequel, prequel, racconti di personaggi secondari). Il *transmedia storytelling* mette insieme queste due forme creando fenomeni di *franchising* – pensiamo al caso di Harry Potter –, che espandono la narrazione anche grazie a forme non medialità come ad esempio i gadget o i costumi indossati dai fan¹⁵. Anche il progetto Liberato prevede una distribuzione pianificata dei contenuti su media differenti attraverso precise operazioni di marketing: un esempio che rientra in questo processo è la *capsule collection* realizzata in collaborazione con il brand Converse, che comprende le iconiche sneakers One Stars, personalizzate con il simbolo della rosa e il nome del cantante – che, ricordiamo, solitamente indossa una felpa nera con cappuccio e un paio di One Stars, unici suoi tratti distintivi.

La costruzione di un mondo

L'analisi della serie video musicale *Capri rendez-vous* rivela una differenza sostanziale rispetto alla prima parte del progetto Liberato: i primi sei video firmati sempre da Lettieri per le prime sei canzoni dell'artista sono stati pubblicati su Youtube a distanza di diversi mesi e sono caratterizzati da una narrazione con un montaggio a puzzle, in cui l'omissione di alcune parti del racconto e l'articolazione dell'intreccio rendono complessa la ricostruzione univoca delle vicende – elemento che ha favorito operazioni di espansione e di parodia da parte degli spettatori-fan.

Anche *Capri rendez-vous* presenta una struttura narrativa seriale, basata dunque sulla diluizione temporale, densa di momenti sospensivi e che – proprio come accade nella fiction seriale televisiva – nei singoli episodi non riporta le vicende a uno stato di equilibrio, ma, a differenza dei primi video, viene ripreso, lo ribadiamo, il modello delle grandi piattaforme di distribuzione online, che rendono disponibili intere stagioni, infatti tutti gli episodi della serie sono stati rilasciati contemporaneamente.

Un elemento chiave che accomuna la serie videomusicale *Capri rendez-vous* e i primi sei video realizzati da Lettieri per Liberato è rappresentato dall'importanza del *setting*. Come ha evidenziato la studiosa di narratologia

¹⁴ M. L. Ryan, *The Aesthetics of Proliferation*, in *World Building. Transmedia, Fans, Industries*, a cura di M. Boni, Amsterdam University Press, Amsterdam 2017, pp. 31-46.

¹⁵ *Ivi*, pp. 32.

Marie-Laure Ryan¹⁶, possiamo distinguere tra narrazioni che enfatizzano la storia – in cui i personaggi popolano certi ambienti ma potrebbero muoversi anche in altri spazi – e testi che invece enfatizzano il mondo creato. Le prime sono le cosiddette storie a dominante plot, come le barzellette, o la tragedia – che si svolge in particolari circostanze sociali, ma potrebbe accadere ovunque – nelle quali la rappresentazione del mondo è incompleta, domina la componente temporale, prevale il focus su cosa accadrà, sullo svolgimento delle vicende, e il processo interpretativo è individuale. Diversamente le narrazioni «a dominante mondo» si dispiegano su più media, forniscono numerose informazioni sul *setting*, lo rendono per noi familiare e attivano processi interpretativi di tipo collaborativo.

Alla luce di questo modello, possiamo affermare che *Capri rendez-vous* è una storia a dominante mondo poiché – come fanno anche i primi sei video costruiti da Lettieri per le canzoni di Liberato – enfatizza il *setting* creato. Questo aspetto emerge chiaramente nell'ultimo episodio della serie videomusicale, *Niente*, montato come una sequenza veloce di fotografie e ispirato al progetto dell'artista inglese Martin Parr dal titolo *The Amalfi Coast* (2014) – venticinque scatti fotografici iperrealisti che, ritraendo alcuni luoghi simbolo della realtà partenopea, mettono in evidenza rituali sociali e stereotipi. La pratica citazionistica del regista, anche in questo caso, non rappresenta solo una scelta di stile ma diviene funzionale alla narrazione e alla costruzione dello *storyworld*, infatti se le prime immagini replicano gli scatti di Parr ritraendo la Capri odierna popolata soprattutto da turisti, l'ultima sequenza si riallaccia alla storia e mostra alcune foto di Marie, invecchiata, che si reca sulla tomba di Carmine, capitolo finale di una storia d'amore durata più di cinquant'anni.

L'analisi della serie videomusicale *Capri rendez-vous* conferma che lo storytelling transmediale costruito per questo progetto di *brand fiction* adotta una prassi tipica della regia audiovisiva contemporanea: non raccontare semplicemente delle storie ma costruire veri e propri mondi. I video di Lettieri e le canzoni di Liberato creano dunque uno *storyworld* compatto e coerente, articolano una narrazione che, pur dispiegandosi su molteplici piattaforme, non risulta frammentaria, una narrazione all'interno della quale Napoli non è solo un *setting* ricostruito attraverso luoghi e personaggi stereotipati, ma rappresenta un bacino di immagini poetiche e musicali rievocate e ricombinate secondo i dettami della *mediofilia*.

¹⁶ M. L. Ryan, *Texts, Worlds, Stories. Narrative Worlds as Cognitive and Ontological Concept*, in *Narrative Theory, Literature, and New Media. Narrative Minds and Virtual Worlds*, a cura di M. Hatavera, M. Hyvärinen, M. Mäkelä, F. Mäyrä, Routledge, London 2015, pp. 11-28.

Effetti collaterali.

La regia di Steven Soderbergh tra cinema e nuovi ambienti mediali

Damiano Garofalo, Pietro Masciullo¹

Il cinema di Steven Soderbergh nel XXI secolo: Unsane (2018)

Nella costante ridefinizione dei modelli e delle pratiche di regia cinematografica nell'epoca della *streaming culture*² e delle narrazioni transmediali³ la figura di Steven Soderbergh – produttore, regista, direttore della fotografia (con lo pseudonimo di Peter Andrews) e montatore (con lo pseudonimo di Mary Ann Bernard) di gran parte dei suoi film – diventa evidentemente un caso di studio cruciale. Negli ultimi quindici anni, infatti, il regista di grandi successi hollywoodiani come *Out of Sight* (1998) e *Ocean's Eleven* (2001) ha sperimentato ogni nuova frontiera dell'audiovisivo: dalla complex tv (le due stagioni di *The Knick* a partire dal 2014), alla serialità interattiva (*Mosaic*, 2018); dai film a basso budget girati con gli iPhone (*Unsane*, 2018), ai film prodotti per le piattaforme streaming come Netflix (*Panama Papers*, 2019) o Prime video (*The Report* di Scott Z. Burns, 2019). Ma prima di addentrarci nell'analisi di alcuni casi di studio è utile operare due premesse fondamentali per contestualizzare l'ambito teorico di riferimento.

Premessa numero uno. Nella sua celeberrima raccolta di scritti intitolata *Il cinema, e oltre* Serge Daney scrive in apertura:

Non è *la crisi* del cinema ma *che cosa è in crisi nel cinema?*. Due cose. 1) la sala buia, 2) la registrazione. Queste due cose hanno un punto in comune: entrambe si fondano su una certa *passività* della pellicola e/o dello spettatore⁴.

Già sul finire degli anni Ottanta, pertanto, Daney riflette sulla crisi del «duogo in cui abbiamo sognato, ingenuamente, di essere tutti uguali. In cui abbiamo pensato che tutti i sogni convergessero verso gli stessi oggetti (le star)»⁵. L'esperienza spettatoriale, del resto, inizia proprio in quel decennio a essere ridiscussa sia da un punto di vista temporale («Il tempo non è lo stesso a seconda che lo si abbia programmato o lo si subisca»⁶), sia dal punto di vista spaziale (l'home video non presuppone più una visione collettiva ma crea

¹ I due autori hanno ideato e discusso l'intero saggio in modo congiunto. Per convenzione, si segnala che Pietro Masciullo ha scritto il primo paragrafo (Il cinema di Steven Soderbergh nel XXI secolo) mentre Damiano Garofalo ha scritto il secondo (Steven Soderbergh e la regia "televisiva").

² V. Re (a cura di), *Streaming Media. Distribuzione, circolazione, accesso*, Mimesis, Milano-Udine 2017.

³ F. Zecca (a cura di), *Il cinema della convergenza. Industria, racconto, pubblico*, Mimesis, Milano-Udine 2012.

⁴ S. Daney, *L'exercice a été profitable, Monsieur* (1993), in Id., *Il cinema, e oltre. Diari 1988-1991*, tr.it, Il Castoro, Milano 1997, p. 19.

⁵ *Ivi*, p. 24.

⁶ *Ivi*, p. 19.

nuovi micro-ambienti associati). Il grande critico e pensatore francese condensa in questi pochi appunti molte delle questioni teoriche che i *Film Studies* avrebbero affrontato nei tre decenni successivi⁷ arrivando inevitabilmente a confrontarsi con il *pictorial turn digitale*⁸ e con la cosiddetta *cultura on demand*⁹. Insomma, se la sala cinematografica rivendica ancora oggi un ruolo decisivo nei consumi culturali, a essere gradualmente mutati sono stati i profili e i modelli di spettatorialità: le piattaforme SVOD (*subscription video on demand*) come Netflix, Prime Video o Disney Plus stanno attuando una sempre più pervasiva convergenza¹⁰ verso un nuovo ecosistema mediale che ridefinisce in maniera sostanziale la tradizionale filiera cinematografica (produzione, distribuzione, esercizio). Ecco che l'ontologico quesito baziniano «che cosa è il cinema?» tende oggi a diventare sempre più: dove e come *persiste* il cinema nei nuovi *mediascapes* digitalizzati? A tal proposito un film come *Bubble* (Soderbergh, 2005) nasce proprio come pionieristico esperimento produttivo e distributivo: presentato in anteprima alla Mostra del Cinema di Venezia nel settembre del 2005, il film viene poi distribuito simultaneamente in sala e nella TV satellitare HDNet Movies il 27 gennaio 2006. Appena cinque giorni dopo è stato messo in commercio anche il DVD sperimentando così un modello distributivo convergente (circolazione in sala, televisione e home video nella stessa settimana) molto simile a quello che le piattaforme streaming come Netflix avrebbero attuato nel decennio successivo.

Premessa numero due. Nelle conclusioni de *L'Immagine-tempo* Gilles Deleuze si spingeva a ipotizzare un nuovo paradigma di interazione con le immagini che di lì a poco avrebbe inciso profondamente sul modo di pensare il cinema:

Le nuove immagini non hanno più esteriorità (fuori campo). [...] Lo stesso schermo, pur conservando per convenzione una posizione verticale, non sembra più rinviare alla postura umana, come una finestra o un quadro, ma costituisce piuttosto una tavola di informazione, superficie opaca su cui si inscrivono *dati*. [...] Cosicché le immagini elettroniche dovranno fondersi ancora in un'altra volontà d'arte, oppure in aspetti ancora sconosciuti dell'immagine-tempo¹¹.

⁷ Cfr.: L. Manovich, *The Language of New Media* (2001), tr. it. *Il linguaggio dei nuovi media*, Olivares, Milano 2002; D. N. Rodowick, *The Virtual Life of Film* (2007), *Il cinema nell'era del virtuale*, tr.it., Olivares, Milano 2008; R. Bellour, *La Querelle des dispositifs: Cinéma - installations, expositions*, P.O.L. Trafic, Paris 2012; J. Aumont, *Que rest-t-il du cinéma?*, Vrin, Paris 2012; F. Casetti, *La galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, Bompiani, Milano 2015; M. Hagener, V. Hediger, A. Strohmaier, *The State of Post-Cinema: Tracing the Moving Image in the Age of Digital Dissemination*, Palgrave Macmillan, London 2016.

⁸ Cfr. A. Pinotti, A. Somaini, *Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi*, Einaudi, Torino 2016.

⁹ Cfr. C. Tryon, *On-Demand Culture. Digital Delivery and the Future of Movies* (2013), in *Cultura on Demand. Distribuzione digitale e futuro dei film*, tr.it., Minimun Fax, Roma 2017.

¹⁰ Cfr. H. Jenkins, *Convergence Culture* (2006), in *Cultura convergente*, tr.it., Apogeo, Milano 2007; F. Zecca (a cura di), *Il cinema della convergenza*, cit.

¹¹ G. Deleuze, *Cinéma II – L'image-Temps* [1985]; tr. it. *L'immagine – tempo*, Ubulibri, Milano 1989, p. 293.

Questa immagine-informazione elettronica (divenuta poi digitale) viene fruita su uno schermo videografico (oggi display *touch*) che funziona come un pianale, un cruscotto, rielaborando i dati in un flusso indistinto che interagisce con il nostro corpo (attraverso il gesto delle mani¹²). Domandiamoci quindi: in che modo questa tendenziale interattività ha inciso sulle configurazioni filmiche, quindi sui discorsi relativi alla storia delle forme cinematografiche?

Eccoci al punto: questi radicali salti di paradigma intercettati in nuce nel cuore degli anni Ottanta informano la regia di Steven Soderbergh sin dall'esordio con *Sesso, bugie e videotape* del 1989 (film vincitore della Palma d'oro nel Festival di Cannes). Già in quel film, infatti, la bassa definizione delle VHS utilizzate dal misterioso protagonista balena in montaggio intermediale con l'ufficialità della pellicola in 35mm creando scarti e *glitch* nell'esperienza di visione (che accomuna i protagonisti nella diegesi e noi spettatori che li guardiamo guardare). L'home video, infatti, proprio sul finire degli anni Ottanta inizia ad abitare la nostra quotidianità di spettatori/produttori di immagini: le verità sentimentali dei protagonisti sono contenute nel perturbante fuori campo delle VHS che producono immagini mancanti, *stracci* benjaminiani in bassa definizione che abitano ora il grande schermo. E oggi? Per Steven Soderbergh il salto di paradigma nella percezione delle immagini segnato dai piccoli *portable device* slitta costantemente dalla riflessione sulle pratiche del cinema a quella sulle forme:

Io provo sempre ad avvicinarmi a un nuovo film come se dovesse distruggere tutti i film che ho fatto prima. Il cinema va molto oltre il dispositivo, i supporti o la dislocazione degli schermi. Può essere nella tua camera da letto o sul tuo iPad. E non deve nemmeno essere per forza un film! Potrebbe essere una pubblicità, potrebbe essere qualcosa su YouTube... il cinema è una specificità della visione¹³.

Soffermiamoci ad esempio su *Unsane* (2018). Lungometraggio girato interamente con un iPhone 7 Plus usando l'app FiLMiC Pro. Come al solito Soderbergh produce, dirige, monta e fotografa il film presentato in Fuori concorso nel Festival di Berlino del 2018 (di nuovo: i festival europei come spazio della legittimazione culturale per prodotti di confine). La riflessione sui nuovi dispositivi di visione che ibridano l'immagine cinematografica iniziata nel 1989 viene portata idealmente a compimento in questo film girato con un piccolo *device* potenzialmente utilizzabile per vedere lo stesso film. Soderbergh favorisce quindi una teorica convergenza nello stesso meta-medium di produzione, distribuzione e consumo dell'audiovisivo: le immagini cinematografiche vengono percepite *come a portata di mano*, vicine alla nostra esperienza della tecnica, proprio perché il dispositivo utilizzato è appannaggio di tutti di gli spettatori. Le inquadrature di *Unsane* pedinano la protagonista Sawyer come un dispositivo di controllo: si passa da dettagli strettissimi a primi piani frontali con stilemi di regia che rimediano l'utilizzo delle webcam; per finire sui visori notturni (attraverso l'app Night Vision) che palesano l'utilizzo

¹² B. Grespi, *Il cinema come gesto. Incorporare le immagini, pensare il medium*, Aracne, Roma 2017.

¹³ S. Soderbergh, *State of Cinema*, conferenza tenuta all'interno del San Francisco International Film Festival n. 56, 2013.

del *portable device*. Quindi la soggettività di Sawyer (braccata da uno stalker) si costruisce tramite l'ibridazione profonda tra l'umano e le deleghe tecniche sempre più invasive e perturbanti tanto da provocare fenomeni di desoggettivazione:

Quel che definisce i dispositivi con cui abbiamo a che fare nella fase attuale del capitalismo è che essi non agiscono più tanto attraverso la produzione di un soggetto, quanto attraverso dei processi che possiamo chiamare di desoggettivazione. [...] Quel che avviene ora è che processi di soggettivazione e processi di desoggettivazione sembrano diventare reciprocamente indifferenti e non danno luogo alla ricomposizione di un nuovo soggetto, se non in forma larvata e, per così dire, spettrale¹⁴.

In tal modo *Unsane* attua una *rimediazione* del genere classico (il thriller hitchcockiano sul tema del doppio) e della riflessione sul dispositivo operata dal cinema postmoderno (pensiamo alle riscritture di Brian De Palma) nei nuovi ambienti mediali e nei nuovi regimi di sguardo del XXI secolo. Il medium-cinema viene sempre più concepito come campo di forze espanso capace di far pensare le nuove immagini in uno sforzo autoriflessivo che diventi nel contempo riflessione sul mondo che ci circonda. La regia di Steven Soderbergh, pertanto, assorbe costantemente le caratteristiche mediali di nuovi dispositivi, supporti e piattaforme proponendosi da un lato come la più alta manifestazione di autorialità possibile nell'era del videomaking e praticando dall'altro le più sperimentali tecniche distributive dell'odierna industria culturale.

Steven Soderbergh e la regia "televisiva": The Knick (2014) e Mosaic (2018)

In un'intervista rilasciata a *Vulture* nel gennaio 2013, dopo aver finito di girare *Side Effects* (*Effetti collaterali*, 2013) e il film televisivo *Behind the Candelabra* (*Dietro i Candelabri*, 2013), Steven Soderbergh annuncia, provocatoriamente, il suo *addio* al cinema. Tra le principali motivazioni vi è la presa di coscienza che «le persone che pagano per fare i film e il pubblico che li guarda non sono più tanto in sintonia». Nella stessa intervista, tuttavia, Soderbergh sostiene di «avere ancora intenzione di dirigere – cose di teatro e, per esempio, farei una serie televisiva qualora qualcosa di grande dovesse venire fuori»¹⁵.

Qualche mese dopo, nel luglio dello stesso anno, qualcosa di grande viene effettivamente fuori: l'emittente televisiva via cavo statunitense Cinemax annuncia, infatti, la produzione di una serie televisiva, interpretata da Clive Owen e diretta interamente da Steven Soderbergh: *The Knick*. Si tratta del primo approdo di Soderbergh alla serialità televisiva, convergenza che presenta

¹⁴ G. Agamben, *Che cos'è un dispositivo?* Nottetempo, Roma 2006, p. 30-31.

¹⁵ M. K. Schilling, *Steven Soderbergh on Quitting Hollywood, Getting the Best Out of J.Lo, and His Love of Girls*, in "Vulture", <https://www.vulture.com/2013/01/steven-soderbergh-in-conversation.html> (ultima consultazione, così come le successive, 20 febbraio 2020).

immediatamente due mutamenti radicali nel panorama dell'industria televisiva contemporanea¹⁶.

Da un lato, infatti, viene annunciato dall'emittente *cable* che un unico regista (Soderbergh, appunto) girerà tutti e dieci gli episodi di una serie in produzione, pratica decisamente poco in voga tra i network americani. Alcuni osservatori, riportando la notizia, citano il caso di Cary Fukunaga, da poco ingaggiato da HBO per girare tutti e otto gli episodi della prima stagione di *True Detective*. La rivista americana *Screen Rant*, ad esempio, si chiede se «un'unica visione registica possa effettivamente sostenere la direzione di un'intera stagione televisiva», o se questa pratica possa a breve diventare uno standard per la produzione seriale contemporanea (*The Knick* sarà poi rinnovata per una seconda stagione, con altri 10 episodi girati ancora tutti da Soderbergh)¹⁷.

Dall'altro, oltre a risultare tra gli *executive producers*, Soderbergh si limita a firmare, a suo nome, *solo* la regia (e, con i suoi soliti pseudonimi Peter Andrews e Mary Ann Bernard, la fotografia e il montaggio). Nonostante il suo indubbio statuto autoriale, il regista americano non risulta creatore o *showrunner* di un prodotto che, tuttavia, viene da subito percepito, sia da parte del pubblico che della critica, come *di* Steven Soderbergh. Se, infatti, la serialità televisiva di qualità (o sarebbe meglio dire complessa, per usare la fortunata categoria introdotta da Jason Mittell) ha recentemente costretto a un ribaltamento dei regimi di autorialità tra regia, produzione e sceneggiatura¹⁸, l'utilizzo della regia di Soderbergh al servizio di un prodotto creato da altri (nello specifico, gli sceneggiatori americani Jack Amiel e Michael Begler, decisamente meno noti e *ricognoscibili* di Soderbergh) invita a un ulteriore ripensamento della regia seriale, sempre più intesa come pratica tecnica, artigianale. Tuttavia, all'interno della serie, ambientata in un ospedale di Manhattan a cavallo tra Ottocento e Novecento, non mancano le tipiche riflessioni soderberghiane proprio sull'evoluzione della tecnica (soprattutto la medicina) e sui dispositivi della modernità (la comparsa del cinema come pratica attrattiva, prima, e come dispositivo pedagogico in sala operatoria, poi). Utilizzando una RED Epic Dragon, videocamera digitale compatta di ultima generazione e dall'altissima risoluzione in 6k, Soderbergh sfrutta la particolare sensibilità alla scarsa luminosità delle ottiche montate, al fine di creare una fotografia cruda, viscerale, che si avvicina il più possibile a all'effetto pre-elettrico della metropoli a cavallo tra due secoli¹⁹.

Trasportando attraverso la regia la sua sensibilità tecnica dal cinema alla televisione, *The Knick* opera un indubbio scavalco di dispositivo nella carriera di Soderbergh. Tuttavia, il progetto più radicale di questa trasposizione è senz'altro *Mosaic*, miniserie interattiva prodotta dal *cable network* HBO e diretta

¹⁶ M. Fleming, *Steven Soderbergh Will Interrupt Retirement To Direct And Produce Cinemax Series 'The Knick' With Clive Owen Starring*, in "Deadline", <https://deadline.com/2013/05/steven-soderbergh-cinemax-series-the-knick-clive-owen-507058/>.

¹⁷ K. Yeoman, *Cinemax Announces New Series 'The Knick' with Steven Soderbergh & Clive Owen*, in "Screen Rant", <https://screenrant.com/the-knick-steven-soderbergh-clive-owen-cinemax/>.

¹⁸ Cfr. J. Mittell, *Complex TV. Teoria e tecnica dello storytelling delle serie TV*, Minimum fax, Roma 2017.

¹⁹ T. Iezzi, *Bloody Hell: Steven Soderbergh Dissects His Modern, 1900s Medical Drama, 'The Knick'*, in "Fast Company", <https://www.fastcompany.com/3033915/bloody-hell-steven-soderbergh-dissects-his-modern-1900s-medical-drama-the-knick>.

interamente da Soderbergh. La prima particolarità di *Mosaic* risiede nell'aspetto produttivo. La serie, infatti, è stata distribuita in due versioni: a) una tradizionale, sotto forma di miniserie televisiva composta da 6 episodi, trasmessa su HBO e in altri paesi del mondo (tra cui l'Italia, su Sky Atlantic) a partire dal gennaio 2018; b) una seconda, disponibile tramite app per iOS e Android, molto simile a un libro-game (o a un film interattivo)²⁰. Rispetto al recente esperimento compiuto da Netflix sull'universo *Black Mirror* tramite il film interattivo *Bandersnatch*²¹, lo spettatore/giocatore non può in alcun modo influenzare (o illudersi di influenzare) lo sviluppo della trama della serie, ma soltanto scegliere da quale prospettiva visualizzare il plot, su quale personaggio focalizzarsi maggiormente, se e quanto approfondire trame parallele e ramificazioni rispetto al tronco centrale (ovvero la miniserie distribuita, in modalità più tradizionale, in televisione).

Trattandosi a tutti gli effetti di un *murder mystery*, gli utenti/spettatori hanno, inoltre, la possibilità di indagare su una serie di indizi in una sezione denominata *Discoveries*, disponibile in background della app stessa: documenti, ritagli di giornale, messaggi vocali, rapporti di polizia, tutti elementi utili a una maggiore comprensione della trama o a un approfondimento del profilo psicologico dei personaggi. Questa dimensione di allargamento narrativo è chiaramente orientata dalla gerarchia del punto di vista del regista sul mondo da lui creato: sicuramente, Soderbergh permette allo spettatore di divagare sul macro-filone narrativo, mettendo a disposizione tonnellate di materiale *laterale*, ma dimostra di non voler compromettere mai la propria autorità autoriale. Lo stesso meccanismo di apparente partecipatività in cui è coinvolto lo spettatore nella creazione dell'opera fa leva, soprattutto, su una precisa illusione propria dell'interattività: quella della scelta. In questo modo, storie e punti di vista diversi vengono resi disponibili tramite uno schermo *touch*, andando poi a comporre lo stesso *mosaico* del titolo, fatto di immagini *a portata di mano*²².

Se la app, in via sperimentale, è stata messa a disposizione da HBO unicamente negli Stati Uniti, è interessante approfondire in che modo gli elementi della falsa interattività e della riflessione sul dispositivo mediale (tra cinema, televisione e videogioco) hanno inciso nelle scelte stilistiche compiute da Soderbergh sul macro-testo *Mosaic*. Ancora più legittimo, dunque, sarebbe ripartire da come è stata fruita la serie dalla maggioranza degli spettatori (tramite una distribuzione tradizionale e non interattiva). Prima di tutto, sono molto presenti le classiche inquadrature *soderberghiane* tese a riprendere i protagonisti dal basso verso l'alto (o viceversa). Se, da un lato, questa tecnica identifica voyeuristicamente lo spettatore con il punto di vista di un

²⁰ N. Schager, *Steven Soderbergh's 'Mosaic' Is the Most Innovative TV Series Maybe Ever*, in "Daily Beast", <https://www.thedailybeast.com/steven-soderberghs-mosaic-is-the-most-innovative-tv-series-maybe-ever>.

²¹ Per due punti di vista opposti sulla questione dell'interattività in relazione a *Bandersnatch*, si vedano P. Montani, *Elogio in 10 punti di Bandersnatch*, in "Fata Morgana Web", <https://www.fatamorganaweb.unical.it/index.php/2019/01/14/bandersnatch-black-mirror/>; A. D'Aloia, *Contro l'interattività*, in "Fata Morgana Web", <https://www.fatamorganaweb.unical.it/index.php/2019/01/20/contro-interattivita-bandersnatch/>.

²² C. Newton, *Steven Soderbergh's free interactive TV series 'Mosaic' turns viewers into filmmakers*, in "The Verge", <https://www.theverge.com/2017/11/8/16621468/steven-soderbergh-mosaic-hbo-app-download>.

sorvegliante, teso a scrutare i personaggi da una sorta di *surveillance camera* nascosta, dall'altro i protagonisti sembrano voler simulare una comunicazione con lo spettatore tramite la ricerca di un *contatto*: in una specifica occasione, ad esempio, Sharon Stone sembra quasi *toccare* l'altro lato dello schermo, costringendo lo spettatore a una necessaria auto-riflessione della sua *scomoda* posizione di *voyeur*. Allo stesso modo, non mancano gli sguardi in macchina da parte di diversi protagonisti, tesi ancora una volta a stabilire l'ennesimo contatto con l'occhio osservante. In un caso specifico, ad esempio, il punto di vista dello spettatore è allineato a quello di un quadro, parte di un *mosaico* composto da altre opere esposte all'interno di un museo, stavolta osservate dai personaggi. La regia di Soderbergh, insomma, si pone in un perfetto equilibrio teso al costante mutamento dello statuto voyeuristico dello spettatore/utente: ora soggetto osservante, ora oggetto osservato. Grazie a questo approccio registico, Soderbergh induce il pubblico a riflettere sui diversi dispositivi attraverso cui si consuma la serie: display interattivi come smartphone, tablet, computer che filtrano, riflettono e trasmettono immagini, oppure schermi televisivi invasi dalla messa in scena del reale.

A partire da gennaio 2019, la app utilizzata per fruire della serie è stata cancellata da HBO²³. A oggi, dunque, non è possibile replicare l'esperienza di visione *a mosaico*. Tuttavia, si può riflettere su come Soderbergh abbia dimostrato, nel passaggio dalla serialità televisiva classica a una dimensione narrativa tendente all'interattività, di saper ri-mediare costantemente stilemi registici e approccio autoriale all'audiovisivo contemporaneo. Se la regia di Soderbergh viene, dunque, costantemente modulata dalla differenza di piattaforme, dispositivi, supporti, utilizzati sia per la produzione che per la distribuzione delle sue opere, ciò che sembra non mutare (tra cinema, televisione, media digitali) è proprio, ancora, il suo statuto autoriale.

²³ R. Porter, *Steven Soderbergh's 'Mosaic' Set to Disappear From Mobile Platforms*, in "The Hollywood Reporter", <https://www.hollywoodreporter.com/live-feed/steven-soderberghs-mosaic-set-disappear-mobile-platforms-1177710>.

Prove di regia per il teatro nella realtà virtuale. Il caso di Segnale d'allarme. La mia battaglia VR

Malvina Giordana

Nelle pagine che seguono, senza la pretesa di sviluppare un discorso compiuto e nella consapevolezza di attraversare un terreno ancora in forte evoluzione, proveremo a riflettere sulla scrittura scenica e sulla sua funzione nella realtà virtuale cinematografica, usando come filtro la prospettiva secondo cui le tecniche così come le forme e i significati sociali dei media si traducono e si rimodellano in un processo di scambio in costante reinvenzione¹. Per affrontare il problema della regia nella realtà virtuale (d'ora in avanti VR), come strategia tecnica e stilistica per modellare un mondo dotato di una sua retorica, proveremo a servirci di un progetto che esplicitamente si propone come lavoro di traduzione culturale da un medium a un altro: *Segnale d'Allarme. La mia battaglia VR* di Elio Germano e Omar Rashid. Questo progetto è infatti il frutto di un processo tecnico e creativo che i due autori organizzano a partire dallo spettacolo teatrale *La mia battaglia*, scritto da Chiara Lagani ed Elio Germano - che ne è anche regista e interprete - producendo una riflessione sulla logica mediale contemporanea secondo cui alla moltiplicazione dei media (ipermedizzazione) sembra corrispondere l'evanescenza di ogni specificità mediale singolare (immediatezza).

L'obiettivo di questa riflessione è quello di indagare se da un tale processo di traduzione possa derivare una forma di scrittura scenica nuova, un sistema di segni inedito che non sfrutti solo un nuovo orizzonte mediale come campo per la loro trasposizione.

Far migrare uno spettacolo teatrale come contenuto per la VR significa innanzitutto lavorare sulla resa percettiva dell'evento spettacolare. Non significa, dunque, riprodurre la prima in un'ottica sostitutiva, bensì ricercare la possibilità di tradurre le modalità percettive della spettatorialità teatrale in un'esperienza simulativa la quale, nel lavoro preso in esame, diventa essa stessa orizzonte di indagine. Non si tratta quindi della semplice sovrapposizione della scrittura audiovisiva a quella teatrale, pratica già cara a quelle regie tele-teatrali concepite come progetti estetici e non solo come documentazioni² ma, in maniera più radicale, di un processo volto a interpretare il medium teatrale nel momento stesso in cui viene riformato attraverso la tecnologia della VR.

La realtà virtuale cinematografica

Segnale d'Allarme. La mia battaglia VR è un progetto di realtà virtuale cinematografica (*cinematic virtual reality*), ossia un contenuto narrativo a basso grado di interattività. Ci muoviamo, dunque, in un ambito ristretto del vastissimo campo di elaborazione di tale medium, la cui ricerca è ormai portata

¹ D. Bolter, R. Grusin, *Remediation. Competizione e integrazione fra media vecchi e nuovi* (1999), Guerini, Milano 2003.

² F. Prono, *Il teatro in televisione*, Dino Audino, Roma 2011; J. Malvezzi, *Remedi-Action. Dieci anni di videoteatro italiano*, Postmedia Books, Milano 2015.

avanti da oltre cinquant'anni secondo strategie, ambiti esplorativi e obiettivi d'uso differenti (pensiamo all'esperienze progettate per scopi didattici, clinici, sportivi, bellici, nonché all'industria dell'intrattenimento che si rivolge al *gaming*). La VR intesa come medium narrativo, infatti, mantiene come caratteristica marcatamente cinematografica un grado di esplorazione dell'ambiente virtuale non necessariamente interattivo in senso tecnologico³: sebbene il soggetto goda di un'esperienza in prima persona, egli può agire solo nell'ambito del proprio schema senso-motorio, spostandosi per variare il suo punto di vista, senza però essere direttamente coinvolto nell'azione⁴. La sua posizione rimane dunque quella classica in terza persona e per tale ragione qui ci accontenteremo di chiamare il soggetto dell'esperienza ancora *spettatore*.

La presenza dello spettatore, in questo tipo di esperienze, viene dunque parallelamente duplicata: egli fa esperienza dello spettacolo, abita il mondo diegetico, ma il suo intervento in esso viene eterodiretto (percepisce il mondo virtuale ma non viene percepito da esso); al contempo, attraverso l'autonomia del punto di vista e la propriocezione data dalla coerenza del movimento sul proprio asse a 360 gradi, avverte un convincente grado di *presenza*⁵ che non è più tale grazie ai meccanismi della simulazione incorporata tipicamente cinematografici, bensì grazie al grado di libertà e coerenza dei movimenti sul proprio asse attraverso i quali viene trasformata l'esperienza di visione. L'esperienza è dunque in prima persona (*first-person shot*) ma al soggetto resta assegnata una precisa collocazione spaziale, sebbene sia annullata quella distanza con la scena rappresentata. Il punto di vista non è più posizionato di fronte all'immagine poiché la collocazione del punto centrico migra all'interno del mondo diegetico superando la delimitazione del piano della rappresentazione. Quello spazio avvolgente che risuona enattivamente nello spettatore cinematografico diventa uno spazio immersivo abitato dal soggetto che ne fa esperienza.

Se però lo spettatore e il mondo diegetico sono compresenti da un punto di vista spaziale, essi non possono comunicare poiché fanno parte di ordini temporali differenti all'interno dello stesso ambiente virtuale: quello stabile e lineare del racconto, indipendente dal soggetto dell'esperienza, e quello vissuto dal soggetto che in autonomia compie le proprie operazioni sensoriali.

La realtà virtuale concepita come arte della narrazione, infatti, va ad aggiungersi alla storia dei dispositivi spettacolari di cui il regista resta l'interprete sebbene in un'ottica in cui l'esperienza della visione si allarga verso categorie ancora da definire e in cui il soggetto dell'esperienza, sempre più coinvolto nella costruzione del senso, è al contempo destabilizzato e

³ M. Lombardi, F. Biocca, J. Freeman, W. Ijsselsteijn, R. J. Schaevitz (a cura di), *Immersed in Media: Telepresence Theory, Measurement & Technology*, Springer, New York, 2015.

⁴ Questo tipo di VR è classificata come esperienza con tre gradi di libertà 3DoF: *imbardata*, *beccheggio*, *rollio*, che corrispondono, appunto, alla libertà di osservare l'ambiente variando autonomamente le angolazioni da cui guardare ma senza potersi muovere all'interno del progetto.

⁵ La prima volta che venne usato il concetto di *virtual presence* risale alla fondazione della rivista *Presence, Teleoperators and Virtual Environments* edito da MIT Pressa dal 1992. Per un excursus più generale su funzione ed effetti di presenza si rimanda al recente volume: G. Gatti, *Dispositivo. Un'archeologia della mente e dei media*, Roma Tre Press, Roma 2019, pp. 156-87.

spersonalizzato, dislocato fra l'abbandono passivo e l'invito alla partecipazione. Il regista stesso, dunque, si trova a riconfigurare la propria funzione nel processo aperto della scrittura scenica.

Dallo spettacolo teatrale al teatro virtuale

Lo spettacolo teatrale *La mia battaglia*, è un monologo sul leaderismo populista contemporaneo che mette in scena un dispositivo retorico. Germano affabula i suoi spettatori con una performance che mette alla prova proprio la relazione tra regime discorsivo e regime performativo: dimentica il palco camminando in platea, coinvolge direttamente il pubblico costruendo una ritmica volta a stimolarne le reazioni, concerta le regole di un rapporto con gli spettatori costruendo pian piano degli slogan. Il pubblico, predisposto all'ascolto del monologo che agisce come dispositivo unidirezionale, viene persuaso da un discorso che intende dirigere la comunità come un preconcio a cui dare coscienza e che mette in scena un dispositivo che si avvale della presenza di altri attori - camuffati tra il pubblico pagante - il cui lavoro è quello di intensificare, tramite espressioni del consenso come l'applauso, la tensione dinamica con il pubblico.

Germano costruisce così il senso di un discorso che man mano assume i toni grotteschi di una proposta politica che, solo alla fine, dimostrerà la sua natura autoritaria e manipolatoria di stampo nazista (nel finale verrà citato il *Mein Kampf*) coniugando dispositivo spettacolare e tensione retorica.

È, infatti, sull'instabilità del momento performativo che si gioca il senso anche politico della provocazione del testo scritto, facendo emergere lo spazio sociale - del teatro e della vita - come terreno conflittuale in cui l'autorialità del regista/attore può essere questionata (in certi casi, alcuni spettatori hanno abbandonato la sala nel mezzo dello spettacolo) così come lo può essere l'autorità di un leader politico. La dialettica di scambio tra scrittura e performance, tra Elio Germano e gli altri attori, tra l'attore e il personaggio, tra questi e il pubblico, richiama infatti la nozione di regia come sistema di organizzazione dell'insieme dei segni dello spettacolo: il testo falsamente induttivo e la dimensione intertestuale, ambigua e polisemica, ma anche l'organizzazione dello spazio, la funzione di Elio Germano come attore stimato e di successo a garantire la fiducia del pubblico, il monologo come artificio scenico funzionale a illustrare una realtà extradiegetica, sono tutti elementi che organizzano un dispositivo che mira a costruire un orizzonte minaccioso volto a mascherare proprio la sua natura manipolatoria. Risulta chiaro come l'individuazione di figure di linguaggio, stili enunciazionali e regimi discorsivi in grado di sollecitare e attivare una dimensione emozionale nello spettatore, a partire, come in ogni retorica, dalla presupposizione della sua risposta, diventi in questo spettacolo centrale come elaborazione di un'indagine sui linguaggi del potere.

Vedremo ora come, migrando il contenuto nel medium della realtà virtuale, questa ricerca si riconfiguri come esperimento sulle potenzialità del mezzo stesso. Ne scaturisce una riflessione sul grado di libertà del punto di vista e, riportando al centro la dimensione temporale a partire dall'assenza di

corrispondenza tra temporalità dello spettacolo e dello spettatore⁶, trasforma il senso d'immediatezza dell'evento tipicamente teatrale in una presa di coscienza sull'ipermediazione di cui il soggetto dell'esperienza è parte.

Infatti, a cambiare non è *cosa* vediamo ma *come* esperiamo il contenuto. Il film in VR, portando lo spettatore all'interno di uno spazio che si sutura intorno a lui sfericamente, riconfigura radicalmente il luogo della visione, organizzando il visibile intorno a una posizione assegnata a partire dalla quale può liberamente osservare e in tal senso interagire con l'ambiente circostante.

Segnale d'Allarme. La mia battaglia VR è stato presentato alle Giornate degli Autori della 76esima edizione della Mostra internazionale del cinema di Venezia come esperienza di "teatro virtuale" predisposta per una fruizione simultanea in una delle sale del Palazzo del Cinema e attualmente il progetto viene distribuito nella medesima formula.

Lo sforzo dei due autori è quello di far migrare il contenuto (lo spettacolo teatrale) nel mezzo della VR, mantenendo la sala come luogo dello spettatore in una duplice accezione: la sala teatrale è infatti virtualmente presente come luogo in cui si viene trasportati dal medium tecnologico, ma anche la sala in cui materialmente si prende posto esiste come architettura abitabile, come una sala cinematografica in cui viene sovvertito il concetto di schermo. Vien da sé che la sfida dei due registi verta anche sull'insistenza per il moltiplicarsi dei luoghi e delle forme della spettatorialità, intesi entrambi nella loro dimensione sociale. L'esperienza virtuale di *Segnale d'Allarme* prevede infatti di trovarsi seduti in prima fila e di assistere allo spettacolo *come se* fossimo veramente lì, per poi trovarsi, una volta terminata l'esperienza, accanto agli spettatori in carne e ossa come in qualsiasi sala cinematografica o teatrale.

Lo spettatore, una volta indossato il visore, prende il posto della telecamera Insta360 Pro – strumento composto da sei GoPro predisposte affinché in postproduzione si possano *suturare*⁷ le immagini sfericamente intorno allo spettatore – utilizzata durante le riprese della replica dello spettacolo appositamente messa in scena per le riprese. Questo rappresenta una fondamentale variazione rispetto alla visione astantiva degli strumenti audiovisivi: la telecamera sferica diventa il dispositivo di collegamento tra spettacolo e spettatore, garantendo quella sensazione propriocettiva necessaria al senso di *presenza*. Viene meno l'inquadratura come strumento principe attraverso cui si esprimevano le istanze autoriali all'interno del mondo della simulazione visiva del XX secolo e, con essa, il punto di vista come istanza che risuona nello spettatore attraverso processi di identificazione⁸.

Le condizioni del racconto, e della rappresentazione, si trasferiscono dunque dall'intreccio allo scenario, dalla riproduzione visiva all'architettura (immateriale), dalla temporalità regolamentata della visione cinematografica alla moltiplicazione del tempo all'interno dello stesso ambiente.

⁶ Sulla manipolazione temporale in ambiente immersivo cfr. R. Eugeni *Temporalità sovrapposte. Articolazione del tempo e costruzione della presenza nei media immersivi*, in *La cultura visuale del ventunesimo secolo Cinema, teatro e new media*, a cura di A. Rabbito, Meltemi, Milano 2018.

⁷ Si usa il termine suturare a indicare la sostituzione del lavoro dello spettatore cinematografico da parte del dispositivo tecnologico e del lavoro di post-produzione. Se davanti a un film è lo spettatore a fare il lavoro di "sutura" dell'universo filmico che gli sta davanti, nella VR questo procedimento è incorporato nel dispositivo stesso di cui lo spettatore è parte. S. Bernardi, *Introduzione alla retorica del cinema*, Le Lettere, Firenze, 1995.

⁸ M. Guerra, V. Gallese, *Lo schermo empatico: cinema e neuroscienze*, Raffaello Cortina, Milano, 2015.

Se il regista resta l'autore della proposizione, della concezione dell'opera, dell'organizzazione della scena e del suo contesto, lo spettatore abitando il progetto ne diventa interprete e, attraverso la sua performance, ne attualizza la virtualità in maniera sempre leggermente diversa.

In tal senso l'esempio che abbiamo scelto rende evidente il processo di ricomposizione dei linguaggi e delle tecniche che tanto il teatro quanto i media audiovisivi contribuiscono a creare. È infatti proprio la chiave autoriflessiva che deriva dalla combinazione tra medium e contenuto a rendere l'esempio scelto particolarmente calzante.

L'interesse per i mondi virtuali non è quindi da ricercare nel perfetto duplicato della gamma di stimoli che il mondo reale fornisce – su cui per altro si continua a lavorare - ma nella possibilità di incontrare nuovi significati rispetto a un ambiente, sia esso ignoto o già incontrato. Detto altrimenti, il cuore di questo medium, al di là della sua dimensione tecnologica, è la capacità di far germinare nuovi significati, riposizionando il soggetto nel pieno di una attività relazionale. In questa prospettiva un evento *virtuale* può offrire una situazione in cui gli elementi appartenenti alla realtà tangibile trasmigrano in una dimensione in cui le sue problematiche sono continuamente riproposte. Un processo interlocutorio che la prospettiva antropologica di Pierre Levy descrive infatti come *campo problematico*.

Come continuare a raccontare storie

Proprio a partire da questa consapevolezza del potenziale del mezzo il dibattito prevalente sulla realtà virtuale, che con il cinema ha in comune il fatto di essere un'arte industriale in senso pieno, riguarda la comprensione di quali siano i giusti contenuti per il mezzo. Delle storie, certamente, ma raccontate come?

Il processo di traduzione infatti parte da una necessaria codificazione in chiave cinematografica degli aspetti tecnici della messa in scena: le luci, i movimenti e il posizionamento degli attori, e persino il testo, poiché a cambiare fortemente è proprio il rapporto tra spettatore e opera.

La realtà virtuale, come tutti i dispositivi spettacolari che abbiamo conosciuto, ha infatti bisogno di codificare la giusta grammatica in grado di portare alle estreme conseguenze l'illusione di una non mediazione di un'esperienza mediatizzata, di creare cioè un effetto credibile di presenza. Ricerca che ha sempre fatto parte della sfida delle arti performative, delle tecnologie non-interattive e dei tradizionali modelli di visione e di ascolto *astantivi*, di esplorazioni, dunque, non necessariamente interattive in senso tecnologico⁹.

Cambiando, infatti, i modi di produzione e in particolar modo le strategie che guidano le dinamiche di attenzione dello spettatore, si producono delle variazioni sul fronte testuale, che diventa più che mai instabile e aperto. Questa instabilità, che già al testo filmico avevamo imparato a riconoscere nella molteplicità delle sue possibili interpretazioni e nelle proprietà dello sguardo (del regista, della macchina da presa, degli spettatori), nella VR ha un carattere

⁹ M. Lombardi, F. Biocca, J. Freeman, W. Ijsselsteijn, R. J. Schaevitz (a cura di), *Immersed in Media*, cit.

molto più radicale che risiede nell'illusione di una non mediazione di un'esperienza mediatizzata e, di conseguenza, nella percezione di libertà esplorativa da parte dello spettatore all'interno di un sistema che, per questo, sembra apparentemente non registico. Nella consapevolezza che la ricerca volta a codificare il nuovo linguaggio si sta portando avanti mentre scriviamo, alcune delle domande sono certamente volte a capire come tradurre la grammatica filmica in un continuum tridimensionale, certamente legato maggiormente all'intermedialità del teatro totale.

In che misura le tecniche di regia cinematografica ma non solo possono essere utilizzate nella produzione di realtà virtuale cinematografica? Qual è la relazione tra il livello di autonomia del soggetto e il la presenza all'interno nel mondo virtuale immersivo? Quali tecniche di altri media, come il teatro tradizionale o partecipativo, sono applicabili alla realtà virtuale e come possono essere utilizzate in modo efficace? E, dunque, che funzione ha il regista? E quale lo spettatore nell'abitare la macchina che il regista contribuisce a costruire?

Iniziamo dalla questione dello schermo, poiché ci porterà immediatamente a entrare nel vivo della grammatica della trasparenza apparente che la VR mette in piedi. Lo schermo è, infatti, il primo elemento la cui natura mediale viene apparentemente negata. Esso permane diventando però ergonomico, privato e indossabile, e sovvertendo la sua natura di superficie che mostra e nasconde. Di conseguenza, il fuori campo come dispositivo che attiva la dialettica tra visibile e immaginario, tra vedere e desiderio di vedere, viene meno. Viene lasciato fuori dal campo della visione solo il corpo del soggetto che sembra cedere tutta la sua sensibilità, piuttosto, a un divenire corporeo della simulazione. A lavorare come un principio visuale centrifugo è invece la dimensione sonora. Il suono spazializzandosi e allargando l'orizzonte il più possibile, dà vitalità all'esperienza e lavora a rafforzare il senso di *presenza* in modo ancora più radicale che al cinema sebbene viga lo stesso principio che governa le tecnologie di riproduzione audio digitale e *surround* volte alla riproduzione fedele e direzionale degli elementi presenti all'interno di una scena, chiamati infatti *oggetti sonori*. Come nel Dolby Atmos 7.1.4, per esempio, gli oggetti sonori vengono trattati separatamente e successivamente orchestrati in maniera il più possibile fedele alla percezione dei rumori ambientali nella realtà. Venendo meno l'inquadratura come unità fondamentale della grammatica filmica, viene meno il montaggio come tecnica, il cui principio viene piuttosto elaborato nelle strategie che governano l'attenzione e nella performance interattiva che il corpo del soggetto realizza con i corpi virtuali. Incorporato dalla performance del soggetto, la durata interna dei movimenti dello sguardo è delegata allo spettatore che produce autonomamente un lungo piano sequenza in first-person shot, potendo scegliere cosa guardare e quanto a lungo soffermarsi.

Sparisce dunque l'ellissi come figura tipicamente narrativa, mentre lo sguardo in macchina diventa una figura stilistica strategica e potentissima per radicare lo spettatore all'esperienza così come un elemento decisivo è la coincidenza della posizione reale del corpo del soggetto con quella assunta durante il viaggio virtuale (le sedie della sala per intenderci, che ci radicano percettivamente alla poltrona su cui prendiamo virtualmente posto).

Nella simulazione di essere in questo ambiente saturo, in cui si radicalizza quel principio di *sutura* secondo cui le inquadrature si organizzano in una coerenza tipicamente filmica, la VR torna a essere un dispositivo centripeto tipicamente teatrale in cui tutto è (sulla) scena, riconfigurando tecnologicamente la lezione che sin dalle avanguardie storiche europee e russe ha avuto a cuore le strategie di dissoluzione dello spazio scenico inteso come spazio di rappresentazione, dedicato all'osservazione passiva e 'voyeuristica' dello spettatore. Basti pensare a come nel manifesto del teatro della crudeltà Artaud articola il concetto di scena e di sala e la pratica tecnica per un luogo unico che sia una sorta di ambiente spettacolo in cui lo spettatore accomodato su sedie girevoli è coinvolto in una strategia dell'accerchiamento che non gli permette alcuna via di fuga¹⁰.

È proprio nell'architettura della scena che infatti questo lavoro in VR è metadiscorsivo: in questa geometria, i linguaggi del teatro, del cinema e delle esperienze performative più in generale, collaborano all'insieme delle operazioni, rimescolati e aspecifici, facendo germinare una nuova esperienza di visione basata su un altro modo di vedere, su altre relazioni tra idee, ritmi e punti di vista, la cui genealogia è senza dubbio in quei grandi dispositivi che hanno fatto la storia novecentesca della prassi registica. Man mano che lo spettacolo va avanti e Germano inizia, sostenuto dalla sua claque tra il pubblico, a virare il monologo sui toni di un comizio politico, lo spettatore inizia a percepire la sua invisibilità nel luogo che, di contro, assume sempre maggiore concretezza. L'anomala estensione della durata di settanta minuti di questo progetto (normalmente le esperienze di realtà virtuale seguono il formato del cortometraggio e non del lungo come in questo caso) permette di raggiungere pienamente questa logica dello scambio, resa più radicale dall'impossibilità di interagire con il contesto, di interrompere il monologante (come invece è successo durante alcune repliche dello spettacolo teatrale), di riconoscersi come parte attiva e autonoma nel progetto, facendo percepire allo spettatore la sua piena funzione mediale più che di soggetto attivo.

È proprio in questo ingranaggio illusorio che emerge la consapevolezza teorica dei due registi che mira a indagare i problemi relativi all'immediatezza e all'ipermediazione che coinvolge lo spettatore contemporaneo nella dialettica tra trasparenza e opacità, tra immersività e straniamento, tra soggettivazione e assoggettamento.

Il fuori campo, lo sguardo in macchina, la durata, la presenza di input dalla realtà che radichino il soggetto nello spazio virtuale, la spazializzazione del suono, sono tutti elementi di un'estetica del flusso in cui ciascun corpo entra in una relazione di risonanza con l'altro, resa attuale dalla percezione dello spettatore. Se, dunque, la VR viene trattata come medium narrativo, come veicolo formale per la narrazione, la regia mantiene la sua funzione

¹⁰ Se il concetto di *realtà virtuale* in Artaud ha poco a che vedere con la realtà virtuale tecnologica di cui stiamo parlando, l'ipotesi che propone per la configurazione della sala come luogo unico che diventa teatro dell'azione volto a scardinare il dispositivo dello spettacolo di rappresentazione e con esso l'idea aristotelica della quarta parete è invece piuttosto suggestiva: "Sarà ristabilita una comunicazione diretta tra spettatore e spettacolo, fra spettatore e attore, perché lo spettatore situato al centro dell'azione, sarà da esso circondato e in esso coinvolto [...] il pubblico sarà seduto in mezzo (alla sala) su poltrone girevoli per poter seguire lo spettacolo che si svolgerà tutt'intorno a lui" A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino 2000, p. 211-212.

predisponendo un grado di libertà nello spettatore con cui gli elementi del progetto dovranno entrare in relazione scenica per generare il senso stesso dell'esperienza virtuale. Questo principio coreografico, in cui i corpi entrano in relazione grazie alla collaborazione tra il piano tecnico e quello estetico, indica un principio registico in cui viene meno l'autorità del regista come elemento esterno all'opera e, di conseguenza, è anche la sua funzione a cambiare: il regista dovrà necessariamente considerare sin dall'origine del suo progetto, sin dall'idea, il modo in cui verrà fruito il contenuto: se il soggetto dell'esperienza sarà seduto o in piedi, se la sedia sarà mobile o statica, se sperimenterà il contenuto su un social network o con un visore. L'esperienza, a ciascuna di queste variazioni cambierà drasticamente. Il contenuto di un progetto di realtà virtuale non è quindi *rilocabile* se non a discapito della sua riuscita.

Pensato per la sala e con un pubblico che indossa il visore, *Segnale d'allarme* è un progetto portato in giro per l'Italia in un formato che non sfrutta solo la VR come fonte di ispirazione estetica ma piuttosto come spunto teorico sulla funzione sociale e politica da promuovere con e attraverso i media. Vediamo infatti come sia proprio giocando con la logica opposta e complementare di immediatezza e ipermediazione che la realtà virtuale e il teatro entrano in una proficua relazione di *remedium* (come ricordano Bolter e Grusin la *rimediazione* è un processo di interpretazione culturale che *riporta in salute* un medium nell'atto di riformarne un altro). Questo atto interpretativo tipico del contesto postmediale contemporaneo, funziona se consideriamo il teatro «ipermediale per definizione¹¹», ossia come un'arte che si è sempre misurata con la combinazione e ricombinazione di media diversi, di corpi fisici e non, coreografandone la relazione. Un'arte composita la cui tradizione però poggia sulla specificità di offrire un contatto tra la scena e il pubblico nell'irripetibilità dell'evento secondo una logica dell'immediatezza.

In questo progetto viene dunque indagata la VR come pratica di scrittura scenica in cui si supera il dualismo tra testo e regia. L'esperienza virtuale diventa essa stessa il *testo* la cui esistenza e attualità dipendono da un insieme di saperi, tecniche e corpi che collaborano occasionalmente e in una durata instabile in cui il comportamento creativo che ne scaturisce diventa il senso stesso dello spettacolo.

¹¹ A. M. Monteverdi., *Nuovi Media, nuovo teatro. Teorie e pratiche tra teatro e digitalità*, Franco Angeli, Milano 2011.

«Position... and hold»!
La regia fotografica di Gregory Crewdson

Caterina Martino

Il corpo di una donna in sottoveste galleggia al centro di un salotto allagato; il livello dell'acqua è alto ma lascia intravedere ancora molti dettagli di quella che sembra essere una vita spezzata – foto appese alle pareti; libri già letti sugli scaffali di una libreria, altri da leggere su un tavolino, ecc. La sensazione che qualcosa sia stato interrotto – i vari oggetti si trovano lì per essere riutilizzati – contrasta con l'immobilità assoluta della scena in cui persino l'acqua è priva di qualsiasi minima vibrazione. Quello appena descritto è uno degli scatti della serie *Twilight* (1998–2001) del fotografo americano Gregory Crewdson, uno degli artisti contemporanei più importanti della *staged photography*. La foto potrebbe suscitare in chi guarda una certa inquietudine a causa dell'atmosfera torbida e misteriosa in cui tutto è fastidiosamente statico, dello spazio casalingo diventato paradossalmente un paesaggio lacustre, dell'enigmatica disgrazia accaduta (suicidio? omicidio? incidente domestico?). Allo stesso tempo però, si potrebbe apprezzare – meglio ancora se la si vedesse nel suo formato di gigantografia – la nitidezza in ogni area dell'immagine, la profondità di campo, la sovrabbondanza di dettagli, che tuttavia non aiuterebbero a chiarire esattamente ciò che si sta guardando o a raccontarlo – ad eccezione forse del titolo *Untitled (Ophelia)* che rivela un omaggio all'*Amleto* e di conseguenza un piccolo indizio sulla possibile causa della morte. Se davvero affiorano queste sensazioni, allora Crewdson ha raggiunto il suo scopo. E a questo punto ci si può chiedere come sia possibile che tale foto sia il risultato di un faticoso, lungo, meticoloso e complesso lavoro di regia, produzione e postproduzione con riprese all'interno di un teatro di posa, una troupe di oltre quaranta persone – scenografi, truccatori, direttore della fotografia, ecc., molti dei quali con referenze hollywoodiane – e un fotografo/regista che progetta la messa in scena nei minimi dettagli, scrive e segue una mini-sceneggiatura, dirige gli attori, organizza il set, sceglie i costumi e gli oggetti di scena.

Realtà costruite

Untitled (Ophelia) è un esempio delle *constructed realities*¹ della *staged photography*, una delle aree di ricerca della fotografia contemporanea che può essere circoscritta in un periodo di tempo che va dagli anni ottanta ad oggi ma che ha delle radici nei decenni precedenti. Infatti, è cruciale l'eredità ricevuta dall'arte concettuale che ha aperto le possibilità espressive della fotografia mettendone in discussione la tecnica, il linguaggio, la pratica. Nel caso specifico della *staged photography*, certamente ha influito la Narrative Art in cui è esemplare l'opera del fotografo americano Duane Michals. D'altra parte, si riconoscono alla fotografia contemporanea anche i tratti di una forma artistica postmoderna

¹ Il termine è ripreso dal volume *Constructed Realities. The Art of Staged Photography*, a cura di M. Köhler, Edition Stemmler, Kilchberg-Zurig 1995.

(utilizzando quest'aggettivo con la massima accortezza possibile²): liberandosi del realismo, la fotografia ha reinventato il proprio linguaggio facendo i conti con le nuove possibilità offerte dal digitale, enfatizzando la dimensione soggettiva, la narratività, la performance e aprendosi al mercato dell'arte – le fotografie di Crewdson, ad esempio, hanno un valore di oltre 150.000 dollari.

La *staged photography* si caratterizza per la costruzione di una realtà appositamente progettata e inscenata per la macchina fotografica, o meglio di una storia in un unico scatto, senza sequenza di immagini, senza un prima e un dopo, e in maniera decisamente multiforme considerando la diversità di temi, stili, e strategie adottate dagli artisti. Ad esempio, c'è chi costruisce modellini o miniature di luoghi, città, paesaggi irreali (si vedano i *Land Scape*, 2012, di David LaChapelle); chi, alla stregua del *mockumentary*, allestisce archivi immaginari con documenti falsi (si vedano i *Miracles & Co*, 2002, di Joan Fontcuberta); chi si ispira ad altre arti per creare scene di vita ordinaria (si veda *A Sudden Gust of Wind (after Hokusai)*, 1993, di Jeff Wall), ecc. Insomma, non si intende costruire una realtà nel modo più reale possibile, ma al contrario si mette in discussione il valore di verosimiglianza della fotografia, l'è *stato* barthesiano, lasciando allo spettatore libera e individuale interpretazione, sottolineando l'artificio, enfatizzando la stranezza o paradossalità della scena, dell'azione o del gesto fotografato. Scrive Germano Celant: «L'intero sistema è di fatto virtuale, nel senso che è proteso verso una liquidazione del reale, però ottenuto con il ricorso alla realtà stessa»³.

Questionare il valore artistico di tale genere fotografico è ormai un punto di vista ingenuo che per di più misconoscerebbe importanti antecedenti storici. Infatti, la *staged photography* non è che la versione contemporanea del pittorialismo di fine Ottocento, ovvero le prime forme di messa in scena ad opera di fotografi prima inglesi e poi americani (tra cui Oscar G. Rejlander, Julia Margaret Cameron, ecc.) che emulavano la pittura allo scopo di innalzare il valore artistico della fotografia. L'esempio più celebre è probabilmente *Fading Away* (1858) di Henry Peach Robinson, risultato della combinazione di 5 negativi perfettamente in linea con il lavoro di postproduzione digitale di Crewdson che consiste proprio nella sovrapposizione di più negativi.

² Se intendiamo il termine postmoderno letteralmente come *dopo l'epoca moderna*, allora possiamo collocare la fotografia contemporanea in un arco temporale molto preciso. In riferimento alla storia della fotografia, l'epoca moderna inizia dopo la Prima guerra mondiale con alcuni eventi-manifesto come quelli della *straight photography* in America e della Nuova Oggettività in Europa (*Film und Foto* in Germania, Albert Renger-Patzsch, ecc.). La caratteristica principale è il realismo che rifugge ogni forma di manipolazione, invenzione, alterazione. La fotografia post-moderna è invece libera dal realismo: non ci sono restrizioni alla creatività del fotografo/artista, non ci sono vincoli tecnici o metodologici nell'attività del fotografo (ognuno ha uno stile che esegue in totale libertà) inclusa la possibilità di costruire *ad hoc* il soggetto, di creare, inventare, manipolare, senza necessario legame con la realtà. La fotografia post-moderna, che ha avvio negli anni sessanta (con la Pop Art e l'arte concettuale), non è in preda all'anarchia creativa ma si possono individuare delle pratiche e strategie condivise volte a rispettare un obiettivo comune: dar vita a un «autonomous pictorial object». Cfr. *Ivi*, pp. 17-19. In qualche modo, la post-modernità della fotografia si lega al concetto di post-fotografia di Joan Fontcuberta.

³ G. Celant, *Fotografia maledetta e non*, Feltrinelli, Milano 2015, pp. 288-289.

Crewdson, regista dell'immobile

Gli studi teorici sulla *staged photography* tendono a enfatizzare soprattutto la dimensione attoriale. Michel Poivert, ad esempio, la classifica come «immagine-performance»⁴ sottolineando la teatralizzazione, cioè la trasformazione della fotografia in uno spazio scenico senza fuoricampo: «Tutto è dentro l'immagine, senza bisogno di dare senso al fuori»⁵. Secondo Poivert, almeno tre caratteristiche avvalorano il ritorno di tale teatralizzazione, sparita ad un certo punto della storia della fotografia perché considerata antiartistica:

- Proprio come a teatro, lo spettatore è coinvolto – seppur non in tempo reale – nella scena fotografata: «Niente è possibile senza di lui o, più esattamente, tutto sembra fatto per lui». È lo spettatore che deve decifrare la realtà costruita attraverso una proiezione del proprio universo mentale.

- Proprio come a teatro, la *staged photography* allarga la dialettica tra reale e immaginario (riferimento a Sartre⁶): «L'immagine diventa performance nel momento in cui è l'unica finalità di quanto viene mostrato: la messa in scena fa l'immagine, la posa è stabilita per l'immagine»⁷. L'oggetto della performance non è un atto, un'azione, ma, suggerisce Poivert, il *cogito*, il pensiero dell'artista che porta alla realizzazione dell'immagine.

- L'immagine-performance privilegia il rapporto tra l'attore, che è colui che si trova nello spazio scenico, e lo spettatore, che è colui per cui la performance è stata pensata.

Piuttosto che l'attorialità, ciò che preme approfondire e sottolineare in questo caso è invece l'importanza dell'operazione registica che dà vita a tale teatralizzazione. Crewdson è un «regista dell'immobile» – per utilizzare un'espressione di Poivert – nel senso che è autore di una realtà/storia che si condensa/sviluppa in una sola immagine. Le sue opere assomigliano a un fotogramma cinematografico perfetto non solo per l'estrema nitidezza ma anche perché una foto è un istante congelato (anche se questo istante è costruito e non *decisivo* come vorrebbe Henri Cartier-Bresson) e quindi ogni singolo elemento che la compone non può essere lasciato al caso ma deve necessariamente essere *pensato* – a differenza, invece, del film in cui il veloce flusso delle immagini distoglie e travolge l'attenzione dello spettatore.

Si prenda in considerazione la serie fotografica realizzata da Crewdson tra il 2002 e il 2008 dal titolo *Beneath the Roses*, 32 fotografie di cui solamente 3

⁴ M. Poivert, *Il destino dell'immagine-performance*, in Id., *La fotografia contemporanea*, tr. it., Einaudi, Torino 2011, pp. 209-234.

⁵ *Ivi*, p. 210.

⁶ Poivert fa riferimento agli studi di Sartre sul teatro di partecipazione in cui l'immaginario dello spettatore è investito nel dramma e nella persona dell'attore. A tal proposito scrive: «Sartre intende dimostrare che *essendo il teatro un'immagine*, un'immagine perché è un'arte dei gesti senza altre finalità se non quella di significare, l'attore si fa analogon del personaggio rappresentato. Come la fotografia, il teatro è un'immagine, un rapporto tra l'immaginario e il reale investito dalla coscienza dello spettatore. «La partecipazione è una maniera di vivere un rapporto quasi carnale con l'immagine». [...] Ed è così che la definizione della fotografia come analogon ripresa da Barthes, sulla base di una fenomenologia dell'immaginario in opera nelle teorie sartriane del teatro, diventa il modus operandi di una teoria della fotografia». Dalla distanza di Brecht, alla partecipazione di Sartre, alla rappresentazione teatrale pensata come un'immagine di Barthes. Cfr. *Ivi*, pp. 231-232.

⁷ *Ivi*, p. 213.

realizzate in esterno e non in *soundstage*, ovvero uno spazio appositamente adibito alle riprese nel Massachusetts Museum of Contemporary Art di North Adams. La serie, che nasce come soggetto per un film ma diventa poi un progetto fotografico, è ambientata a Pittsfield, una piccola cittadina del Massachusetts dove la famiglia del fotografo possiede una baita nel bosco. Com'è tipico dell'artista americano, la messa in scena si realizza in luoghi, strade, paesaggi ordinari enfatizzati da un particolare uso delle luci e in cui spiccano soggetti passivi, pensierosi, malinconici, silenziosi, misteriosi. Si tratta di bellissimi *tableaux vivants*⁸ o *film still*⁹, due definizioni ricorrenti negli studi sulla *staged photography* per indicare un'unica immagine, a metà strada tra un dipinto e un fotogramma cinematografico, che sviluppa una narrazione senza un prima e un dopo, senza un movimento di macchina, lasciandola quindi irrisolta. L'idea è che l'istantanea fotografica, investita del terzo senso barthesiano, può essere filmica senza essere un film, può essere narrativa senza appartenere ad una narrazione. Le realtà costruite sono ricche di dettagli (effetti personali, oggetti, detriti, ecc., indispensabili secondo il regista/fotografo per incrementare l'enigmaticità dell'istante) e sembrano fagocitare il soggetto immobile nella sua penosa condizione emotiva. Emotività che, suggerisce Celant, è da intendere come la rappresentazione dell'inconscio collettivo della *middle class* americana, nonché la rappresentazione dell'inconscio dello stesso Crewdson – che fa dell'immagine l'ombra di sé stesso, ovvero «la somma delle sue varie personalità, delle sue caratteristiche emotive, dei suoi atteggiamenti e dei suoi desideri»¹⁰ –, nonché la rappresentazione dell'inconscio dello spettatore che a sua volta contribuisce alla significazione della fotografia. Insomma, un labirinto psicologico (ancora Poivert) che risalirebbe ai ricordi di infanzia del fotografo che da bambino origliava i racconti dei pazienti che visitavano lo studio del padre psicoanalista e li metteva in scena con la propria fantasia.

Questa rapida analisi è sufficiente per comprendere le caratteristiche generali delle *constructed realities* di Crewdson, ma in cosa consiste l'operatività registica che gli dà vita? La sua regia fotografica consta di alcune importanti fasi di lavorazione mostrate in parte nel documentario *Brief Encounters* (B. Shapiro, 2012). Fasi¹¹ dallo stile decisamente cinematografico con imponenti costi di produzione che raggiungono cifre simili a quelle di un film indipendente – si tratta solitamente di denaro elargito dalle gallerie d'arte che rappresentano l'artista.

- *Idea*. La possibile realtà da costruire può avere un'ispirazione letteraria, mitologica, artistica, cinematografica, oppure, nella maggior parte dei casi deriva dalla fantasia o dal sentire dell'artista. Crewdson dedica a questa fase un

⁸ C. Cotton, *La fotografia come arte contemporanea*, tr. it., Einaudi, Torino 2010, pp. 53-91.

⁹ Negli studi angloamericani la *staged photography* è associata alla pratica del *film still*, immagini in cui i soggetti posano davanti all'obiettivo fotografico come se stessero recitando davanti alla macchina da presa. David Company suggerisce l'ambiguità dell'espressione *film still* che sembra far riferimento tanto al fotogramma della pellicola cinematografica (ritorna ancora Barthes) quanto alle immagini create per la promozione di un film (dette appunto *still*) in cui gli attori traducono la propria recitazione in una serie di pose per il fotografo che a sua volta si trova a dover condensare in un unico scatto una piccola parte della scena cinematografica. Cfr. D. Company, *Photography and cinema*, Reaktion Books, London 2008, pp. 134- 147.

¹⁰ G. Celant, *Fotografia maledetta e non*, cit., pp. 287-288.

¹¹ Le fasi elencate rimandano agli aspetti più tecnici del linguaggio cinematografico descritti in G. Rondolino, D. Tomasi, *Manuale del film. Linguaggio, racconto, analisi*, UTET, Torino 2018.

momento preciso della giornata, la nuotata mattutina nel lago della cittadina di Becket nel Massachusetts. Si tratta di un vero e proprio rituale, così importante per l'artista da filmarlo nel suo unico cortometraggio intitolato *Films 4 Peace* (2012). Questa prima breve *motion picture* ha un finto sapore cinematografico dal momento che lo spettatore si trova davanti a una ripresa monopuntuale che tende più a congelare l'azione che a riprendere il movimento.

- *Location.* La ricerca dei luoghi avviene da sempre nella stessa un'area del Massachusetts dove Crewdson trascorre le sue estati. Egli guida, esplora, osserva luoghi che conosce a fondo, fino a quando, spinto da una sorta di *punctum*, individua il posto esatto che deve essere allo stesso tempo familiare eppure sconosciuto, confortante eppure inquietante, particolare eppure fuori dal tempo.

- *Script.* Ad un certo punto è necessario tradurre l'idea in una descrizione molto breve. La scrittura consente al fotografo di chiarire qualcosa che è ancora vago, astratto, e dar modo così alla troupe di avviare i lavori. Lo script contiene informazioni sul luogo, l'ora, la disposizione degli elementi, la posizione degli attori, ecc. Più che come sceneggiatura, lo script di Crewdson funziona come un soggetto cinematografico. Anzi, è un soggetto cinematografico. Ne è un esempio lo script della foto *Haircut* inclusa nella serie *Cathedral of The Pines* (2014) che è poi anche il soggetto di *Reflective Light*, il film che il fotografo americano sta progettando da anni e che dovrebbe avere come protagonista Scarlett Johansson.

- *Casting.* Solo nella serie *Dream House* (2002) compaiono delle star hollywoodiane come Julianne Moore, Philip Seymour Hoffman, Gwyneth Paltrow, ecc. In generale, il fotografo/regista preferisce gli sconosciuti che abitano nella provincia americana e che individua camminando per strada o dopo un attento casting, come quello raccontato nel breve documentario *There But Not There* realizzato dalla moglie e collaboratrice Juliane Hiam nell'estate del 2007 durante la lavorazione della serie *Beneath the Roses*. Nel corso del provino, Crewdson ritrae gli aspiranti attori in due scatti, uno frontale e uno di profilo, proprio come avviene con le foto segnaletiche nella procedura di schedatura dei criminali. Anche qui ricorre il *punctum* dal momento che visionando i ritratti in un momento successivo rispetto al momento della loro realizzazione possono emergere dei particolari che sono passati inosservati durante il casting. Crewdson preferisce non interagire con gli aspiranti attori perché ritiene importante quella sensazione di disagio e imbarazzo che si crea quando si viene fotografati. Dopo essere stati scelti, gli attori ricevono lo script e decidono se accettare o meno la parte. Sul set vengono date poche istruzioni agli attori, i quali d'altronde hanno ben poco da recitare sulla scena¹².

- *Storyboard.* In questa fase Crewdson si avvale dell'aiuto di Richard Sands, il direttore della fotografia con cui collabora da anni. Insieme studiano accuratamente i disegni che prefigurano le fotografie e che contengono i dettagli della scena. Questa è la fase in cui nulla può sfuggire al controllo del fotografo/regista.

- *Scenografia.* Il set viene costruito proprio come accade negli studi cinematografici – tra l'altro, *Untitled (Ophelia)* è la prima foto realizzata da Crewdson in un teatro di posa. Per gli scatti in esterno, invece, si attuano alcuni

¹² Cfr. D. Company, *Photography and cinema*, cit., p. 140.

interventi per modellare il paesaggio a seconda delle richieste del fotografo/regista.

- *Oggetti di scena, costumi, make-up.* Crewdson è estremamente meticoloso nella scelta dei cosiddetti *props* che andranno a comporre e decorare la scena.

- *Effetti speciali.* Sono fondamentali per ricreare alcuni ambienti (attraverso, ad esempio, un particolare uso delle luci) o alcune condizioni climatiche (in questo caso si avvale dell'aiuto di esperti in grado di creare neve, pioggia, nebbia). Nel corso della sua carriera Crewdson ha addirittura preteso un incendio e la demolizione di una casa.

Una singola foto richiede settimane di preparazione e almeno due giorni di lavorazione (un giorno per preparare il set, un giorno per realizzare lo scatto). Per le foto in esterno l'orario ideale è il lasso di tempo molto breve che segue il tramonto ma precede l'oscurità della notte. In quei minuti è infatti possibile utilizzare le luci artificiali ottenendo un particolare effetto ma senza dar vita a un eccessivo contrasto.

La nitidezza e la precisione degli scatti è dovuta a due importanti accorgimenti tecnici. Il primo è l'utilizzo del grande formato, lo stesso usato dalla *straight photography* e dal reportage americano (Edward Weston, Walker Evans, Ansel Adams¹³). Il banco ottico di 8x10 pollici/20x25cm è il formato adatto per gestire un processo di lavorazione così complesso, ottenere un'elevata risoluzione e una stampa gigantografica. Grazie all'ampia inquadratura e alla visione capovolta dell'immagine sul vetro smerigliato, Crewdson può curare con attenzione la qualità e la composizione dell'immagine (forme, valori tonali, colori, ecc.). La tendina nera che lo fa sembrare un fotografo d'altri tempi serve a migliorare la messa a fuoco di un obiettivo che ha una luminosità molto ridotta rispetto al piccolo e al medio formato.

La seconda operazione di nitidezza è l'importante lavoro di post-produzione digitale attraverso cui Crewdson enfatizza l'iperrealismo dei suoi scatti. Se sulla scena la realtà è costruita, in fase di postproduzione l'immagine è composta, ovvero è il risultato di una combinazione o collage di più negativi. Infatti, su ogni set vengono effettuati 40-50 scatti. L'inquadratura è fissa, ciò vuol dire che il punto di vista della macchina fotografica è sempre lo stesso ma ogni scatto si differenzia dall'altro in termini di messa a fuoco. I negativi sono digitalizzati e poi sovrapposti attraverso uno specifico software al fine di selezionare le varie aree dell'immagine perfettamente visibili o quelle che nella loro cominazione possono creare un particolare effetto (da qui l'incredibile profondità di campo).

Sul set, Crewdson guarda attraverso l'obiettivo solo per assicurarsi che la realtà costruita sia perfetta in ogni dettaglio, ma come molti artisti della *staged photography* preferisce l'esperienza diretta della performance, quindi tiene sempre lo sguardo sulla scena da fotografare. Quando tutto sembra pronto, il fotografo/regista congela il momento (esclama a gran voce «Position!») e ordina all'operatore che sta dietro alla macchina

¹³ E non solo, anche dal francese Atget nonché apparecchiatura che utilizzano anche i contemporanei Jeff Wall e Andrea Gursky.

fotografica di catturarlo («...and hold!»). L'artista, in sostanza, «agisce grazie a uno scatto a distanza [...] come lo *sguardo assente*»¹⁴.

Verso il cinema?

Nell'opera di Crewdson il confine tra fotografia e cinema sembra molto sottile per diverse motivazioni che vanno oltre la mera emulazione della regia cinematografica. Sono omaggi alla settima arte tanto le numerose citazioni di storie viste sul grande schermo quanto la dedica ai set abbandonati di Cinecittà nella serie *Sanctuary* (2010). Crewdson attinge molto dal cinema – classico, moderno e contemporaneo, ma rigorosamente americano. In particolare, afferma di sentirsi legato a un certo tipo di arte americana che ha teatralizzato la quotidianità dell'azione, che ha per certi versi reinventato attraverso le immagini (fotografiche, pittoriche o cinematografiche) l'iconografia della vita americana. È il caso di Edward Hopper, Walker Evans, Diane Arbus, William Eggleston, Cindy Sherman, Laura Simmons e poi Steven Spielberg, David Lynch, Alfred Hitchcock (proprio in *Beneath the Roses* uno degli scatti è ispirato a *Psycho*), Orson Welles e gli amici Noah Baumbach e Wes Anderson.

Ed è proprio un film, *Velluto blu* (1986) di David Lynch, che ha cambiato la sua operatività fotografica tanto per lo sguardo sulla vita domestica e i sobborghi americani – una vita che di fatto Crewdson non conosce davvero essendo cresciuto a Brooklyn – quanto per l'uso delle luci e del colore. Gli esordi di Crewdson negli anni novanta sono in bianco e nero; l'assenza del colore penalizza, appiattisce, la messa in scena. Nei lavori successivi il colore gli consente di smussare con un effetto più spettacolare e cinematografico la bidimensionalità e il carattere documentativo delle foto. Il colore non ha più la funzione di rappresentare – come aveva invece insegnato la New Color Photography della seconda metà degli anni settanta di cui William Egglestone è stato pioniere negli Stati Uniti e Luigi Ghirri¹⁵ portavoce in Italia – ma diventa strumento essenziale all'interno di una “estetica della seduzione”¹⁶, un tentativo di teatralizzazione dell'illusione del reale.

Il passo verso la direzione di un film sembrerebbe vicino. Crewdson lo annuncia da anni eppure non ha ancora compiuto il salto. Sembra voler rimanere in quella dimensione di «pensosità» del singolo scatto che secondo Barthes manca al veloce flusso delle immagini cinematografiche. Ed è forse a questa pensosità che Crewdson rimanda nel suo unico cortometraggio. La macchina fotografica è fissa e cattura il movimento di qualcuno (lo stesso Crewdson) che nuotando attraversa l'inquadratura da sinistra verso destra. Ma questo movimento è quasi annullato (sminuito, bloccato, congelato) dall'audio aggiunto artificialmente che ripete all'infinito lo stesso suono delle bracciate. Potrebbe forse essere un rimando all'idea barthesiana del cinema come fotografia, come un flusso di fotogrammi, come un insieme di haiku. Potrebbe forse essere un rimando proprio al famoso haiku *Nel vecchio stagno / una rana si*

¹⁴ M. Poivert, *Il destino dell'immagine-performance*, cit., p. 218.

¹⁵ Ghirri afferma: «Fotografo a colori perché il mondo reale non è in bianco e nero», Id., *Fotografie del periodo iniziale*, in Id., *Niente di antico sotto il sole*, a cura di P. Costantini, G. Chiaramonte, SEI, Torino 1997, p. 16.

¹⁶ *Constructed Realities. The Art of Staged Photography*, cit., p. 38.

C. MARTINO

tuffa / il rumore dell'acqua che è l'emblema dell'istante fotografico. Solo che nel caso di Crewdson questi istanti sono intenzionalmente intrisi di pensosità e il fotografo/regista interpreta ironicamente il ruolo della rana.

La regia come operatore dello stile

Marina Pellanda

Alcune premesse

Per certo il XXI secolo sembra ridefinire in modo radicale il ruolo del regista all'interno delle arti dello spettacolo. Tuttavia, e lo evidenzieremo usando come caso di studio il fare cinema di Marco Bellocchio dal 2003 ad oggi, da *Buongiorno, notte* (2003) a *Il traditore* (2019), a fare la differenza è l'indiscutibile legame dell'occhio e della mano. Infatti, fatta l'imprescindibile intersezione di *tecnica e materia*, alla base di ogni prodotto registico di valore è il saper fare di mani e occhi pensanti mai reciprocamente ancillari.

A partire dai testi filmici che abbiamo scelto di esaminare, la nostra ricognizione intende far significare il nucleo teorico più originale e unitario che a nostro avviso scorre nel lavoro di Marco Bellocchio evidenziando come i modi e le forme in cui questo regista si esprime contengano una attitudine autoriale originale e poco diffusa nel panorama della regia del XXI secolo.

Il taglio analitico di questa nostra proposta arriverà alla fine a rintracciare un'idea di cinema che, se per certo non intende per forza cogliere in fallo il modo radicale in cui il XXI secolo sta ridefinendo la regia, propone il «caso Bellocchio» come operatore attivo per ritrovare, senza scale di valore o paradigmi, quelle costanti forse in parte dimenticate per l'integrazione ormai imperante tra media tradizionali e digitali ma che pure, se bene usate, non finiscono mai di dire quello che hanno da dire.

Il cinema di Bellocchio è un cinema combattente ma, se visto con la lente del XXI secolo – una lente poliedrica dal vetro tagliato e che, come la lente sugli occhiali degli avari, sembra costruita apposta per moltiplicare, tante volte quante sono le sue sfaccettature, una pratica registica in cui domina una forte integrazione tra informatica e pensiero visivo – sembra invece, per dirla con John Berger, una «sacca di resistenza»¹. E se il termine «resistenza» in qualsiasi epoca sembra per lo più sottendere qualcosa di fatalmente inadeguato ai tempi, nel caso di Bellocchio, invece, è nella creazione dell'immagine cinematografica la valorizzazione della *mano*.

Elogio della mano

È una mano quella di Marco Bellocchio che, reintroducendo nel cinema i valori tattili, sembra cambiare di segno il *digit*, la cifra numerica del digitale, in favore del *digitus*, il dito alla latina. Infatti, le strategie con cui la mano di Bellocchio declina lo sguardo si articolano in una dimensione discontinua ed eterogenea in cui la procedura di costruzione del visivo, combinando tecnica e materia sotto la forma dell'opera d'arte senza lasciarsi avvolgere dall'ombra lunga e unificante dei media digitali, origina un cinema

¹ J. Berger, *Sacche di resistenza*, tr. it., Giannozzi Editore, Milano 2003.

che, «come una lettera scritta a mano»² – così parlerebbe Truffaut –, forse non sarà perfetto, ma per certo ci *riguarda*. E ci *riguarda* non solo perché dalla azione artistica di questo regista si origina una memoria figurale che, soprattutto nei suoi ultimi film, da personale si fa collettiva ma anche, e forse soprattutto, perché davanti alle sue opere guardare è un'ipnosi ovvero il suo cinema è talmente bello da riuscire a illuderti che, in ogni momento, tutto ciò che accade stia per *riguardare* te.

Il 30 marzo 1948 Alexandre Astruc scrivendo *Nascita di una nuova avanguardia: la caméra-stylo*³ invita i registi ad usare la macchina da presa come si usa la penna. Egli intende che il cinema si debba fare con la stessa libertà con cui si usa la penna ovvero la macchina da presa dovrà muoversi libera come la penna lo fa su un foglio. Tornare ad Alexandre Astruc, tornare alla *caméra-stylo*, potrà sembrare tendenza ormai sorpassata ma pure, questa metafora, soprattutto se applicata come operatore d'analisi sul cinema di Marco Bellocchio, è in realtà attiva. Infatti, legare indissolubilmente mano e occhio – non sarà un caso che l'occhio nel seguire la forma delle cose e valutarne la densità relativa compia lo stesso gesto della mano – diventa una ragione di ordine teorico per fondare la specificità del cinema in termini di linguaggio.

Ernesto Picciafuoco, il protagonista dell'*Ora di religione* (2002), è nella filmografia del regista il primo personaggio cui egli affidi completamente il suo sguardo narrante. E allora non sarà un caso che qualche anno prima di mettere in scena occhi – Chiara in *Buongiorno, notte* (2003) e Ida Dalser in *Vincere* (2009) – Bellocchio veicoli la coerenza di sguardo del suo Picciafuoco anche attraverso le mani: una sequenza ce lo mostra nel buio mentre dapprima allarga le braccia e poi, per non vacillare, le protende in avanti quasi a voler superare il flashback acustico che lo avvolge delle suppliche e dei rimproveri della madre alle bestemmie del fratello Egidio.

Poesia dell'azione

Intersecando occhio e mano Marco Bellocchio origina quella che Henri Focillon, in polemica contro ogni mano paralizzata in atti puramente formali e astratti, attraverso il suo *Elogio della mano* che si prolunga nella materia, tesse come poesia dell'azione⁴. Questa poesia si origina quando, rinunciando a elevare come principio costitutivo del cinema la sua natura di apparato riproduttivo, allontanandosi dal *digit* ovvero dalla cifra numerica del digitale e tornando al dito al *digitus*, si determina la condizione essenziale perché il cinema possa dispiegare al massimo la sua reale funzione: una funzione conoscitiva che, al di là delle apparenze del reale, ne riveli invece la verità.

Il termine *rivelare* è da intendersi, per dirla con Bazin, come un «dare a vedere» che consente allo sguardo cinematografico di Bellocchio di cogliere, ancora con Bazin, «l'aldilà delle cose»⁵ – basti pensare a *Buongiorno, notte*, *Vincere*

² A. Gillain (a cura di), *Tutte le interviste di François Truffaut sul cinema*, tr. it., Gremese Editore, Roma 1990, p. 240.

³ A. Astruc, *Nascita di una nuova avanguardia: la caméra stylo*, in "Ecran Français", n. 144 (1948); G. Grignaffini (a cura di), *La pelle e l'anima*, tr. it., La Casa Usher, Firenze 1984, pp. 49-51.

⁴ H. Focillon, *Vita delle forme: seguito da Elogio della mano*, tr. it., Einaudi, Torino 1990.

⁵ G. Grignaffini (a cura di), *La pelle e l'anima*, cit., p. xxiv.

e *Bella addormentata* (2012) –, offrendolo allo sguardo dello spettatore. E in ciò Bellocchio è baziniano proprio perché, esattamente come il teorico francese, sembra attribuire al cinema una funzione se non proprio pedagogica, senz'altro di scoperta e di disvelamento.

Siamo davanti a un disvelare che definisce lo stile cinematografico di questo regista proprio perché, ciò che vale, ciò che definisce la poesia dell'azione di questo Maestro del cinema italiano, è proprio il modo particolare che egli possiede per far significare la realtà. E, infatti, nei film in cui ciò accade, Bellocchio coinvolge lo spettatore visivamente, con un linguaggio dei sensi che è universale e non solo descrittivo.

Chiara in *Buongiorno, notte* sogna Moro libero per le vie di Roma: i suoi occhi, grandi come specchi ingranditi a dismisura, sono nelle mani del regista memoria desiderante che, attivandosi come un congegno ottico, obbligano lo spettatore a discorrere intorno ad azioni umane che non sono avvenute ma è come se lo fossero e, così facendo, creano un supplemento di senso. Infatti, il guardare di Chiara, che pure è reinterpretazione bellocchiana dall'inizio alla fine, ha una grande funzione poiché la forza dei suoi occhi, introducendo un correttivo al formalismo della *legge* che vige nel *tribunale del popolo* istituito dalle Brigate Rosse, permette di giudicare più esattamente i fatti compiuti.

Solo Chiara, dalle pareti buie dell'appartamento sprofondato nell'incubo del sequestro Moro, incollando l'occhio allo spioncino che le permette di osservare i movimenti e le azioni del presidente della Democrazia Cristiana prigioniero, ci regala una soggettiva che sembra far emergere l'invisibile. E dunque Moro, che mosso dagli occhi di Chiara emana una luce opaca che lo distingue dai suoi carcerieri sempre immersi nel buio e nella penombra, rende evidente come nelle mani di Bellocchio la regia sia un operatore dello stile seguendo il quale ogni film diventa una *questione di sguardi* più che di storie, soggetti e generi.

Tecnica e materia

Stando alla regia di Bellocchio, ogni analisi critica deve essere innanzitutto analisi dei procedimenti e infatti, gli occhi di Chiara in *Buongiorno, notte* racchiudono una concezione del mondo che, attraverso la rimediazione di materiale di repertorio e dunque combinando tecnica e materia, diventa ovviamente una poetica ed è una poetica che, per dirla con Godard, «dipingere l'anima delle cose»⁶.

Infatti, come nota Enrico Ghezzi, «il film si dà letteralmente da risognare»⁷ nel momento in cui la sua protagonista femminile «vede» nelle immagini dell'ultimo episodio di *Paisà* (1946) di Rossellini la messa a morte dei partigiani a opera dei tedeschi (idea ribadita dalla citazione delle *Lettere di condannati a morte della Resistenza* sulla voce di Herlitzka che legge l'ultima lettera scritta da Moro alla moglie), «vede» da *Tre canti su Lenin* (1934) di Dziga Vertov la panchina su cui Lenin è morto o, ancora, sequenze di repertorio delle celebrazioni sovietiche. Queste immagini, raccontando la Storia come un contrappunto, sono ambivalenti: da una parte sono lo scoglio contro cui si

⁶ A. Aprà (a cura di), *Jean Luc Godard, il cinema è il cinema*, tr. it., Garzanti, Milano 1989, p.42.

⁷ Enrico Ghezzi, *Memento (a)mori*, in "L'Unità", 6 settembre 2003, p. 21.

infrangono le variabili della finzione e dall'altra sono occasione – così infatti le leggerà Chiara lasciando Moro libero per le strade di Roma – per superare le rigidità ideologiche e recuperare l'umanità del gesto.

Chiara e, qualche anno dopo, Ida Dalser di *Vincere* hanno negli occhi un fotogramma in più: l'una vedendo Moro libero porta in tribunale la Storia e l'altra, dopo poche sequenze dall'inizio del film, fin da quando si trova la mano insanguinata nel momento in cui nasconde, baciandolo, il giovane Mussolini inseguito durante una manifestazione socialista, «vede» in anticipo e ha uno scatto di fantasia che sembra già farle capire qualcosa di più di quelle dinamiche che il fascismo instaurerà tra gli esseri umani.

Accade dunque che, usando come mediatori gli occhi di Chiara e Ida Dalser ma anche quelli dei personaggi di *Bella addormentata*, la regia di Marco Bellocchio, nella creazione che è il film, ben prima che la precisione delle nuove tecnologie digitali origini una riproduzione tecnica, seppure inevitabilmente soggettiva, di qualcosa che potrebbe non essere mai avvenuto, diventa artefice di un mondo che utilizza una materia che, pur non creata dal regista – la realtà delle immagini che Ida Dalser vede al cinema o quella che i personaggi di *Bella addormentata* sentono attraverso televisori sempre accesi –, è pulsante, proprio in relazione alla regia come mediatore dello stile, di una bellezza che una volta raggiunta sembrerà per un momento lo splendore del vero.

Tutta la struttura narrativa di *Vincere* si dipana attraverso visioni cinematografiche: Ida Dalser vi assiste nell'ombra, si schiera lasciandosi travolgere non tanto per la linea ideologica quanto piuttosto per la fisicità, per l'opaca pesantezza di un uomo il cui potere la ridurrà in miseria.

«Ho visto Mussolini al cinema», dirà la Dalser al cognato dopo aver assistito al cinegiornale, «è molto diverso, sembra più grande, sembra un gigante»⁸. Sono parole che sottolineano sia il potere del Duce nella vita politica di ogni italiano, sia una presenza gigantesca, massmediale e moderna che con la sua voce e la sua immagine sembra dominare una donna dal grido impotente.

Anche l'inconscio di Mussolini è rappresentato da Bellocchio attraverso immagini di repertorio che, montate eisensteinianamente sul primo piano dell'attore, costruiscono una sequenza profetica perché violenza e isterismo sono le dominanti anche delle citazioni.

Per Bellocchio, però, gli occhi di Ida Dalser sono gli unici a brillare di lucida consapevolezza ed ecco allora che, nelle sequenze ambientate o avvolte dal cinema, sembrano sempre soli: come quelli del regista guardano, costruiscono, soffrono senza lasciarsi mai accecare.

Con *Bella addormentata*, invece, e ancora una volta intersecando tecnica registica e materia, Marco Bellocchio racconta la realtà sfruttando contemporaneamente il cinema come dispositivo e il film come prodotto estetico. Si tratta di una scelta stilistica che, in relazione alla nozione di «creazione» secondo Deleuze, plasma un'opera d'arte che «è un atto di resistenza»⁹. E, infatti, a partire dalla riproducibilità tecnica che il cinema accoglie come caratteristica primaria, senza voler definire uno sguardo che, come accade con gli universi generativi del digitale, si sottrae all'uomo

⁸ M. Bellocchio, *Vincere*, Italia 2009, dai dialoghi del film.

⁹ G. Deleuze, *Che cos'è l'atto di creazione?*, tr. it., Cronopio, Napoli 2013, p. 23.

togliendo egemonia antropocentrica al visivo, con *Bella addormentata* Marco Bellocchio compie una scelta stilistica con la quale plasma un'opera d'arte che *resiste* e, usando il montaggio, si allontana dalla schiacciante prossimità della vicenda raccontata dalla cronaca italiana durante gli ultimi giorni di vita in stato vegetativo di Eluana Englaro.

In questo film, infatti, proprio il montaggio, evocando e riorganizzando la realtà con immagini dolci e intense in cui la natura archetipica della fiaba torna a essere un valore, ci libera come per incanto dal triste e impudente teatro dell'assurdo messo in scena dall'Italia durante quella settimana che a febbraio 2009 si è conclusa con lo spegnimento della vita artificiale della Englaro.

Bella addormentata racconta di personaggi che si ridestano: insieme a Maria che apre gli occhi all'amore, a suo padre il senatore Beffardi che li apre alla propria coscienza e a Rossa che li apre alla vita, anche chi guarda si risveglia. Aiuta ad aprire gli occhi una macchina da presa che, come l'aiutante numinoso di ascendenza proppiana¹⁰, compone una partitura complessa in cui il montaggio – lungi dall'illustrare verità preconfezionate – è una detonazione che, producendo suggestioni visive, va al di là dell'oggettività del reale e verso il livello dell'astrazione.

Bellocchio quindi, con una *pietas* che ci coinvolge tutti e che è la stessa di cui brillano sia gli occhi di Chiara sia quelli di Ida Dalser, sembra voler fare un tentativo per svegliare quell'Italia cui pare alludere la dormiente del titolo del film. E lo fa sia con le parole che Maria rivolge al padre senatore dimissionario: «l'amore non acceca papà: l'amore cambia il modo di vedere»¹¹ – ed è un amore da intendersi come cifra di un progetto artistico e non come banale ideologia –, sia con il montaggio che punteggia i luoghi di questo film confrontandoli tra loro per metterli in discussione. L'intento è di giungere ad una possibile redenzione del reale dell'evento – il corpo di Eluana Englaro che raggiunge la clinica *La Quiete* di Udine, dove sarebbe stata spenta la sua vita artificiale –, a favore di una quasi realtà con forti elementi favolistici che, nel concreto, propongono altre possibilità.

Bella addormentata va così incontro al reale non tanto perché ne sfrutta immagini ed eventi ma, soprattutto, in ragione di ciò che crea. Infatti, se seguendo Bazin il cinema in primo luogo è il rivelatore dell'esistente¹², è anche vero che il modo in cui la realtà viene mostrata può positivamente costringere lo spettatore a un'inedita attenzione allo schermo cinematografico. E, infatti, accade proprio così quando, dagli schermi televisivi presenti in una delle sequenze del film, sentiamo Emma Bonino opporsi a una legge che regola la fine vita: il pronome personale che usa per rivolgersi ai senatori quando dice loro: «ciò che sta accadendo dovrebbe terrorizzare innanzitutto voi», quasi ferisce l'orecchio dello spettatore e, come un baluardo di difesa, dallo schermo diventa rivelatore effettivo del concreto e del vero opponendosi dal fuori campo, all'incantesimo che sembra sottostare all'attesa con cui la Divina Madre, forse non a caso una ex attrice, interpretata da Isabelle Huppert, aspetta il risveglio dal coma della bellissima figlia, trasformandola nella protagonista di un lugubre show.

¹⁰ V. Propp, *Morfologia della fiaba*, tr. it., Einaudi, Torino 2009.

¹¹ M. Bellocchio, *Bella addormentata*, Italia 2012, dai dialoghi del film.

¹² A. Bazin, *Che cos'è il cinema*, tr. it., Garzanti, Milano 1999.

Accade dunque che, se nella pratica registica di Marco Bellocchio tecnica e materia non possono prescindere dal saper fare di mani e occhi pensanti, la regia bellocchiana è azione poetica interessante proprio perché rifiuta sia il concetto dell'*art pur l'art* che a nostro avviso, almeno per ora, inibisce il digitale, sia, pur non rinunciando alla rimediazione, i diktat che sembrano essere oggi i luoghi di elezione della pratica registica che voglia dialogare con la vista potenziale e potenziata di quello che Simone Arcagni ha chiamato *L'occhio della macchina*¹³.

Con *Bella addormentata*, quindi, proprio combinando tecnica e materia Marco Bellocchio, che pure sembra baziniano nel suo tentativo di far significare di più il reale, disponendo il mondo con gli strumenti del sogno e dunque del cinema, realizza anche uno spettacolo escapistico proprio perché, rispetto al reale, *Bella addormentata* è, come direbbe Roland Barthes, immagine che, pur includendoci, è altresì «tutto ciò da cui siamo esclusi»¹⁴.

Marco Bellocchio è un classico?

Se nel suo fare cinema Marco Bellocchio crea immagini che, pur spettacolo escapistico, sono anche tutto ciò da cui siamo esclusi, allora forse, nel momento in cui il XXI secolo, per dirla con il Ruggero Eugeni di *La condizione postmediale*: «costituisce tecno ambienti ibridi e complessi, inventa forme visibili e invisibili di interazione con i soggetti, si installa nelle strutture anatomiche e biologiche dei viventi»¹⁵, allora i film del regista sono un *classico* sia nel senso che a questo termine e in tutt'altro contesto attribuisce Italo Calvino nel suo *Perché leggere i classici* affermando che «un classico è un libro che non ha mai finito di dire quello che ha da dire»¹⁶, sia perché, non pretendendo di sostituirsi alla natura, vi partecipano. E vi partecipano costruendo un guardare che, assai diverso da quello che lavora per integrare le funzioni dell'occhio umano alla macchina e viceversa, è vivificato da un uso creativo e consapevole della cinepresa.

Per esempio, la macchina da presa del protagonista di *Il regista di matrimoni* (2006), proprio per il coraggio di avvicinarsi senza pudori a ciò che filma, crea immagini fragili e pulsanti: Franco Elica, che in casa del regista di matrimoni che lo ospita in Sicilia ci viene mostrato tra due vetri – viene inquadrato il mare e poi Elica e il mare attraverso due finestre che si trasformano in uno specchio invisibile contro cui lo spettatore può sbattere –, è proprio come Bellocchio: parla della realtà attraverso lo specchio. A tal proposito dice Sergio Castellitto: «È il modo che ha Bellocchio di parlare della realtà passando attraverso lo specchio. Tu vai verso un'immagine che ti sembra reale e poi sbatti nello specchio, ti accorgi che era solo un'immagine, appunto, l'unica cosa reale è il rumore che fai sbattendo»¹⁷.

¹³ S. Arcagni, *L'occhio della macchina*, Einaudi, Torino 2018.

¹⁴ R. Barthes, *Uscendo dal cinema*, in Id., *Sul cinema*, tr. it., Il melangolo, Genova 1994, p. 149.

¹⁵ R. Eugeni, *La condizione postmediale*, La Scuola, Brescia 2015, p. 45.

¹⁶ I. Calvino, *Perché leggere i classici*, in Id., *Saggi*, I Meridiani, Mondadori, Milano 1995, Vol. 2, p. 1818.

¹⁷ S. Castellitto, *Marco Bellocchio, Il regista di matrimoni*, Marsilio, Venezia 2006, p. 29.

Marco Bellocchio dunque è un *classico* proprio perché, mentre l'occhio del XXI secolo cerca in tutti i modi di diventare matematica pura connettendo media e dispositivi dell'informatica con il pensiero visivo, proprio come il suo Franco Elica, sa ancora evocare intorno a sé una realtà che, tutta simmetrica e dialettica, assume profondità proprio in ragione dell'occhio che guarda.

Franco Elica sa muovere la telecamera. Si pensi sia all'emozione improvvisa provocata dal film, con gli sposini in riva al mare, che egli gira sostituendosi a Baiocco il regista di matrimoni, sia a ciò che riprende nel giorno del matrimonio di sua figlia quando – avvicinandosi al suo volto solo un po' più di quanto gli altri sentano o siano in permesso di fare – guardandola da vicino sostituisce, al magma informe di pixel che la ragazza diventa riprendendola a questa distanza, qualcosa che silenziosamente si sottrae al gioco della visione imposta.

Marco Bellocchio, nel momento in cui il digitale sembra voler instaurare una manipolazione genetica dell'immagine, esattamente come Franco Elica, accantona «l'abecedario e la matematica e intraprende il sentiero della mente»¹⁸. Così facendo, scrive film che, se a un occhio distratto possono sembrare alla John Berger «sacche di resistenza», sono in realtà dei *classici*. E lo sono perché, come scrive ancora una volta Calvino a proposito dei classici in letteratura, persistono «come rumore di fondo anche là dove l'attualità più incompatibile fa da padrona»¹⁹.

Marco Bellocchio, in un'epoca che «non saprebbe mai redigere un catalogo della classicità che fa al caso nostro»²⁰, è un *classico* perché, anche nei film da qualcuno ritenuti meno riusciti – *Sangue del mio sangue* (2015), *Fai bei sogni* (2016) –, concepisce la sua idea narrativa costruendo un cinema che, di autodifesa ma anche combattente, è per certo un momento di disvelamento. Ma per capirlo, e ce lo insegna il Massimo di *Fai bei sogni* mentre respira davanti a uno specchio cercando di ritrovare i battiti giusti del cuore dopo un attacco di panico, bisogna riuscire a cogliere l'importanza di riconoscere sé stessi al di là del simulacro. Ed è un riconoscersi che, nelle mani di Bellocchio, è un *classico* proprio perché in un mondo nel quale matematica e algoritmi sembrano farla da padrone – si va come scrive Simone Arcagni «dagli algoritmi di Netflix a quelli di Siri, da Facebook alle app fino ai Bitcoin e Uber»²¹ –, il regista costruisce con la macchina da presa *A heap of language*. E, come accade nel disegno omonimo del 1966 di Robert Smithson²², origina una forma simile a un terrapieno o, forse, per dirla nel linguaggio del Buscetta di *Il traditore* (2019), simile a una cupola in cui a farla da padrone è, come nel disegno, il linguaggio.

Infatti, così come *language* in *A heap of language* è apice del cumulo, anche nel *Traditore* il linguaggio, ma nella sua declinazione visiva, è chiave di lettura fondamentale: Tommaso Buscetta, pur traditore, è un mafioso e la regia, che pure di quest'uomo costruisce un ritratto dolente, non lo dimentica. Non lo dimentica né quando nel giorno di Santa Rosalia mentre si sancisce l'accordo di facciata tra la vecchia Cosa Nostra e i Corleonesi, Tommaso Buscetta è già un escluso – a separarlo da ciò che avviene che egli vede ma non sente i vetri delle

¹⁸ P. M. Bocchi, *Via dalla pazza folla*, in "Cineforum", n. 455 (giugno 2006), p. 13.

¹⁹ I. Calvino, *Perché leggere i classici*, in Id., *Saggi*, cit., p. 1823.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ S. Arcagni, *L'occhio della macchina*, cit., p. 12.

²² <https://www.moma.org/collection/works/149054>

finestre –, né quando e in questo caso però con l'intento di distanziarsi dal personaggio, Bellocchio proprio come accade nel disegno di Smithson costruisce *A heap of language* ponendo all'apice del cumulo, nel momento in cui Buscetta, nel ricordo, compie il delitto che lo affilierà definitivamente alla cosca mafiosa, uno sparo. Ed è uno sparo che indirizzato soprattutto allo spettatore – citando il Porter di *La grande rapina al treno* (1903) ma anche, nelle nuvole che tagliano la luna poco prima dello sparo, il Buñuel di *Un cane andaluso* (1929) in cui la stessa scena precede il taglio di un occhio – lo rende consapevole di una presa di distanza: quella che separa il regista dal mondo del suo personaggio.

Accade allora che proprio il disegno del 1966 di Smithson, proprio questo elenco di parole scritte in corsivo su carta millimetrata – un corsivo che a nostro avviso equivale all'intimità attribuita da Truffaut a «una lettera scritta a mano» – ci consente di chiudere là dove abbiamo iniziato, dalle parti della mano che, se è quella di Marco Bellocchio, riteniamo metta perfettamente a fuoco il concetto di regia al cinema nel XXI secolo e lo fa proprio per la soggettività di una scrittura visiva che rende il film qualcosa di intimo e prezioso da cui non si può prescindere. Qualcosa che, con la forza riconosciuta da Truffaut ad ogni lettera scritta a mano, evidenzia il regista come funzione sintattica unificante.

**Lo schermo espanso.
Dall'avanguardia meticcica degli anni settanta al nuovo cinema
giapponese contemporaneo**

Pietro Renda

Che si faccia riferimento alla prassi cinematografica o a quella teatrale, è indubbio che il XX sia stato il secolo della regia; ma già nel corso di questi decenni travagliati si insinua il germe del cambiamento che condurrà all'abbandono dell'ideale mitico del regista inteso come Creatore. Se il concetto di autorialità ha sempre rivestito particolare importanza in ambito occidentale, esso perde già una parte della sua auratica compostezza in area orientale, e in particolare in Giappone, dove, nel corso dei secoli, il ripiegamento autoriflessivo ha determinato un processo incessante di rimodulazione che, in seguito alla riapertura dei propri confini nel 1867, ha condotto al cosiddetto *wakon-yosai* (spirito giapponese e tecnica occidentale), dando luogo a dei sincretismi tanto instabili quanto proficui.

Tenuta in considerazione la naturale vocazione del cinema a essere il medium ibrido per eccellenza, la specificità giapponese costituisce un termine di paragone particolarmente fruttuoso per comprendere quali potrebbero essere i tratti distintivi della pratica registica nel XXI secolo. La cultura giapponese *tout court* sembra essere ontologicamente votata alla contaminazione e a un'auraticità diffusa e non necessariamente vincolata all'idea romantica del genio solitario, creatore di un'opera chiusa. Basti pensare in questo senso alla tradizione poetica del *renga*¹ o, ancora, per quanto riguarda lo spettacolo, al *rensageki*². La cultura giapponese si informa dunque alla base di quella che viene definita *mixed media strategy*.

Soprattutto nell'ultimo decennio, in ambito accademico, si può constatare la tendenza a fare del cinema giapponese (e in particolare quello a cavallo tra gli anni sessanta e settanta) il *case study* da cui partire per riflettere sul fenomeno della rimediazione – vero e proprio concetto chiave da cui partire per considerare la *visualità contemporanea* – e altresì sulla sostenibilità di una netta contrapposizione tra opacità e trasparenza dei media³. In quegli anni cosiddetti

¹ Si tratta di una formula espressiva che presuppone il contributo di più poeti (“poesia a catena”) che compongono un verso ciascuno fino a formare un componimento poetico. Dal punto di vista strutturale, il *renga* riprende la forma del *tanka* nella sua scansione in due emistichi: uno formato dalle prime tre misure (5, 7 e 5 sillabe) e quello formato dalle ultime due (entrambe di 7 sillabe). Il primo poeta fornisce il *tema* nell'incipit a cui si legherà l'intervento del secondo partecipante. Ad esso seguiranno innumerevoli altri emistichi (e altrettanti contributi), fino a raggiungere anche le cento strofe.

² Il termine è traducibile come *dramma a catena*, una commistione di proiezione cinematografica su schermo e performance dal vivo, con i medesimi attori che prendono parte alle scene filmate. Per maggiori dettagli si consulti B. Powell, *Japan's Modern Theatre. A Century of Change and Continuity*, Routledge, New York 2013.

³ Si considerino in particolare: Y. Furuhata, *Cinema of Actuality. Japanese Avant-Garde Filmmaking in the Season of Image Politics*, Duke University Press, Durham-London 2013; A. Zahlten, *The End of Japanese Cinema. Industrial Genres, National Times & Media Ecologies*, Duke University Press, Durham-London 2017.

della *season of image politics*⁴, il cinema riscopre di essere fortemente *invischiato* con il reale – nonché con la propria natura crossmediale –, di essere già di per sé un medium ibrido. Pertanto, focalizzarsi su alcuni *exempla* databili a quegli anni si rivela una tappa ineludibile, non solo nell'ambito dell'analisi filmica, ma anche in quello accademico. In tal senso, il volume di prossima pubblicazione (prevista per gennaio 2020) a cura di Roland Domenig e Go Hirasawa⁵ incentrato sull'esperienza sotto certi aspetti irripetibile dell'“Art Theatre Guild” (ATG)⁶ rappresenta un segnale forte in questa direzione.

Come già anticipato in apertura, dunque, il fatto che il XX secolo si possa considerare il secolo della regia, perlomeno in ambito cinematografico costituisce un punto di partenza non privo di criticità. Mentre negli anni cinquanta la figura del regista cominciava a conquistare un'aura di rispettabilità (*i.e.* politica degli autori), nel 1968 Barthes – acuto osservatore dei meccanismi poetici distintivi della cultura nipponica – in uno dei suoi testi più noti e discussi constatava invece la «morte dell'autore». Del resto, per restare a Barthes, la scrittura – e quindi anche la produzione artistica *tout court* – non è solo un lavoro intellettuale, ma anche il luogo in cui si riflette, si mette in gioco la propria vita, cercando di trasfigurare i suoi contenuti sino a renderli *singularmente impersonali*. L'ineluttabilità di tale processo crea un cortocircuito, proprio perché la *singolare impersonalità* cui anela l'opera che si stacca dal proprio autore si scontra con la riconoscibilissima sapienza della sua mano che vi si appone come un marchio che la rende inconfondibile.

Allontanandoci da un contesto già ampiamente dibattuto come quello dell'immagine cinematografica al tempo della *season of image politics*, ci si accosterà al cinema di Shūji Terayama⁷, la cui opera fa da ponte verso le forme del contemporaneo, affrontando trasversalmente – ma senza fare leva su di esse – le questioni politiche, poiché il punto di partenza è la propria esperienza biografica. In tal senso, Terayama è molto affine a Barthes, perché interessato a liquidare la sua presenza all'interno dell'opera, nel momento in cui dichiara la sostanziale *impossibilità della storia*, sia a livello individuale sia a livello macrostorico. Terayama realizza (e teorizza) un cinema *espanso* – come rilevato già a partire dal titolo di questo intervento – perché lascia coesistere diversi apporti e supporti medialità; e la rimediazione cui fa ricorso investe non soltanto i molteplici rimandi intertestuali (che lo portano tra l'altro a essere accusato di plagio che lui stesso, in sede teorica, commenta come una forma di «cleptomania letteraria»⁸ che interessa chiunque decida di apporre i propri

⁴ Come afferma Furuhata: «The season of politics, which coincided with the golden era of leftist independent and avant-garde filmmaking practices, was, in effect, the season of image politics», in Y. Furuhata, *cit.*, p. 2.

⁵ R. Domenig, G. Hirasawa, *The Japanese Independent Cinema in Japan. A History of the Art Theatre Guild*, I.B. Tauris, London.

⁶ La fondazione dell'ATG, avvenuta nel 1961, costituisce un'esperienza forse irripetibile nella storia del cinema mondiale, capace di stravolgere la vita culturale giapponese e plasmare la sensibilità di una generazione di cinefili e futuri cineasti. Fondata inizialmente come società di distribuzione di film *d'arte* provenienti dall'Europa, si è configurata più avanti come una società di produzione di film nazionali che ha contribuito allo sviluppo della *Nouvelle Vague* giapponese.

⁷ Punto di partenza imprescindibile per uno studio transmediale dell'opera di Terayama è la monografia di S.C. Ridgely, *Japanese Counterculture. The Antiestablishment Art of Terayama Shūji*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 2010.

⁸ Cfr. S.C. Ridgely, *Ivi.*, cap. 1.

pensieri su carta, considerata l'inevitabilità dello scontro/incontro con una *storia* delle forme e degli stili che ne informeranno giocoforza la sensibilità). Allo stesso tempo, se ci si sofferma su quella che potrebbe considerarsi la sua opera totale *Pastoral: To Die in the Country*, vediamo con chiarezza il suo statuto transmediale proprio per il suo nascere, innanzitutto, come una composizione poetica (che compare, seppur frammentata, anche nel film), per poi dare il titolo a una serie di collage fotografici, a una versione teatrale e, infine, alla trasposizione cinematografica datata 1974.

Questo movimento ondivago tra un supporto mediale e l'altro rileva come il *problema della diacronia*, tipico dello storicismo, sia invece qualcosa da mettere in discussione a favore della *sincronia*⁹. La sincronia potrebbe costituire una valida chiave di lettura per accostarsi criticamente all'analisi del coevo *Zeitgeist*, per tentare di parlare e comprendere il reale rimanendone apparentemente distanti. E si potrebbe finanche risalire alla riflessione baziniana – filtrata dalla feconda definizione di Daniel Morgan¹⁰ – secondo cui il cinema realista è quello in cui finzione e documentazione trovano reciproca autenticazione.

La sincronia potrebbe anche essere impiegata come metro di paragone in virtù del quale analizzare in particolare due sequenze della già citata opera di Terayama, *Pastoral: To Die in the Country*. La prima, in cui i due personaggi che interpretano Terayama adulto e adolescente giocano una partita di *shogi*. Si osservi questa composizione figurativa pluristratificata in cui vi sono effettivamente più falde temporali (tra l'altro, a sinistra, nella porzione centrale dell'inquadratura, è ben visibile Terayama bambino seduto sulla poltrona del barbiere) che rendono l'idea enzensbergeriana della «pasta sfoglia del tempo»¹¹. Ma ancora più interessante è la sequenza finale del film. Costruito come una meditazione che tenta di alterare il processo che ha portato Terayama a essere colui che è diventato, il film corrisponde alla messinscena del tentativo di uccidere la madre e modificare il corso degli eventi, sancendo la possibilità della liberazione dal passato. Arrivati al momento faticoso Terayama recalcitra e, durante quello che dovrebbe essere l'ultimo pasto consumato insieme, le pareti dell'abitazione crollano rivelando che i due si trovano seduti su un marciapiede al centro ipertecnologico di Shinjuku, mentre la performance messa in quadro dal regista si confonde con uno squarcio di reale che la macchina da presa sta captando in maniera pressoché fortuita.

Nel crollo della finzione di primo e di secondo livello, lo spettatore ha modo di entrare in contatto con la *verità dell'opera* e di assistere alla manifestazione del reale. Infatti, come rilevato da Badiou:

Il reale sarà sempre qualcosa da smascherare, qualcosa a cui si strappa la maschera, e ciò vuol dire che sarà sempre nel bel

⁹ Nella medesima direzione si è mosso Bonnefoy che, nel corso degli anni, si è più volte occupato degli *haiku*, nel tentativo di giungere al cuore dell'irriducibile differenza tra la poesia orientale e quella occidentale, tra la ricerca di un'esperienza immediata, impermanente, della prima e la volontà di concettualizzazione – e quindi di catalogazione e sistematizzazione cronologica – della seconda. In italiano sono stati tradotti quattro saggi del poeta e critico francese raccolti in Y. Bonnefoy, *Sull'haiku*, O barra O, Milano 2015.

¹⁰ D. Morgan, *Rethinking Bazin: Ontology and Realist Aesthetics*, in *Critical Inquiry*, n. 3 (2006), pp. 443-481.

¹¹ Cfr. H. M. Enzensberger, *Zig zag. Saggi sul tempo, il potere e lo stile*, Einaudi, Torino 1999.

mezzo della finzione che ci sarà una *chance* di incontrarlo, fermo restando che bisogna che esista anche un reale della finzione stessa: che la maschera esista, che sia una maschera reale¹².

Ed effettivamente è quello che emerge anche dalle parole del finale di un altro film su cui si tornerà più avanti, *Throw Away Your Books, Rally in the Streets*, di tre anni prima (1971), in cui si riflette sull'inevitabilità del fenomeno della *cleptomania letteraria*, dal momento che non si può far altro che proferire delle parole già pronunciate da qualcun altro prima di noi, vivendo all'interno di tale meccanismo finzionale che, di tanto in tanto, lascia affiorare dei lacerti di reale.

Analizzando la messa in quadro, il modo peculiare di inquadrare proprio del cinema giapponese, emergono le sue qualità profondamente grafiche. Fin dalla sua nascita, il cinema nipponico ha sfruttato la conformazione delle case e degli ambienti tradizionali, cercando di organizzare una *messinscena pluristratificata* che, creando una *narrazione parallela* a quelle delle immagini e della storia dipanantesi, può essere quasi considerata extra-diegetica o persino anti-diegetica. Non a caso, alcuni di questi autori, e in particolare gli *enfants terribles* della Nouvelle Vague (*Nūberu Bāgu*), il cui cinema si posizionava come assolutamente di rottura rispetto a quello del presunto periodo classico-tradizionale (in particolare a quello di Ozu e di Kurosawa), vengono in un secondo momento riconsiderati per la loro carica eversiva¹³. Considerata la spiccata importanza della fase della messa in quadro, l'opera di questi registi è assolutamente inscindibile da quella degli *art director* che lavorano alla progettazione dei *cadres*. Hanno preso parte ai set affiancando i registi personalità di spicco quali Tadanori Yokoo o Kiyoshi Awazu, oggi celebri pittori, illustratori e artisti grafici, considerati tra i precursori dell'estetica *superflat*¹⁴. E in tal senso simili opere *moderne* dovrebbero essere considerate all'insegna della simultaneità, poiché esse, persino nel rifiuto, non possono non guardare, ad esempio, all'arte tradizionale delle stampe *ukiyo-e*. Le esperienze di quella stagione costituiranno allora un punto di partenza ineludibile per approcciarsi al contemporaneo, in virtù del loro mettere in discussione l'esistenza di una netta demarcazione tra ciò che è reale e ciò che è finzione, plasmando quindi la sensibilità e il modo di pensare e di fare cinema delle generazioni a venire.

¹² A. Badiou, *Alla ricerca del reale perduto*, Mimesis, Milano-Udine 2016, p. 20.

¹³ Tanto che, ad esempio, nel 1998 il cineasta Yoshishige Yoshida (o secondo un'altra lettura dei *kanji* Kijū Yoshida) scriverà un importante saggio, *Ozu Yasujiro no han eiga*, e, parallelamente, anche gli altri esponenti della Nouvelle Vague cominceranno a riconsiderare i molteplici caratteri di rottura presenti nel cinema di Ozu. Il saggio appena citato è stato tradotto anche in italiano: K. Yoshida, *L'anti-cinema di Ozu*, Cesati, Firenze 2008.

¹⁴ Innumerevoli studi sono stati dedicati, più o meno direttamente all'estetica *superflat*, attraverso la cui lente sarebbe interessante tornare ad analizzare la storia del cinema e della creazione dell'immagine cinematografica, giapponese e non solo. I seguenti testi costituiscono un buon punto di partenza per la comprensione del fenomeno: H. Azuma, *Generazione otaku. Uno studio sulla postmodernità*, Jaca Book, Milano 2010; A. Favell, *Before and After Superflat. A Short History of Japanese Contemporary Art, 1990-2011*, Blue Kingfisher, Hong Kong 2011; K. Iwabuchi, *Recentering Globalization. Popular Culture and Japanese Transnationalism*, Duke University Press, London 2002. Per ciò che concerne invece uno studio diretto – pratico – dell'immagine filmica offre una preziosa riflessione l'articolo di F.D. Palumbo, *L'estetica del mondo fluttuante. Il "giapponismo" in Deleuze*, in *Laboratorio dell'ISPF*, XIII, 2016.

Il cinema contemporaneo giapponese, in questo *percorso reversibile* tra innovazione e tradizione, mantiene una certa destrezza nel reimpiegare forme e stili tipici nazionali, riuscendo a rinnovarsi e a inventare delle nuove forme. Si pensi a Takeshi Kitano che: rimedia la pittura coniando una formula originale di *pillow shot* ozuiano; impiega la danza e i barocchismi coreografici bollywoodiani (in *Zatōichi*, 2003) o, ancora, una forma teatrale classica come quella del *bunraku* (in *Dolls*, 2002) per infrangere l'idea conclusa di un tempo andato, sviluppando così una riflessione metacinematografica intorno al ruolo dell'autore in relazione ai personaggi, agli attori e agli spettatori, a favore della riemersione e dell'esaltazione del gesto (tra gli altri in *Achille e la tartaruga*, 2008). Tra le immagini non sussiste insomma un rapporto di sola identità o differenza, ma una «*connessione paradossale* fatta di prossimità e lontananza, determinata dal fatto che le cose sono *forme* che scaturiscono dal *ritmo* di essere e non-essere»¹⁵. Tuttavia, in questa sede non ci si soffermerà sull'opera di Kitano, dal momento che è stata già oggetto di innumerevoli studi, ma si sceglieranno invece due esempi del contemporaneo riconducibili a due registi di culto, Shunji Iwai e Hideaki Anno.

Il primo per *All About Lily Chou-Chou*, un film del 2001 incentrato su una popstar (appartenente alla galassia dei cosiddetti *aidoru*), Lily, attorno alla quale ruotano le esistenze solitarie di alcuni suoi fan che si ritrovano in un forum online dove hanno modo di confrontarsi e condividere la passione per la cantante¹⁶. Il progetto nasce all'insegna della *mixed media strategy* che contraddistingue la cultura giapponese, anche se, nel caso di Iwai, regista indipendente e artista visuale, si stacca dal canone *mainstream* del cinema popolare e nasce ancora prima sotto forma di romanzo online che viene poi fatto transitare in un forum, creato appositamente dallo stesso regista, dove veniva offerta agli utenti la possibilità di entrare in contatto con alcuni dei personaggi romanzeschi. Parallelamente Iwai decide di produrre una trasposizione cinematografica del romanzo, iniziando a lavorare con il compositore di musica per film ai brani che avrebbe dovuto interpretare la popstar e sceglie come interprete principale un'attrice non professionista: a quel punto una *cantante di finzione* si diventerà attrice protagonista di videoclip musicali *reali*, promuovendo il film in trasmissioni televisive. E, a pochi mesi dall'uscita del film nelle sale, il romanzo viene anche pubblicato in formato cartaceo. Si predilige insomma una strategia volta alla convergenza dei media e all'interazione forte con gli spettatori. Conseguentemente la medesima concezione interattiva innerva la forma cinematografica, portando il regista a delle scelte linguistiche ben precise. Ad esempio, nella lunga sequenza centrale del viaggio a Okinawa, l'unica vera indicazione registica che Iwai dà ai suoi attori è quella di portare con sé delle videocamere digitali per girare dei filmati, come se il loro compito fosse quello di realizzare dei resoconti personali della loro permanenza turistica. In seguito, tali scampoli sarebbero stati da lui rielaborati e inseriti nel tessuto narrativo. Una simile impostazione comporta

¹⁵ D. Liguori, *Il sonno di nessuno. Rilke e gli haiku*, in L. Russo, a cura di, *Premio Nuova Estetica*, Aesthetica Preprint, Palermo 2011, p. 124, online all'indirizzo <http://www.siestetica.it/download/Premio2011DIG.pdf> (Consultato il 23/12/2019). Corsivo presente nel testo.

¹⁶ Per un approfondimento si rimanda a S. Locati, *Nell'etere. All About Lily Chou-Chou tra transmedialità e nuovo statuto del cinema*, in "Cinergie", n. 9 (2016), pp. 128-139.

quindi lo sfrangiamento del confine tra regime di finzione e di documentazione, ma anche di prossimità all'idea, di ascendenza avanguardistica, che sia necessario perdere il controllo affinché il reale possa emergere.

Quello che si nota nel caso di Hideaki Anno con *Love & Pop* è invece qualcosa di non troppo distante dall'esempio offerto dal cinema della *season of image politics*, ossia la capacità di collocarsi in prossimità dei fatti di cronaca più discussi dall'opinione pubblica. Il film, realizzato nel 1998, è innanzitutto un adattamento cinematografico di un romanzo dal medesimo titolo di Ryū Murakami del 1996, incentrato sul fenomeno dell'*enjo kōsai*, termine con cui si è identificato uno scandalo esplosivo nel 1995 relativo alla pratica di appuntamenti organizzati da ragazzine fra i dodici e i diciassette anni con degli uomini molto più grandi, in cambio di denaro e regali tra i più disparati. Nella messinscena si avverte la flagranza e la vicinanza ai fatti, ma Anno, oltre a adattare un romanzo intorno a un argomento ancora scottante, adotta delle soluzioni linguistico-formali di stampo "documentario", calate all'interno di una struttura puramente finzionale, tramite le quali rendere bruciante il momento del definitivo addio all'infanzia, quasi nel tentativo di ricostruire qualcosa che si è irreparabilmente infranto, perduto. Anche in questo caso, quello che emerge è il carattere profondamente transmediale del progetto e della narrazione, nonché una vicinanza ai fenomeni sociali, come quello del bullismo che in quegli anni subiva un incremento preoccupante nelle scuole giapponesi (e che occupa un ruolo tutt'altro che secondario anche nel film di Iwai).

A questo punto del discorso sarà utile tornare alla sequenza finale tratta da *Throw Away Your Books, Rally in the Streets* cui si è fatto riferimento poc'anzi – sottolineando ancora una volta la vicinanza di pensiero tra Barthes e Terayama. Le linee narrative si sono esaurite, incagliate negli imprevisti del reale, esorbitando dalla finzione sia di primo sia di secondo livello. Si assiste allora a una carrellata che produce la mescolanza e il con-fondersi di troupe, cast artistico e perfino del regista, qui uno tra gli altri: un commiato a un certo paradigma, la rinuncia a uno status, la perdita di quell'aureola che si presume debba spettare al cineasta in quanto creatore sommo.

Alla fine di questo percorso emerge una proposta di lavoro che aneli a riunire al contempo teoria della pratica (Bourdieu) e pratica della teoria. Facendo tesoro dell'esperienza warburghiana, si ambirebbe alla creazione di un atlante delle immagini in cui il concetto cardine della sincronia venga riletto nella sua *diacronicità*, cioè osservando, a livello storico, le *evoluzioni* del linguaggio cinematografico per dimostrare però come queste non seguano una scansione ordinata, muovendosi secondo una linea del tempo irreversibile dove ogni elemento è separato. Entrando in contatto – in collisione? – con la sua «intrinseca temporalità» sarà in tal modo percepibile «lo scambio tra l'immagine e ciò che essa non è ancora, o non è più»¹⁷. Le sovrapposizioni e gli scarti – e i pieni, ma anche i vuoti da esse prodotti – che si riscontreranno continuamente attraverso un'indagine di questo tipo avranno modo di non rimanere a uso esclusivo di un cantiere teorico-filosofico avulso dalla realtà, ma di essere riconosciuti nel pieno della loro qualità e rilevanza fenomenica. Giacché, non solo l'immagine, ma altresì «la vita», nella propria molteplicità spazio-

¹⁷ A. Barale, *Cose di un altro mondo. Oriente e Occidente in Novalis e Warburg*, a cura di L. Russo, *cit.*, p. 124.

temporale è [...] “assolutamente sintetica”. In essa esterno e interno, visibile e invisibile passano l’uno nell’altro per poi nuovamente separarsi, come i poli di un elastico: “*tutto ciò che è sintetico è elastico*”¹⁸.

Due sono le caratteristiche emerse da questa disamina. Innanzitutto, il fatto che le esperienze delle avanguardie di quegli anni che risultavano allora marginali, sperimentali e per nulla non adatte a un pubblico popolare, nel XXI secolo diventano invece un punto di partenza inaggirabile per chiunque decida di approcciarsi al cinema in qualità di autore e/o teorico. Altra specificità è rappresentata dal movimento ondivago – protrattile e retrattile, reversibile – riscontrabile allorché si decida di tracciare una cartografia d’intensità, alla ricerca di un *continuum* audiovisuale tra forme e stili cinematografici di epoche distanti (nonché di tradizioni e latitudini diverse): ciò emerge, come abbiamo tentato di fare in maniera abbastanza veloce, seppur limitandosi alla sola teoria dell’analisi filmica, ma potrebbe altresì rilevarsi in termini di ricorrenza di specifici *pattern* visivi. Si potrebbe ancora, ad esempio, studiare come l’estetica *superflat* transiti dal manga al cinema; osservare come opere strenuamente sperimentali ricorrano a principi di messinscena in fondo molto vicini a quelli del cinema di Ozu. O, ancora, appurare in che modo i fenomeni della rimediazione e della convergenza dei media siano impiegati in maniere sempre simili, ma con presupposti e per scopi molto diversi. E parallelamente estendere il campo a un’analisi transmediale secondo una prospettiva transculturale, così da osservare i flussi audiovisuali nel pieno del loro transito, mentre, silenziosi, preparano il terreno per l’avvento di quello che Jaspers definirebbe, forse, un secondo periodo assiale¹⁹.

¹⁸ I virgolettati ricorrono nel *Grande quaderno di studi fisici* di Novalis e sono presenti in A. Barale, *op. cit.*, p. 36. Corsivo non presente nel testo.

¹⁹ Karl Jaspers conia l’espressione *periodo assiale* per indicare il momento storico in cui tutte le culture, per quanto distinte e separate, arrivarono a conclusioni simili determinando «l’avvento dell’essere umano nell’intera umanità» (Hersch). Riteniamo che grazie al cinema sia possibile accelerare l’ingresso nella «terza fase» che il filosofo tedesco ha definito della «storia universale», un percorso *in fieri* che non «ha ancora raggiunto il livello di una realtà storica; è ancora una possibilità dell’avvenire», in Id., *Origine e senso della storia*, Mimesis, Milano 2014, pp. 101-104.

“Un’unica regia dietro agli attentati”.
Estetica di Daesh ed efficacia delle immagini

Giacomo Tagliani

Un cinema di guerra

Può essere un esercizio utile prendere alla lettera le tante metafore provenienti dall’ambito dello spettacolo che contraddistinguono il nostro linguaggio a proposito della guerra. Ad esempio, chi è il regista di un *teatro di guerra*? Quali sono gli stili di regia più diffusi, utili, efficaci per mettere in scena la violenza del conflitto? E infine, esiste solo un teatro di guerra oppure esiste un cinema di guerra (oltre ai *combat film*), una televisione di guerra...? Sembrano domande un po’ oziose, ma che negli ultimi anni hanno cominciato a circolare, sollecitando ampie riflessioni sul ruolo delle immagini nella contemporaneità¹. Del resto, in questo ambito specifico, ad autorizzare tale curiosità è uno dei soprannomi dati a Osama Bin Laden, certo la figura più emblematica della guerra nel XXI secolo, ovvero *The Director*, una figura capace di affiancare alle azioni effettive di guerriglia terroristica una latente *guerriglia semiologica*, che significa «impossessarsi non solo dei mezzi, ma soprattutto dei linguaggi, delle estetiche, dei modi di produzione del nemico per dare vita a un terrorismo audiovisivo²» sulla cui incisività vale la pena di soffermarsi.

È un interesse che non è nuovo negli studi sul visivo. Marie-José Mondzain ha ben descritto il nesso consustanziale tra violenza, immagine e schermo in relazione al corpo, il corpo messo in immagine e il corpo di chi guarda, ribadendo la dimensione politica delle forme di costruzione dello sguardo di cui il responsabile ultimo è appunto un regista *réalisateur*, distinto dal *metteur en scène* di matrice teatrale³ (ma evidentemente anche cinematografico, almeno secondo tutta una fortunata linea di pensiero). Già Marco Dinoi aveva istituito un confronto critico tra i processi di costruzione dello sguardo allestiti da certi registi e le immagini dell’11 settembre come punto di completa sovrapposizione tra *sembrar-vero* e *sembrar-film*⁴. In quella conversione si poteva assistere anche al passaggio metaforico dal *teatro di guerra* – proprio di un *metteur en scène* (che ha a che fare con la creazione della scena e la presenza viva dei corpi: si pensi al lavoro di Mario Martone al riguardo) – agli *schermi di guerra* – propri dei *réalisateur* (in quanto è la potenza delle immagini, del rilancio inesausto reso possibile dalla diretta mondiale, ad aver reso *quello* l’evento).

Come funziona oggi questo modello? Dove si può rinvenire e quali forme assume questa *regia di guerra* caratteristica (tanto la regia quanto la guerra, evidentemente) del XXI secolo? Secondo Jean-Louis Comolli, è l’apparato audiovisivo di Daesh ad aver istituito una deformazione aberrante eppure

¹ Su tutti si veda W.J.T. Mitchell, *Cloning Terror. La guerra delle immagini dall’11 settembre a oggi*, La Casa Usher, Firenze 2012.

² C. Uva, *Il terrore corre sul video. Estetica della violenza dalle BR ad Al Qaeda*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2008, p. 76.

³ M. J. Mondzain, *L’immagine che uccide. La violenza come spettacolo dalle Torri Gemelle all’Isis*, tr. it., EDB, Bologna 2017, in particolare pp. 48-54.

⁴ M. Dinoi, *Lo sguardo e l’evento. I media, la memoria, il cinema*, Le Lettere, Firenze 2008.

esemplare del cinema, trasformandone la vicinanza con la vita in strumento di morte⁵. È ancora Mondzain a condensare questo passaggio in una prospettiva comparata:

Daesh o Al Qaida hanno imparato la lingua spettacolare della performance spaventosa o ammonitrice nella scuola americana. La guerra delle immagini, come la chiamiamo oggi, si svolge tra questi partecipanti. Sono loro gli artefici del gioco in cui si distribuiscono gli shock emozionali, le passioni omicide, i ricatti torturatori. Tra Guantanamo e Daesh, tra i video di YouTube e i droni assassini teleguidati, c'è una lingua comune, quella della rappresentazione criminale, della morte assegnata ciecamente e dell'esibizione e la diffusione senza limiti dei gesti più selvaggi di fronte a un pubblico contemporaneamente inorridito e irretito. Purtroppo, c'è un'erotizzazione del peggio⁶.

Eppure, guardando l'ingente produzione propagandistica di Daesh, è lecito domandarsi se davvero il modello di regia messo a punto si riduca solo a questo. Daesh rappresenta uno dei casi più eclatanti delle contraddizioni del presente: un'organizzazione che propugna una visione risolutamente antimoderna attraverso una strategia efficacemente contemporanea, ereditando e rilanciando l'esperienza di al-Qaeda. Una rapida analisi dei principali stili di regia adottati dalla sua centrale mediatica, l'al-Hayat Media Center, può aiutarci a comprendere alcuni tratti peculiari di alcune nuove questioni di regia emerse recentemente e provare a sondare i tratti di efficacia di questo modello.

Al-Hayat: stili e figure di regia

Se al-Qaeda polarizzava le estetiche della sua comunicazione attorno a due filoni ben riconoscibili, «le epifanie elettroniche di Bin Laden» e «i video delle esecuzioni di ostaggi civili e militari», generando una chiara opposizione «tra reale e virtuale, tra documentale/testimoniale e inventivo/finzionale, dunque tra le due principali direttrici (“Lumière” e “Méliès”) su cui si è storicamente articolato il cammino delle immagini cinematografiche⁷», Daesh ha invece cercato di diversificare la sua produzione, sia occupando le zone intermedie, sia utilizzando un ventaglio più ampio di formati discorsivi in funzione documentale o inventiva. Così facendo, praticamente tutti i generi oggi popolari (e dunque immediatamente riconoscibili da qualsiasi spettatore) vengono impiegati per alimentare una propaganda che dispiega una gamma variegata di *stili* e di *figure* di regia.

Nell'alternanza complessa di differenza e ripetizione, il gioco delle attese delineato dai registi (o sarebbe forse più corretto definirli *showrunner*?) di al-Hayat inserisce pienamente questi oggetti nell'alveo della cultura di massa del presente, giungendo alla creazione di una sorta di *macrogenere* che orienta gli atteggiamenti epistemici e pragmatici del pubblico e auto-categorizza il proprio

⁵ J. L. Comolli, *Daesh, le cinéma et la mort*, Verdier, Lagrasse 2016.

⁶ M. J. Mondzain, *L'immagine che uccide*, cit., pp. 132-133.

⁷ C. Uva, *Il terrore corre sul video*, cit., pp. 20-21.

stesso fare⁸. Certamente, gli esempi più cruenti sono quelli che rimangono maggiormente impressi nella mente degli spettatori, in particolare occidentali; tuttavia, sono piuttosto altre le occorrenze che definiscono i contorni di un’originalità e di una efficacia che hanno sancito l’affermazione di questo modello. Ecco dunque una possibile tassonomia, dalla quale prendere le mosse per rintracciare strategie più generali utili a identificare alcune possibili tracce di sviluppo della regia nel presente, un presente che sembra decretare la progressiva obsolescenza della pratica registica dopo che il secolo scorso ne aveva al contrario sancito il trionfo⁹.

Il documentario seriale

Se il grado zero dell’oggettività documentale è incarnato – nell’ambito dell’estetica del terrore – dai video di condanna a morte ed esecuzione dei prigionieri, i video di Daesh presentano un ulteriore elemento: una figura riconoscibile. Si tratta del famoso Jihadi John, all’anagrafe Mohammed Emwazi, cittadino britannico morto a Raqqa nel 2015, che fa la sua comparsa nel filmato della decapitazione di James Foley e che in qualche modo inaugura l’attività dell’al-Hayat Media Center. Il carattere seriale di questo *spettacolo capitale* si inserisce pienamente nelle pratiche della fruizione contemporanea; eppure, l’inserzione di un personaggio ricorrente introduce un nuovo elemento che conferisce a questi video il pieno statuto di docu-serie, un prodotto cioè composto di un’esplicita linea narrativa che si avvale degli espedienti basilari di ogni racconto seriale (ad esempio il *cliffhanger*, la chiusura aperta di ogni episodio che funge da generatore di attese per l’episodio successivo, oppure un titolo esplicito, come *A Message Signed with the Blood*) e di sottili accorgimenti di messa in scena e manipolazione. Tuttavia, non sussistono dubbi sul fatto che Foley – e tutti coloro che sono apparsi dopo di lui – siano stati effettivamente giustiziati: siamo dunque di fronte all’allestimento di uno spettacolo che rispetta e insieme contrasta l’interdetto baziniano di mostrare la morte, esibendo nei termini più marcati possibili la natura di rappresentazione che *simula* il suo essere più vera del vero.

Il reportage testimoniale

A fianco di questo primo genere già sperimentato, al-Hayat introduce un ulteriore formato all’interno delle sue strategie comunicative, il *reportage* giornalistico. Si tratta di mini-documentari seriali, affidati al giornalista inglese John Cantlie, rapito nel 2012 e riapparso in video nel settembre del 2014 nel primo episodio di *Lend me your Ears*, dove figura come un prigioniero che

⁸ Sulla definizione dei generi cinematografici come risultante dell’interazione tra tre diversi soggetti – la produzione, il pubblico, la critica – si rimanda al classico R. Altman, *Film/Genere*, tr. it., Vita e Pensiero, Milano 2004, e all’introduzione di Francesco Casetti e Ruggero Eugeni.

⁹ Il riferimento è all’importanza preponderante assunta dalla scrittura nelle produzioni seriali, che segnano l’orizzonte estetico più tipico del contemporaneo, al posto della saldatura tra spettacolo e regia tipica del Novecento; su quest’ultimo aspetto si veda L. Albano, *Il secolo della regia*, Marsilio, Venezia 1998.

espone le sue critiche alla politica estera europea e statunitense. Il salto si compie nel 2016, quando Cantlie riprende il suo ruolo di giornalista per documentare la condizione di tre città (Kobane, Mosul, Aleppo) in tre episodi dal titolo *From Inside*, smettendo dunque i panni arancioni del prigioniero e testimoniando dall'interno, appunto, le conseguenze dei bombardamenti della coalizione NATO e dell'esercito siriano sui civili e la vita quotidiana sotto il Califfato¹⁰. La presunta *trasparenza* del senso è il frutto di una interazione tra diversi elementi: riprese in esterni riconoscibili, di solito in campo lungo o addirittura dall'alto con un drone, un montaggio illustrativo di stampo giornalistico, e ovviamente la presenza di un nemico al quale dare piena libertà di parola che si fa garante della veridicità di quanto mostrato. La trasparenza è, appunto, solamente presunta: in realtà l'esibizione delle marche enunciative (lo split-screen multiplo ad esempio) porta in primo piano la competenza (tecnica) del *réalisateur*.

Come Cantlie rappresenta il *testimone di ragione* per antonomasia, così una serie di altre figure costituiscono i *testimoni di fede* nella serie *Stories from the Land of the Living*. Siamo dunque di fronte a uno spostamento a livello epistemico nei processi di identificazione, dal sapere al credere. Questo filone è un anello molto importante nella gestione dei diversi gradienti delle passioni dello spettatore, unendo una finalità informativa a una emotiva e descrivendo i processi di modificazione intercorsi nel soggetto una volta intrapresa la strada del Jihād e il trasferimento nei territori controllati da Daesh. Questa sorta di esercizio spirituale illustrato – basato appunto sulla trasformazione dell'essere a seguito di una serie di pratiche¹¹ – si fonda sul portato esemplare della storia di conversione proposta, tratteggiando i contorni del sogno realizzato sulla scorta di una retorica tipica della moderna *reality-tv*. Si profila dunque un modello di *conformazione* per potenziali nuovi cittadini del Califfato, che trovano esempi concreti di un percorso di piena soggettivazione attraverso la completa adesione ai precetti terreni dell'Islam attuati nella Sharia. La sovrapposizione tra personaggio e spettatore diventa qui totale: il processo di conversione interiore può adesso tradursi in prassi esteriore, nell'auspicio di infoltire le schiere degli abitanti di un mondo nuovo con la promessa di una vita nuova, piena e realizzata.

Il tutorial: la regia per il web

Per adeguare la vita pratica a quella spirituale servono anche delle istruzioni generali di comportamento racchiuse dentro una cornice ideologica coerente. A questo servono i numerosi video tutorial che configurano il presente alla luce del passato e nella prospettiva del futuro. Si tratta di filmati che coniugano in maniera molto sottile elementi informativi ed emotivi, sfruttando una retorica che associa numeri e fatti con l'incitazione all'azione. Il famoso *No respite* («Nessuna tregua») condensa tutte queste caratteristiche in quattro minuti. L'ingente impiego di infografiche fornisce una patina di oggettività trasparente a quello che è a tutti gli effetti un manifesto politico che mescola aspetti propri

¹⁰ Una prima analisi di questi video e della figura di Cantlie si trova in L. Donghi, *Scenari della Guerra al terrore. Visualità bellica, testimonianza, autoritrattistica*, Bulzoni, Roma 2016.

¹¹ Si veda P. Hadot, *Esercizi spirituali e filosofia antica*, tr. it., Einaudi, Torino 2004.

dell’ideologia di Daesh con tendenze più tipicamente occidentali. La società islamica descritta non si distanzia da quelle *giudaico-cristiane* solo su base religiosa (che rimane comunque il presupposto esplicito), ma si propone di realizzare molte delle lotte condotte attualmente in buona parte del mondo: una società dunque equa, antirazzista, rispettosa dell’ambiente e oculata, soprattutto per quanto concerne le spese militari. Il ribaltamento delle retoriche – uno degli aspetti più efficaci della comunicazione prodotta da al-Hayat – trova qui uno dei suoi punti di massimo rilievo, sovrapponendo disagio della civiltà e tramonto dell’Occidente dal punto di vista psichico, economico, culturale e sociale, nella promessa di una felicità non solo ultramondana, ma anche terrena.

Il blockbuster

Se informare e educare costituiscono due pilastri della politica comunicativa del Califfato, l’intrattenere non ha minore importanza. L’assunzione di un linguaggio hollywoodiano è stato anzi il tratto che ha reso famoso l’al-Hayat Media Center, in particolare attraverso il trailer *Flames of War* e successivi epigoni. Prima ancora che definire la funzione dei singoli video, l’intrattenimento (specie quello su scala globale: *blockbuster*, videogiochi e videoclip musicali *in primis*) sembra essere il serbatoio dal quale attingere retoriche, formati ed estetiche. Ma tutti gli effetti di montaggio e di scrittura, il *compositing* digitale, la colonna sonora e la confezione strettamente finzionale non inficiano minimamente il fatto (ben presente allo spettatore) che al fondo di quelle immagini risiede la realtà, per essere più precisi una *simulazione di realtà aumentata*. La netta opposizione tra reale e virtuale, tra documentale/testimoniale e inventivo/finzionale che era ancora possibile individuare nei filmati di al-Qaeda viene ora definitivamente abolita, intercettando – forse nelle forme più radicali sinora sperimentate – quella completa spettacolarizzazione del mondo che rappresenta uno degli oggetti di riflessione privilegiati per la teoria critica del visivo.

Estasi e pathos

Trailer e videoclip sono oggetti che costitutivamente si prestano alla circolazione intensiva attraverso supporti mediali differenti e che contengono probabilmente i tratti più insidiosi perché capaci di mettere tra parentesi la realtà delle immagini delle quali si compongono, nascondendo pertanto il proprio portato referenziale sotto la coltre di una potenza estatica che esalta la violenza della sensazione attraverso un’anestetizzazione del sensibile. Non stupirebbe scoprire che i montatori al servizio dell’al-Hayat Media Center siano attenti (benché perversi) lettori di Ejzenštejn. L’efficacia patemica che scaturisce da questa trasformazione della morte in spettacolo è la risultante di un’orchestrazione linguistica capace di miscelare colonna sonora e colonna visiva, montaggio serrato e rallenti, effetti di realtà e manipolazioni digitali, in una sintesi organica finalizzata, in ultima analisi, al raggiungimento di una potenza estatica. Se per il regista sovietico «l’opera d’arte patetica è un modello del comportamento “estatico” dell’uomo non meno di quanto quest’ultimo sia un

modello del comportamento “estatico” dell’opera», come scrive Pietro Montani¹², si capisce allora quanto la sua proposta teorica ben si presti, suo malgrado, alle finalità di Daesh: *costruire lo spettatore come soggetto estatico capace di uscire da sé (di convertirsi) per passare all’azione*. La morte diventa oggetto di culto estetizzante e orizzonte ultimo di senso di una necropolitica negativa, la cui cifra distintiva sono le scene di decapitazione, adesso usate, ad esempio in *Soon, Very Soon*, come segni di interpunzione in mezzo al fluire di immagini e musica.

Ogni serie di videoclip non può infine non essere organizzata in una classifica. Tuttavia, al primo posto di questa singolare Top Ten figura quasi sempre un oggetto che scarta completamente dalla linea estetica (ad esempio il sermone *To Establish the Religion*), per coniugare invece tutti gli aspetti che compongono la direttrice testimoniale. Il cerchio si chiude ritornando al punto di partenza e mostrando come le estetiche di Daesh siano un conglomerato molto più complesso di quanto invece normalmente non si sia indotti a credere.

Piano di regia e tipologia necroestetica

Il carattere insieme paradossalmente contemporaneo e antimoderno conferito a questo materiale è l’esito di precise scelte estetiche, perlopiù elaborate intercettando le direttrici principali che definiscono il presente mediale. Questi filmati si dividono anzitutto tra *logica testimoniale* e *logica sensazionale*, che originano percorsi epistemici divergenti che fanno leva ora sul sapere ora sul credere. Benché questa sia una dualità tipica della comunicazione terroristica, i video di Daesh iscrivono all’interno di tale polarità una serie di gradi intermedi che definiscono di contorni di una *tipologia necroestetica*¹³ della quale si possono ora riassumere i tratti ricorrenti che esplicitano il vero e proprio piano di regia a questi sotteso.

Vi è anzitutto un ingente utilizzo dell’archivio per generare specifici discorsi intermediali che si confrontano con e risemantizzano le immagini prodotte dalla parte avversa, oltre a decostruirne le icone attraverso montaggio o effetti digitali. A fianco di un riuso di materiali esterni, vi è un notevole *riciclo* di materiali interni, tagliati e ricuciti per le diverse esigenze a cui via via si trovano di fronte gli *art director* del terrore.

Una seconda caratteristica è la specifica interazione tra il parlato e lo scritto attraverso un plurilinguismo che preserva l’originalità fonetica dell’arabo con l’ormai quasi universalità dell’inglese. La commistione tra standardizzazione massima (una pronuncia inglese quasi senza accento) e particolarismo identitario (l’arabo, lingua altamente consonantica) produce una sfasatura inquietante tra territorializzazione e deterritorializzazione, in questo senso duplicando sul piano della significazione la specifica dimensione mediale (video prodotti sul campo, lavorati in Siria e fatti circolare in contemporanea in tutto il mondo).

¹² P. Montani, *Introduzione*, in S.M. Ejzenštejn, *La natura non indifferente*, tr. it., Marsilio, Venezia 2003, p. XVI.

¹³ Questa tipologia è stata sviluppata con maggiore ampiezza in G. Tagliani, *L’immaginario audiovisivo di Daesh: estetiche e pratiche transmediali del terrore*, in “Cinema e storia 2020. La guerra delle immagini nel XXI secolo: cinema, televisione, web”, a cura di G. Gozzini e P. Masciullo, anno IX, n. 1 (2020), pp. 163-180, al quale mi permetto di rimandare.

Inoltre, tutti gli esempi sono finalizzati all’inclusione dello spettatore all’interno dello spazio della rappresentazione, simulando una relazione dialogica (senza che sfoci necessariamente in una interpellazione esplicita) e associando il punto di vista spettatoriale a quello dei miliziani. Questi video chiamano in causa lo spettatore dandogli del *tu*, prefigurando il suo essere lì con un doppio esito. Da un lato un’alleanza implicita con chi sta materialmente agendo in nome del Jihād che, sotto la regia sapiente di chi consente la visione, arriva ora a «dominare il campo, di fare la realtà, in una parola di possedere la stessa onnipotenza della macchina da presa¹⁴». Il percorso narrativo istruisce oltretutto un analogo percorso passionale che descrive il processo di conversione e la trasformazione del soggetto da colui che vede a colui che può agire sotto l’ispirazione divina. Dall’altro, tale convocazione ammantata di complicità si configura in ultimo come impossibilità d’azione. Osservatore partecipante, lo spettatore si arresta là dove invece vorrebbe intervenire: nel momento dell’uccisione di un altro essere umano. La ripresa in continuità che caratterizza i video di decapitazione relega chi guarda in una posizione di astante immobilizzato nell’attesa indefinita della condanna a morte che, ritualmente, tende l’istante puntuale del trapasso in un’estenuante durata.

Infine, la gestione delle passioni dello spettatore avviene attraverso una poliritmia tensiva che alterna sapere e credere, informazione ed estasi. La violenza della sensazione che caratterizza tutti i diversi filmati si sviluppa così lungo due direttrici antitetiche, l’una che privilegia la dilazione indefinita del climax, l’altra che procede per successione di picchi di intensità: qualcosa di molto analogo, insomma, alla distinzione hitchcockiana tra suspense e sorpresa¹⁵. Rallentamenti e improvvise accelerazioni della rappresentazione costruiscono così il tessuto passionale che scandisce l’esperienza spettatoriale tra ripulsa e adesione, terrore ed esaltazione.

Performance di guerra

Generalizzando alcune delle conclusioni già espresse riguardo ai video con protagonista John Cantlie, in tutti questi esempi si assiste allo spostamento di accento dalle condizioni di autenticità ai processi di autenticazione, dalle forme del sapere ai percorsi del credere¹⁶. Più che un’autorità registica, i modelli di regia che emergono dai video di Daesh definiscono i contorni di un’autorità *mediale*, cioè di un’efficacia passionale ed epistemica che si esercita attraverso precise scelte estetiche e che può essere oggetto di credenza in virtù della specifica costruzione linguistica sviluppata¹⁷.

Se in chiusura della sua ricognizione sul secolo della regia Lucilla Albano poteva affermare l’ingresso nell’epoca della regia parcellizzata e specializzata in

¹⁴ F. Casetti, *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*, Bompiani, Milano 1986, pp. 63-64.

¹⁵ Su questa celebre differenza si veda F. Truffaut, A. Hitchcock, *Il cinema secondo Hitchcock*, Il Saggiatore, Milano 2014, pp. 60-61.

¹⁶ Si veda L. Donghi, *Scenari della Guerra al Terrore*, cit.; sulla differenza tra autenticità e autenticazione il riferimento è a P. Montani, *L’immaginazione intermediale. Perlustrare, testimoniare, rifigurare il mondo sensibile*, Laterza, Roma-Bari 2010.

¹⁷ Sull’idea di autorità mediale mi permetto di rimandare a G. Tagliani, *Estetiche del montaggio e regimi di credenza*, in “Fata Morgana. Quadrimestrale di cinema e visioni”, n. 33 (2018), pp. 193-209.

precisi settori, oggi sembra invece possibile constatare una continua migrazione tra confini mediali da parte di quelli che fino a poco tempo fa erano gli “autori cinematografici”, ovvero soggetti capaci di produrre un discorso autorevole all’interno di un regime discorsivo ben definito. Da questo punto di vista, i video di Daesh sembrano condensare esemplarmente molti dei tratti della regia contemporanea, presentandoli però come rovescio oscuro di quanto avviene *nel campo nemico* (dunque non solo occidentale, come invece troppo spesso è stato riduttivamente asserito): ben oltre le retoriche, e le estetiche, si tratta piuttosto di appropriarsi – di catturare e di risemantizzare – dei modelli di produzione, di ideazione, di scrittura – dei modelli di regia propriamente – che danno oggi senso e forma alla nostra esperienza del mondo attraverso le immagini.

Esistono allora stili o forme di regia alternative, o più semplicemente registi più abili in queste forme di manipolazione epistemica? Un esempio efficace di *contro-performance*¹⁸ è stata messa in atto da Vladimir Putin in occasione della riconquista di Palmira ai danni delle truppe di Daesh da parte dell’esercito russo nel 2016. L’evento che ha suggellato la vittoria è stato il concerto dell’orchestra sinfonica di San Pietroburgo all’interno del teatro romano dell’antica città trasmesso dall’emittente Russia Today, il cui intento era riaffermare i valori in gioco in questo *scontro di civiltà*. La strategia russa era evidente: se Daesh distrugge i simboli della civiltà cristiana e occidentale e della sua visione del mondo (attraverso una complessa strategia di amplificazione delle sue contraddizioni), l’esercito di liberazione si presenta come agente di civilizzazione che indica l’arte e la cultura come fine ultimo dell’azione. Ma la Russia è insieme dentro e fuori da questo blocco cristiano-occidentale: non stupisce dunque che il programma contemplasse Bach come origine della musica colta, Prokofiev come classico russo e Schchedrin come massima espressione contemporanea di questo legame speciale tra la Russia e la cultura musicale (nonché la coesione del corpo politico attorno al campo delle arti dello Stato odierno).

Sul palco insieme ai musicisti, nel punto di fuga della scena, era installato anche un gigantesco schermo attraverso il quale Putin ha potuto presenziare pur nella distanza, incorniciando l’evento e rivolgendosi agli spettatori – seduti nella cavea o di fronte alla trasmissione – per illustrare il ruolo pacificante della nazione da lui guidata. Scrive Francesco Casetti che quando l’interpellazione «si fa appellazione c’è indubbiamente l’affacciarsi sulla scena di un autore conscio delle sue responsabilità, ma c’è anche la consapevolezza delle manovre che comunque attraversano un film e dei risvolti che esse possiedono¹⁹»; nell’epoca della regia del XXI secolo, che lascia i lidi sicuri della specificità mediale per attraversare e ibridare i media e i generi discorsivi, la consapevolezza si estende al complesso dispositivo scenico – inter- e tran-smediale – che regola la messa in forma degli eventi e gestisce il farsi della Storia. Da questo punto di vista, il *regista nello schermo* non allestisce materialmente la messa in scena, ma *realizza la performance*, occhio panottico onnipresente, punto di fuga della rappresentazione che garantisce la possibilità stessa del discorso, il suo realizzarsi a livello materiale ed epistemico, oltre i confini dello spazio scenico, nel mondo della vita e, tragicamente, della morte.

¹⁸ Si veda ancora M. J. Mondzain, *L’immagine che uccide*, cit.

¹⁹ F. Casetti, *Dentro lo sguardo*, cit., p. 43.

Il regista di mezzo. Il racconto del reale nel cinema di Matteo Garrone

Nausica Tucci

*Un testo che posso rappresentare?
Il testo è la realtà, l'unico testo che si può rappresentare,
solo che questa realtà ci sfugge,
va da tutte le parti, non sappiamo da che parte acciapparla,
e come dire, ci manca...ci vorrebbe uno scatto di più di fantasia*

(Matteo Garrone, *Estate Romana*)

Sin dal suo primo lungometraggio con quel titolo profetico, *Terra di mezzo* (1996), Matteo Garrone si configura come un regista che sembra porsi nel mezzo: è l'autore di *Reality* (2012) ma anche del *Racconto dei racconti* (2015) e quindi un *regista di mezzo* innanzitutto tra realtà e finzione ma anche tra cinema e letteratura (tra film e romanzo, tra film e fiaba) e poi anche, come vedremo infine, tra cinema e pittura.

Il primo *tra* della natura anfibologica della regia di Garrone riguarda quindi l'essere in mezzo, *tra* l'attenzione al sociale (che gli è da sempre riconosciuta o, meglio, con cui viene *malgré* lui etichettato)¹ e la finzione (nel caso estremo del *Racconto* fino al ricorso agli effetti speciali). Quindi tra racconto del reale e istanza iperrealistica, tra documentario e fiction, tra anima rosselliniana e sguardo felliniano:

Due registi che più di ogni altro mi hanno influenzato sono Rossellini e Fellini. Passo da una sponda all'altra. [...] Fellini diceva che la grande capacità di Rossellini era quella di riuscire con la macchina da presa a catturare momenti di realtà e, al tempo stesso, a trasfigurarla magicamente in qualcosa che diventava quasi visionario e onirico [...] Fellini coglieva già in Rossellini la grandezza [...] di interpretare la realtà e trasportarla in un'altra dimensione².

Garrone infatti esordisce con due documentari – *Terra di mezzo* e *Ospiti* (1998) – su temi importanti come l'immigrazione, poi arriva il film-romanzo di *Gomorra* (2008) tratto dal romanzo-inchiesta di Saviano (un romanzo indissolubilmente legato alla realtà presente) per approdare al *Racconto dei racconti* tratto invece dalla raccolta di fiabe *Lo cunto de li cunti* di Basile, fiaba a cui ritorna nel 2019 con *Pinocchio* dopo il momento importante di *Dogman* (2018) in cui parte di nuovo da un caso di cronaca.

¹ «Già a partire dai miei primi film, c'è sempre stato un equivoco, perché sembrava che da parte mia ci fosse un impegno sociale, cosa che in realtà, pur non disdegnandolo, non ho mai messo al centro delle scelte che mi hanno portato a realizzare un particolare progetto. Invece l'aspetto più forte per me è sempre stata l'immagine», P. De Sanctis, D. Monetti, L. Pallanch, *Non solo "Gomorra". Tutto il cinema di Matteo Garrone*, Edizioni Sabinae, Roma 2008, p. 69.

² M. Garrone, *Le fiabe sono vere. Conversazione con Italo Moscati*, Castelvecchi, Roma 2016, p. 37.

Garrone cioè parte dal reale per arrivare al fantastico fino al *Racconto dei racconti* e, consapevolmente, fa il processo inverso dal fantastico al reale nel *Racconto*:

L'imbalsamatore, Reality o lo stesso *Gomorra* sono anche loro in fondo delle "fiabe nere", ma mentre lì partivo dall'osservazione della realtà per trasfigurarla, poi, in una dimensione fantastica, ne *Il racconto dei racconti* faccio esattamente il percorso inverso. Per la prima volta muovo da alcuni racconti magici, fantastici, e cerco di portarli in una dimensione di realtà³.

Così facendo Garrone raggiunge in *Dogman* la sua specificità cinematografica: fondere indifferentemente realtà e fantasia, la stravaganza del fiabesco e la fattualità del reale che *in nuce* confluiscono nel processo creativo di ogni suo film. Più che alla realtà *tout court* Garrone è quindi interessato alla contraddizione del reale, alla sua ambiguità, come dichiara già a proposito del suo primo film: «Con *Terra di mezzo* [...] più che la questione della prostituzione [...] mi affascinava quella realtà così onirica che si creava tra le prostitute nigeriane e i contadini che pascolavano le pecore lì in campagna, o i ciclisti che passavano indossando delle tute quasi spaziali»⁴. Con *Terra di mezzo*, dunque, non era suo intento realizzare un documentario di denuncia sulla prostituzione, bensì è stato attratto da questa *zona ossimorica*, questo contrasto visivo innanzitutto tra prostitute e contadini: quindi più che tra realtà e finzione è la finzione nella realtà che interessa a Garrone, quanto di artificioso ci sia nel reale stesso.

«Il reale è sempre stato il punto di partenza» dichiara il regista, dopodiché è chiaro che parliamo sempre, sottolinea, «di una rappresentazione della realtà»⁵ e, a proposito di *Gomorra*, specifica:

Quello che è importante è la verosimiglianza, ridare quel senso di invenzione continua che sta alla base della realtà. La vicenda dei ragazzini con i giubbotti antiproiettili è vera perché è vero il principio, cioè che ci sono dei rituali di coraggio, di iniziazione attraverso cui si diventa uomini del Sistema. [...] è la stessa cosa che accade in alcune pagine del libro di Saviano, che è a metà tra documento e romanzo: [...] a volte è quasi come se l'autore diventasse strumento di una realtà talmente forte che viene fuori da sola. Io credo che le scene di maggiore invenzione del film sono, per certi versi, quelle più vere perché comunicano un sentimento che va più in profondità, che svela molte più cose⁶.

Anche guardando al personaggio di Totò, notiamo che si tratta di un vero e proprio personaggio di fantasia (risultato dell'incrocio di tre ragazzi menzionati nel libro) che però, assumendo su di sé diverse funzioni narrative, si fa portavoce di quella condizione di prematuro passaggio forzato all'età adulta che è uno dei temi portanti di *Gomorra*, tanto che il regista stesso

³ Id., *Le fiabe sono vere*, cit., p. 19.

⁴ P. De Sanctis, D. Monetti, L. Pallanch, *Non solo "Gomorra"*, cit., p. 69.

⁵ M. Garrone, *La finzione del reale*, in *L'invenzione del reale. Conversazioni su un altro cinema*, D. Zonta, Contrasto, Roma 2017, p. 197.

⁶ P. De Sanctis, D. Monetti, L. Pallanch, *Non solo "Gomorra"*, cit., p. 72.

dichiara: «Mi sembra che sia questo il tema centrale del film: il fatto che ci sia un sistema che condiziona, che stritola e che in particolare lo faccia con i più piccoli»⁷. Quindi *Gomorra* tratto da un romanzo diventa, come al fondo è ogni romanzo, romanzo di formazione: «Se dovessimo fare un parallelo con la letteratura, i primi film erano quasi dei poemetti, dei versi sciolti; gli altri iniziano a essere dei romanzi brevi»⁸.

Ed entriamo qui nell'altro campo del discorso: in che senso possiamo dire che Garrone è un regista di mezzo tra film e romanzo (e non solo per *Gomorra*), tra film e fiaba (pensiamo al *Racconto* e a *Pinocchio*, ma non solo)? All'interno di questo *macro tra* cinema e letteratura, per meglio definire quest'andamento romanzesco della regia garroniana, possiamo analizzare delle categorie, partendo innanzitutto, come si farebbe anche per un'opera letteraria, dal cercare di definire un genere. I generi Garrone li esplora tutti: il morboso triangolo d'amore de *L'imbalsamatore* (2002) viene dritto dai grandi noir americani del cinema classico, la passione patologica raccontata in *Primo amore* (2004) è alla base di un possibile melodramma thriller-horror, *Reality*, come dichiara lo stesso regista, «doveva essere una commedia, ma poi è diventato molto tragico»⁹, gli intrecci criminali descritti in *Gomorra* sono la piattaforma di un gangster-movie popolare e sanguigno, *Dogman* potrebbe, ma non lo è affatto, essere il film denuncia di un caso di cronaca, il *Racconto dei racconti* è l'adattamento cinematografico di una raccolta di fiabe, una fiaba come quella in uscita di *Pinocchio*.

Quindi i generi ci sono tutti, eppure ogni volta nelle opere di Garrone, il lavoro del film consiste nello scardinare la narrazione da ogni stereotipo, da ogni retorica di cinema di genere, approdando a qualcosa di nuovo, di inedito: dall'incipit visionario di *Gomorra* (la carneficina nel solarium tra fantascientifici neon di luce bluastro) al finale altrettanto visionario, nel senso reale del termine, di *Dogman* (il Canaro che, dopo l'omicidio, diventa invisibile e inudibile nel campo di calcio abbandonato).

Ora, questa commistione di generi, questa continua fuoriuscita dal genere, è qualcosa che, come accennavamo, ha a che fare con il romanzo, come categoria che eccede le forme letterarie stesse perché, come pensava Bachtin, solo il romanzo – inteso come macro-genere – è in grado di «romanizzare» qualsiasi aspetto del reale, anche inverosimile, anche disumano, mettendo in discussione la *verosimiglianza* del reale per lasciarne emergere la sua *verità*. Il romanzo è cioè una forma transgenerica capace di modificare i generi stessi, rendendoli impuri o, più precisamente, meticci (ed ecco che abbiamo il *tragico romanizzato* come direbbe Bachtin di *Dogman*, o il romanzesco commedico di *Reality*)¹⁰.

Qual è l'effetto di questa ibridazione dei generi? Come spiega lo stesso regista, il risultato è che un film tratto da un romanzo-inchiesta come *Gomorra*, diventa «un film di fantascienza, o comunque un film fantastico. C'è un elemento fiabesco, ad esempio nella storia dei due ragazzini che trovano il

⁷ M. Garrone, «*Gomorra*» il film, conversazione a cura di M. Braucci, in *Non solo "Gomorra"*, P. De Sanctis, D. Monetti, L. Pallanch, cit., p. 73.

⁸ Id., *La finzione del reale*, in *L'invenzione del reale*, D. Zonta, cit., p. 200.

⁹ Id., *Le fiabe sono vere*, cit., p. 29.

¹⁰ M. Bachtin, *Epos e romanzo*, in *Problemi di teoria del romanzo*, G. Lukács, M. Bachtin, tr. it., Einaudi, Torino 1976.

tesoro, le armi»¹¹, mentre, in maniera speculare, nel racconto seicentesco di Basile «c'è anche della modernità: Le vecchie scorticate è un racconto modernissimo perché è sul tema della giovinezza, del bello. È il primo lifting che viene fatto nella storia»¹², e invece «dietro *Estate romana*, nessuno lo può immaginare, c'è addirittura il meraviglioso racconto di Melville, *Bartleby lo scrivano*: l'idea del film – una donna, la spettrale Rossella, questa specie di fantasma, che entra nella vita di una persona pacifica e la stravolge con la sua presenza – era presa da Bartleby»¹³.

Ora, Rossella Or è un personaggio importante dei film di Garrone come lo sono tutti gli altri protagonisti delle sue opere. E questo perché, altro aspetto che rende la regia di Garrone letteraria, nel senso che stiamo cercando di far emergere, è l'attenzione ai personaggi (il suo sguardo, ancora una volta *tra*, personaggi e ambiente). Come non c'è grande romanzo senza un grande personaggio, così non c'è film di Garrone in cui lo sguardo *documentario* prevalga sulla storia di un singolo personaggio persino nella trilogia dal sapore autarchico da cui parte (*Terra di mezzo*, *Ospiti*, *Estate romana*), ma anche *Il racconto dei racconti*, come dichiara lo stesso regista, «è un film che parla di un desiderio che diventa ossessione, i personaggi sono condotti da queste ossessioni fino a dei destini tragici. Dunque, nei miei film vi è sempre un'attenzione ai conflitti umani, il desiderio di scegliere dei personaggi che amo»¹⁴. Ciò che interessa Garrone è quindi il lavoro sui personaggi, sulle immagini; «mi interessa di meno il duello o la scena d'azione»¹⁵.

Garrone quindi riparte rossellinamente dall'uomo in un processo di penetrazione uomo-ambiente e, com'è tipico del romanzo (che come dice Rancière fa parlare le «parole mute», nel senso che eleva a rango di rappresentazione anche gli umili)¹⁶, ribalta il punto di vista. Anche in *Gomorra*-film, infatti, non vengono raccontate le vite dei boss, che pure sono dettagliate nel bestseller di Saviano, ma cinque storie tra le più marginali del romanzo, nella scelta consapevole di descrivere uno spazio, una psicogeografia sociale che inchioda l'umanità disperata dei personaggi più umili al loro destino: «I personaggi del libro consentivano di riprendere delle tematiche che erano universali e anche di descrivere un immaginario insolito, legato al cinema di mafia, un immaginario che di solito si racconta sempre dall'alto, cioè attraverso i personaggi legati ai vertici, ai boss, invece in questo caso abbiamo voluto fare un film sugli «schiavi»»¹⁷.

Questi personaggi garroniani, anche in questo come tipici personaggi romanzeschi, non sono mai piatti, cioè caratterizzati da un singolo tratto che rende il loro comportamento largamente prevedibile, ma sono modulabili, caratterizzati da una varietà di tratti, alcuni dei quali in conflitto tra loro e contraddittori. Sono protagonisti ambigui e pieni di debolezze, spesso

¹¹ M. Garrone, *La finzione del reale*, in *L'invenzione del reale*, D. Zonta, cit., p. 198.

¹² «A volte è stato definito un fantasy, ma in realtà il fantasy è legato agli spazi immaginari, alla reinvenzione di un paesaggio che non esiste, mentre invece *Il racconto dei racconti* parte da luoghi che in qualche modo appartengono alla realtà. Quindi penso sia più corretto definirlo un film fiabesco»: Id., *Le fiabe sono vere*, cit., p. 29.

¹³ Id., *La finzione del reale*, in *L'invenzione del reale*, D. Zonta, p. 195.

¹⁴ Id., *Le fiabe sono vere*, cit., pp. 24-25.

¹⁵ Id., *La finzione del reale*, in *L'invenzione del reale*, D. Zonta, cit., p. 207.

¹⁶ J. Rancière, *Politica della letteratura*, Sellerio, Palermo 2010.

¹⁷ M. Garrone, *Intervista ad Anna Bariano*, in «Cinecritica», ottobre-dicembre 2008.

mostruosi: «Tu si nu mostro» viene rimproverato al protagonista di *Reality* ossessionato dal sogno televisivo del Grande Fratello, ma mostruoso era anche il nano de *L'imbalsamatore*, o ancora si pensi alla mostruosità che nel fiabesco viene fuori ingigantita – come dietro l'enorme lente retta da Toby Jones mentre accudisce la sua adorabile pulce – e mostruoso è l'atto, vero, di *Dogman*. Si tratta quindi di personaggi inafferrabili, torbidi ma in grado di mantenere nella loro eccentricità e bizzaria, una loro verità, un'"impressione di verità" come diceva Bazin dei personaggi neorealisti, mentre Garrone zoomma i loro difetti e con essi le deformità del nostro tempo, sacrificando ogni cronachismo (non solo la storia vera di *Dogman*, ma anche quella del nano della stazione Termini ne *L'imbalsamatore* o del cacciatore di anoressiche in *Primo amore*), per dare risalto all'umanità dei personaggi e alla veridicità delle situazioni e degli ambienti.

E veniamo allora al *come* lo fa, allo stile registico di Garrone. Perché anche qui, come il romanziere, dice Bachtin, parla «non in una data lingua, dalla quale in vario grado si separa, ma come attraverso la lingua» (perché a differenza che per i generi poetici dove la lingua è data al poeta dall'interno come un indubitabile, il romanziere, in virtù dell'interna dialogicità del romanzo, può attraversare le differenze e parlare attraverso la lingua dei suoi personaggi)¹⁸, così il regista parla attraverso le immagini. Ed è chiaro che al cinema questo *parlare attraverso* non avviene tanto, o non solo, con le parole messe in bocca ai personaggi, quanto soprattutto, con il *come* questi personaggi parlano, guardano, agiscono. Attraverso quello che chiamiamo lo sguardo del regista che, nel cinema di Garrone, è sempre uno sguardo *tra* anche per quanto riguarda lo stile: *tra* un disegno formale molto forte, rigoroso (che testimonia la presenza ingombrante del regista) e d'altra parte la sua invisibilità. Da un lato l'utilizzo sistematico della camera a spalla guidata dallo stesso regista e del piano-sequenza (che diventa progressivamente un principio grammaticale sempre più strutturante nella sintassi cinematografica di Garrone), quindi da una parte una macchina da presa in movimento e in continuità, come il segno più evidente di uno stile da reportage che circonda gli attori da tutti i lati possibili in un zavattiniano pedinamento accerchiante e in un voler *restare nella scena*, dentro le cose, senza staccare freneticamente interrompendo l'azione con tagli di montaggio e punti di vista ridondanti. D'altra parte invece usa poi i campi lunghi (sulla pompa di benzina dismessa in *Gomorra*, sui campi contaminati dai rifiuti tossici, ma anche sulla piazza antistante il negozio del canaro in *Dogman*), utilizzando i *long take* per far emergere, accanto ai personaggi, l'altro protagonista dei film che è l'ambiente degradato, sempre con una cifra visiva di taglio apocalittico: sembrano scenari postatomici quelli di *Gomorra*, ma anche quelli di *Dogman* sono spazi qualsiasi di deleuziana memoria, luoghi non più determinati e identificabili.

Questa contraddizione tra forma e invisibilità della forma si traduce in una pratica di regia che opera continuamente attraverso procedimenti di sottrazione, quella che, nel nostro parallelismo, in letteratura è la figura retorica della sineddoche (una parte per il tutto): lavorando a eliminare quanto di retorico, enfatico o già visto possa annidarsi in una storia a favore di un'autenticità che diventa etica perché è prima di tutto estetica. C'è sempre un

¹⁸ M. Bachtin, *La parola nel romanzo*, in *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino 2001, p. 94.

rapporto nelle regie di Garrone tra la forma e il contenuto, tra la forma e i suoi personaggi: *Primo amore* ad esempio, il film sul cacciatore di anoressiche, è anoressico come film (non solo per la trama), perché è veramente ridotto all'osso, non c'è nulla di troppo, nessuna inquadratura non necessaria. E anche l'uso alienante di un teleobiettivo che deforma le immagini tra fuoco e fuorifuoco, o meglio l'obiettivo in lungofocale con cui fissa i dettagli e i volti degli attori isolandoli dal contesto, ha questa finalità, di cogliere l'essenziale lasciando fuori campo il superfluo: come in *Gomorra* il volto di Totò tenuto a fuoco mentre viene pedinato dalla macchina da presa nel suo percorso tra le Vele di Scampia, mentre tutto l'intorno appare sfocato e irriconoscibile, o quello di Luciano in *Reality*, sempre tenuto a fuoco mentre il finto mondo intorno in cui si crede intrappolato perde i contorni reali.

È anche con tali espedienti tecnici che Garrone tiene in equilibrio costruzione formale e invisibilità della forma. Questa invisibilità viene poi tematizzata in *Dogman* in quello straordinario finale con cui Garrone si disfa definitivamente di qualunque intento cronachistico (come anche da questa trama poteva sembrare) per liberare definitivamente la forma: è la scena in cui Marcello ha appena finito di torturare Simone, porta il suo cadavere sulla spiaggia e gli dà fuoco in un tappeto, sente le voci dei suoi compagni e si avvicina al campo da calcio per mostrare agli amici cosa è stato in grado di fare, ma quando poi ritorna al campo trascinandosi sulle spalle il cadavere di Simone come trofeo, le voci dei compagni sono scomparse e il campo da calcio rimasto vuoto.

Quest'immagine, questo finale, appartiene così soltanto al film, alla storia del film, non più a quella atroce dell'evento reale. E questo perché, ancora una volta come nel romanzo, l'azione, quando c'è nel romanzesco, si converte subito in inazione, in sospensione allucinatoria della prassi che rende quella verità (atroce) non verosimile, rendendo cioè indiscernibile realtà e finzione, soggettivo e oggettivo: non sappiamo se le voci che Marcello sente sono reali, se sta immaginando adesso nel finale o prima, se ha ucciso davvero Simone (un po' come nel finale di *Reality* non sapevamo se Luciano era davvero riuscito a intrufolarsi nella casa del Grande Fratello). Ma ecco che in *Dogman* Garrone arriva alla sua specificità cinematografica perché, se in *Reality* era la nozione stessa di realtà al centro del plot, nel *Racconto* e come sarà in *Pinocchio* si tratta di una fiaba, in *Dogman* Garrone parte da un caso di cronaca, quindi quanto mai reale e poi reinventa la cronaca transcendendola, attestando la possibilità di liquidare il sociale per *fare cinema*, un cinema teso a reinventare ciò che esiste, accedendo al reale attraverso la sua trasfigurazione. Solo così l'azione (del delitto) può assumere la valenza del gesto (cinematografico) di raccontarlo.

Infine, e chiudendo sul gesto, la regia di Garrone è anche una regia liminale tra cinema e pittura: Garrone viene dalla pittura e in qualche modo «scrive per immagini e gira come dipinge», nel senso che ha un'*idea figurativa del film*, di tutti i suoi film (si pensi anche alle nature morte che erano i piatti di cibo fotografati da Sonia in *Primo amore*). Questo aspetto è poi particolarmente evidente nelle citazioni dei capolavori della pittura nel *Racconto dei racconti*: la vecchia ringiovanita che copre le sue intimità con la lunga chioma rossa rimanda a una Venere botticelliana, il mostro nel quale si trasforma la perfida madre dei gemelli proviene dal campionario di Salvator Rosa, altro napoletano

coevo a Basile; nella scena della vorticoso fuga notturna di uno dei gemelli nei bui magazzini del castello, con appese le carni di animali morti illuminati solo da una luce fioca, oltre che possedere nette tinte caravaggesche, riecheggia la grande macelleria del Carracci (e del resto le carogne erano già parte integrante della trama e del senso dell'*Imbalsamatore* e ritornano chiaramente nei cani torturatori di *Dogman*).

E, per concludere, anche il *Pinocchio* in uscita è sì una fiaba (tra l'altro significativamente rispetto al romanzo di formazione, è la fiaba italiana per eccellenza, metafora dell'uomo incompiuto, del bambino che non vuole diventare adulto), ma è anche, ancora una volta, per il regista, una fiaba visiva, che nasce da un'attrazione figurativa, per l'immagine come dichiara il regista in un libro di conversazioni sul reale raccolte da Dario Zonta: «Vengo dalla pittura, la mia formazione è legata all'arte figurativa e visiva. Ti ho mostrato il mio primo *storyboard*, il disegno della storia di Pinocchio suddiviso in piccoli quadretti. Avevo cinque anni quando l'ho fatto!»¹⁹.

L'accenno finale alla pittura ci serviva quindi per poter concludere che questo racconto del reale a cui sempre è accostato il cinema di Garrone è un racconto che, in realtà, scaturisce dalle immagini, nella convinzione che solo dalle immagini possono scaturire le storie, solo trovando l'immagine giusta è possibile raccontare qualcosa di vero, di reale, realtà che Garrone cattura come un fotografo (figura che ritorna spesso nel suo cinema), su cui da buon pittore avvia un processo di creazione intorno e su quella realtà, e che poi racconta come in un'opera letteraria, con l'andamento di un romanzo (nell'attenzione ai personaggi e nella commistione dei generi che abbiamo visto).

Così, la sua regia recupera quel senso originario di costruzione e definizione di uno sguardo in grado di dare forma audiovisiva alla continuità narrativa della sceneggiatura, uno sguardo che nel cinema di Garrone è tipicamente fenomenologico, situato al punto di incrocio tra documento e finzione, in una contrapposizione dei due regimi simbolici del documentale e del finzionale che diventa rapporto – *la realtà della finzione*, o la finzione del reale se preferiamo – e da questo rapporto emerge *l'invenzione* di nuovo reale, come è stato nella nostra migliore tradizione cinematografica e come continua ad essere in alcuni esempi fecondi della nostra contemporaneità.

¹⁹ M. Garrone, *La finzione del reale*, in *L'invenzione del reale*, cit., p. 200.

Spazio filmico e spazio mediale nel computer screen film. La regia come mediazione di secondo grado

Elio Ugenti

Lo spazio filmico come luogo di rilocalizzazione

Nell'arco dell'ultimo ventennio numerosi sono stati gli studi che hanno focalizzato l'attenzione sulle forme di interazione tra il cinema e i nuovi media, ponendo sotto analisi complessi fenomeni – mediali e culturali – attraverso il ricorso a concetti non perfettamente sovrapponibili ma fortemente correlati tra loro quali, per esempio, quello di «rimediazione», di «convergenza» e di «rilocalizzazione»¹.

Concetti, questi, utili a porre sotto osservazione quella che Rosalind Krauss ha definito come una «esplosione» del concetto di medium, la cui conseguenza è la «perdita di specificità» del medium stesso². Da qui, in estrema sintesi, deriva il concetto di postmedialità, ripreso in Italia – tra gli altri – da Ruggero Eugeni nel suo *La condizione postmediale*³. Un concetto fondamentale per una lettura della contemporaneità che sappia posizionarsi al crocevia tra l'evoluzione tecnologica dei media e le sue ricadute sul piano culturale ed esperienziale.

In tal senso, le analisi più interessanti condotte in questi anni si sono soffermate prevalentemente sulle migrazioni del cinema tra spazi, contesti e supporti differenti. Il concetto di rilocalizzazione, in particolare, è teso a individuare gli elementi che consentono di definire l'esperienza cinematografica al di là della specificità tecnica del supporto e del funzionamento di un dispositivo fondato sul binomio ripresa-proiezione. Nell'ambito dei *film studies*, più nello specifico, la discussione intorno al concetto di «postcinema» ha alimentato un dibattito mirato a mettere in evidenza proprio la frantumazione e la dispersione di un oggetto di studio specifico – il film – e le conseguenti, significative ricadute in termini di esperienza spettatoriale⁴.

L'intento di questo contributo è di riflettere su questi fenomeni provando, però, a variare il punto di vista (se non persino a ribaltarlo). In questa sede, infatti, non analizzeremo le dinamiche migratorie del cinema al di fuori dei suoi spazi istituzionali, ma considereremo piuttosto il film come spazio audio-visivo che accoglie la rilocalizzazione dei nuovi media digitali per riconfigurare sullo schermo alcuni tratti peculiari dell'esperienza che deriva dal loro utilizzo.

¹ Cfr. J. D. Bolter, R. Grusin, *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, tr. it. Guerini e Associati, Milano 2003; H. Jenkins, *Cultura convergente*, tr. it. Apogeo, Milano 2007; F. Casetti, *La galassia Lumiere. Sette parole chiave per il cinema che viene*, Bompiani, Milano 2015.

² R. Krauss, *La crisi della pittura da cavalletto*, tr. it. in Id., *Reinventare il medium*, Mondadori, Milano 2005, pp. 16-17. Si veda anche Id., *L'arte nell'era postmediale. Marcel Broodthaers, ad esempio*, tr. it. Postmedia Books, Milano 2005.

³ R. Eugeni, *La condizione postmediale*, Editrice La Scuola, Brescia 2015.

⁴ Si vedano su questo M. De Rosa, V. Hediger (a cura di), *Post-What? Post-When? Thinking Moving Images Beyond the Post-Medium/Post-Cinema Condition*, in "Cinéma&Cie", 26-27, 2016; M. De Rosa, *Cinema e postmedia. I territori del filmico nel contemporaneo*, Postmedia Books, Milano 2013.

I casi di studio intorno ai quali ruoterà l'analisi che proporremo sono oggi ricompresi all'interno della categoria dei *computer screen film*, definiti talvolta anche come *desktop film*, che vorrei fin da subito definire come dei prodotti pienamente postmediali per la loro capacità di raccontare – attraverso l'azione dei personaggi – e di configurare – attraverso le scelte di messa in scena dei registi – quel processo di de-individuazione dei dispositivi mediali preso in considerazione da Ruggero Eugeni nel suo libro sulla condizione postmediale. Tale processo si ritroverebbe, infatti, alla base di una supposta *fine dei media*, da intendersi come una radicale messa in discussione delle forme della medialità tipicamente novecentesche⁵.

Caratteristica comune ai computer screen film è quella di essere letteralmente ambientati sullo schermo di un computer o – per estensione – sugli schermi dei differenti *device* digitali utilizzati dai personaggi (laptop, smartphone, tablet, etc.), i quali vengono a costituirsi come gli unici ambienti entro cui si esplicano – e si palesano agli occhi dello spettatore – le loro azioni.

Le considerazioni che avanza nelle pagine che seguono muoveranno dall'analisi di tre casi di studio: i due lungometraggi *Unfriended* (*Id.*, Gabriadze, 2014) e *Searching* (*Id.*, Chaganty, 2018), e il cortometraggio *Noah* (Cederberg, Woodman, 2013). Soffermare l'attenzione su questi tre computer screen film implica per noi la possibilità di interrogare tre differenti strategie di messa in scena che qualificano in maniera differente il processo di rilocalizzazione che viene a costituirsi.

Piano fisso e montaggio diegetico in Unfriended

Il primo film su cui intendiamo soffermare l'attenzione è *Unfriended*. Si tratta di un film horror facilmente collocabile anche nel sottogenere del *revenge movie*. Il film è interamente ambientato nel corso di una *skype call* tra sei adolescenti che, da un certo momento in poi, è disturbata dall'inserimento di un settimo utente non invitato da nessuno. L'account di questo utente riporta il nome di Laura Barns, un'amica dei sei ragazzi suicidatasi esattamente un anno prima e intenzionata a vendicarsi degli altri componenti del gruppo, da lei ritenuti tutti in qualche modo responsabili della sua morte.

A un primo sguardo, la strategia di messa in scena operata da Leo Gabriadze appare come la semplice rimediazione di un supporto fisico (lo schermo di un computer) all'interno del film. Tutto il film è infatti fruito dallo spettatore attraverso lo schermo del PC di Blaire, la ragazza che, in tal senso, possiamo considerare come la protagonista del film, attribuendole una posizione privilegiata rispetto agli altri personaggi, sebbene anche lei – al pari degli altri – sia percepita dallo spettatore solo ed esclusivamente attraverso l'interfaccia di Skype sullo schermo del suo computer, grazie all'azione riproduttiva esercitata dalla sua webcam. Il personaggio di Blaire appare per così dire *scomposto* tra un'azione visibile (grazie alla webcam) e un'azione deducibile a partire dalle operazioni che compie sul suo computer mentre la *skype call* è in corso (apertura e chiusura di finestre sul desktop, accesso ai social network e alle chat, etc.).

⁵ Cfr. R. Eugeni, *La condizione postmediale*, cit., pp. 13-31.

È bene chiarire da subito che, sul piano visivo, non si tratta in questo caso di un film in soggettiva. Indipendentemente dai movimenti che Blaire compie, l'inquadratura resta infatti immobile per l'intera durata del film, in totale assenza sia di movimenti di macchina che di stacchi di montaggio. Ragionando in termini di grammatica filmica, possiamo dunque considerare *Unfriended* come un film realizzato interamente attraverso un pianosequenza a macchina fissa. Per questo motivo, da spettatori, dovremmo trovarci di fronte a un'immagine tendenzialmente multicentrica, all'interno della quale la focalizzazione del nostro sguardo non è orientata da alcuna scelta di montaggio⁶.

Ciò nonostante, a uno sguardo più attento che non si soffermi semplicemente sugli aspetti tecnici e grammaticali, l'intento del regista sembra essere quello di stravolgere (o quantomeno qualificare diversamente) il senso e la funzione della figura di stile su cui viene a strutturarsi l'impianto visivo del suo film. Il ricorso al pianosequenza fisso non sembra, infatti, voler replicare la sua nota funzione *autoriale*, volta a mettere lo spettatore nella condizione di prendere coscienza del limite spaziale dell'inquadratura e – soprattutto – della sua *durata* (da intendersi con Aumont come qualcosa che non pertiene tanto alla *natura temporalizzata* del dispositivo quanto all'*esperienza del tempo* dello spettatore⁷). Il gioco messo in atto da Gabriadze consiste piuttosto nel generare un cortocircuito tra la staticità espressa attraverso un certo uso del dispositivo filmico e il dinamismo che caratterizza l'uso del medium rilocato all'interno del film da parte dei personaggi.

L'apertura e chiusura delle finestre costantemente operata da Blaire sul suo computer, unita alla perfetta coincidenza tra lo schermo del computer della ragazza e lo schermo del film (in tal senso, davvero *trasparente*), determina l'esistenza di quello che potremmo definire come un *montaggio diegetico* che viene a configurarsi all'interno del pianosequenza fisso. Il medium rilocato non si limita allora a essere un mero *supporto fisico* sul quale scorrono delle immagini, ma ha la funzione di rigenerare dall'interno la strategia di messa in scena operata dal regista. L'unità di tempo e di azione non sono percepite come tali dallo spettatore a causa della frammentazione interna al film che è resa possibile dall'esibizione di quei meccanismi legati all'*ipermediazione* caratteristica dei nuovi media⁸, grazie ai quali si rende possibile la moltiplicazione dei punti di vista e lo sviluppo di azioni che prendono corpo tanto in ambienti *reali* – come le abitazioni dei ragazzi – quanto in ambienti *mediali* – come le interfacce delle piattaforme da loro utilizzate – che convergono entrambi all'interno di uno spazio comune che prede forma sullo schermo.

In *Unfriended* sembra materializzarsi dunque quella tensione tra superficie (trasparente, quella dello schermo filmico) e profondità (opaca, data dal meccanismo di funzionamento del medium rilocato) che Bolter e Grusin considerano come un carattere essenziale di ogni forma di *ipermediazione*⁹.

⁶ Cfr. S. Bernardi, *Introduzione alla retorica del cinema*, Le Lettere, Firenze 2003. Si veda, in particolare, il cap. 1 *Retorica del visibile*.

⁷ J. Aumont, *L'immagine*, tr. it. Lindau, Torino 2007, pp. 106-107.

⁸ Cfr. J.D. Bolter, R. Grusin, *Remediation*, cit.

⁹ *Ivi*, p. 67.

La regia "ecologica" in Noah

Il secondo film su cui vogliamo soffermare l'attenzione è *Noah*, un cortometraggio realizzato nel 2013 da due giovani videomaker canadesi, Patrick Cederberg e Walter Woodman.

In questo caso, ancor più che in *Unfriended*, ci troviamo di fronte a una trama estremamente semplice e lineare. Il film racconta, infatti, in diciotto minuti, la fine della storia d'amore tra il giovane protagonista Noah e la fidanzata Amy, a seguito di una crisi generata dalla reciproca mancanza di fiducia tra i due. L'essenzialità e la linearità che ritroviamo sul piano del racconto degli eventi poggiano, tuttavia, su un impianto visivo decisamente più complesso, ed è in esso che risiede la forza attrattiva di questo cortometraggio al punto da renderlo un caso di studio interessante per quel che concerne la messa in scena.

Un primo aspetto significativo in tal senso è la scelta dei due registi di girare tutto il film in soggettiva. Se nel caso di *Unfriended*, come già accennato, il punto di vista dello spettatore risulta essere sempre extra-diegetico, sebbene costantemente focalizzato sullo schermo della protagonista del film, nel caso di *Noah* siamo ancorati al punto di vista del protagonista dalla prima all'ultima inquadratura.

Più correttamente, le azioni di Noah ci vengono mostrate attraverso il ricorso a un costante *first person shot*, una figura di stile descritta da Ruggero Eugeni come «la trasformazione della soggettiva cinematografica, propria dell'audiovisivo classico e moderno, all'interno dei media contemporanei»¹⁰. Sebbene nei più recenti sviluppi della sua riflessione su questa figura di stile, Eugeni abbia evidenziato la necessità di un ancoraggio dello sguardo spettatoriale a un dispositivo di ripresa diegetico¹¹ che non è, in realtà, presente nel caso in *Noah*, riteniamo che il tipo di inquadratura utilizzata da Cederberg e Woodman rappresenti una variante interessante del *first person shot*, nella misura in cui contribuisce all'esclusione di un'immagine diretta del corpo *reale* del protagonista e ci costringe ad averne accesso solo ed esclusivamente attraverso l'azione del dispositivo di ripresa entro cui *si rispecchia* (la webcam del suo computer). Inoltre, il tipo di esperienza spaziale del personaggio (e dello spettatore), sollecitata dalle scelte di messa in scena operate dai due registi, si riflette perfettamente in alcune caratteristiche del *first person shot* evidenziate da Eugeni. Ci troviamo, infatti, di fronte a un ancoraggio costante – non temporaneo – al personaggio e al suo agire nell'ambiente (reale e mediale) entro cui è immerso. Non è in gioco, dunque, soltanto il *vedere*, inteso come il fronteggiare visivamente uno schermo, come avviene in *Unfriended*; è in gioco, in questo caso, l'attività percettiva del personaggio in senso più ampio, proprio grazie alle caratteristiche tecniche del *first person shot* così descritte da Eugeni:

[Il *first person shot*] esibisce una inclusione dell'istanza responsabile della costituzione percettiva del mondo diegetico

¹⁰ R. Eugeni, *Il first person shot come forma simbolica. I dispositivi della soggettività nel panorama postcinematografico*, in "Reti, saperi, linguaggi", n. 2 (2013), p. 19.

¹¹ Cfr. Id., *La condizione postmediale*, cit. In particolare, il cap. 2 *L'epos della soggettivazione*.

all'interno del mondo diegetico stesso, nella forma di una sua *relazionalità* con i soggetti e gli oggetti di tale mondo. Possiamo dire che il first person shot esprime un *atteggiamento intenzionale* dell'istanza percettiva rispetto a soggetti e oggetti del mondo diegetico¹².

Quello di Noah è, di fatto, un *corpo-sensore* che – come detto – si oggettiva soltanto come parte integrante dell'ambiente mediale su cui agisce, quando lo vediamo ripreso attraverso la webcam durante le conversazioni su Skype o su Chatroulette: Noah è, in tal senso, un personaggio incluso e totalmente implicato all'interno di quello stesso ambiente mediale. Non a caso il film si apre con l'inserimento della password da parte del protagonista per l'accesso al proprio computer, il che provoca una coincidenza totale tra l'ingresso dello spettatore nel film e l'appropriazione di un'identità mediale da parte del protagonista che non sarà mai più abbandonata per l'intera durata del cortometraggio.

I movimenti di macchina svolgono, inoltre, un compito determinante, proponendosi non solo come una variazione del punto di vista del personaggio sull'ambiente, ma come vera e propria simulazione della sua attività percettiva: rapide zoomate segnalano il focalizzarsi della sua attenzione su un contenuto o su un dettaglio in particolare; panoramiche a schiaffo restituiscono l'effetto dei suoi rapidi *spostamenti* da una finestra all'altra – o da un'interfaccia all'altra – tra quelle aperte sul desktop. Tutti questi movimenti consentono allo spettatore una percezione indiretta delle azioni del personaggio, le quali non sono mai direttamente *visibili* ma sempre *deducibili* a partire dall'attività percettiva del protagonista stesso: avvicinamenti e allontanamenti dallo schermo, rapide rotazioni del capo, variazioni del livello d'attenzione nei confronti di uno specifico contenuto. Cederberg e Woodman non si limitano a mostrare le azioni del protagonista, ma *le traducono* in movimenti di macchina che sono direttamente percepiti dallo spettatore.

Noah si potrebbe definire come un *personaggio-azione*, proprio perché attraverso i propri gesti configura l'ambiente mediale che lo spettatore osserva attraverso lo schermo del suo computer e, di conseguenza, definisce – ancora per lo spettatore – i tratti essenziali della propria identità. In gran parte, dunque, il suo è un corpo-azione e non un corpo-immagine. Questo aspetto è risultato centrale anche in fase di ripresa e ha finito per caratterizzare il metodo di lavoro dei due registi, come emerge chiaramente dalle parole di Patrick Cederberg:

Uno degli aspetti più bizzarri è che io e Walter abbiamo di fatto interpretato tutti i personaggi di questo film. I nostri attori sono stati coinvolti soltanto nei brevi segmenti video in cui compaiono, quando sono ripresi su Skype o su ChatRoulette. Esiste dunque una reale disconnessione tra la presenza dei personaggi e l'immagine degli attori.¹³

¹² Id., *Il First person Shot come forma simbolica*, cit., p. 21.

¹³ Intervista inedita ai due registi realizzata in data 13 marzo 2015.

La complessità dell'agire di Noah palesa l'impossibilità di ridurre la sua azione mediale a una attività strettamente visiva fondata sulla sua interazione con lo schermo. Quello che Woodman e Cederberg costruiscono nel loro film sembra essere piuttosto un ecosistema mediale, all'interno del quale l'attività del protagonista è davvero definibile nei termini di una *ecologia della percezione*, che valorizza cioè l'interazione olistica del personaggio con lo spazio circostante (in questo caso, uno spazio mediale). Si delinea cioè nel film quella che, parlando di *ecomedia*, Francesco Parisi definisce come «una continuità totale tra percezione e azione, tra mondo percettivo e mondo operativo»¹⁴, e in tal senso davvero *Noah* appare agli occhi dello spettatore come un breve saggio sull'attività percettiva del soggetto immerso nell'ecosistema mediale contemporaneo.

La contiguità osmotica tra spazio reale e spazio mediale in Searching

L'ultimo caso di studio che prendiamo in considerazione, *Searching* di Aneel Chaganty, ci pone di fronte a una struttura narrativa notevolmente più complessa rispetto a quella dei due film precedentemente analizzati.

Al centro del film c'è una detective story: la ricerca condotta dal protagonista David Kim – con l'aiuto della detective Rosemary Vick – per ritrovare la figlia Margot che è improvvisamente scomparsa nel cuore della notte. In un primo momento si valuta l'ipotesi di una fuga, ma poi ci si rende conto che si tratta – molto più probabilmente – di un caso di rapimento, se non persino di omicidio.

Le ricerche di David Kim sono tutte condotte attraverso una serie di dispositivi mediali (come, per esempio, il suo computer e il computer della figlia) per accedere ai social network e alle chatroom quotidianamente frequentate da Margot. Inoltre, le sue relazioni con gli altri personaggi sono tutte mediate dall'utilizzo di una serie di applicazioni, come per esempio FaceTime, Messenger o Gmail.

Searching richiede allo spettatore una costante azione interpretativa rivolta agli eventi che sono al centro della storia. Possiamo dire, però, che l'atto interpretativo compiuto dallo spettatore non è direttamente rivolto agli eventi raccontati nel film. Il più delle volte si tratta anche in questo caso di un'operazione di decodifica dell'azione mediale dei personaggi – e in particolare del protagonista David Kim – la quale è messa in scena con strategie differenti rispetto a quelle analizzate in *Unfriended* e in *Noah*. In particolare, *Searching* configura una diversa spazialità e costruisce – attraverso le scelte di regia e di montaggio – una più forte contiguità tra lo spazio d'azione *reale* del protagonista, lo spazio mediale che determina le modalità d'accesso agli eventi per lo spettatore e anche tra i diversi *device* con i quali Kim interagisce per mettersi sulle tracce di Margot.

Lo vediamo chiaramente in una sequenza nella prima parte del film: nel cuore della notte Kim ha ricevuto alcune chiamate da parte di Margot che dovrebbe aver dormito a casa di un'amica, ma non si è svegliato. Al mattino, trovando le chiamate perse, cerca di rimettersi in contatto con sua figlia.

¹⁴ F. Parisi, *La tecnologia che siamo*, Codice edizioni, Torino 2019.

Questo momento ci è mostrato attraverso una serie di stacchi di montaggio che ci portano dallo schermo del telefono di Kim, all'osservazione dei suoi movimenti all'interno della cucina di casa sua mostrati attraverso la *cam* del suo laptop mentre cerca di contattare Margot utilizzando FaceTime, per poi tornare sul *display* del suo telefono nel momento in cui scatta una foto che immediatamente condivide con la figlia.

L'aspetto interessante di questa sequenza è certamente il rapporto che si instaura tra lo spettatore, lo spazio filmico e lo spazio d'azione del personaggio. I movimenti di macchina e gli stacchi di montaggio non alterano – di fatto – la relazione tra il personaggio e il suo *spazio reale* d'azione, ma riconfigurano – semmai – la relazione tra lo spettatore e lo spazio mediale del personaggio. Questo fondamentale aspetto emerge chiaramente nello *zoom-in* presente all'inizio della sequenza: si modifica la relazione spaziale tra lo spettatore e lo schermo del computer, ma non quello tra Kim e lo spazio circostante della sua cucina che è inquadrato dentro quello stesso schermo. Anche gli stacchi di montaggio che abbiamo segnalato, di fatto, configurano sempre uno spostamento tra differenti dispositivi mediali e mai una modificazione del nostro punto di vista sullo spazio reale del personaggio.

Il passaggio tra vari *device* e varie interfacce scandice, di fatto, l'andamento del film per divenire, in alcuni momenti, quasi un gioco che il regista instaura con lo spettatore per evidenziare il nesso tra le forme di spazialità – reali e mediali – all'interno delle quali l'azione dei personaggi viene a collocarsi.

Gli effetti di questo gioco sono evidenti, per esempio, nella sequenza in cui David Kim deduce il percorso compiuto in macchina dalla figlia la sera in cui è scomparsa: dall'inquadratura della macchina di Margot in movimento lungo una strada filmata da una videocamera di sorveglianza passiamo, attraverso una dissolvenza incrociata, a quella stessa porzione di spazio vista attraverso Google Street View e poi, dopo un'ulteriore dissolvenza, attraverso Google Maps. Il movimento di Margot, nel passaggio da un medium all'altro, da visibile diviene progressivamente *tracciabile* e consente a Kim di localizzare e raggiungere il luogo in cui sua figlia potrebbe essere rimasta vittima di un'aggressione.

In maniera ancor più evidente, questo gioco si instaura nella sequenza in cui il protagonista decide di installare tre microcamere di sorveglianza in casa del fratello. Dopo aver osservato – attraverso l'inquadratura prodotta dalle microcamere stesse – Kim che le sistema in tre punti diversi dell'abitazione, notiamo un movimento di panoramica che ci illude di poter esplorare lo *spazio reale* della casa. Subito dopo, però, appare evidente che ciò che stiamo esplorando attraverso questo movimento rotatorio non è lo spazio della casa, ma ancora una volta uno spazio mediale, come rivelato dallo *zoom-out* in continuità che chiude la sequenza e ci mostra lo schermo del laptop di Kim collegato alle microcamere di sorveglianza. È lo schermo del computer dunque, ancora una volta, lo spazio entro cui – e attraverso cui – stiamo guardando.

La configurazione di questo *spazio ibrido*, il disvelamento di questa continuità tra spazio reale e spazio mediale, pone delle questioni estremamente importanti sul piano teorico. Tale indecidibilità sembra essere infatti costitutiva del nostro contemporaneo spazio d'azione quotidiano, e contribuisce dunque a

plasmare e a qualificare la nostra esperienza quotidiana come qualcosa che si configura dentro e fuori dai dispositivi tecnologici con cui ci relazioniamo. Potremmo vedere tutto ciò come una sorta di flusso osmotico che circola liberamente e senza soluzione di continuità tra un ambiente reale ipermediatizzato e i molti spazi mediali entro cui letteralmente agiamo utilizzando i nostri pc, i nostri tablet e – ancor più – i nostri smartphone.

La ricostruzione degli eventi messa in atto dallo spettatore muove dunque dai processi di mediazione rappresentati all'interno del film. Non esiste una realtà disgiunta da tali processi. La realtà è interpretabile dallo spettatore solo in quanto realtà mediata dai dispositivi digitali presenti nel film, ma lo spazio cui lo spettatore è chiamato a far fronte non è semplicemente una riproduzione degli schermi usati dai personaggi – come nel caso di *Unfriended* – ma è uno spazio *altro* che viene a costituirsi proprio a partire dalla messa in scena operata da Chaganty.

La regia come mediazione di secondo grado: qualche riflessione conclusiva

Ricapitolando quanto detto, possiamo dunque affermare che a partire dalle scelte di regia in ciascuno di questi tre film è forse possibile individuare tre forme diverse di rilocalizzazione dei nuovi media all'interno dello spazio filmico. Nel caso di *Unfriended* ci troviamo probabilmente di fronte a una rilocalizzazione del supporto e del suo funzionamento che non implica però l'esperienza spaziale del personaggio, ma è volta piuttosto a generare un cortocircuito all'interno del film che rimodella la scelta stilistica del regista (il pianosequenza a macchina fissa) proprio a partire dal funzionamento dei media rilocati; nel caso di *Noah*, invece, la particolare relazione che si determina tra l'azione del protagonista e lo spazio circostante ci pone di fronte a quella che potremmo definire come una simulazione (non interattiva) dell'esperienza del soggetto nell'ecosistema mediale contemporaneo; nel caso di *Searching*, infine, viene a crearsi uno spazio filmico entro cui è modulata quella continuità tra lo spazio reale e lo spazio mediale dei personaggi che mette bene in evidenza la peculiare *performatività* su cui viene a costituirsi la loro identità¹⁵.

In tutti e tre i casi di studio presi qui in considerazione, le superfici schermiche presenti all'interno del film vengono così a costituire uno *spazio altro* all'interno dello spazio filmico. Se è dunque vero che la relazione tra lo spettatore cinematografico e il personaggio non è mai una relazione diretta perché sempre mediata dall'azione del dispositivo filmico, in questo caso possiamo affermare che ci troviamo di fronte a una *mediazione di secondo grado*, dal momento che l'azione dei personaggi e le relazioni che si instaurano tra di loro all'interno del loro ambiente reale divengono accessibili per lo spettatore

¹⁵ Cfr. S. Kember, J. Zylinska, *Life After New Media. Mediation as A Vital Process*, The MIT Press, Cambridge 2012. Le due studiose evidenziano proprio l'interdipendenza e l'inscindibilità tra la costituzione dell'identità dell'individuo e la sua performatività mediale: «Il sé non è preceduto né resta indipendente dai processi di mediazione, ma è chiamato a costituirsi dentro e attraverso quegli stessi processi. La mediazione non può più essere considerata come una forma di rappresentazione che ostacola l'accesso alla realtà. La mediazione è un *processo performativo* costitutivo della realtà», *Ivi*, p. 132 (traduzione mia).

soltanto attraverso il filtro dei numerosi dispositivi rilocati all'interno dello spazio filmico.

Gli eventi rappresentati subiscono un doppio processo di mediazione, al punto che – sul piano della regia – la domanda da porre non è più come mettere in scena un determinato evento, ma come mettere in scena gli schermi che mediano quello stesso evento per configurare una specifica modalità di relazione tra lo spettatore, i personaggi e il loro spazio d'azione.

Il peggior nemico del regista.
Note sui cortocircuiti della *politique des auteurs*

Giacomo Manzoli

È sicuramente una felice intuizione quella di far dialogare due comunità scientifiche storicamente parenti, culturalmente vicine, accademicamente affini come quelle degli studiosi di teatro e di cinema, nel segno di un elemento cardine di entrambe: la regia. Vale a dire, quella serie di pratiche che danno la direzione, che sovrintendono alla forma della trasformazione di una struttura puramente virtuale, generalmente di natura letteraria (il testo, il copione, la sceneggiatura, lo storyboard o comunque lo si chiami) in una struttura fatta di segni in carne e ossa, indexicali, iconici, i cosiddetti *esistenti*:¹ oggetti, corpi, paesaggi, azioni, espressioni, voci. Tutti elementi che devono essere scelti, progettati, definiti, organizzati e fatti interagire nelle modalità che lo specifico mezzo espressivo mette a disposizione di chi si assume questa responsabilità.

Fatte salve le ovvie differenze strutturali delle pratiche chiamate in causa – quelle relative a un evento performativo che prevede la presenza del pubblico durante la messa in scena e quelle di un *recorded event*² che è concepito per una fruizione in differita – il fatto che tanto un film quanto un evento teatrale siano *diretti* da qualcuno (o da qualcosa), prevedano una messa in scena, una regia, è un punto di contatto così forte, una parentela così prossima che spesso viene dato per scontato e sottovalutato. Ed è giusto invece ripartire da questa matrice comune, per vedere quanto la divaricazione che la riflessione sul teatro e sul cinema hanno preso in merito siano fatti che reggono alla prova del confronto o se non si rivelino invece una specie di gioco di specchi, funzionale alle logiche di autonomizzazione di ciascun campo di studi.

Nelle riflessioni che seguono, dunque, proverò ad inquadrare alcune prospettive di fondo che possono forse essere utili a qualche forma di riavvicinamento fra le riflessioni che sono patrimonio comune delle rispettive comunità scientifiche. E lo farò partendo dal presupposto che le locuzioni *autore teatrale* e *autore cinematografico* hanno acquisito, col tempo, una connotazione completamente diversa, dovuta appunto alla divaricazione di due tradizioni di studi che sono partite da una matrice comune e si sono quindi allontanate nel segno di una contaminazione con altri campi disciplinari che portavano ulteriori elementi funzionali.

Basta pensare al fatto che l'acronimo DAMS³, coniato 49 anni fa, chiama in causa, oltre che la musica e le arti visive (portatrici di una ben più lunga tradizione anche accademica) la generica dicitura «discipline dello spettacolo» che includevano evidentemente tanto il cinema quanto il teatro in un unico frame, peraltro qualificato con una formula che maliziosamente potremmo sospettare non essere propriamente lusinghiera. Così, se non è necessario essere Bolter e

¹ Così venivano definiti in un libro importante, per lo sviluppo della teoria del cinema in Italia, come F. Casetti, F. Di Chio, *Analisi del film*, Bompiani, Milano 1990.

² Facciamo riferimento alla nozione su cui molti teorici del consumo dei media si sono basati. Fra gli altri, si veda D. Crane, *La produzione culturale*, il Mulino, Bologna 1997.

³ È la dicitura ministeriale che qualifica, nelle relative tabelle, la L-3, ovvero la classe di laurea (ora) triennale dedicata alle “Discipline delle Arti, della Musica, dello Spettacolo e della Moda”.

Grusin per stabilire che il cinema delle origini nasce dalla intersezione/rimediazione di teatro e fotografia⁴, la storia delle discipline teatrali in ambito accademico si è sviluppata in gran parte sull'asse che lega la dimensione performativa a quella letteraria, mentre quello delle discipline cinematografiche (o dello schermo) è per lungo tempo stato influenzato dal contatto con le arti visive. Contatti e contaminazioni produttive, non c'è dubbio, ma che hanno ridotto ai minimi termini le occasioni di un dialogo che – ne sono profondamente convinto – dovrebbe essere rilanciato. E, certamente, non solo per quanto attiene alla dimensione puramente performativa, alla recitazione, all'attore, che mi sembra per molti versi l'aspetto meno interessante, non fosse altro perché le due pratiche sono così diverse – anche quando messe in atto dallo stesso attore – da consentire poco più che discorsi che rischiano di scivolare dall'ovvio all'ottuso senza soluzione di continuità.

Ecco allora che, da questo momento, sono costretto a fare *ego-histoire*, a parlare di me stesso (da qui la scelta di utilizzare in questo saggio la prima persona), o per meglio dire della mia personale esperienza, del mio percorso di formazione come studioso. E questo non per narcisismo, bensì per tre fondati motivi: il primo è che arrivati ad una certa età – di poco più anziano del DAMS, ho superato il *turning point* del mezzo secolo – è utile, ogni tanto, provare a storicizzare e fare un bilancio, riannodando i fili degli elementi che ci hanno portato a seguire determinati sentieri, anche per condividerli e verificarne la tenuta. Il secondo motivo è biicamente utilitaristico: non avendo spazio a sufficienza per costruire un intervento sistematico (perché il tema è troppo vasto, perché la misura a disposizione di questo saggio è giustamente limitata) non avendo la possibilità di svolgere un discorso compiuto, parlare di sé stessi, fare come detto *ego-histoire*, consente di affrontare un argomento che si conosce bene e sul quale è difficile temere contraddizioni o smentite. Infine, e questo è il punto centrale, perché ricostruire le idee con cui sono entrato in contatto fin dalle origini del mio cammino accademico consentirà – spero – di rendere evidente il fatto che il titolo di questo intervento non è una semplice *boutade* ma il frutto di un approccio specifico – non necessariamente corretto o fondato ma certamente articolato e stratificato – agli studi cinematografici.

Chi è perciò il peggior nemico del regista, del direttore, *régisseur*, *metteur en scène* cinematografico? Io un'idea me la sono fatta, ma perché il lettore possa comprenderne il senso, come detto, non posso che partire dal principio, vale a dire dalle personalità che costituivano il nucleo degli studi sul cinema nel DAMS di Bologna dove mi sono formato assieme a una buona parte di coloro che oggi costituiscono l'ossatura della disciplina. Parlo, tecnicamente, del settore scientifico-disciplinare che ricade sotto la sigla L-ART/06 (vale a dire *Cinema, fotografia, televisione*) e delle persone che direttamente o indirettamente hanno frequentato le aule, le sale cinematografiche (e, perché no?, anche i bar) in cui si estrinsecava una riflessione capace di coinvolgere una pluralità di soggetti lungo un asse che passava anche per Padova, Torino, Milano, Roma, Firenze, Udine e vari altri poli universitari.

Poco dopo la nascita della disciplina in quanto tale, nella seconda metà degli anni ottanta, la figura di riferimento dell'accademia bolognese, nel senso di colui che rivestiva il più alto grado e dunque era in grado di esercitare le più

⁴ Facciamo qui riferimento al celebre testo di J. D. Bolter e R. Grusin, *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Guerini e associati, Milano 2002.

profonde influenze, avendo la responsabilità di compiere le scelte strategiche, era uno studioso che proveniva dal campo delle citate arti visive e che proprio nel campo del rapporto fra cinema e cultura visuale ha composto i suoi contributi più importanti. Parlo ovviamente di Antonio Costa, il cui lavoro si intersecava costantemente, nell'ottica di una proficua collaborazione, con quello di due figure che per ragioni biografiche e anagrafiche rappresentavano assai più degli amici che degli allievi. Vale a dire Giovanna Grignaffini e Leonardo Quaresima, due figure destinate a raggiungere importanti riconoscimenti sia pure attraverso differenti traiettorie⁵.

Ebbene, nel momento in cui ho iniziato a conoscerli da una prospettiva leggermente più ravvicinata rispetto a quella del semplice studente, Giovanna Grignaffini aveva da poco curato un testo, *La pelle e l'anima. Intorno alla Nouvelle Vague*⁶, che costituiva il più avanzato tentativo compiuto in Italia di antologizzare e sistematizzare il contributo critico e teorico delle celebri firme dei Cahiers du Cinéma, poi divenuti i protagonisti di una delle più esaltanti stagioni della storia del cinema: François Truffaut, Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, Eric Rohmer, Jacques Rivette e compagnia. Ed è utile ricordare che il concetto cardine attorno al quale si era coagulato il movimento in questione era quello della *politique des auteurs*, politica degli autori, basata su una serie di assunti che mi limiterò a nominare: il rilancio della cinefilia, il primato della messa in scena, il superamento delle tradizionali compartimentazioni fra cinema d'essai e cinema commerciale. Soprattutto, l'istituzione discorsiva di pratiche di culto cinefile nei confronti di specifiche figure – appunto, gli autori – la cui esistenza e il cui valore non sono oggetti di discussione dialettica, ma sono affidati a una petizione di principio, a una adesione spirituale e metafisica ad un universo interiore che ha molto a che fare con l'affinità e l'amore. Su questi presupposti si fonda quindi una modalità assolutamente particolare della pratica critica, una critica passionale, distante anni luce da quella che solitamente si pretende parente dell'analisi distaccata, lucida e oggettiva dei fenomeni («L'evidenza è il segno della genialità di Howard Hawks» recita una famosa sentenza di Jacques Rivette⁷...).

Fatto sta che, a distanza di poco tempo, mi ritrovai a svolgere la prova per l'ammissione al Dottorato di Ricerca (era la seconda volta: lo dico per incoraggiare gli aspiranti dottorandi a non desistere...) e il docente di cinema che faceva parte della commissione d'esame (in quanto Dottorato in Discipline dello Spettacolo era condivisa con teatro e fra i commissari c'era un nome che ha segnato lo sviluppo degli studi teatrali in Italia, vale a dire Roberto Alonge) era Leonardo Quaresima, con il quale ho avuto poi modo di intraprendere una lunga e preziosa collaborazione. Ebbi così modo di prendere parte alla nascita di quello che è stato per almeno tre lustri uno degli appuntamenti imprescindibili per gli studiosi della disciplina, il Convegno Internazionale di Udine, che in molteplici occasioni ha ruotato attorno al tema dell'autore. Mi

⁵ Giovanna Grignaffini, oltre che accademica, è stata parlamentare per due legislature, mentre Leonardo Quaresima ha avuto la capacità di creare un importantissimo polo per gli studi cinematografici che ha avuto il suo centro nell'Università degli Studi di Udine.

⁶ G. Grignaffini, *La Pelle e l'anima. Intorno alla Nouvelle Vague*, La casa Usher, Firenze 1984.

⁷ J. Becker, J. Rivette, F. Truffaut, *Intervista con Howard Hawks*, in "Cahiers du Cinéma", n. 56, febbraio 1956.

limito a quattro esempi che trovo più che significativi, ricordando quattro *topic* sui quali si sono concentrate altrettante edizioni del suddetto convegno⁸:

- 1996: *Before the Author* – Prima dell'autore; come a dimostrare che tale nozione, in campo cinematografico non è sempre esistita, ovvero non è “naturale” ma è il risultato di una precisa e specifica traiettoria evolutiva di questo mezzo in quanto arte. Sottolineare questo aspetto, conduce automaticamente a prendere in considerazione altre opzioni sulle quali organizzare storie del cinema alternative, costruite seguendo il filo di altri concetti o principi, differenti ed eventualmente antagonisti rispetto a quello di autore che ne verrebbe evidentemente ridimensionato. Ed è su quelle che si concentrano gli appuntamenti successivi.

- 1998: *The Birth of Film Genres* – *La nascita dei generi cinematografici*; ovvero, il tentativo di sottolineare, appunto, come esistano altre modalità di accorpamento delle opere, di definizione dei corpora, basati su principi morfologici, sintattici, semantici e pragmatici interni (questi sono i generi secondo la ben nota definizione di Rick Altman⁹), incorporati nelle opere stesse e codificati attraverso una serie complessa e stratificata di passaggi. Rispetto ad essi, l'intervento umano può essere considerato assai più nel quadro della performance, dell'esecutore di una partitura che non del creatore crocianamente inteso.

- 2002: *The Film and Its Multiples* – *Il film e i suoi multipli*; vale a dire il tentativo di sottolineare come il film non si presenti mai come oggetto singolare ma sia sempre accompagnato da una serie di elementi ulteriori, che lo pongono al centro di un reticolo intermediale o almeno lo circondano di fattori paratestuali che ne guidano la collocazione all'interno di un frame e la sua ricezione da parte degli spettatori. Va da sé che, ancora una volta, il ridimensionamento della nozione di Opera come creazione singola, unica e originale, comporta fisiologicamente quello del suo creatore.

- 2006: *Film Style* – Lo stile cinematografico (on a re-definition of the notion of “style”). Se l'autore è lo stile, come affermava Meyer Schapiro¹⁰, lo stile non è necessariamente l'autore, tanto è vero che nelle intenzioni di questo convegno c'era quella di «separating this notion from any idea of quality related to individual poetics and from any – anthropomorphically conceived – principle of textual construction¹¹». Di nuovo, la storia del cinema sarebbe allora assai più una storia di stili, determinati da una serie di circostanze e condizioni, per così dire ambientali, e gli autori non sarebbero gli interpreti – più o meno dotati – di questi stessi stili.

Su questo concetto torneremo fra poco, ma intanto devo fare un flashback e tornare alla metà degli anni novanta, allorché venne creata una rivista dal nome per nulla casuale, «Fotogenia». Il nome non era casuale perché, da un lato, si trattava dell'oggetto di studio comune ad un gruppo di giovani ricercatori che in un modo o nell'altro si sarebbero poi confrontati con la

⁸ Giova ricordare che nel comitato scientifico e fra i relatori di questo convegno annuale, sono rientrati buona parte dei più prestigiosi studiosi italiani e internazionali nel campo dei film studies, da Jacques Aumont a Thomas Elsaesser, da Lino Micciché a Francesco Casetti, fino a Tom Gunning e moltissimi altri.

⁹ R. Altman, *Film/Genre*, British Film Institute, Londra 1999.

¹⁰ M. Schapiro, *Lo stile*, Donzelli, Roma 1995.

¹¹ Dalla call for papers del convegno stesso: https://www.fabula.org/actualites/lo-stile-cinematografico-film-style_11911.php

questione autoriale: Guglielmo Pescatore, Monica dall'Asta, Michele Canosa, Leonardo Gandini, Alberto Boschi ed altri. Quello di fotogenia, del resto, era il concetto fondamentale della teoria del cinema degli anni '20 e '30, ma soprattutto si trattava di un principio che fondava la pratica della cinefilia a prescindere (e certamente prima) dall'applicazione al cinema del concetto di autorialità così come promulgato dalla *politique des auteurs*. In particolare, direi che rispetto ai critici dei Cahiers degli anni cinquanta, i vari Delluc, Epstein, Moussinac & co. mostravano un assai più spiccato interesse per le doti intrinseche di quello che poi si sarebbe chiamato *apparato* e per la relazione che si crea sull'asse «mondo reale – macchina da presa – spettatore». Ovvero sul cinema come strumento per riscattare il mondo, per fondare un mondo diverso, alternativo, piuttosto che sul cinema come processo creativo, come capacità personale di utilizzare il linguaggio (lo stile) per piegare il mezzo all'espressione di un universo narrativo individuale, con la mediazione della metafora della scrittura (la *camera stylo*¹²). Una metafora che aiuta a rendere trasparente un'idea che Pasolini riassumerà con il consueto intuito nella formula di «lingua scritta della realtà¹³».

Dunque, se la rivista, in qualche modo, richiamava il concetto di una «*cinéphilie before the auteur politics*», il sottoscritto venne incaricato di curarne, assieme ad Alberto Boschi, il secondo ed il terzo numero, in realtà dedicati al medesimo tema: «Oltre l'autore/Beyond the author¹⁴» (ma sappiamo bene che gli anglosassoni usano sempre il termine francese...). Il primo numero raccoglie, non per merito nostro, nomi di grande prestigio: Pierre Sorlin, François Jost, Michel Chion, un lapidario Gianni Rondolino («Il cinema senza i film non esiste, né esistono i film senza gli autori¹⁵») e, fra gli altri Antonio Costa, autore di un tentativo di mediazione, con un saggio intitolato «François, Eric, Claude, Jacques e *les auteurs*¹⁶» in cui accettava alcuni presupposti del numero: l'abuso insostenibile della stessa parola *autore* (vacanze d'autore, saldi d'autore e così via), la tendenza al settarismo, alla sovrainterpretazione che diventa autoparodica quando a scrivere non sono persone talentuose come i registi della Nouvelle Vague, la necessità di strappare le istanze autoriali al campo della metafisica per ricondurle a quello di un contesto storico e culturale più ampio. Ma, al contempo, riteneva utile ricordare come la *politique des auteurs* fosse una locuzione in cui l'accento si sarebbe forse dovuto porre sulla parola «*politique*». Infatti, attraverso quella strada (seguendo la falsariga degli studi di de Baecque¹⁷ e Dudley Andrew¹⁸) si poteva capire come tutta quella riflessione aveva contribuito a portare gli autori anche dove non erano solitamente riconosciuti (nobilitando il cinema di serie B e relativizzando il giudizio di valore in quanto tale) e aveva soprattutto contribuito a stabilire una *koimè* della cinefilia, ovvero della cultura cinematografica intesa come campo culturale autonomo e definito.

¹² A. Astruc, *Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo*, in "L'Ecran Français", marzo 1948.

¹³ P. P. Pasolini, *La lingua scritta della realtà*, in Id. *Empirismo Eretico*, Garzanti, Milano 1972.

¹⁴ Ci riferiamo precisamente a questi due testi: A. Boschi, G. Manzoli (a cura di), *Oltre l'autore/Beyond the author I*, in "Fotogenia", n. 2, 1995, e Id. (a cura di), *Oltre l'autore/Beyond the author II*, in "Fotogenia", n. 3, 1996.

¹⁵ G. Rondolino, *Una storia del cinema senza autori?*, in "Fotogenia", n. 2, cit.

¹⁶ A. Costa, *François, Eric, Claude, Jean-Luc, Jacques e "les auteurs"*, in "Fotogenia", n. 2, cit.

¹⁷ A. De Baecque, *Assalto al cinema*, Il Saggiatore, Milano 1993.

¹⁸ D. Andrew, *André Bazin*, Oxford University Press, Oxford 1978.

Quello che accade dopo è storia nota ed è stata ben riassunta in un testo importante di Guglielmo Pescatore¹⁹. Il saggio di Costa dice cose vere, e non c'è dubbio che gli stessi che in quegli anni stavano cercando di far saltare il terreno sotto i piedi degli *auteurs* dovessero gran parte del loro interesse per il cinema alle corde che la cinefilia passionale, basata sulla politica degli autori, aveva fatto vibrare in loro. Ma i processi avviati non si arrestano per la sola forza della volontà. C'era, da un lato, l'influenza della stilistica formalista di Bordwell²⁰, l'onda lunga delle suggestioni semiotiche e strutturaliste (dalle quali prende le mosse, per dire, anche il contributo teorico di Francesco Casetti²¹) e c'era, più in generale, il bisogno di assumere un metodo compatibile con la progressiva istituzionalizzazione, anche accademica, della cultura cinematografica, per la quale la filologia era più premiante dell'intervista, mentre l'archivistica o la storiografia lo erano più di una critica estetica, percepita – a torto o a ragione – come impressionistica. E c'era, ovviamente anche il progressivo ricorso ad ulteriori discipline che relativizzavano l'oggetto filmico in funzione del contesto e dello spettatore: dunque la psicologia, l'antropologia nell'accezione moriniana del termine, la sociologia, talvolta di impianto determinista o funzionalista, alla Pierre Bourdieu o alla Talcott Parsons, verso i quali peraltro nutro una profonda ammirazione e gratitudine.

In tutto ciò, è chiaramente necessario provare a tirare le fila del discorso e dare una risposta alla domanda da cui siamo partiti. L'ultimo approdo di Leonardo Quaresima è stato stimolare un gruppo di ricerca su *History of Cinema without names*²² avviato nel 2014. Se prima si trattava di allontanare l'autore dall'apparato e dalle dinamiche, osservate in una chiave oggettivante, tale da escludere ogni configurazione antropomorfa, ora si giunge a proporre l'anomia come garanzia di avere espulso ogni forma di istanza autoriale, fossero pure attori, montatori, sceneggiatori, insiemi di persone, produttori, legislatori o quant'altro, tutti ricondotti a funzioni, a grandi movimenti simbolici e materiali collettivi che il singolo può solo assecondare. E ciò che è più interessante è il richiamo a figure come Wölfflin o Valéry, ovvero alla utopia/distopia provocatoria di una storia dell'arte senza artisti o di una storia della letteratura senza letterati, che diventa un programma.

Allora, ecco, questa reazione radicale ed estrema, che riflette utilmente un panorama in cui il contraltare è una pubblicistica sempre più ripetitiva e inutile, ancora in gran parte basata sulla monografia autoriale di impostazione critica, spesso basata su un esausto formulario elogiativo riadattato da un autore all'altro in maniera modulare, mi fa giungere a proporre, senza alcuna provocazione, questa risposta: il peggior nemico del regista, ovvero di una analisi attenta e puntuale delle pratiche di regia, inserite in un contesto storico e sociale che prescindia dalla celebrazione del *genio creativo*, il peggior nemico del regista cinematografico è l'autore. Eliminato l'autore, forse, scongiureremo anche il

¹⁹ Per una sistemazione di tutta la riflessione alla quale stiamo facendo riferimento rimandiamo in particolare a G. Pescatore, *L'ombra dell'autore: teoria e storia dell'autore cinematografico*, Carocci, Roma 2006.

²⁰ D. Bordwell e J. Staiger, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, Columbia University Press, New York 1985.

²¹ Pensiamo in particolare a F. Casetti, *Dentro lo sguardo*, Bompiani, Milano 1986.

²² Nel quale sono stati coinvolti buona parte degli stessi studiosi che abbiamo citato a proposito del Convegno di Udine e una intera generazione di studiosi più giovani che si erano formati proprio attorno a quell'esperienza.

pericolo di questa storia del cinema senza nomi, che personalmente trovo vagamente inquietante (ma chi ha una minima familiarità con i criteri di *taggatura* dei distributori di film on-line, sa che sulle piattaforme, spesso, si tratta già di una realtà, in quanto il regista non è considerato un fattore di interesse nel consigliare un film a uno spettatore...). Ma l'autore è il peggior nemico del regista anche per altri motivi: come dice bene Pierre Sorlin nel suo testo citato su Fotogenia, «Il cineasta, l'attore e l'autore²³», quando De Sica e Rossellini hanno cominciato a preoccuparsi più di cosa dicevano che di come lo dicevano, il Neorealismo è finito ed è iniziato qualcosa di diverso, ovvero si è rotta la sperimentazione che – forse – poteva condurre il cinema a costruire un diverso rapporto fra i soggetti e ciò che definiamo realtà (ciò che, in fondo, era l'obiettivo di tutte le avanguardie).

Ancora, l'autore è nemico del regista perché limita fortemente analisi, anche di impostazione quantitativa e sociologica che aiutino a considerare gruppi di registi ed eventualmente a intraprendere politiche di sostegno al cinema più aperte, plurali ed efficaci. C'è una ragione per cui l'associazione dei 100 autori (Associazione dell'autorialità cinetelevisiva) si chiama così. Ed è che si tratta di mettere assieme universi inconciliabili e forzare concetti del tutto obsoleti (fare di uno showrunner un *autore* nel senso cinematografico del termine è qualcosa che sta fra l'assurdo e la provocazione), ma il punto è che non esistono ancora analisi serie su chi siano questi registi, al di là dell'essere figure bacciate dal talento creativo cui allude il feticcio dell'autorialità. Chi siano in termini anagrafici, di provenienza geografica, di razza, genere, censo, per capire come intervenire sugli aspetti specifici, incoraggiando il *crossbreeding* dei registi, degli sceneggiatori, del loro modo di essere e di lavorare, al di là delle questioni corporative che rappresentano il grado zero della *politica* degli autori.

E fra questi incroci proficui, ovviamente, c'è quello che prevede il confronto fra questi modi di interpretare e mis-interpretare in chiave tendenziosa – positiva o negativa – l'atto di dirigere nel frame dell'autorialità e una tradizione teatrale che va in una direzione decisamente differente. Non necessariamente migliore o peggiore, una tradizione di studi diversa, per la quale c'è stato bisogno di elaborare concetti come quelli di regia d'autore, scrittura scenica e così via che nel cinema sarebbero del tutto incomprensibili al momento, e potrebbero invece rivelarsi utilissimi. Non avrebbe evidentemente senso, del resto, immaginare una associazione che si occupa della "Autorialità teatrale, cinematografica e televisiva" e forse è per questo che alcune delle sperimentazioni più straordinarie nel campo della direzione e della performatività cinematografica del cinema italiano contemporaneo provengano dal teatro, da Emma Dante a Toni Servillo, passando per Costanza Quatriglio, Pippo Delbono, Antonio Rezza, e molti altri. Ma, poiché queste riflessioni sono state concepite nella patria di Carmelo Bene, non c'è nessun bisogno di ricordarlo. Quello che invece vale la pena ribadire è che l'eccessiva autonomia dei campi disciplinari finisce per divenire autoreferenzialità e induce ad assumere, di volta in volta, posizioni che tendono a radicalizzarsi e sclerotizzarsi. La contaminazione fra differenti approcci, invece, non può che condurre ad aperture di campo e rendere maggiormente feconda una riflessione come quella sulla regia, che ha estremo bisogno di rilanciarsi per essere all'altezza delle profonde trasformazioni che la sua pratica sta subendo a contatto con uno scenario tecnologico e mediale che si ridefinisce costantemente nell'epoca digitale.

²³ P. Sorlin, *Il cineasta, l'attore e l'autore*, in "Fotogenia", n. 2, cit.

PARTE SECONDA

**Le parole per dirlo.
Di cosa parliamo quando parliamo di ciò di cui parliamo**

Lorenzo Mango

Intervenendo nel numero 28 del “Patalogo” del 2005 Georges Banu scriveva: «La regia è simile a quei diritti sociali, come si dice nel gergo del movimento sindacale, che non si possono rimettere in discussione»¹. È un’affermazione perentoria che non sembra lasciare altri margini che aderirvi o respingerla. O si è dalla parte della regia, come elemento acquisito una volta e per tutte, e come tale inalienabile, del linguaggio teatrale o si è contro tale tesi, ritenendo la regia espressione di una stagione teatrale e quindi relativa a un momento storico e passibile anche di essere rimessa in discussione. Se non ci si ferma, però, alla lettera dell’enunciazione e la si osserva in una prospettiva di contesto più articolata, gli scenari diventano più ampi e interessanti di una mera contrapposizione di principio, risultando l’enunciato di Banu un utile strumento per avviare un’interrogazione storica e culturale sul lemma regia oggi.

Il testo di Banu è contenuto all’interno di un’inchiesta monografica su *Il ruolo della regia negli anni Duemila* – a cui partecipano tra gli altri Colette Godard, Maria Grazia Gregori, Renato Palazzi, Claudio Meldolesi e Siro Ferrone – le cui premesse enunciano un elemento quanto meno di disagio nel concepire ruolo e funzione della regia nel XXI secolo. Franco Quadri e Renata Molinari, che ne sono i curatori, introducono il discorso suggerendo come «diversi statuti organizzativi e produttivi, esigenze di una più intensa comunicazione internazionale, affermarsi di drammaturghi delle nuove generazioni, crisi e trasformazione delle modalità pedagogiche, innovazioni tecnologiche, uso di scenografie che puntano più sugli elementi visivi che su quelli costruttivi» concorrano all’inizio del nuovo secolo a ridisegnare gli attributi e gli statuti della regia contemporanea². L’affermazione di Banu va considerata nello scenario schiuso da queste premesse apparendo più che una difesa d’ufficio della regia un suggerimento metodologico a non rimetterla in discussione «a ogni svolta e di cui dubitare in ogni momento di crisi»³. Ciò che gli interessa, e lo enuncia chiaramente il suo sottotitolo, *Cambia lo statuto ma la regia resta*, è l’orizzonte complessivo di riferimento che il termine regia porta con sé: attribuiamole anche valenze diverse, ciò che conta è che l’istituzione registica sia un dato divenuto incontrovertibile della peculiarità linguistica del teatro.

Nella quasi totalità degli altri interventi parla, invece, l’esigenza di ridisegnare l’identità della regia: non ciò che è in sé ma come si è andata trasformando negli anni a noi più prossimi. Ricorre, così, una soluzione argomentativa che suona, più o meno, in questo modo: la regia non è più. Non è più in grado di essere il catalizzatore forte dello spettacolo e del progetto teatrale; non è più in grado di assolvere a una funzione autoriale univoca; non è

¹ G. Banu, *Il ruolo del regista. Cambia lo statuto ma la regia resta*, in “Il Patalogo”, n. 28 (2005), p. 240.

² F. Quadri e R. Molinari, *Introduzione a un’inchiesta*, cit., p. 227.

³ G. Banu, *Il ruolo del regista. Cambia lo statuto ma la regia resta*, cit., p. 240.

più in grado di produrre modelli e di farsi modello essa stessa. Esemplari, da questo punto di vista, due passaggi di Gregori e Ferrone. Scrive la prima che «sono lontani i tempi del regista demiurgo» aggiungendo che «i giovani maestri sono abituati a rimettersi in discussione»⁴ e così il regista non è più, con un chiaro riferimento a un suo celebre libro degli anni settanta, il *signore della scena*⁵. Altrettanto, se non anche di più esplicito, Ferrone che contrappone il regista-maestro-pedagogo del XX secolo al maestro orchestratore, tipico del nuovo millennio, «incline più ad ascoltare che a parlare, meno programmatico enunciato di Manifesti-Metodi e Sistemi, più paziente nel trovare e leggere testi che siano un patto artistico per la comunità dei teatranti»⁶.

Le due affermazioni sembrano ribadire un concetto analogo, la messa in discussione della centralità autoriale del regista. In realtà lo agiscono, tale concetto, con sfumature diverse. Se dalle parole di Gregori emerge la crisi della regia come egemonia, in quelle di Ferrone si scorge il passaggio da un'autorialità primariamente scenica a una in cui riaffiora la dialettica col testo. La mancanza di esemplificazioni rende entrambi i discorsi per un verso più sdruciolati – venendo meno lo scenario di riferimento – dall'altro più interessanti perché danno maggior risalto proprio alla questione terminologia che ci sta, in questa sede, particolarmente a cuore. In entrambi i casi il focus argomentativo verte sul termine regia che, pur se riconsiderato nei suoi assunti, resta come elemento inalienabile del discorso, obbligandoci a interrogarlo nella pertinenza del suo significato.

Riflettendo qualche anno dopo sul senso della regia in questo primo, oramai non tanto breve, scorcio di secolo, Claudio Longhi, di fronte a quelli che definisce i «tentativi di fuga lessicale dai potentissimi ceppi della regia», sostiene – in linea con Banu ma con toni più sfumati – l'esigenza di *restare* sul termine declinandone però più variamente l'accezione, lì dove scrive: «al linguaggio e al suo potere non è dato sottrarsi ma si può solo tentare di acquisire consapevolezza»⁷. Il problema, sembra dirci Longhi, non è inventarsi nuove parole per dire *ciò che la regia non è più*, ma assumere consapevolezza del concetto di regia, un'assunzione che non può che tradursi, aggiungiamo noi, in un atto di messa in storia. Solo a queste condizioni riusciamo a intenderci su cosa parliamo quando parliamo di regia, perché si tratta di un termine metamorfico che cioè, pur restando identico e quindi apparentemente fermo, si modifica e “diviene” nella storia. È quanto emerge con tutta evidenza quando, ponendoci il problema della nascita della regia, ci accorgiamo che anziché batterci per un dato di natura storica (che poi si traduce, metaforicamente, in una data) dobbiamo porci una questione di natura storiografica, cosa cioè leggiamo nel lemma regia e attraverso quale consapevolezza, vale a dire quale intenzione, critica⁸.

La questione si ripropone simmetricamente oggi, rivelandosi regia una *parola mondo* a cui, e Banu e Longhi hanno ragione a ribadirlo, non si può

⁴ M. G. Gregori, *La regia, oggi. Auspici per la strada da fare*, in “Il Patalogo”, n. 28 (2005), p. 234.

⁵ Id., *Il signore della scena. Regista e attore nel teatro moderno e contemporaneo*, a cura di M. G. Gregori, Feltrinelli, Milano 1979.

⁶ S. Ferrone, *Il ruolo del regista nel XXI secolo*, in “Il Patalogo”, n. 28 (2005), p. 241.

⁷ C. Longhi, “L'unico responsabile sono io?”. *Appunti di regia ricordando Luca Ronconi (quasi un'introduzione)*, in “Culture teatrali”, n. 25, 2016, p. 13.

⁸ Cfr. L. Mango, *La nascita della regia. Una questione di storiografia teatrale*, in “Culture teatrali”, n. 13 (2005).

sfuggire ma che non si può nemmeno assumere come un assoluto stabile e definito una volta per tutte. Quanto la natura forse più autenticamente peculiare della parola regia sia nell'essere da un lato affermativa e da un altro instabile emerge dall'aggettivazione che ne contraddistingue a più livelli l'uso. Claudio Meldolesi, in quella che è probabilmente la più convincente categorizzazione della regia in Italia tra secondo dopoguerra e anni cinquanta, distingue nettamente una regia *equilibratrice* e una *critica*, andando così a individuare parametri di scrittura teatrale (nel senso di scrittura scenica applicata a un testo) diversi⁹. D'altronde per individuare quella zona incerta che disegna il confine della nascita della regia usiamo formule come proto-regia, pre-regia, *regia prima della regia*. Infine (ma si potrebbe, a cercarlo, anche trovare dell'altro) a proposito di una regia autoriale che fa del testo strumento (pur senza ignorarlo o deprimerlo) parliamo di una regia *creativa* distinguendola da una *interpretativa*, non intendendo con questo che un regista sia più creativo di un altro ma evidenziando due tipi di approccio progettuale che possiamo esemplificare in un modello alla Gordon Craig, da un lato, e in uno alla Stanislavskij, dall'altro.

Lo statuto metamorfico della regia non riguarda, però, genericamente diverse modalità di lavoro ma ha una precisa connotazione storica. Regia è una parola storicamente determinata e solo se la pensiamo così possiamo assumere consapevolezza dell'uso che ne viene fatto. Ne traiamo evidenza da due diversi quanto singolari *attacchi* alla regia.

Antonin Artaud, nello scritto programmatico della prima stagione del Teatro Alfred Jarry (1926-27), si scaglia contro «tutti i mezzi teatrali propriamente detti» contro «tutto quello che si suole definire messa in scena» e dobbiamo ricordarci che *mise en scène* in francese è regia e che quindi il passo in questione potrebbe anche essere tradotto «quello che si suole definire regia»¹⁰. Ebbene questo attacco alla regia è fatto in nome di una regia e di un regista che neghino la confezione e l'interpretazione. Non si tratta di un paradosso quanto di un'affermazione che ha precise motivazioni storiche. Artaud la fa, non a caso, praticamente contemporaneamente alla nascita, nel 1927, del Cartel di Jovet, Baty, Dullin e Pitoëff che avevano siglato un patto per salvaguardare il teatro d'arte da quello di consumo dei *boulevard*. Artaud si muove lungo la stessa lunghezza d'onda, contro la regia che fa spettacolo, con un accento, però, che lo distingue. Il testo, a cui i registi del Cartel volevano tornare a dare centralità, diventa nelle mani di Artaud uno «spostamento d'aria provocato dalla sua enunciazione»¹¹. La sua «regia contro la regia», concetto che a una prima lettura può risultare enigmatico, diventa più chiaro se pensato in relazione al contesto storico. Per esprimere la necessità di un teatro puro e originario Artaud utilizza un lessico che nasce come reazione alle modalità d'uso della regia parigina degli anni venti.

Altrettanto accade per Carmelo Bene che, agli inizi degli anni ottanta, lancia un attacco feroce e durissimo contro la regia e il regista definito spregiativamente «coordinatore social-filologico» e «*deus ex machina* del

⁹ C. Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Sansoni, Firenze 1984.

¹⁰ A. Artaud, *Teatro Alfred Jarry. Primo anno – Stagione 1926-27*, in Id., *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino 1978, p. 9.

¹¹ *Ivi*, p. 10.

simulacro definitivamente squalificato a confezione teatrale»¹². Il regista, insomma, sarebbe un confezionatore di oggetti che svilisce l'apertura creativa della scrittura riducendola a prodotto, che tenta di racchiudere dentro un significato univoco quanto, invece, deve sfuggire a ogni ipotesi di senso. Ma di cosa sta parlando Bene? il suo teatro può legittimamente essere considerato estraneo alla regia o, forse, dovremmo chiederci di cosa parla Bene quando parla di regia? Se leggiamo le sue affermazioni in una prospettiva storica, ci accorgiamo che Bene non parla di una generica regia ma del teatro di regia, vale a dire quel sistema produttivo e artistico che si era andato sviluppando, fino ad assumere una posizione egemonica, nel teatro italiano a partire dal secondo dopoguerra, quel teatro che scava nel testo disegnandone una possibile interpretazione e organizza lo spettacolo come corpo organico ben definito. Sono dati di fatto storici che Bene elegge a controparte ideologica e a farne le spese è la parola regia, che diventa nemica e non, come viceversa è, parte del suo teatro.

La parola regia, allora, nell'uso che ne fanno tanto Artaud che Bene si chiarisce nella misura in cui la si considera in rapporto allo scenario storico di riferimento che la qualifica, rendendo più facilmente comprensibile la loro posizione di registi contro la regia.

Oggi, la questione, metodologicamente parlando, è analoga. Dobbiamo interrogare la parola regia secondo rigorosi parametri storici. Riprendiamo il passaggio di Ferrone. I registi-maestri-pedagoghi che non ci sono più chi sono? chi intravediamo dietro quell'espressione? Se non vogliamo pensare ai maestri di inizio Novecento, allora non possiamo, credo, che leggervi figure come Grotowski o Barba, in quanto portatori di un'idea programmatica di teatro e registi padroni del campo. La regia forte che abbiamo alle spalle sarebbe, dunque, quella di chi ha teorizzato la centralità autoriale dell'attore e praticato la scrittura scenica come peculiare innovazione. Di chi non ha pensato, teoricamente, il suo teatro in termini di regia. La regia con vocazione egemonica, tipica del ventesimo secolo, sarebbe, allora, quella che, almeno su di un piano teorico, ha delocalizzato concettualmente il suo ruolo, mettendo al centro del suo discorso teatrale altro, tanto che Maurizio Grande, poteva sostenere, a proposito del teatro di Brook e più in generale della generazione artistica tra gli anni sessanta e ottanta, che la scrittura scenica non può essere confusa con una diversa nominazione della regia¹³.

A completare lo statuto contraddittorio di tutto questo, Marco De Marinis esaminando la stagione conclusiva del Novecento, ne coglie una delle peculiarità nella crisi della regia parlando di un teatro post-registico caratterizzato dalla «perdita di centralità creativa» del regista¹⁴. Il Novecento teatrale – un concetto più che una partizione cronologica – si può ritenere concluso, per De Marinis, alla metà degli anni ottanta e così la dimensione post-registica va quanto meno anticipata di un ventennio abbondante e risulta connotata da un «montaggio di montaggi» alla cui radice vi è il lavoro

¹² C. Bene, *La voce di Narciso*, Il Saggiatore 1982 ora in Id. *Opere*, Bompiani, Milano 1995, p.1010.

¹³ M. Grande, *La regia come scrittura di scena*, in *Gli anni di Peter Brook*, a cura di G. Banu e A. Martinez, Ubulibri, Milano 1990, p. 80.

¹⁴ M. De Marinis, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Bulzoni, Roma 2000, p. 67.

drammaturgico dell'attore¹⁵. In realtà l'anticipazione cronologica è ancora più significativa perché il modello che si può leggere nella post-regia è quello di autori come Grotowski e Barba, che diventano così, nella lettura che ne viene offerta, i promotori del superamento della regia come storicamente assestata nel primo Novecento e ribadita in una zona consistente del secondo. Superamento, sottolinea De Marinis, non negazione.

Ma allora Grotowski, Barba e ancor di più Brook sono o non sono registi? sono registi forti o maestri post-registici? È un interrogativo che non può che essere affrontato in una prospettiva storiografica. Interessante non è, infatti, tanto la risposta – ammesso che sia possibile darne una – quanto la collocazione del problema all'interno di discorsi critici guidati da motivazioni diverse che conducono ad esiti necessariamente altrettanto diversi. Ma seguiamo il suggerimento di Longhi e cerchiamo di non sfuggire alla questione terminologica e alle interrogazioni che porta con sé. Dunque, Grotowski, Barba, ma anche Brook, Bene, il Living Theatre e la regia. Sì o no? Proviamo a collocare questa interrogazione all'interno di un'altra di natura più complessiva. Dovendo operare una storicizzazione della seconda metà del Novecento possiamo creare una categoria unica, corrispondente alla regia e al teatro di regia, in cui gli autori in questione siano posti accanto a figure come Antoine Vitez, Giorgio Strehler, Peter Stein, Patrice Chereau e Luca Ronconi, o si tratta di un accostamento storiograficamente incongruo? Lì dove la distinzione teorica – regia sì o regia no – appare difficoltosamente specificabile, l'evidenza dei fatti parla, invece, in un modo chiarissimo: dal punto di vista storiografico non si può postulare una categorizzazione unica, a meno di non accettare di creare un agglomerato indistinto e, come tale, poco utile alla comprensione dei fenomeni e delle dinamiche storiche e culturali. Dovremo, allora, muoverci dentro i confini instabili che il termine regia porta in sé e parlare per Grotowski, Barba, Brook, Bene, il Living di un teatro *diversamente registico*. Ci troviamo, così, di fronte a una polarizzazione che ha come termine comune la parola regia: da un lato la regia come strumento (tecnico e autoriale) per mettere in gioco la ridefinizione del codice linguistico del teatro, dall'altro una regia (altrettanto autoriale) che si dà come fine una diversa modalità di composizione dello spettacolo, senza voler mettere in discussione la forma teatro. Quale che sia la prospettiva critica o la collocazione storiografica, il discorso ruota sempre attorno alla parola regia, rendendo ragione al postulato di Banu. Regia, post-regia, *diversamente regia*, sempre di regia stiamo parlando o forse dovremmo dir meglio: sempre la parola regia stiamo utilizzando.

Nel 2009 Aleksandra Jovicévić e Annalisa Sacchi curano un numero monografico di "Biblioteca teatrale" (il 91-92) dal titolo *I modi della regia nel nuovo millennio*. Nella presentazione le curatrici rendono esplicita la loro intenzione: trovare categorie in grado di leggere il teatro contemporaneo attraverso la lente della trasformazione che hanno subito la nozione e la pratica della regia. Istituiscono, così, uno schema concettuale basato anch'esso su una polarizzazione: a un estremo la post-regia, all'altro quella che viene definita la super-regia. Il primo termine, che rimanda a De Marinis, individua un teatro in cui «il contributo registico resta ancora determinante, sebbene al centro

¹⁵ *Ivi*, p. 69.

dell'attenzione si trovino ora diversi approcci allo spettacolo»¹⁶, un teatro, cioè, in cui altri livelli di scrittura, dall'attore, alla performance, alla visività, alla multimedialità, hanno il sopravvento su una regia che resta come strumento tecnico relegato, in una qualche misura, sullo sfondo del processo creativo¹⁷. Qualcosa che assomiglia all'opera contenitore teorizzata ancora una volta da De Marinis¹⁸. Viceversa, super-regia è espressione usata per definire l'accentuazione dell'autorialità della regia in una direzione autocratica in cui c'è un «soggetto unico che supervisiona e a volte sussume nel suo lavoro i ruoli che cooperano alla creazione scenica»¹⁹.

Siamo, con questo numero di “Biblioteca teatrale”, all'interno dello stesso contesto argomentativo dentro cui ci siamo mossi fino ad ora e non a caso tornano termini già messi in gioco con la differenza, non irrilevante, di uno spazio lasciato anche a una ridefinizione in *maggiore*, anziché solo in *minore*, della pratica registica. Più che addentrarci ulteriormente in questo territorio, a cui i diversi articoli della rivista danno un interessante contributo, ciò che vogliamo fare è però, nuovamente, considerare lo scenario storico di riferimento.

Gli artisti di cui la rivista si occupa, ricorrenti in maniera più o meno completa in tutti gli interventi e presenti, in parte, anche attraverso delle interviste, sono individuati per tipologie da Valentina Valentini che parla di processi che, tra «aporie e contraddittorietà», in assenza cioè di una coerenza organica, sono guidati da artisti dalla provenienza spuria, determinando modalità di produzione relazionali e interattive²⁰. I nomi che fa e che, come si diceva, trascorrono per tutto il numero della rivista sono Studio Azzurro, i Rimini Protokoll, Motus, Romeo Castellucci, Matthew Barney, Heiner Goebbels, Pipilotti Rist. Utilizzando una classificazione magati sommaria ma rispondente a sufficienza al dato di realtà potremmo parlare di forme spettacolari di natura performativa, per lo più provenienti dal mondo delle arti visive o con esso intimamente compromesse, tanto che lo stesso Goebbels introducendo il teatro dei Rimini Protokoll (un artista che parla di altri artisti, dunque) afferma: «Se non è teatro perché lo chiamiamo teatro?»²¹. Non si vuole qui allargare la questione teorica al tema dei confini che disegnano il perimetro di ciò che chiamiamo teatro – perimetro che nel Novecento si è dilatato enormemente – altrimenti si rischia di finire coinvolti in un dibattito, che suona molto anacronistico, come quello che si svolse, accesissimo, in occasione del Festival di Avignone del 2005, quando una parte della critica si scagliò violentemente contro operazioni come quelle di Jan Fabre o Castellucci

¹⁶ A. Jovicévić, A. Sacchi, *Presentazione*, in *I modi della regia nel nuovo millennio*, in “Biblioteca teatrale”, n. 91-92, 2009, p. 21.

¹⁷ A. Jovicévić conia la definizione «teatro-senza-il-regista» (*Nuove prassi della regia nel teatro contemporaneo e nelle arti performative: Estetica o Inestetica*) e nella *Presentazione* le curatrici usano la formula «teatro non più di regia», in *I modi della regia nel nuovo millennio*, cit., rispettivamente alle p. 37 e 22.

¹⁸ Cfr. M. De Marinis, *Regia e post-regia: dalla messa in scena all'opera-contenitore*, in “Culture teatrali”, n. 25, 2016 e *Ripensare il Novecento teatrale. Paesaggi e spaesamenti*, Bulzoni, 2018.

¹⁹ A. Jovicévić, A. Sacchi, *Presentazione*, cit., p. 22.

²⁰ V. Valentini, *La regia nel secondo Novecento: aporie e contraddizioni*, in *I modi della regia nel nuovo millennio*, cit., pp. 65-84.

²¹ H. Goebbels, *Quello che non vediamo ci attrae. Quattro tesi su Call Cutta in the Box dei Rimini Protokoll*, in *I modi della regia nel nuovo millennio*, cit., p. 291.

definendole proprio *non teatro*, apparentemente ignorando tutto quanto prodotto nel Novecento per negare l'angustia di una definizione di teatro restrittiva e riconducibile, di fatto, solo al rapporto fra testo drammatico e messa in scena²². Si vuole solo evidenziare il quadro artistico di riferimento a cui guarda lo specifico discorso sulla regia proposto in "Biblioteca teatrale". Se, ancora una volta, le *parole per dirlo* suonano le stesse, le cose che dicono, ciò di cui parlano sono profondamente diverse. È chiaro che in questo caso la dialettica tra maestri della regia e registi in grado di ascoltare è estranea al discorso; meno, almeno in parte, quella tra un teatro di regia e uno di post-regia basato sul «montaggio di montaggio». Anche in questo caso, però, le enunciazioni, pur presentando elementi di contatto sul piano concettuale, poi vanno a confrontarsi con modelli teatrali molto diversi. Se in De Marinis la dialettica era tra un teatro a base registica e uno a base attorica, qui si tratta di articolare diverse formulazioni per catalogare altrettante diverse modalità di operatività performativa, la gran parte delle quali agisce ai margini del mondo teatrale ma non per questo, si badi, al di fuori di ciò che chiamiamo, oggi, teatro.

Dal punto di vista del lessico, inteso come strumento ermeneutico, delle "parole per dirlo" cioè, è interessante la focalizzazione sul termine regia. Che sia post o super, è la regia il paradigma attraverso il quale interpretare e categorizzare un teatro apparentemente estraneo ai codici registici. È quella la parola che viene utilizzata. È quella la parola che serve. Di quali altre ci si potrebbe servire? Sicuramente teatro performativo, o teatro visivo o ancora, a volersi rifare al concetto che ha storicizzato la stagione delle sperimentazioni linguistiche dagli anni sessanta agli ottanta, Nuovo Teatro. L'ultima, molto probabilmente, è quella meno idonea. Non tanto per ragioni di merito, che si potrebbero trovare nell'indubbio legame tra la nostra contemporaneità e quella stagione teatrale, ma per ragioni connesse proprio alla categorizzazione storiografica. Nuovo Teatro non può essere utilizzato come parola *passé-partout*, proprio perché è stata individuata, attraverso un significativo processo di scrematura terminologica (si pensi solo a espressioni come teatro sperimentale o neo-avanguardia, il cui uso si è estinto nel tempo) come la più adatta per individuare i processi linguistici di una determinata stagione teatrale. Continuare ad applicarla per spiegare il teatro d'oggi non aiuta a capire la discontinuità nella continuità tra le due fasi storiche, finendo per ribadire una chiave interpretativa anziché tentare di aprirne una nuova. Di fronte a uno scenario non dissimile ci troveremmo affidandoci a soluzioni come teatro performativo o visivo. La questione, come è evidente, non è di natura storica quanto storiografica.

Sono gli strumenti interpretativi, infatti, che abbisognano di un lessico diverso nei confronti degli atti linguistici per istituire attorno a essi un discorso. Trent'anni fa, quando già era pienamente operativo, nessuno si sarebbe sognato di parlare del teatro di Romeo Castellucci in termini di regia, sarebbe sembrato un modo per ancorare quello straordinario sforzo innovativo a un codice *antiquato*. Altrettanto vale per il concetto di post-regia applicato a Grotowski o Barba, come fa De Marinis. Anche in questo caso trent'anni e passa prima quel tipo di teatro sarebbe sfuggito a ogni apparentamento

²² Il dibattito scatenatosi in quella occasione è stato ricostruito da Georges Banu e Bruno Tackels nel volume da loro curato *Le cas Avignon 2005*, Éditions L'Entretemps, Parigi 2005.

terminologico con la regia e, d'altronde, lo stesso De Marinis utilizza al loro riguardo, nel 1987, categorie interpretative del tutto diverse²³. Cosa è successo nell'intervallo di tempo che divide i modelli interpretativi attuali da quelli di allora? che certe categorie, proprio in ragione della loro marcata declinazione storica, non risultano utilmente esportabili oggi, anche quando siamo di fronte a soluzioni spettacolari molto prossime, per scelte linguistiche, a quelle di allora. Viceversa, nel momento in cui si è alla ricerca di parole per dirle queste nuove forme di teatro, torna utile confrontarsi nuovamente con la regia, nella sua duplice veste: ciò che è e ciò che diviene; ciò che è irrinunciabile e ciò che è parte di un irrisolvibile gioco di contraddizioni. Una e molteplice, stabile nell'enunciazione quanto metamorfica nei significati che porta in sé, parola mondo per eccellenza, la regia è, oggi, oggetto di attenzione non tanto perché si debba ipotizzare un ritorno ad essa – anche se ci sarebbe un discorso diverso da fare, altrettanto importante, che riguarda il recupero da parte di molti artisti *sperimentali* di una relazione dialettica, registica col testo drammatico. La questione riguarda piuttosto il lessico critico che ha bisogno, per parlare del presente, di fare ricorso a una parola stratificata nella storia e nella storiografia teatrale. Di *tornare al teatro* come terreno dove giocare la scommessa della sua identità come strumento ermeneutico.

²³ M. De Marinis, *Il Nuovo Teatro 1947-1970*, Bompiani, Milano 1987.

Il regista: autore/socio-etnografo/¹

Valentina Valentini

Affrontiamo la questione della regia fra XX e XXI secolo per capire come viene assolta all'interno del processo di produzione dello spettacolo in un dato contesto storico anziché tentare di definire il suo statuto. Avviamo l'analisi con una digressione sulla pratica della scrittura di scena come canone che nel secondo Novecento ha segnato il modo di produzione del Nuovo Teatro in Europa e Nord America. Nel periodo successivo agli anni settanta, prendiamo in esame delle pratiche che, pur adottando per lo più la cornice del palcoscenico, non producono spettacoli e non manipolano i codici e i linguaggi del teatro (testo letterario, attori, partitura sonora-cromatica-luminosa, spazio scenico, etc.), né percorrono le procedure che passano attraverso laboratorio, prove, *training*, per cui il ruolo del regista è più vicino a quello dell'artista che realizza azioni performative e a quello del sociologo che sviluppa indagini su temi specifici. Consideriamo che in epoca post-disciplinare l'identità delle *performing arts*, come quella del cinema e delle arti visive, attraversa profonde trasformazioni e che il ruolo della regia e del regista, come quello dello spettacolo teatrale, variano in rapporto al tempo e allo spazio. Negli anni settanta,² dominando il lavoro collettivo e la degerarchizzazione dei ruoli, il ruolo del regista (e il suo nome) nel teatro di ricerca non veniva identificato (lo Squat Theater e molti altri si qualificavano in quanto gruppi) e ricompare negli anni ottanta, quando si imbecca un percorso in cui sia il testo letterario che la gerarchia delle professioni riacquistano un peso. Ed è, a partire dagli anni ottanta che il paradigma della regia viene minato da fronti diversi rispetto al passato decennio, soprattutto dal postmodernismo e dall'approccio antropologico per cui l'attenzione si sposta sullo spettatore, in una contrapposizione ideologica fra lo spettacolo e il suo farsi.

Nello studio di Annalisa Sacchi (2012) dedicato alla regia fra modernismo e scena contemporanea, *Il posto del Re*, troviamo questa affermazione: «La regia appare infatti, specie all'altezza cronologica cui si riferisce il postmodernismo, come giunta a un estremo limite di inaridimento, come una categoria divenuta storicamente satura e dunque impraticabile»³.

Questa situazione, non è imputabile a una crisi della regia in sé, quanto a una trasformazione della pratica teatrale da cui scaturiscono una pluralità di modi e funzioni diversificati. Fra i due Millenni, infatti, la scena si presenta

¹ Ho trattato l'argomento regia, che qui riprendo, soffermandomi sulle pratiche del Nuovo Millennio, in *La regia nel secondo Novecento: aporie e discontinuità*, in "Biblioteca Teatrale", nn. 91-92, luglio-dicembre 2009, pp.65-87.

² Un'altra distinzione è fra un regista *maestro* e un regista *allestitore*. «Al presente il regista - scrive Patrice Pavis - tende a perdere la sua responsabilità globale, artistica, a vantaggio di una semplice responsabilità tecnica (misuratore, montatore, presentatore di orsi ammaestrati) [...]» Cfr. P. Pavis, *L'analisi degli spettacoli*, Lindau, Torino 2006, p. 378. Cfr. L. Mango, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Bulzoni, Roma 2003, e L. Mango, *La regia dopo la regia. Tre variazioni sul tema*, in "Culture teatrali", n. 25, 2016.

³ A. Sacchi, *Il posto del re*, Bulzoni, Roma 2012, p. 139.

come un intersecarsi di piani visivi, sonori, plastici, coreografici, flussi di energia e di intensità autonomi che deflagrano in più direzioni⁴.

Guardando alla storicità delle pratiche, la crisi della figura del regista va rapportata con la diffusione di un'idea di creazione orizzontale tra i membri che compongono un team artistico e ideologicamente accordata con le teorie femministe e di *gender respect* che smantellano i ruoli patriarcali con cui il regista è identificato, a favore di pratiche artistiche con modalità creative condivise. Essendo la regia una marca autoriale, rifiutare la regia corrisponde a rifiutare l'autore e la *rappresentanza* considerati criteri e ruoli gerarchici e autoritari.

Infine, se il procedimento produttivo che va sotto il nome di regia è correlato alle pratiche sceniche, come andiamo sostenendo, la sua trasformazione è ascrivibile a un parallelo diverso modo produttivo di queste. Se prendiamo in carico la fenomenologia degli spettacoli fra gli anni novanta e il nuovo secolo, ci rendiamo conto che è cambiato il procedimento produttivo, il cui esito non è uno spettacolo, per cui i compiti usualmente svolti dal regista non sono richiesti. Il compito che in questi *non spettacoli* deve assolvere l'*operatore* non è certamente quello di interpretazione di un testo, né di composizione dei vari linguaggi dello spettacolo, per cui non solo non si può verificare il transfert e l'immedesimazione dello spettatore col personaggio e con la storia, come nel teatro drammatico, e neanche lo scambio di ruoli fra attore e spettatore del teatro didattico brechtiano. In questa direzione «la crisi della regia» attinge alla crisi del teatro come medium, crisi che agisce per la disintegrazione di ruoli e formati, del regista in quanto autore dello spettacolo, come dello spettatore quale fruitore. Cosa subentra in alternativa? Innanzitutto, si evita di rappresentare qualcosa in cui lo spettatore potrebbe identificarsi, se mai lo si impegna a trovare un senso a ciò che viene esposto in scena: camminare per le strade della propria città, partecipare a un gioco con le sue regole e il finale privo di vittoriosi e sconfitti, stimolare un processo. La tendenza del *reality trend* inaugurata nel 2002 dal gruppo berlinese Rimini Protokoll⁵, declina una tale modalità «di mappatura sociologica» che si sostituisce al lavoro teatrale ed estetizza l'azione politica. Alla base di queste produzioni non troviamo un testo letterario come nel teatro convenzionale, né una scrittura di scena come nel Nuovo teatro, bensì la messa in moto di un processo di indagine socio-antropologica sul campo che coinvolge cittadini come testimoni su vari temi: la morte, l'adozione, i sentimenti europeisti. Sui palcoscenici dei numerosi teatri internazionali dove i Rimini Protokoll intervengono, si radunano politici, segretari, panettieri, camionisti, l'assemblea

⁴ Riportiamo quanto dice Tim Etchells, fondatore e regista del gruppo britannico Forced Entertainment: «Essere regista per me significa non essere parte dello spettacolo. Ne sono spettatore, segue le prove ogni giorno, cerco di farmi una idea di cosa succede. Da regista cerco di dare un senso a quello che i performer stanno facendo – a quello che stiamo facendo insieme. Osservo e cerco di riflettere sulla scena, di capire dove è l'energia, in poche parole, cerco di comporre». Cfr. T. Etchells, M. Pustianaz, *Essere regista significa non essere parte dello spettacolo. Intervista a Tim Etchells, I modi della regia nel nuovo millennio*, in "Biblioteca Teatrale", n. 91-92, cit., p. 168.

⁵ «Reality trend», così è stata definita nel 2002 dalla rivista tedesca *Theater der Zeit* questo nuovo teatro di cui i Rimini Protokoll – Stefan Kaegi (1972), Helgard Haug (1969) e Daniel Wetzel (1969) – possono essere considerati gli iniziatori: un teatro documentario, in cui sono coinvolti attori non professionisti estendendosi così ben oltre i confini della sala teatrale per coinvolgere in varie forme e luoghi reali del mondo.

degli azionisti della Daimler, si ricrea un'aula di tribunale. In *100% Berlin* (Rimini Protokoll, 2008) vengono presentati nei teatri di Londra, Zurigo, Melbourne, Vienna, Karlsruhe e altre, cento abitanti selezionati in base a dei criteri statistici e demografici, interrogati dai componenti del gruppo sul proprio lavoro e la loro vita privata. In *Deadline* (2003) troviamo i professionisti dell'industria del lutto, come uno scultore di pietre tombali, un oratore funebre, un'infermiera addetta alla preparazione delle salme per l'autopsia. Stanno sul palcoscenico non per presentare uno spettacolo quanto per rifiutarlo: «Raccontare della propria vita non è il privilegio di persone che hanno una determinata formazione, teatrale o no. Quando ne va della tua vita sei tu il professionista» (Fiorentino, 2014). Queste pratiche mediano strumenti e metodi dalle scienze sociali piuttosto che dalle *performing arts* e non producono né trasgressione né resistenza nei confronti del sistema dell'arte.

Il dispositivo progettato dal collettivo dei Rimini Protokoll, in *CALL Cutta* trasforma *gli spettatori* in camminatori che percorrono la propria città ascoltando attraverso le cuffie una voce di una persona di un call center a Calcutta che li guida lungo il percorso di esplorazione, raccontando dei rapporti fra la Germania e l'India, alternando osservazioni sul percorso («fra questi cespugli correvano i binari dei treni per Auschwitz») con domande personali. *CALL Cutta* (Rimini Protokoll, 2005) per Heiner Goebbels è l'esempio «[...] di un collettivo attivo di registi che non deve sempre mettere in scena e presentare un ego per specchiarsi – una équipe che probabilmente non avrebbe potuto raggiungere un accordo su una immagine unica, ma che si trova meglio nel processo che stimola piuttosto che in una interpretazione centrale»⁶.

Ciò vuol dire che la figura del regista, del coreografo e dell'autore in generale, viene inscritta e rimodulata all'interno di un processo creativo che tende a eliminare non solo la divisione dei ruoli (per alcuni tratti simile a ciò che accadeva negli anni Settanta), ma a deregolamentare la prassi compositiva dello spettacolo teatrale per aprirsi ad altri format *relazionali*. Tim Echells la identifica con una pratica di lavoro collettivo: «Siamo interessati a creare costellazioni di materiale molto aperte, talvolta ambigue, energetiche e in equilibrio dinamico, vogliamo creare strutture performative, viaggi di esplorazione in cui coinvolgere gli spettatori. Insistiamo su una certa apertura, su un'estetica che ha molto a che fare con l'incompiuto, il gioco, il provvisorio»⁷. *CALL Cutta* (2005) non è teatro, non è spettacolo, non ha luogo in una sala teatrale, non ha attori: «Se non è teatro perché lo chiamiamo teatro? È una esperienza, come partecipare a una conferenza, a una gara, fare una visita al campo di concentramento o a Berlino est: una conversazione via skype con una sconosciuta e una passeggiata per Berlino, condita da notizie storiche sui rapporti fra Hitler e Gandhi. *CALL Cutta, call center in India*. Un teatro senza attori, solo voce, dunque Ascolto della voce, esperienza. La voce contro la presenza identificata come autore, regista, attore narcisista, che occupa il centro»⁸

⁶ H. Goebbels, *Quello che non vediamo ci attrae. Quattro tesi su CALL Cutta in thè Box dei Rimini Protokoll, I modi della regia del nuovo millennio*, in "Biblioteca Teatrale", nn. 91-92, cit., p. 297.

⁷ T. Echells, M. Pustianaz, *Essere regista significa non essere parte dello spettacolo. Intervista a Tim Echells*, in "Biblioteca Teatrale", nn. 91-92, cit., p. 169.

⁸ H. Goebbels, *Quello che non vediamo ci attrae. Quattro tesi su CALL Cutta in thè Box dei Rimini Protokoll, I modi della regia del nuovo millennio*, in *ivi*, p. 291.

La crisi della specificità mediale del teatro comporta che lo spettacolo tenda ad assumere il formato dell'installazione, della performance, del gioco. Lo spettacolo/installazione che si presenta, in un teatro, *Stifters Dinge* (2008) di Heiner Goebbels, dedicato alla figura dello scrittore e pittore austriaco dei primi dell'Ottocento Adalbert Stifter, è una composizione per cinque pianoforti, ma in scena non ci sono né pianisti né attori, quanto colore, luce, acqua mescolata con ghiaccio, suoni e le voci registrate di William S. Burroughs, Malcolm X, Claude Lévi-Strauss. Allo spettatore Goebbels affida il ruolo di protagonista perché deve dare senso a ciò che vede e ascolta

Anche la formazione dei registi come dei coreografi si dà in territori differenti da quello delle performing arts: cinema, fotografia, arti visive. Da considerare che i confini fra i differenti specifici mezzi espressivi diventano sfumati: Jérôme Bel sostiene che i suoi spettacoli non appartengano al territorio della danza, né che lui possa definirsi un coreografo, pur ammettendo di aver bisogno della danza come un contesto di riferimento da cui poter analizzare il proprio lavoro: «Il termine *coreografo* mi sembra obsoleto per quanto riguarda ciò che i coreografi stanno facendo e ciò che io sto facendo. Mi definirei più un regista teatrale il cui soggetto favorito è la danza. Produco un teatro basato sulla danza (altri producono un teatro di testo, un teatro di immagine, per esempio). Uso la struttura del teatro (architettonicamente, storicamente, culturalmente e socialmente parlando) per analizzare la danza, per produrre un discorso su di essa»⁹. Trattandosi di azioni performative, più che le proprietà autoriali e compositive si impongono su ciò che succede in scena i tratti individuali dell'artista.

Nello spettacolo *Pinocchio* (2012) del gruppo Babilonia Teatri, il tratto distintivo è l'incontro con l'altro, non professionista che implica un mettere in discussione procedimenti ed essere disposti a riformularli, adottando un formato piuttosto che un altro, nel caso di Babilonia Teatro quello televisivo dell'intervista, del quiz show. Infatti, il regista apostrofa dalla consolle tre persone in scena e con le sue domande e le conseguenti risposte di questi non attori portati in scena perché hanno vissuto un evento traumatico – l'aver passato un periodo in stato di coma e poi essersi risvegliati –, costruisce la struttura dello spettacolo, in cui ciascuno racconta la propria vita prima dell'incidente e dopo, il ritorno alla vita. Il regista, oltre ad aver svolto preventivamente l'indagine per scoprire i casi umani che porta in scena, in questo spettacolo assume il ruolo della voce perentoria che attraverso le sue prescrizioni-domande manovra-interroga le tre persone emerse dal coma¹⁰. La voce acusmatica, voce tecnologicamente riprodotta è la manifestazione di un volere divino, è la Legge, è la voce della dittatura dell'Io, ha il potere di *dictare*, impartire ordini, senza conoscere né chi parla né a chi sono diretti gli ordini.

Oltre ai Rimini Protokoll, Babilonia Teatro, altre formazioni teatrali, She She Pop, Virgilio Sieni, Jérôme Bel, Tino Sehgal e altri, tra gli anni Novanta e Duemila, hanno incominciato a praticare un metodo di lavoro che non coinvolge attori, ma persone comuni; un lavoro definito post-registico, nel senso che reinventa la figura autoriale nel dialogo con l'altro. La cornice resta quella del teatro (la sala, la platea, il palcoscenico, gli applausi), anche se sulla

⁹ U. Bauer, *Jérôme Bel: un'intervista*, in *ivi*, pp. 229-240.

¹⁰ Sullo spettacolo *Pinocchio* e su Babilonia Teatro, Cfr. *Focus in Sciami*, in "Nuovo teatro made in Italy", <https://nuovoteatromadeinitaly.sciami.com/babilonia-teatri-pinocchio-2012/>.

scena non sono presenti attori professionisti, ma persone che svolgono il ruolo che hanno nella vita reale. In *Testament* (2010) il gruppo berlinese She She Pop chiama i propri genitori a esibirsi sul palcoscenico, affinché rivestano il ruolo di King Lear, riprendendoli con una telecamerina che proietta i loro volti come dei ritratti su delle cornici di cartone. In *Lulu - Die Nuttenrepublik* (2012) da Frank Wedekind, regia di Volker Lösch (Shaubhüne di Berlino), il cast è formato da fotomodelle, cameriere, prostitute, attrici porno, spogliarelliste, massaggiatrici tantriche e lavoratrici del sesso scritturate attraverso annunci sulla stampa.

In questi contesti ritroviamo una funzione produttiva non ancora elaborata né storicizzata nell'ambito delle riflessioni sulla regia. Nei casi citati si studiano dei fenomeni sociali, dei comportamenti con una pratica di ricerca sul campo in cui l'addestramento teatrale si risolve in una serie di prescrizioni da eseguire da parte delle persone portate in scena. Decade il lavoro di costruzione dello spettacolo attraverso la materia prima dell'attore - presenza determinante sia nella pratica del regista autore che del regista formatore.

In *Véronique Doisneau* protagonista dello spettacolo è la *Sujet* del balletto dell'Opéra di Parigi, dalla quale lo spettacolo prende il nome¹¹. Il *one woman show* della ballerina di una delle più importanti istituzioni della tradizione del balletto classico mescola in un flusso considerazioni in prima persona sulla sua esperienza professionale, la sua infanzia, i suoi figli, quanto guadagna, con fantasie e desideri – «Peccato che non sia diventata una star!» – e assoli di danza (*Giselle*), esibendosi in una prestazione insolita per una ballerina, alla quale come ruolo professionale nel corpo di ballo non è richiesta la prima persona del discorso diretto allo spettatore. Scrive il coreografo: «Il mio teatro è sempre stato, in un certo senso, un *coming out* dei performer. Questo è quello che faccio quando chiedo a un'anonima ballerina del Corps de Ballet o dell'Opera, che non ha un'identità pubblica, di salire sul palco e pronunciare come prime parole: «Il mio nome è Véronique Doisneau». La *pièce* è intitolata col suo nome. Dare visibilità e parola ai ballerini, che per lo più sono muti, è sempre stata la prima operazione artistica della mia investigazione nel teatro»¹². In *Disabled Theater* (2012) Jérôme Bel ha lavorato con la compagnia Theater HORA, costituita da undici attori con sindrome di down. Gli attori sono chiamati dal coreografo ad esprimere il loro *autentico sé* avanzando ad uno ad uno sul proscenio per rispondere a domande personali e svolgere dei compiti. Potremmo richiamare il metodo di Pina Bausch con i danzatori del Tanztheater di Wuppertal, se non fosse che la chiamata a esprimere il proprio vissuto avvenga in scena durante lo spettacolo, non in uno spazio protetto come quello del laboratorio.

Da quanto descritto, convivono più figure e ruoli differenti versati non più e non solo nella scrittura dello spettacolo. In relazione a questo processo in atto di disidentificazione del teatro, l'eliminazione dell'attore di scena, l'attribuire allo spettatore un ruolo di co-produttore dell'opera, è

¹¹ Sujet, secondo la gerarchia del Paris Opera Ballet, corrisponde a un livello medio, ovvero, può danzare sia come solista che all'interno del corps de ballet, <http://reflectionsondance.blogspot.com/2009/03/jerome-bel-veronique-doisneau.html> (consultato il 9 luglio 2019).

¹² U. Bauer, *Jérôme Bel: un'intervista*, in "Biblioteca Teatrale", nn. 91-92, cit.

un fenomeno che va considerato: se non c'è spettacolo, né spettatore va di conseguenza che il regista perda il suo ruolo.

La scrittura di scena paradigma di scrittura d'autore

Il lavoro del regista, come scrittura di un autore che compone i linguaggi della scena, a partire dagli anni sessanta si è fondato sulla pratica del laboratorio, ovvero sul prendersi il tempo necessario a far maturare un processo artistico, senza dover rispettare una data fissata in partenza di presentazione dello spettacolo e una divisione di compiti che ripropone una forma industriale di produzione e ostacola il procedere in modo sperimentale, per prova ed errore. Il metodo costruttivo dello spettacolo – che include laboratorio, improvvisazione, contributo del gruppo (individuale e collettivo) – ha segnato una pratica di regia basata sul processo, il montaggio come selezione e composizione del materiale prodotto durante lo spazio-tempo del laboratorio. Il Tanztheater di Wuppertal incominciava a costruire i suoi spettacoli senza che ci fosse un progetto già elaborato che Pina Bausch, regista/coreografa proponeva agli attori/danzatori (costituenti un gruppo tendenzialmente stabile) affinché lo eseguissero. Il lavoro procedeva invece nel workshop attraverso le improvvisazioni, in cui vissuti e fantasie personali, sogni e ricordi forniscono il materiale da rielaborare, ricomporre attraverso il montaggio¹³. Il procedimento costruttivo degli spettacoli del Wooster Group è quello della scrittura di scena che non distingue gerarchicamente i linguaggi (immagine, suono, testo verbale), ma li dispiega alla pari: «Chiedo alle persone di portare delle immagini e ciascuno porta quello che trova o che le/gli piace. Si forma come una biblioteca di detriti culturali, non sempre presto attenzione ai contenuti, penso solo alla forma [...] Anche se il testo verbale non ha una posizione dominante, dal testo riceve il primo impulso a realizzare lo spettacolo»¹⁴. Questo metodo di costruzione dello spettacolo, estraneo all'idea demiurgica della regia come messa in scena di un testo di cui il regista detiene l'interpretazione¹⁵, è diventato pratica comune, trasmettendosi dalle neo-avanguardie alla scena degli anni Ottanta. Cesare Ronconi sottolinea il valore di esperienza del trovarsi con un gruppo di attori per costruire lo spettacolo, perché niente è conosciuto in anticipo e perché la dimensione di ensemble

¹³ «All'inizio – afferma Pina Bausch – non c'è niente, solo un sentimento, follemente preciso; poi emergono a tastoni, molte, molte piccole storie, nel periodo delle domande, ognuno risponde liberamente con movimenti o con parole a ciò che chiedo; spesso le donne prendono più seriamente le domande, gli uomini in modo più ironico: raccolgo appunti su tutto, poi seleziono le proposte, scartando la maggior parte di ciò che è venuto fuori [...]», E. G. Vaccarino, *Pina Bausch, teatro dell'esperienza, danza della vita*. Costa e Nolan, Genova 2005.

¹⁴ E. LeCompte, *A Library of Cultural Detritus: An Interview with Elizabeth LeCompte, On Dramaturgy*, in "Theaterschrift", nn. 5-6, p. 196.

¹⁵ Riportiamo quanto scrive Giorgio Strehler, in una lettera a Roberto De Monticelli (Milano, 10 aprile 1974): «Io dico invece chiaramente: Non sono un'artista: Sono uno che fa il mestiere dell'interprete e che ha anche a che fare con l'arte, che interpreta non solo col mestiere ma anche con l'intuizione e la sensibilità [...] Che scrive sulle parole degli altri. Come sono bravo io a interpretare quello che gli altri hanno già detto, come suono bene, forse meglio di altri, le musiche che altri hanno scritto! [...] Io non saprò mai scrivere neanche una riga del *Giardino dei ciliegi*. Io so però leggerlo bene», G. Strehler, S. Casiraghi. *Lettere sul teatro*. Archinto, Milano 2000, p. 42.

offre una varietà di punti di vista da contemperare. In antitesi all'idea di progetto, che prevede un rapporto fra idea, disegno e realizzazione, Cesare Ronconi, come Romeo Castellucci, vive il lavoro di composizione dello spettacolo come un percorso non prevedibile né pianificabile: «C'è una idea di fondo ma, normalmente, quello che penso di volere in scena non lo faccio mai. 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 cui tutto si mette in ordine [...] C'è già tutto, devo solo ascoltare, farmi condurre da un istinto esploratore. Il teatro è questo: la distruzione del progetto»¹⁶. Lo spazio-tempo del workshop, insieme al dispositivo del montaggio, è stato lo specifico modo produttivo dello spettacolo che ha caratterizzato il Nuovo Teatro e quindi l'esercizio della sua scrittura: indipendenza dal dominio del testo drammatico, prelievo di testi da fonti differenti dalla letteratura, autonomia dei vari codici dello spettacolo e montaggio. Questo modo produttivo è divenuto canone nel Nuovo Teatro: «Non considero mai il lavoro che faccio come una messa in scena - sottolinea Giorgio Barberio Corsetti - piuttosto come una *scrittura* scenica, nel senso che lavoro sia su dei testi che si creano piuttosto attraverso una geografia di corpi, una geografia del movimento ed un territorio che ha a che fare con i miti o le storie antiche, ma ho anche a che fare con una scrittura più contemporanea, dunque una scrittura con nome e cognome, una scrittura d'autore, Kafka, o Barker, ma anche in questo caso considero ciò che faccio come una *scrittura scenica*, che non utilizza solo le parole dell'autore, alle quali cerco di essere il più fedele possibile, fino all'ossessione - ma utilizzo anche altre parole ed un'altra lingua che è la lingua del palcoscenico che cerco sempre più di mettere in atto attraverso tutte le possibilità che ci offre il linguaggio contemporaneo»¹⁷.

Il concetto di regia come marca autoriale, affermato dalle avanguardie storiche, si iscrive nella pratica dello spettacolo come scrittura scenica artisticamente fondata sull'organicità del processo compositivo.

¹⁶ A. Pirillo, «*Comporre in scena è come stare dentro una partitura musicale*». Intervista a Cesare Ronconi, in "Biblioteca Teatrale", nn. 91-92, cit., pp. 305-315.

¹⁷ G. Barberio Corsetti, *Il teatro oggi ha a che fare con l'ignoto*, in *ivi*, pp. 279-291.

La *Else* di Schnitzler e Federico Tiezzi

Sonia Bellavia

Fra il testo e la scena

Federico Tiezzi è, notoriamente, uno scrittore scenico versatile e multiforme, che si ‘costruisce’ nei continui passaggi dalla prosa al teatro musicale, dai recital alle trasposizioni di romanzi e opere letterarie imponenti; dai grandi classici ai testi contemporanei¹.

Di formazione artistico-visiva, sembra concepire il suo teatro come una struttura architettonica; una costruzione non gerarchica (per cui non sussiste differenza di valore fra una grande regia d’opera o uno spettacolo da camera), in cui ogni elemento ha la sua funzione e tutti sono collegati da un comun denominatore, che altro non è se non l’origine stessa della forma propria; ovvero, il ritmo.

È a partire dalla struttura ritmica della parola o della musica dei testi con cui si confronta, che il regista precisa, attraverso ogni spettacolo, la propria fisionomia². Non sorprende perciò il suo approdo a un’opera ‘minimale’, ma sottesa dalla cadenza vorticoso del verbo, quale è *Fräulein Else* (*La signorina Else*, Arthur Schnitzler, 1924). Per rivelare come la sua vera dimensione sia piuttosto lo spazio scenico, che la pagina scritta.

La Signorina Else non è una *pièce*, bensì un racconto; ma nella lettura si dipana, via via, una vera e propria messinscena, che è il monologo interiore della protagonista. Lo spazio mentale di Else si connota, agli occhi del lettore attento, come un *palcoscenico*, che gli altri (cioè il mondo esterno) attraversano da semplici comparse. Null’altro che evocazioni, metaforiche e rarefatte. Per questo la regia di Tiezzi colloca la ‘signorina’, praticamente sola, nella platea di un teatrino anatomico (scelto come sede del debutto³), intenta a dissezionare i fantasmi della propria psiche. A costruire, con i segni che le sue parole e i suoi gesti tracciano nello spazio, quell’equivalente visibile di un sentire invisibile di cui parla Mango nel suo *Teatro di poesia*⁴. Mentre lo vive, quel sentire, Else lo osserva e al contempo lo mostra, lo mette in scena. Perché a ben vedere – come il regista ha ben compreso – la signorina di Schnitzler proprio questo fa: recita.

¹ Per un elenco esaustivo di tutte le regie di Federico Tiezzi dalla *Morte di Francesco* del 1972 alla *Signorina Else* del 2017 si cfr. B. Scuderi, *Imago musicale: Federico Tiezzi dal Teatro all’Opera*, [diss.], Università degli Studi di Milano, Milano A.A. 2016-2017, pp. 204-238.

² «Il ritmo», osserva Carla Russo, «nell’estetica registica di Tiezzi è il punto di partenza di ogni aspetto della costruzione spettacolare, dall’impianto generale alla definizione delle singole parti», C. Russo, *Federico Tiezzi e la pedagogia dell’attore*, in “Acting Archives Review”, anno VII, n. 14, novembre 2017, p. 101.

³ *La signorina Else* ha debuttato al teatro anatomico di Pistoia il 13 giugno 2017. La traduzione del testo è stata curata da Sandro Lombardi, autore dell’adattamento assieme a Fabrizio Sinisi e allo stesso Tiezzi. Interpreti dello spettacolo, Lucrezia Guidone e Martino D’Amico, affiancati da un piccolo gruppo di musicisti (al violoncello Dagmar Bathmann, al pianoforte e alle percussioni Omar Cecchi, clarinetto, Dusan Mamula). La scena è stata realizzata da Gregorio Zurla, i costumi da Giovanna Buzzi e i movimenti coreografici sono stati curati da Giorgio Rossi.

⁴ Cfr. L. Mango, *Teatro di poesia. Saggio su Federico Tiezzi*, Bulzoni, Roma 1994, pp. 21-22.

È evidente che questa figura femminile (amante dell'arte e tendenzialmente isterica), sia stata concepita dal suo autore – tra le altre cose – quale ‘paradigma’ d'attrice; anche se nel racconto dice di essere un'artista mancata⁵. Avrebbe voluto darsi al teatro, che la appassiona e di cui, da brava viennese, è una frequentatrice⁶. Ma le hanno riso in faccia: fare l'attrice è considerato disonorevole, per una ragazza di buona famiglia. Quella stessa famiglia, che nel momento del bisogno la spinge a darsi all'amico del padre, in cambio di un provvidenziale aiuto finanziario.

Qui comincia la ‘storia’ di Else: quando le viene data una parte da giocare, e proprio attraverso la recita a cui è costretta dalle circostanze esterne – in accordo alla concezione del teatro quale luogo animico, che anima lo Schnitzler cresciuto nella Vienna di Freud – lei apre il sipario sulla sua intima realtà, rivelandola ai propri spettatori⁷. Metafora della soglia che divide il conscio dall'inconscio, la tela del palco non si alza su una finzione, bensì sulle profondità dell'Io, laddove giace l'autentica identità.

La Signorina Else si gioca tutto qui: al confine eminentemente teatrale fra la realtà esteriore e la reale essenza, fra il mondo autentico delle fantasie e quello della vita falsamente vera, il sogno rivelatore e la veglia illusoria; rimandando, in un'incontestabile assonanza, ai territori su cui si muove Federico Tiezzi: «Mi interessa il mondo onirico di un attore», ha dichiarato il regista a Carla Russo nel 2017 (ovvero, l'anno del debutto de *La signorina Else*). «Io ho bisogno di attingere a un nucleo profondo dell'attore, un nucleo in cui quasi si spia l'origine del linguaggio fatto per la scena... ecco, l'origine!»⁸.

Attrice – seppur mancata – cresciuta nella Vienna *fin de siècle*: quintessenza della teatralità e culla della psicoanalisi nascente, uscita dalla penna di uno scienziato che Freud considerava il suo *alter ego*⁹, Else pare essere stata quasi ‘destinata’ al regista toscano.

⁵ Cfr. A. Schnitzler, *La signorina Else*, a cura di R. Colorni, tr.it., Adelphi Edizioni, Milano 1988, p. 73. La Else del racconto è senza dubbio una natura ipersensibile, tendenzialmente isterica: esattamente come i primi studi sull'isteria - condotti da Freud e Breuer proprio al tempo in cui Schnitzler, secondo la tesi di William Rey (cfr. *infra*, nt. 18), ha ambientato la novella – vedevano la natura dell'attrice. Sull'argomento mi permetto di rimandare al mio: *Otto Rank and Hermann Babr amidst theatre and psychoanalysis in Freud's Vienna*, in “Medicina nei Secoli. Arte e Scienza”, n. 31.2 (2019), pp. 241-256.

⁶ Più di una volta, lungo il racconto, Else lega i propri ricordi a eventi teatrali significativi. Ha visto *Manon Lescaut*, e fra i primi amori di tredicenne annovera, tra persone vere, uno dei personaggi dell'opera (l'abbé Des Grieux); ricorda la *Signora dalle Camelie*, che l'ha fatta piangere quanto i lutti reali che ha vissuto e il suo ingresso nel salone dell'albergo alla fine del racconto, al suono del *Carnevale* di Schumann, è una vera e propria entrata in scena, che prepara la chiusa tragica.

⁷ Cfr. G. Streim, *Wien als “porta Orientis” (Hofmannsthal)*, in *Berliner und Wiener Moderne*, Böhlau, a cura di P. Sprengel, G. Streim, Wien-Köln-Weimar 1998, p. 334-335.

⁸ La citazione è tratta dall'intervista a Federico Tiezzi realizzata da Carla Russo nel febbraio 2017 e riportata in C. Russo, *Federico Tiezzi e la pedagogia dell'attore*, cit., p. 99.

⁹ Il 19 maggio 1922, Schnitzler ricevette una lunga lettera da Freud, in cui lesse: «Mi sono sempre chiesto con tormento per quale ragione io non abbia mai cercato in tutti questi anni di avvicinarLa. [...] Io ritengo di averLa evitata per una specie di timore del sosia. [...] ho avuto l'impressione che Lei attraverso l'intuizione [...] sapesse tutto ciò che io ho scoperto con un faticoso lavoro sugli altri uomini». Il testo della lettera è riportato, tradotto, in G. Farese, *Arthur Schnitzler. Una vita a Vienna 1862-1931*, Mondadori, Milano 1997, pp. 231-232.

Lo Schnitzler 'tradito': la prima Else del Novecento

Ispirata, sembra, a un reale fatto di cronaca¹⁰, la novella della *Signorina Else* è drammaturgicamente strutturata in modo che potrebbe essere idealmente divisa in tre atti: il primo, in cui il lettore può farsi un'idea dei personaggi e del luogo dell'azione; il secondo, in cui arriva la lettera della madre di Else, con cui prega la figlia di chiedere del denaro all'odiato signor Dorsday (il quale vorrà certo in cambio qualcosa, che è facile intuire). Il terzo, infine, in cui il conflitto fra Else e il mondo esterno si manifesta nella crisi suicidaria che è apice e termine dell'azione.

Della dimensione e delle potenzialità teatrali della novella, Schnitzler era assolutamente consapevole. Il 19 luglio 1924 scriveva al figlio: «per quanto strano possa sembrare, la novella è *rappresentabile* e porrebbe un singolare problema di regia»¹¹.

Alla fine degli anni Venti, lo scrittore lavorava intensamente a un adattamento per la scena, che a suo parere, così disse a un direttore teatrale, sarebbe potuto diventare «qualcosa di molto particolare e di relativamente nuovo»¹². Nella parte di Else, voleva l'attrice Elisabeth Bergner¹³, che il 7 febbraio 1926 lesse il testo al Reichstag di Berlino; in una riduzione curata dallo stesso Schnitzler, che riscosse un grande successo. La lettura avrebbe dovuto essere preludio alla messinscena, in vista della quale l'autore aveva pensato all'attrice che recitava il monologo sul proscenio, mentre alle sue spalle veniva mostrato lo svolgersi dell'azione drammatica. Ma lo spettacolo non si realizzò e la Bergner avrebbe finito per interpretare *Fräulein Else* solo al cinema: protagonista dell'omonimo film muto girato nel 1929 dal futuro marito Paul Czinner¹⁴; naturalmente sotto la supervisione di Schnitzler, che appassionato del nuovo mezzo seguì il progetto con cura e curiosità.

Non poté fare altrettanto, invece, con la prima trasposizione scenica del racconto, realizzata nel dicembre 1936 (quando lo scrittore era scomparso già da un lustro) allo Josephstadttheater di Vienna diretto - in vece di Max Reinhardt¹⁵ - da Ernst Lothar: curatore anche dell'adattamento in sette quadri

¹⁰ Recensendo *Signorina Else* allo Josephstadttheater nel dicembre 1936, il critico Rudolf Holzer ricordava - senza fornire indicazioni circostanziate - come l'idea della novella fosse venuta a Schnitzler dopo il suicidio apparentemente inspiegabile di una giovane *altolocata*, appartenente alla cerchia della migliore società viennese. Cfr. R. Holzer, *Fräulein Else*, in "Wiener Zeitung" [Theater u. Kunst - Theater in der Josephstadt], 4 dicembre 1936.

¹¹ Il testo della lettera di Schnitzler è riportato, tradotto, in G. Farese, *Arthur Schnitzler*, cit., p. 249.

¹² *Ibidem*.

¹³ Nata entro i confini dell'Impero Austroungarico forse nel 1900 (in alcuni casi è indicato, come anno di nascita, il 1897) e scomparsa a Londra nel 1986, la Bergner fu attrice teatrale e cinematografica. Si esibì sui palcoscenici di Zurigo, Vienna, Monaco e Berlino, che raggiunse nel 1921, entrando a far parte della scuola del Deutsches Theater di Max Reinhardt. All'avvento di Hitler, nel 1933, lasciò definitivamente la Germania per l'Inghilterra.

¹⁴ Per la scheda del film si rimanda all'indirizzo on-line: <https://www.filmstv.it/film/45196/la-signorina-else/recensioni/814600/#rfr:none>

¹⁵ Dal 1924, il Wiener Theater in der Josephstadt era gestito e diretto artisticamente da Max Reinhardt. Impegnato anche a Berlino, dal 1926 il regista austriaco cominciò ad affidare la

del testo, che apportò al racconto modifiche sostanziali. Il desiderio dell'autore di vedere preservato nella messinscena della novella il monologo interiore, venne disatteso. Ben lungi dal cogliere in esso non una 'possibilità', bensì solo un ostacolo, Lothar inventò un espediente per aggirarlo: inserì nuovi personaggi nella *pièce*, inventando dei dialoghi e, soprattutto, attaccò Else¹⁶ all'apparecchio telefonico, elevato al rango di vero protagonista della *pièce*¹⁷. Ma non solo: spostò il *focus* dell'attenzione da lei al padre, che nell'adattamento di Lothar diventava il personaggio principale. E fece di Else una giovane ingenua, infantile, dai tratti molto *nain*; eliminando di conseguenza anche tutta la dimensione erotica, la componente di sessualità, di cui invece è intriso il personaggio creato da Schnitzler. In ultimo, se l'autore (come ha dimostrato William Rey già nel 1968) aveva spostato l'azione all'indietro, fino al bel mezzo del Moderno Viennese (nel 1896¹⁸) – pur lasciandola pregna dell'atmosfera di crisi e di decadenza caratteristica degli anni post-bellici –, l'adattamento del 1936 la collocò invece al tempo presente; annullando quella straniante sensazione di curiosa 'atemporalità', che è invece costitutiva del racconto. Incapace di cogliere l'essenza teatrale della novella di Schnitzler, la prima messinscena de *La signorina Else*, nel XX secolo, è intervenuta sul testo di partenza cercando di *teatralizzarlo*; e così facendo, lo ha frainteso e snaturato.

È il palcoscenico del Duemila¹⁹, con la regia di Tiezzi, a riportare l'attenzione sulla densità e la complessità del testo narrativo, di cui il regista sa cogliere, rivelandole, la teatralità intrinseca e l'attualità permanente; senza dimenticare il rimando necessario al contesto in cui l'opera è stata scritta.

Nella sua apparente *semplicità*, la novella di Schnitzler apre un'infinità di questioni e può essere vista come il luogo di condensazione di vari elementi: della fine dell'autore con i suoi inizi, del legame fra il teatro e l'indagine

guida del teatro ad alcuni dei suoi collaboratori: prima Emil Geyer, poi Otto Ludwig Preminger e infine Ernst Lothar.

¹⁶ Interprete di Else fu l'attrice Rose Stradner. Nata a Vienna nel 1913 e morta a New York nel 1958, la Stradner fu attrice teatrale e cinematografica. Dal 1935 al 1937 fu tra le fila dello Josephstadttheater, avendo così l'occasione essere la prima interprete assoluta, in teatro, della Else schnitzleriana. L'anno successivo al debutto di *Fräulein Else*, si stabilì definitivamente a New York.

¹⁷ Cfr. E. R., *Schnitzlers Fräulein Else*, in "Neue Freie Presse" [Theater, Kunst u. Film – Theater in der Josephstadt], 4 dicembre 1936.

¹⁸ Partendo da alcune riflessioni filologiche, lo studioso William Rey, in un saggio del 1968, riuscì a datare precisamente il tempo del racconto al 3 settembre 1896. Giorno e mese sono esplicitati nella novella, mentre l'anno è ricavabile da alcune indicazioni fornite dal testo: Else ha 19 anni – lo dichiara lei stessa – e nel ricordare l'estate vissuta sei anni prima, l'estate del suo primo innamoramento, rammenta alcune rappresentazioni teatrali a cui aveva assistito. Menziona *La Signora dalle Camelie*, testo fisso nel repertorio di fine '800, ma certamente in disuso nel 1924, e soprattutto ricorda due cantanti d'opera (Ernst van Dyck e il mezzosoprano Marie Renard), che si esibirono al Burgtheater di Vienna (nella *Manon Lescaut*) riscuotendo un successo straordinario nel 1890. Se a quella data Else aveva 13 anni e ora ne ha 19, siamo dunque nel 1896. Cfr. W. H. Rey, *Arthur Schnitzler. Die späte Prosa als Gipfel seines Schaffens*, E. Schmidt, Berlin 1968.

¹⁹ Un'analisi dettagliata di tutte le trasposizioni teatrali novecentesche della novella di Schnitzler sulle scene europee ancora non c'è, ma a un primo sguardo non compaiono regie particolarmente significative – soprattutto italiane – che hanno avuto per oggetto la *Signorina Else*. Giulia Bravi, nel suo articolo, menziona solo la messinscena controversa del 1987 del regista belga Thierry Salomon. Cfr. G. Bravi, *Viaggio al centro della mente. Gli spettatori protagonisti*, in "Drammaturgia", <http://drammaturgia.fupress.net/recensioni/recensione1.php?id=6894>. Ultimo accesso: 31 luglio 2019.

psicoanalitica che contraddistinse la Vienna in cui egli era cresciuto, della sua riflessione su quel tempo passato e sulla disgregazione del presente. Così come, d'altra parte – e in modo speculare –, la messinscena del regista toscano appare una sorta di sintesi della sua concezione teatrale, come si è venuta precisando negli ultimi anni: con il recupero dell'elemento narrativo e la rimessa al centro dell'attore²⁰, in un rapporto più diretto con il pubblico.

Misurandosi con *La signorina Else*, Tiezzi si volge indietro, alla *finis Austriae* schnitzleriana, laddove affondano le origini del teatro intimista, che appartengono alla sperimentazione teatrale del proprio presente²¹: spazio piccolo, pochi spettatori, *esiguità* degli elementi scenici.

Schnitzler nella regia di Tiezzi: la Else del Duemila

In un'intervista rilasciata in occasione del debutto de *La signorina Else* a Pistoia²², Tiezzi illustra la propria visione del testo schnitzleriano, e dunque le motivazioni delle sue scelte. A partire ovviamente, e come sempre, dalla dimensione spaziale.

Il luogo pensato per il debutto, si accennava all'inizio, è l'antico Teatro Anatomico di Pistoia (cfr. *supra*, nt. 3): spazio dalla forte valenza *metaforica*, in cui il regista vede possibile concretizzare la sua concezione del racconto, come *taglio vivisezionista*: dell'autore nei confronti della società coeva e della psiche di Else; ma anche, indirettamente, dell'anima stessa dello scrittore e forse del lettore medesimo.

Quale corrispettivo dell'azione portata avanti dall'autore del testo, quella che il regista – autore dello spettacolo – decide di compiere, è dunque un'indagine anatomica, il cui soggetto finisce per diventare, in ultimo, il linguaggio stesso del teatro. Sviscerandolo, si arriva a coglierne l'origine e l'essenza, che si svela nell'intima relazione fra interprete e spettatore.

Sul letto di marmo che catalizza lo sguardo del pubblico, sotto il lenzuolo bianco, non giace solo il corpo di Else, ma anche – osserva Tiezzi – il corpo del testo, della recitazione; il corpo stesso dell'attore, che mentre è sottoposto alla vivisezione, può guardare negli occhi gli astanti²³. La ristrettezza dello spazio, la limitatezza della quantità di pubblico, la laconicità del linguaggio scenografico, permettono di dare concretezza al circuito che si crea fra il corpo e la parola, la parola e l'immagine, lo sguardo e la fruizione.

Una relazione delle cui potenzialità si era ben consci, nella culla della psicoanalisi che fu la Vienna di Schnitzler: agli inizi del Novecento, il viennese Arthur Kahane notava come nell'intimità del *Kammerspiel* cadessero tutte le

²⁰ F. Tiezzi, *Alla ricerca di un metodo. Conversazione con Federico Tiezzi*, in *Teatro Laboratorio della Toscana diretto da Federico Tiezzi*, a cura di L. Mello, Titivillus, Corazzano 2013, pp. 22-23.

²¹ Fra i primi tentativi pratici di teatro intimista in Germania si ricorda quello del 1895, a Monaco, di Max Halbe (1865-1944), nel salotto della poetessa Juliane Déry (1864-1899), di fronte a circa quaranta invitati. Chi però seppe sfruttarne appieno, esaltandola, la concezione estetica, fu il viennese Max Reinhardt con la fondazione del *Kammerspiele* a Berlino, nel 1906.

²² L'intervista, *Prima nazionale per "la signorina Else"*, è stata pubblicata su YouTube il 13 giugno 2017. Indirizzo web: <https://www.youtube.com/watch?v=RAC99PG0LLM>. Ultimo accesso, 30 luglio 2019.

²³ Cfr. *Ivi*.

limitazioni, le distanze; e come la recitazione e la fruizione li modificassero²⁴. Cent'anni dopo, la regia di Tiezzi svela quella *messa a nudo* che il teatro da camera consente; compresa la straniante sensazione di disagio che in quello spazio coglie tanto l'attore²⁵, quanto lo spettatore: quasi imbarazzato, costretto com'è a scrutare nell'intimo del personaggio e del suo interprete al contempo.

L'operazione di Tiezzi ha più di un pregio, ma il principale – a ben vedere – è l'essere riuscita a cogliere come non sia il teatro a rivelare *La signorina Else*, bensì il contrario. In questo senso avvicinandosi davvero al nucleo fondante dell'opera di Schnitzler, per il quale (come per ogni viennese autentico) non era il palcoscenico a essere specchio della vita, ma tutta la vita un grande palcoscenico²⁶.

L'essenza teatrale della novella, che Lothar non aveva compreso, risiede nella possibilità che essa dà al teatro di arrivare, come accade in uno scavo psicoanalitico, a sondare la propria identità costitutiva; fondata per l'appunto sulla *relazione umana*, e a cui non sono estranee maschere e ipocrisia. E che non è solo legame con l'altro, ma, si badi bene, anche con sé stessi. La signorina Else, che è un'attrice – per quanto *mancata* –, parla spesso del rapporto con la propria immagine e alla propria immagine, riflessa nello specchio, spesso si rivolge. Così l'attrice di Tiezzi, che interpreta Else *attrice mancata*, è costretta a guardarsi nel pavimento a specchio, realizzato per lo spettacolo. Lo specchio rifrange, raddoppia, triplica, creando ancor prima per l'attore in scena che per il pubblico, uno spazio straniante; come quello onirico, in cui la *normale* dimensione si altera e in cui ogni elemento si fa plurisignificante, carico di valenza simbolica.

Alzatasi dal *lettino anatomico*, la Else di Tiezzi – come rivelano gli abiti e il tono *infantile* della voce – è una bambina nella stanza dei giochi, e insieme una giovane donna «seducente e disperata», che parla con «il suono profondo e suadente della *femme fatale*»²⁷, e guarda con affascinato disagio alle proprie pulsioni erotiche. La casetta per le bambole, dietro di lei e a cui lei, di tanto in tanto, volge lo sguardo, appare insieme la sua stessa casa, cioè la Vienna a cui anela e insieme teme di tornare, e l'albergo italiano dove si è svolta la sua storia, raccontata come in un *flashback*²⁸: proprio come, in fondo, lo stesso Schnitzler aveva immaginato potesse essere messo in scena il testo interpretato dalla Bergner. Ad ascoltarla, solo una figura maschile, su cui il regista toscano sembra far confluire l'odiato Dorsday, il padre della giovane e lo stesso autore, *alter ego* di Freud: tutti gli uomini di Else, celati in fondo dietro la stessa maschera da alligatore sotto cui, nelle sue allucinazioni, la giovane vede il medico al quale racconta, come una paziente in seduta psichiatrica, la propria vita.

²⁴ A. Kahane, *Kammerspiel*, in "Blätter des deutschen Theaters", 3 Jhrg. 1913-194, p. 624. Arthur Kahane (1872-1932), letterato e filosofo, esponente dell'alta borghesia ebraica di Vienna, fu il principale collaboratore di Max Reinhardt a Berlino.

²⁵ L. Guidone, in *Prima nazionale per "la signorina Else"*, cit.

²⁶ Cfr. H. Bahr, *Wien*, Carl Krabbe, Stuttgart 1907, p. 38.

²⁷ Cfr. G. Bravi, *Viaggio al centro della mente. Gli spettatori protagonisti*, cit.

²⁸ *Ibidem*. Chi scrive ha assistito a una delle repliche dello spettacolo che hanno avuto luogo nella platea circolare del Teatro Torlonia di Roma, nel febbraio 2018. Un teatro piccolo, che pur non essendo un teatro anatomico, per dimensione e assetto spaziale rappresenta il corrispettivo di quello scelto come sede del debutto.

Mettendosi 'in scena', Else concretizza i suoi incubi, che si materializzano negli *innocui*, inquietanti coniglietti rosa, che compaiono alla fine: proprio nel momento in cui lei vive, come un *coup de théâtre* la sua – forse – tragica fine. Perché, a ben vedere (e questo è uno degli elementi di enigmatica fascinazione della novella) la scomparsa di Else potrebbe essere null'altro che una messinscena, visto il modo in cui la racconta Schnitzler: con quell'ingresso plateale della giovane, imbottita di Veronal e coperta solo da un lungo mantello sul corpo nudo, nel salone dell'albergo affollato di gente (gli spettatori); mentre risuona il *Carnevale* di Schumann (cfr. *supra*, nt. 6). Forse – si potrebbe anche ipotizzare – Else non muore, la sua fine non è che nella sua mente alterata, laddove una cosa è talmente tante cose insieme, che finisce per diventare lo spettacolo del nulla.

Fedele alla lettera del testo, Tiezzi resta convinto del suicidio della ragazza, vittima dell'ipocrisia sociale. D'altronde, il suo intento non è interpretare l'opera di Schnitzler, ma coglierne l'essenza, e questo fa: restituisce l'*humus* in cui è stata scritta, mentre ne esalta l'attualità. E riesce a farne anche, in nome della *teatralità costitutiva* che la caratterizza (e spesso incompresa), un paradigma della riflessione del teatro su sé stesso e sul proprio linguaggio.

Le metamorfosi registiche di Romeo Castellucci

Carlo Fanelli

Oltre il contemporaneo

Se il Novecento sancisce la supremazia della regia, nelle modificazioni che hanno interessato l'occidente teatrale, il passaggio al XXI secolo guadagna un ulteriore scarto evolutivo nel concepimento della regia: «intesa non come semplice specchio di rifrazione di un testo sulla scena, ma come punto di partenza di qualsiasi creazione teatrale»¹. Profetizzata da Artaud, tale pratica si assottiglia in esperienze teatrali particolarmente significative che segnano la contemporaneità. Una di queste è sicuramente quella di Romeo Castellucci e della Societas, le cui metamorfosi registiche – alle quali questo contributo intende rivolgersi – costituiscono uno scarto evolutivo nelle modificazioni del concetto di regia.

Da queste considerazioni preliminari deve necessariamente esordire qualsiasi sguardo sulle estetiche del teatro vivente², cioè espressione di un precisamente contemporaneo discernibile dal «contemporaneo oramai destituito»³. Nello sguardo sul mondo dei registi contemporanei decade qualsiasi riferimento alla *mimesis*, la cui relazione col reale ha nutrito e popolato l'ispirazione e l'osservazione, insieme alla tensione a riconsiderare la relazione arte-mondo, sia dal punto di vista speculativo che da quello estetico. Il nesso teatro-mondo⁴, poi, ha visto perdere con sempre maggiore convinzione la

¹ «Intorno alla regia, intesa non come semplice specchio di rifrazione di un testo sulla scena, ma come punto di partenza di qualsiasi creazione teatrale, si costituirà il linguaggio tipico del teatro. Solo nell'impiego e nel trattamento di questo linguaggio scomparirà l'antico dualismo fra autore e regista, sostituiti da una sorta di Creatore unico, cui spetterà la doppia responsabilità dello spettacolo e dell'azione». A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, a cura di E. Capriolo, trad. it., Einaudi, Torino 1968, p. 208.

² Con la definizione di teatro *vivente* si intende alludere alla entità *organica* del teatro stesso che, per sua natura (anche effimera), non detiene consistenza definitoria in una forma *conclusa* e *fissata*, bensì in un processo di continuo mutamento. Un *continuum* in cui tempo e spazio non sono più condizionati da unità ma resi mobili e in costante ridefinizione dalla dimensione dell'informe e dell'atemporale.

³ Cfr. J. L. Nancy, *L'arte oggi*, in *Del contemporaneo. Saggi su arte e tempo*, a cura di F. Ferrari, Bruno Mondadori, Milano 2007, pp. 3-4.

⁴ «La diade teatro-mondo è pertinente alla prassi scenica del secondo Novecento, perché sta ad indicare non tanto l'indistinzione fra performativo e quotidiano, quanto la messa in opera dell'istanza politica – di matrice artaudiana – all'interno della macchina spettacolare del teatro, ovvero considerare il teatro come modo per cambiare la vita, a condizione di realizzare la coincidenza fra rappresentazione ed esperienza diretta delle cose», V. Valentini, *Mondi, corpi, materie. Teatri del secondo Novecento*, Bruno Mondadori, Milano 2007, p. 1. «Ma che cosa vuol dire mondo? Una possibilità di senso, o meglio di circolazione di senso. Il mio è un implicito riferimento a una definizione di Heidegger, per la quale il mondo è un insieme di *significabilità*, cioè di possibilità di senso: non già una totalità di significati stabiliti, ma di possibilità di significato [...] ciò che accade nell'arte è questo prodursi di forme che offrono una possibilità di mondo, laddove il modo comune, se non è privo di significati, è comunque limitato a significati prestabiliti e ripetuti in maniera indefinita, come quelli elementari [...] A che cosa può aprirsi il mondo? Ad altre possibilità di mondi: è l'arte a rivelare ogni volta il mondo a se stesso, alla sua possibilità che dischiude un senso, mentre invece il senso stabilito è chiuso [...] Michelangelo, Picasso, Cézanne, Brancusi, ma anche Beethoven, Verdi Proust, ognuno

volontà di fare dello spazio scenico il luogo del riconoscimento condiviso e naturalistico di una condizione sociale e di un ambito culturale: «Perché la rappresentazione del mondo non avviene nella spiegazione, ma in una coabitazione di stupefacente estraneità»⁵. Ciò nonostante, nei termini dell'indistinzione, della perdita di connotati autoriflessivi, la performance contemporanea, e in modo specifico quelle di Castellucci, lo spazio scenico diviene un architettonico luogo delle apparizioni suggestionate dal reale.

Se il *contemporaneo* è stato *superato* da una tensione speculativa verso un *vivente* che lo *storizza*⁶, quindi lo oltrepassa, permane come urgenza la sua relazione con l'esistente pur, in una modalità straniante e dissociante, tesa all'astrazione e alla rarefazione della riconoscibilità di storie e personaggi. Anche l'impatto tellurico e astratto sullo spettatore non sfugge alla cogente relazione con l'esistere, la fragilità umana e il dolore, ponendosi, ancora, come sguardo multicodeco e polisemico sul mondo.

Negli spettacoli di Romeo Castellucci la «poesia dello spazio»⁷ rinuncia ad essere il luogo del riconoscimento naturalistico di una condizione sociale e di un ambito culturale. Lo spettacolo è organizzato registicamente da Castellucci in uno spazio scenico che diviene un architettonico luogo delle apparizioni. I mondi-teatro creati da Castellucci fondono nella stessa composizione scenica: il visuale, il suono, le relazioni del corpo con la malattia, il macchinico, l'artificiale, l'umano e il post-umano, l'animalità, il tragico e l'indicibile. In tale dispositivo, spesso organizzato secondo un'estetica dell'installazione, interferiscono immagini e figure sovraccariche di senso, spaventose e traumatiche, le quali si ergono in modo esteticamente sommo a pura forma.

rappresenta un mondo, una possibilità attraverso l'anima e la sensibilità delle persone, svelando loro nuove forme fino a quel momento ignorate», J. L. Nancy, *L'arte oggi* cit., pp. 4-6. «Tutti condividevano l'idea di un'arte creatrice di opere-mondo monumentali, plurali. Ambiziose, a volte impossibili da trasferire o riallestire [...] creatori di mondi: le loro opere sono cosmogonie, territori aperti, mobili e ubiqui, in cui pratiche e linguaggi lontani – pittura, scultura, fotografia, cinema, video, musica, letteratura – si intersecano e si reinventano: reiventando così il mondo, il nostro mondo, quello creativo e frammentato del nuovo millennio», In tale definizione inclusa nella quarta di copertina di V. Trione, *L'opera interminabile. Arte e XXI secolo*, Einaudi, Torino 2019 – ci sembra di scorgere i tratti dell'estetica teatrale di Castellucci (sorprendentemente, per noi, assente negli esempi presentati da Trione).

⁵ C. Castellucci, *Setta. Scuola di tecnica drammatica*, Quodlibet, Macerata 2015, p. 53.

⁶ «Contemporaneo è colui che riceve in pieno viso il fascio di tenebra che proviene dal suo tempo», G. Agamben, *Che cos'è il contemporaneo?*, Nottetempo, Milano 2008, p. 15. Definizione che ben si accosta all'estetica di Castellucci e alla condizione mobile della sua ricerca teatrale.

⁷ «Questo linguaggio fatto per i sensi deve anzitutto soddisfare i sensi. Il che non gli impedisce di sviluppare poi tutte le sue conseguenze intellettuali su tutti i piani e in tutte le direzioni possibili. Si può così sostituire alla poesia del linguaggio una poesia dello spazio, che si svilupperà appunto nel campo che non appartiene rigorosamente alle parole [...] Questa poesia assai difficile e complessa assume parecchi aspetti: anzitutto quelli di tutti i mezzi di espressione utilizzabili su un palcoscenico, come la musica, la danza, la plastica, la pantomima, la mimica, la gesticolazione, le intonazioni, l'architettura, l'illuminazione e la scenografia. Ognuno di questi mezzi ha una propria poesia intrinseca, e nello stesso tempo una sorta di poesia ironica che nasce dal modo in cui esso si fonde con gli altri mezzi espressivi; e le conseguenze di queste combinazioni, delle loro reazioni e distruzioni reciproche, si scorgono facilmente», A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio* cit., p. 156.

L'infame, l'abietto

Perimetrata, attraversata e interrogata, l'arte teatrale di Castellucci rivela il suo paradigma di complessa lettura e perimetrazione argomentativa. I codici, i sensi, le suggestioni visuali, sonore, emotive trasportano lo spettatore e lo studioso in una materia impermeabile, complessa, oscura, richiedendo spesso competenze sui linguaggi del teatro, dell'estetica e della filosofia. Una tensione nella quale lo spettatore è quasi ipnotizzato dagli enigmi visuali e di senso che lo spettacolo gli propone. Tuttavia, il sogno, cui può essere accostata tale dimensione dello sguardo, è sfigurato da immagini inquietanti, anche per la loro indecifrabilità che posano il loro apparire sul sostrato sensibile di ciascuno ed evocano il «sublime traumatico»⁸, da cui ognuno è invaso; uno shock da cui lo spettatore non è mai salvo.

Si tratta di spettacoli emblematici, che indicheremo come esempio e inizio di questa veloce perlustrazione che coincide con un personale percorso spettatoriale ed emotivo, che ha cominciamento da *Oresteia*, *Giulio Cesare* e *Genesis*⁹, nei quali si condensa la ricerca svolta dalla Societas Raffaello Sanzio tra il 1995 e il 1999 in cui le estetiche del corpo deflagrano nella loro urgenza, iconicità orrorifica, tensione verso l'informe e l'abiezione¹⁰. Se le parole sono ridotte all'essenza e spesso stravolte e sopraffatte dai suoni e dal rumore progettato da Scott Gibbons, risucchiate da un'oscurità fragorosa, in cui eccede tensione e violenza, è sui corpi che scrivono: «il segno anatomico di sé che non significa, ma spezza, distanzia, espone»¹¹ e che il *tragikós* – non la *tragódiá* – prende forma in immagini sconvolgenti, di una crudeltà artaudiana, che le pone in stretta relazione con materia organica (sangue, latte, escrementi). Tali immagini e questi corpi *reali*, nei quali decade il «corpo glorioso»¹², agiscono lentamente sulla memoria dello spettatore, sono disturbanti nella misura in cui sono scandalosi poiché s'installano, con la loro intensità, nella relazione antifrastica col reale¹³.

⁸ «Rispetto alla visione kantiana del sublime, cioè l'esperienza della scena contemporanea pare insistere verso l'esclusione del secondo movimento, quello redentivo. L'incontro con il sublime si incastona così entro un terreno essenzialmente traumatico, di un trauma privo di catarsi». A. Sacchi, *Il posto del re. Estetiche della regia teatrale nel modernismo e nel contemporaneo*, Bulzoni, Roma 2012, p. 237.

⁹ Con la consapevolezza che: «Scrivere attorno al teatro è soltanto un modo di rimanere nel riverbero di ciò che finisce; ed è forse un gesto timoroso, mirante al prodotto resistente, che il teatro veemente nega. Se la scrittura è ricordo, il teatro è ripresa», R. Castellucci, C. Guidi, C. Castellucci, *Epoepa della polvere. Il teatro della Societas Raffaello Sanzio 1992-1999. Amleto, Masoch, Oresteia, Giulio Cesare, Genesis*, Ubulibri, Milano 2001, p. 11.

¹⁰ È quanto analizza J. Kristeva, *Poteri dell'orrore. Saggio sull'abiezione*, trad. it., Spirali, Milano 2006; si veda anche: G. Bataille, *L'abjection et les formes misérables*, in *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris 1970, pp. 28. «L'abietto può essere rappresentato? Se è opposta alla cultura, può essere esposto dalla cultura? Se è inconscio, può diventare consapevole e rimanere comunque abietto? In altre parole, può esserci un'abiezione consapevole, o questo è il suo unico modo di esistere?» si domanda H. Foster, *Il ritorno del reale. L'avanguardia alla fine del Novecento*, a cura di B. Carneglia, tr.it., Postmedia Books, Milano 2006, p. 2006.

¹¹ J. L. Nancy, *Corpus*, a cura di A. Moscati, trad.it., Cronopio, Napoli 2007, p. 70.

¹² G. Agamben, *Nudità*, Nottetempo, Roma 2009 pp. 129-146; J. L. Nancy, *Corpus*, cit., pp. 52-54.

¹³ «È la nudità della violenza che si mostra in tutta la sua evidenza, direttamente sulla pelle. Guardate quei corpi martoriati, sofferenti, spossessati di sé stessi. In loro è racchiuso il dolore

In *Oresteia (una commedia organica?)* (1995) violenza e distruzione si esaltano¹⁴. Lo scavo è sempre più profondo, sino all'origine del rito, del gesto dionisiaco, della tragedia che diviene citazione *letterale*, fisicizzata dal capro sventrato issato al centro della scena, la cui testa coronata lo trasforma nel simulacro del re *sacrificato* e ucciso. Lo stridere delle scimmie evoca la violenza delle Eumenidi, Agamennone è rinchiuso nel corpo goffo di un attore mongoloide. Il Coniglio Corifeo giunge dalle allucinazioni fiabesche di Carroll, il suo aspetto è inquietante ma nella sua voce esiste una dolcezza frustrata e violentata dall'azione cui soccombe. *Giulio Cesare. Da Shakespeare e dagli storici latini* (1997) è un'opera sul potere e sulla retorica. I personaggi evaporano in voci che si rompono, la loro valenza drammaturgica si frantuma, promana la profondità carnale della voce, la sua essenza sessuale: quella delle corde vocali di ...vskii, il cui movimento originario è catturato da una sonda endoscopica che lo proietta sul fondo della scena svelando: «il lungo segreto da cui origina la parola»¹⁵. La voce di Bruto è strozzata da un collare, il quale poi aspira elio da una bombola, deformando la sua vocalità che si trasforma nel verso di Donald Duck; il suo discorso fallisce. Tutto soccombe al cospetto del discorso di Antonio, il soffio sfigurato di un attore laringectomizzato, la cui non-voce - egli parla attraverso lo stomaco, non più facendo uso delle corde vocali - sconfigge le ragioni politiche dell'avversario. Cesare è un uomo vecchio e stanco, dalle ossa spigolose: «è la vecchiezza stessa del teatro»¹⁶. Poi, tutto è violenza e distruzione: la scena incendiata, i corpi anoressici di Bruto e Cassio: «Queste rabbiose abbreviazioni di corpi»¹⁷ invocano, sin dalla loro apparizione un presagio di rovina e di morte¹⁸. In *Genesis. From the Museum of Sleep* (1999), la Creazione riverbera il suo contrario¹⁹ nell'immobile epifania della morte e si origina per aperture e ferite; il nascere è dolore, l'esistere è patimento, *opera* di una divinità che è caos distante, nel suo divenire, da quello della tradizione tragica. Gli organi interni, oggetto e parte della creazione, sono esposti, decontestualizzati dal corpo eviscerato, in una geometrica corrispondenza tra il «corpo senza organi» di Artaud e la camera della morte nazista.

Il concepimento dello spazio scenico che ha interessato questa fase della produzione della compagnia cesenate, si evolve nella ricerca. La scena è

del mondo. Un dolore irrimediabile, come una cicatrice che mai potrà essere cancellata», F. Ferrari, *Nudità. Per una critica silenziosa*, Lanfranchi Editore, Milano 1999, p. 27.

¹⁴ V. Valentini, *The Oresteia of the Societas Raffaello Sanzio. On Refuge*, in "Performance Research", n. 3 (1997).

¹⁵ A. Sacchi, *Shakespeare per la Societas Raffaello Sanzio*, ETS, Milano 2014, p. 117.

¹⁶ *Ivi*, p. 123.

¹⁷ *Ivi*, p. 135.

¹⁸ «Bruto e Cassio in questo loro deserto campo di battaglia sono concentrati in rituali individuali dove innumerevoli appaiono le allusioni e i riferimenti culturali all'iconografia, alle gestica ieratica e alla statuaria neoclassica, ma sono assunti come detriti, senza alcun compiacimento intellettuale. Sono geroglifici che non chiedono d'essere decrittati. Finché i corpi si incontrano e scatta una sorta di complicità, certamente un affetto, la vicinanza di una stessa condizione sul campo, sul palco e nel mondo», *Ibidem*.

¹⁹ «Questa *Genesis* non è solo quella biblica, ma è anche quella che mette il mondo (in scena) la mia pretesa retorica di rifare il mondo: mette in scena la parte più volgare di me: l'artista, quello che vuole rubare l'ultima delle *Sephiroth* a Dio: la più importante. Il segreto di Pulcinella è proprio questo: rubare a Dio», R. Castellucci, C. Guidi, C. Castellucci, *Epopoea della polvere*, cit., p. 262.

organismo vivente che si modifica nel farsi corpo dello spettacolo, nel quale regia e drammaturgia si fondono in un unico tessuto performativo.

L'immagine

È da ritenere che l'«organismo drammatico» di Castellucci abbia la sua chiave di volta nel ciclo della *Tragedia Endogonidia*²⁰, cioè negli anni che vanno dal 2002 al 2004 che pone in essere il «punto geometrico d'indecidibilità fra parola e silenzio»²¹, sul quale il suo teatro si fonda. Il ciclo drammatico porta a compimento, esaltandola, la dimensione organica delle opere di Castellucci; organica nel senso biologico, nella sua consistente relazione con la mutazione di voci, corpi e sostanze sulla scena, nel decidere di farla abitare da fluidi e composti organici, suoni acusmatici fusi a formule chimiche²². Nella *Tragedia Endogonidia*, la voce è sia la fonte organica di ciascun episodio che il suo elemento residuale²³. Il suono si fa carico di dare forma a una *visione* capace di mutare in occhi le orecchie di coloro che ascoltano²⁴. La relazione suono-immagine sovrintende la dimensione performativa e spettatoriale, è uno scontro con qualcosa di sconosciuto e spaventoso, uno svelamento di un altrove elettroacustico che appare e si trasforma costantemente.

Il tragico, il dolore

²⁰ Il ciclo è perimetrato teoricamente in C. Castellucci, R. Castellucci, C. Guidi, J. Kelleher, N. Ridout, *The Theatre of Societas Raffaello Sanzio*, Routledge, London - New York 2007.

²¹ S. Tedesco, *La musica del paesaggio e la singolarità formata*, in Id., *Romeo Castellucci: Estetica*, Meltemi, Milano 2018, p. 89.

²² «Il termine *endogonidia* si riferisce a quegli esseri viventi semplici che hanno al proprio interno la compresenza delle gonadi: ciò permette loro di riprodursi senza fine. *Tragedia*, al contrario, presuppone sempre una fine e tratta della fine. La *Tragedia* fissa la morte. *Endogonidia* è invece vita perenne di un individuo che, scindendosi, si auto-genera incessantemente. Dunque, la *Tragedia Endogonidia* fissa lo sguardo sulle morti che non smettono mai di prodursi: è un'opera che per procreare, deve spezzarsi in tanti Episodi. L'intenzione è quella di un'autogenerazione di idee, figure, concetti, organizzati in un ciclo drammatico che riprende il modello della tragedia greca, ma lo riempie di un contenuto rivolto al futuro [...] L'idea strutturale di fondo è quella di un'opera in continuo cambiamento per scissione. Si tratta di un sistema di rappresentazione che, come un organismo, si trasforma nel tempo e nella geografia dei propri spostamenti. La forma prodotta non è un'opera chiusa, e neppure un frammento di un'opera: il principio che genera e collega gli Episodi è quello di un'auto-generazione; l'organismo che ne deriva è dunque, in un certo senso, perenne», *Societas Raffaello Sanzio, Tragedia Endogonidia di Romeo Castellucci*, DVD Rarovideo 2007 (libretto, p. 7).

²³ «La musica è stata scritta da Scott Gibbons sulla base di una partitura vocale che Chiara Guidi ha impostato con gli attori. Una parte dei suoni è data in tempo reale, attraverso strumentazioni presenti in sala, controllate da Scott Gibbons stesso. Tutti i suoni derivano dalla voce umana. Niente di quello che si sente, pur strano che possa apparire, è altro che voce umana». *Ivi*, p. 8.

²⁴ Ne discute Enrico Pitozzi, dei cui vari studi sull'argomento, si rimanda a E. Pitozzi, *Estendere il visibile. La logica del suono e del colore*, in *Toccare il reale. L'arte di Romeo Castellucci*, a cura di P. Di Matteo, Cronopio, Napoli 2015, pp. 115-128.

Continua, anche in questa forma, il confronto atemporale che Castellucci ha sempre mantenuto col tragico umano²⁵. Esso non si estrinseca nella riconsiderazione di un genere teatrale all'interno di un tessuto connettivo, le cui forme intrecciate si dipanano lungo percorsi molteplici, ma lambisce una dimensione che gli è sempre stata propria: quella del dolore e della sua immanenza nel reale, in cui riverbera la colpa, il fallimento umano, l'enigma; domande (le *domande* di Castellucci) che per secoli il teatro ha riverberato e che pervengono ancora urgenti al nostro ascolto e verso cui restiamo irretiti, silenti, corrotti dalla paura. Tale materia, indagata nei suoi aspetti più sconcertanti e dialettici trabocca negli spettacoli di Castellucci (ne è esempio significativo la ricerca sulla *Commedia* di Dante del 2008 che in questo percorso esplicativo, per necessaria brevità, oltrepassiamo).

Sul concetto di volto nel Figlio di Dio (2012), spettacolo tra i più discussi di Castellucci, incrocia due temi incidenti sul reale: la malattia e la fede. Il disgusto per la (e della) malattia e il suo manifestarsi implacabile, doloroso, ripugnante, al cospetto di un Dio che *guarda senza vedere*, nella sua immobile bellezza, con la quale *supera* ciò che sulla scena lo chiama in causa, senza intervenire. È l'uomo che si offre in olocausto al dio; *hoc est enim corpus meum*: la «frase rituale»²⁶ si rovescia, in una *verità* tutta terrena. Lo spettatore guarda, è messo alla prova dall'odore cattivo che inonda la sala, è al cospetto del dolore e guarda l'essere guardato dal dio immobile (il volto ieratico e patetico allo stesso tempo del Cristo *Salvator Mundi* di Antonello da Messina che campeggia sullo sfondo, in grandi dimensioni)²⁷. L'invocazione rivolta al divino è umana e universale allo stesso tempo, quella che anche Cristo proferisce sulla croce, una richiesta di salvezza dalla sofferenza, dalla morte. La soluzione non giunge, il nume resta immobile nella sua *inutile* bellezza. Il volto di Cristo è posto sotto attacco da ordigni giocattolo lanciati da un gruppo di adolescenti che, uno alla volta, entrano in scena *armati* di zainetti da cui estraggono le loro bombe; al placarsi delle ripetute esplosioni l'immagine inizia a deformarsi; progressivamente è sporcata dallo stesso colore delle feci, poi iconoclasticamente cancellata dal *dripping* e, deflagrata, lascia il posto

²⁵ Con lo sguardo rivolto alla riflessione di Castellucci sul tragico umano, facciamo nostra la visione del dolore offerta da Salvatore Natoli: «Il dolore è quanto di più proprio, individuale e intrasferibile possa darsi nella vita degli uomini, ma nello stesso tempo non è un'esperienza così immediata e diretta come a prima vista potrebbe sembrare. Nessun uomo potrebbe vivere la sofferenza e sopravvivere ad essa, se non riuscisse ad attribuirvi un senso. Esistono quindi scenari di senso entro i quali il dolore viene giustificato e compreso. Tragedia e redenzione costituiscono le due grandi scene entro cui l'occidente ha sperimentato il dolore. Queste due visioni del tempo si sono mescolate, ma anche reciprocamente neutralizzate. Il loro progressivo allontanarsi dal modello originario ha aperto la via a nuove possibili sintesi. L'esperienza del dolore nella società contemporanea non dispone più dell'integralità della tradizione e tuttavia ne sente il bisogno di salvezza e la fedeltà alla terra. L'unica fede oggi possibile sembra essere quella della tecnica, ma anch'essa, per molti versi, lascia increduli. L'uomo contemporaneo si pone tra l'ideologia dell'uomo artificiale e i rischi del futuro. In questa nuova scena si vive oggi il dolore», S. Natoli, *L'esperienza del dolore*, Feltrinelli, Milano 1999.

²⁶ J. L. Nancy, *Corpus* cit., pp. 7-9.

²⁷ Sul portato simbolico del volto e della sua riproduzione pittorica e fotografica, è interessante quanto scrive J. L. Nancy (a cura di), *L'altro ritratto*, Electa, Milano 2013.

all'invocazione: «You are my sheperd» («Tu sei il mio pastore», *Salmo 2*) cui si aggiunge un «not» che ne ribalta il significato, negando il reciproco riconoscimento tra divino e umano. La scena, di un bianco luminoso privo di candore, è lordata dal marrone degli escrementi, raggelata dalla malattia che ricopre ogni oggetto quotidiano; è abitata da un padre umiliato dalle sofferenze e da un figlio che amorevolmente tenta di accudirlo e consolarlo. Entrambi, alla fine, escono sconfitti.

Mostrare di togliere

The Four Season Restaurant dà corpo intermedio alla cosiddetta *Trilogia del rifiuto*, iniziata con *Sul concetto di volto nel figlio di Dio* e completata con *Il velo nero del Pastore*. Il trittico dell'iconoclastia non pone in essere il rifiuto come totalità dell'azione ma, fondendo metafisica e drammaturgia, contempla: «la contraddizione di togliere e del mostrare di togliere»²⁸. L'atto drammaturgico è *mozzato*, poiché muove da *La morte di Empedocle*, tragedia incompiuta di Friedrich Hölderlin, il cui nucleo drammatico si raccoglie sulla decisione di Empedocle di lanciarsi nell'Etna. Ciò sancisce l'uscita di scena dell'artista e la somma affermazione della sua identità, gesto che - nello spettacolo di Castellucci - si unisce al rifiuto di Mark Rothko (1958) di concedere le sue tele al noto ristorante di New York (da qui il titolo dello spettacolo). Il silenzio e la solitudine dell'artista, il vuoto profondo che segna tale gesto è ricongiungimento con un tutto che sulla scena erompe col buio fragoroso di un ammasso stellare della costellazione di Perseo che si oppone all'attrazione di un buco nero che la inghiotte, nella sua profondità abissale, per ripartorirla in forma rovesciata. Una tempesta di materia rivolge il caos cosmico verso lo spettatore completamente immerso in questo teatro scosso dal profondo. Figure femminili in una palestra di un convitto giocano, nella quiete, a fare il teatro, recitano frammenti del testo di Hölderlin e con gesti e posture riverberano l'arte neoclassica. La loro enfasi retorica amplifica la potenza poetica della parola, nello stesso momento in cui essa viene amputata, quando ciascuna delle donne in scena recide la propria lingua con una forbice. La voce si stacca progressivamente dal corpo, ritornando labiata, come fuori sincrono, registrata ed emessa come il suono di una vecchia radio. Alla fine, la scena resta vuota ed è abitata unicamente dall'immagine sul fondo della scena: un volto di donna (una delle prostitute di *Storyville*, il quartiere a luci rosse di New Orleans, fotografate da Bellocq²⁹ che richiama il *Salvator Mundi*, del *Volto*) e da un'invocazione scritta: «Non lasciarmi».

Ancora nel segno del *rifiuto* s'inserisce *Il velo nero del pastore*, ultimo episodio della trilogia che nasce dalla novella omonima di Nathaniel

²⁸ Concetto che è estratto dall'incontro di presentazione dello spettacolo al Teatro Argentina di Roma, nel 2013.

²⁹ E. Epstein Landau, *Spectacular Wickedness: Sex, Race, and Memory in Storyville, New Orleans*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 2013.

Hawthorne³⁰. Una comunità protestante è sconvolta dalla decisione del reverendo Hooper di indossare un velo che gli copre gli occhi: «Questo velo è un emblema, un simbolo, e devo portarlo sempre, alla luce e al buio, nella solitudine e davanti allo sguardo della moltitudine, di fronte agli estranei e agli amici più cari. Nessuno sguardo di mortale lo vedrà mai sollevarsi. Quest'ombra cupa deve separarmi dal mondo». È quanto egli dichiara, come oscuro presagio che sancisce il rifiuto netto del guardare, come a negare ogni possibile relazione col mondo. Nello spettacolo il velo del reverendo si rovescia, egli non vede ma è guardato dallo spettatore sorpreso quanto gli interlocutori della novella, è travolto dal vertiginoso ritorno all'irrapresentabilità. *The Minister Black Veil* (con Willem Dafoe in scena, 2016), trasforma l'originale racconto del pastore Hooper, in una omelia velata, nella quale un ministrante-attore appellante, recita il sermone del regista (il testo è scritto da Claudia Castellucci). Un corpo-voce mistico-metafisico che inghiotte l'ambigua stravaganza di un pastore, per incaricarsi di una *teologia* della parola teatrale. «Se si potesse riassumere questo spettacolo in una frase si potrebbe dire che qui viene mostrata non la storia di un uomo, bensì quella di un pezzo di vetro oscuro, usato come specchio per riflettere e filtrare l'immagine dell'immagine»³¹.

La parola e il vuoto sono i confini estremi dell'ultimo spettacolo di Romeo Castellucci, con cui si chiude la nostra indagine. La parola che annuncia la Terra Promessa che si dissolve in un infecondo deserto. Il nome di Dio, misterioso e assente che riserva dolori e promette invano una liberazione; un Dio che può essere bestemmiato (e qui torna l'iconicità rovesciata del *Volto*). Un vuoto frastornante abitato da lingue incomprensibili (glossolalie, linguaggi liturgici sconosciuti che precipitano nel loro risuonare inane. Questo è *Democracy in America* (2018), spettacolo che ha, sullo sfondo, il saggio con il quale Alexis de Tocqueville osservò l'antitesi tra la puritana e conservatrice società americana di metà Ottocento e il suo inospitale e aspro territorio.

L'inizio dello spettacolo è affidato a didascalie che accompagnano i gesti e i movimenti di un esercito con bandiere recanti lettere che, nella composizione del gruppo, formano parole come: «crime», «coca», «car comedy», «carcinoma», «cynic» che evocano i mali del mondo globale, e poi compongono il titolo dello spettacolo. Atto evocativo che riverbera nei nomi di paesi di tutto il mondo che lampeggiano in scena quando il gruppo danzante esce di scena.

A questo prologo segue la sezione centrale dello spettacolo, occupata dai dialoghi tra una coppia di puritani, Elisabeth e Nathanael,

³⁰ In una prima versione (vista al Teatro Vascello di Roma nel 2011), la dinamica narrativa dello spettacolo è interdetta, i riferimenti al testo frantumati dal montaggio di immagini oniriche, provenienti da un altrove indefinito, che si susseguono sulla scena. La comunità evocata dal testo diviene, sulla scena, quella del teatro, degli spettatori spinti nella vorticoso e solitaria ricerca di un senso che collassa. Il sipario scorre lentamente sul palco, con la stessa dinamica di una dissolvenza cinematografica, lasciando emergere o cancellando le immagini. Il teatro convoca sulla scena il cinema: una locomotiva fumante taglia di tre quarti la scena e procede sino a lambire il proscenio. Lo sconcerto degli spettatori, provocato da tale epifania macchinica, evoca lo smarrimento dei parigini che assistettero alle proiezioni dei fratelli Lumière del 1896.

³¹ R. Castellucci, dal programma di sala dello spettacolo.

che rappresentano le speranze disilluse di molte famiglie di pionieri respinte da un territorio arido e inospitale. Le loro parole evocano la Bibbia, ma non vi è nulla di rassicurante nel loro dire, solo la conferma della dura legge della Natura che, in cambio della loro Fede e dell'utopico egualitarismo biblico di De Toqueville, restituisce solo tuberi secchi, sino a trascinare la coppia nella bestemmia e nella vergogna. A tale disfatta dà eco la voce dei nativi, le cui parole ancestrali sono rivolte a culti misterici di fertilità destinata, tuttavia, a soccombere. I nativi si rassegnano infine a imparare la lingua dei coloni, a spogliarsi del proprio linguaggio così come fanno delle loro pelli, in un atto sacrificale conclusivo.

Lo sguardo che abbiamo voluto rivolgere ad alcuni significativi momenti della ricerca di Romeo Castellucci testimonia, in modo chiaro e dirompente, come l'artista si sia reso protagonista di un'estetica teatrale che ha contribuito, insieme ad altri autorevoli registi contemporanei, a modificare il concepimento e l'atto creativo del teatro dei nostri giorni, nonché la nostra relazione con l'atto del guardare³².

³² Così annota Romeo Castellucci: «Io credo che le opere d'arte che segnano, che marciano una segnatura sono quelle che cambiano il punto di vista. Non fondano niente, non rinnovano. Il loro rapporto con la tradizione è soltanto in questo: cambiare il punto di vista, che vuol dire porsi continuamente una domanda sempre tesa, che non è contenutistica: Che cos'è guardare?», P. Di Matteo, *Il sipario si alzerà su uno sguardo*, in *Toccare il reale* cit., p. 7. E ancora: «È lo spettacolo che guarda lo spettatore? – si chiede Castellucci – O forse è lo sguardo dello spettatore che si curva fino a vedere la propria nuca; fino a vedersi, solo di spalle, nella sala di quel teatro. La persona nuda, sotto lo sguardo di tutti, è proprio lui, lo spettatore. La vergogna, chiamata in causa e essenziale in ogni rappresentazione, è sempre stata la sua. Ecco il teatro della peste, il teatro che punge lo spettatore», A. Sacchi, *Il posto del re* cit., pp. 203-204.

**«Quando Zeffirelli mi ha definito “il diavolo”
mi sono sentita una divinità».¹
Emma Dante e la regia d’Opera**

Simona Scattina

Emma Dante è una delle rivelazioni più importanti di questi ultimi anni. Il linguaggio dei suoi testi ricorda i drammi messinesi di Spiro Scimone, un’altra esperienza di punta del nuovo teatro siciliano di questi ultimi anni: la stessa costruzione per frasi brevi, semplici e chiare, che si aggregano come cellule vive del discorso, unità minime che costruiscono decorsi musicali, tensioni relazionali e strategie di senso, e sono, singolarmente prese, frammenti di parlato riportato in scena.²

Con queste parole Claudio Meldolesi e Gerardo Guccini conducevano il lettore di “Prove di Drammaturgia” all’interno dell’officina creativa di una giovane quanto acerba Dante. Premessa a un commento a margine della stessa autrice e alla pubblicazione della prima edizione di *Mpalermu*.

Oggi Emma Dante si distingue nel panorama della scena contemporanea per la singolare capacità d’incorporare gli aspetti più innovativi della regia senza cercare facili compromessi. Avvezza alle sfide, sin dagli esordi, ha mostrato il desiderio di esplorare nuove strade mutando continuamente prospettiva. Da quel lontano 1999, data della fondazione della Compagnia Sud Costa Occidentale, la sua ricerca espressiva è ormai considerata tra le più rilevanti nel panorama della scena teatrale contemporanea.

Dante attraverso il suo teatro intercetta alcune delle questioni centrali della drammaturgia novecentesca: l’esperienza biografica che si intreccia con quella teatrale³; la pratica del lavorare in gruppo che le consente di generare grandi affreschi corali; «la dialettica tra le *invenzioni* individuali e il sistema teatrale»⁴; il rapporto *carnale* dell’opera con lo spettatore; la ricerca di una «dimensione fabbrile»⁵ che dispone alla condizione creativa e per Dante si traduce con la tecnica della vita. Parola, silenzio, ritmo (dato dalla musica, dal suono onomatopoeico della lingua e dai gesti reiterati), scenografia, luci e costumi si implementano, si corrispondono e si integrano a vicenda, fino a costituire un unico campo semantico all’interno di un teatro espressivo, carnale e totale, che parte dalla pancia. Per Cordelli quello di Dante è un

¹ *Incontro con Emma Dante*, a cura di A. Billò, S. Rimini, M. Sciotto, in “Arabeschi”, n. 10 (2017), <http://www.arabeschi.it/videointervista-a-emma-dante/>

² C. Meldolesi, G. Guccini, *Il teatro di Emma Dante. Appunti per la ricerca di un metodo*, in “Prove di Drammaturgia”, n.1 (2003), p. 21.

³ Cfr. G. Guccini, *L’ambiente svelato. Dramma attore e spazio nel teatro di Emma Dante*, in *Emma Dante. Palermo dentro*, a cura di A. Porcheddu, Editrice Zona, Civitella in Val di Chiana (AR) 2010.

⁴ S. Bottioli, *I “felici pochi” di Emma Dante. La grazia scomoda del teatro*, in “Culture teatrali”, n. 19 (2008), p. 160. La studiosa fa qui riferimento al termine ‘invenzioni’ nell’accezione di Claudio Meldolesi che nel volume *Fra Totò e Gadda. Sei invenzioni sprecate nel teatro italiano* (Bulzoni 1987), parlava di «invenzioni sprecate» riferendosi ad alcune esperienze artistiche di rilievo ma sottovalutate a causa di una certa cecità sociale o per scarsa perseveranza.

⁵ L. Mango, *L’aura, la forma, la tecnica*, Guerini Associati, Milano 1996, p. 115.

«postmodernismo *caldò*», che «insiste sui temi del corpo, sulla sua presenza»⁶, a partire da una drammaturgia collettiva sorvegliata da una regia autoritaria e autorevole, collettore di stimoli o assemblatore di linguaggi, ma con un ruolo che è e resta di guida e che adempie tutte le altre funzioni creatrici.⁷

Ultime generazioni all'Opera

Nel sistema *bipolare*⁸ (musicale e performativo) del teatro operistico sono confluiti, nel ruolo di regista, artefici teatrali e non,⁹ che si sono misurati così con la carica visiva e spaziale del suono drammatico e hanno superato la dialettica fra «prima» e «seconda creazione»¹⁰ per arrivare a una scrittura che consentisse loro di «mettere in scena la musica»¹¹ a partire dalla «scoperta d'inedite possibilità d'intreccio fra l'autonomo linguaggio della scrittura scenica e la pervasiva presenza d'una *prima creazione* oggettivata dal canto e dal suono orchestrale».¹²

Dante, come le altre figure *leader* della ricerca teatrale (Wilson, Vacis, Tiezzi, Delbono), ha trovato nella regia lirica e, più in generale nella musica (utilizzata come modello, metodo e metafora del fare teatro)¹³, una dimensione congeniale al suo «modo di pensare in grande».¹⁴ Attratta dall'attorialità e dalla cant-attorialità¹⁵ ha contaminato il suo fare teatro con ogni genere di musica: dai canti popolari ad influenze musicali contemporanee a grandi classici. Questa musicalizzazione del suo teatro va indagata anche e soprattutto alla luce del magistero pedagogico di Gabriele Vacis, che ha esercitato, non solo su Dante, un'azione sotterranea e capillare i cui effetti risultano particolarmente

⁶ F. Cordelli, *Declino del teatro di regia*, Editoria & Spettacolo, Spoleto (PG) 2014, p. 259.

⁷ Marco De Marinis include Emma Dante nel novero dei registi *demiurghi* o *despota*, tra gli altri Romeo Castellucci, Jan Fabre e Pippo Delbono. Cfr. M. De Marinis, Regia e post-regia: dalla messa in scena all'opera-contenitore, in *La regia in Italia, oggi. Per Luca Ronconi*, a cura di C. Longhi, in "Culture Teatrali", n. 25, la casa Usher, Firenze 2016, pp. 66-78.

⁸ Si vedano a tal proposito i seguenti contributi: G. Guccini, L. Zoppelli, L. Bianconi, *Ancora sulla regia nell'opera lirica*, in "Il Saggiatore musicale", n. 1 (2010), pp. 83-118; G. Guccini, *La regia lirica, livello contemporaneo della regia teatrale*, in "Il Castello Di Elsinore", n. 62 (2010), pp. 83-104. E il dossier G. Guccini, *La Musa meticcica. Materiali d'autore per la conoscenza e lo studio della regia lirica*, in *La regia in Italia, oggi. Per Luca Ronconi*, a cura di C. Longhi, cit., pp. 127-178.

⁹ Ricordiamo anche registi cinematografici quali Liliana Cavani, Giuseppe Patroni Griffi, Ermanno Olmi, per citarne alcuni. Questo dialogo ha determinato, nella prospettiva adottata da Francesco Ceraolo, considerevoli trasformazioni dell'estetica operistica, che dal medium cinematografico accoglie l'impiego dei nuovi mezzi tecnologici in grado di concretizzare l'utopia wagneriana della sintesi delle arti. Cfr. F. Ceraolo, *Registi all'Opera. Note sull'estetica della regia operistica*, Bulzoni, Roma 2011.

¹⁰ Cfr. F. Perrelli, *La seconda creazione. Fondamenti di regia teatrale*, UTET, Torino 2005.

¹¹ J. Svoboda, *I segreti dello spazio teatrale*, a cura di E. De Angeli, Ubulibri, Milano 1997, p. 65.

¹² G. Guccini, "Regiekultur" vs "Regietheater". *Introduzione alla regia lirica contemporanea*, in *La regia in Italia, oggi. Per Luca Ronconi*, a cura di C. Longhi, cit., p. 129.

¹³ Cfr. D. Roesner, *Musicality in Theatre. Music as Model, Method and Metaphor in Theatre-Making*, Ashgate, Fainham 2014.

¹⁴ M. De Marinis, *Ripensare il Novecento teatrale. Paesaggi e spaesamenti*, Bulzoni, Roma 2018, p. 88.

¹⁵ A tal proposito Barsotti afferma: «da musica e il canto, registrato o dal vivo, fanno parte del processo preparatorio, siano utilizzati o scartati nella forma esecutiva; in molti casi possono essere visti come didascalie sonore delle azioni». A. Barsotti, *Emma attraverso lo specchio: postdrammatico vs drammatico*, in "Prove di Drammaturgia", n. 1 (2010), p. 28.

rilevanti nel caso dell'opera lirica.¹⁶ Dante, che conosce Vacis presso l'Accademia nazionale d'arte drammatica “Silvio D'Amico”, di quella esperienza ricorda:

Mi ha insegnato [...] ad ascoltare il silenzio, a usare il rumore degli ingranaggi della scena, il rumore delle ossa degli attori che scricchiolano. Mi insegnò la differenza tra una nota grave e una nota acuta. Mi insegnò che il corpo poteva parlare, che faceva un rumore e che questo rumore poteva essere un canto...¹⁷

Un lavoro che apprende partendo dalla schiera di Vacis e che le permette di lavorare su tono, ritmo, volume¹⁸ come se si avesse un metronomo davanti, con la differenza che «invece di avere un metronomo, si lavora con quei poveretti di attori tutti in schiera: e gli fai fare dodici passi avanti e indietro, per ore e ore, chiedendo loro di non perdere mai il ritmo iniziale». ¹⁹ L'esercizio della schiera (e il suo superamento) la conduce all'acquisizione di principi musicali, ma le consente soprattutto di sviluppare narrativamente ciò che le deriva dall'ascolto e di traghettare i testi «in territori culturali mobili, nei quali è possibile viaggiare per poi rappresentare o narrare i percorsi compiuti». ²⁰ Le avventure sceniche di Emma Dante mostrano questo desiderio di cogliere nuove strade, altre prospettive, forse di maggior respiro, e la portano nel tempio della regia lirica con una discussa *Carmen* di Bizet che nel dicembre del 2009 apre la stagione de La Scala di Milano e segna la sua iniziazione all'opera lirica.

Quasi giunta alla nona regia operistica con *La Bobème* che debutterà per la stagione 2020/2021 per il Teatro San Carlo di Napoli, Dante in questi anni si è confrontata con l'opera francese più celebrata nel mondo; l'*opéra comique* di Auber (*La muette de Portici*, 2012); il *singgedicht* del giovane Richard Strauss (*Feuersnot*, 2014); l'eclettismo novecentesco di Henze (*Gisela!*, 2015); la comicità di Rossini (*La Cenerentola*, 2016); l'affresco umano del singolare dittico Mascagni-Poulenc (*Cavalleria Rusticana–La Voix humaine*, 2017); la visionarietà di Shakespeare melodrammatizzata da Verdi (*Macbeth*, 2017), su cui abbiamo deciso di concentrarci, e il cupo Prokof'ev de *L'angelo di fuoco* (2019).

Esperienze diverse fra loro, ma sempre accomunate dalla stessa poetica e dalle stesse costanti tematiche che caratterizzano il suo universo creativo, in una volontà di fornire una nuova chiave di lettura per leggere l'opera lirica grazie anche a forti investimenti visivi.

¹⁶ Presso la Civica Scuola di Teatro “Paolo Grassi”, tra il 1987 e il 2005, Vacis ha preparato all'incontro con il linguaggio della performance musicale quelli che oggi sono tra gli esponenti di punta della regia lirica contemporanea: Michieletto, Micheli, Muscato.

¹⁷ E. Dante, *La strada scomoda del teatro*, in A. Porcheddu, *Emma Dante. Palermo dentro*, cit., p. 37.

¹⁸ *Tono, ritmo, volume* è il titolo del contributo di Damiano Michieletto pubblicato in *La regia in Italia, oggi. Per Luca Ronconi*, a cura di C. Longhi, cit., pp. 150-166. Si tratta di un capitolo della Tesi di Laurea dello stesso Michieletto dal titolo *La pedagogia di Gabriele Vacis*, relatore P. Puppa, Università Ca' Foscari, Venezia 2002.

¹⁹ E. Dante, *La strada scomoda del teatro*, in A. Porcheddu, *Emma Dante. Palermo dentro*, cit., p. 37.

²⁰ G. Guccini, Vacis alla “Paolo Grassi”. Un iceberg pedagogico con diverse ramificazioni nel campo della regia lirica (Emma Dante, Micheli, Michieletto, Muscato, Sinigaglia), in *La regia in Italia, oggi. Per Luca Ronconi*, a cura di C. Longhi, cit., p. 147.

Il Macbeth primigenio di Emma Dante

È innegabile che oggi l'opera lirica abbia un peso nell'orizzonte registico dantiano, sebbene, in occasione del suo *Macbeth*,²¹ abbia ribadito di non volere diventare una regista lirica *tout court*: «non voglio inflazionare questa attività, voglio solo affrontare le opere che mi piacciono, che abbiano un senso nel mio percorso».²² E *Macbeth* sicuramente è tra queste; coerente alla cifra che caratterizza quasi tutta la sua produzione teatrale, le consente ancora un volta di affondare la lama in una storia tragica e di mettere in scena, con grande intensità e senso del dramma, temi cari come l'attaccamento ancestrale alla terra²³ e una dimensione religiosa che oscilla tra spiritualità e materialità, dove il rito diventa sostanza stessa dell'azione.

Le regie liriche²⁴ di Dante di certo non lasciano indifferenti e sappiamo bene che nel melodramma non sono mancate conduzioni di «dinamitarda originalità» (per citare Elvio Giudici):²⁵ basti pensare, rimanendo su *Macbeth*, alle regie di Dmitri Tcherniakov (2009) o di Martin Kušej (2013),²⁶ o a chi,

²¹ *Macbeth*. Melodramma in quattro atti. Musica di Giuseppe Verdi. Libretto di Francesco Maria Piave. Direttore Gabriele Ferro. Regia Emma Dante. Scene Carmine Maringola. Costumi Vanessa Sannino. Coreografia Manuela Lo Sicco. Maestro d'armi Sandro Maria Campagna. Light designer Cristian Zucaro. Assistente regia Giuseppe Cutino. Assistente scene Roberto Tusa. Assistente costumi Sylvie Barras. Orchestra, Coro e Corpo di ballo del Teatro Massimo. Maestro del Coro Piero Monti. Macbeth: Giuseppe Altomare, Roberto Frontali. Banco: Marko Mimica. Lady Macbeth: Anna Pirozzi, Virginia Tola. Dama di Lady Macbeth: Federica Alfano. Macduff: Vincenzo Costanzo. Malcolm: Manuel Pierattelli. Medico: Nicolò Ceriani. Domestico. Sicario/Araldo: Antonio Barbagallo. Apparizioni: Marko Mimica, Emanuela Ciminna/Federica Quattrocchi, Riccardo Romeo. Duncano: Francesco Cusumano. Fleanzio: Nunziatina Lo Presti. Attori della Compagnia di Emma Dante e Allievi della Scuola dei mestieri dello spettacolo del Teatro Biondo di Palermo. Nuovo allestimento del Teatro Massimo di Palermo in coproduzione con il Teatro Regio di Torino e con l'Associazione Arena Sferisterio/Macerata Opera Festival. Vincitore dell'Angel Herald Award di Edimburgo nel 2017.

²² Articolo di redazione, *Emma Dante: "L'Opera lirica va rivitalizzata. Vorrei affrontare Mozart e Wagner"*, in "Adnkronos", https://www.adnkronos.com/intrattenimento/spettacolo/2017/08/28/emma-dante-opera-lirica-rivitalizzata-vorrei-affrontare-mozart-wagner_qhudEYBOVGYATR0rpxGphK.html.

²³ Nello stesso anno debutta il *Macbettu* sardo di Alessandro Serra (Premio Ubu 2017 allo Spettacolo dell'anno e Premio della Critica Teatrale ANCT 2017) che con lo spettacolo di Dante condivide questa dimensione, trasportando la tragedia scozzese nel cuore e nella cultura dell'antropologia sarda. Oltre al *Macbettu*, il cui titolo non può non evocare il poetico *Macbetto* testoriano (Testori aveva attinto più a Verdi che a Shakespeare), il 2017 sembra proprio essere l'anno del personaggio shakespeariano tanto che possiamo annoverare anche le regie di Luca De Fusco e di Franco Branciaroli e quella di Vincenzo Pirrotta con il suo adattamento noir *Macbeth. Una magarià*.

²⁴ *Macbeth* è l'unica opera (di là dalle riprese Rai della *Cenerentola*, del dittico *Cavalleria Rusticana-La voix humaine* e dei recenti *Carmen* e *L'angelo di fuoco*), che vanta un'edizione DVD, registrata al Teatro Massimo (26-29 gennaio 2017), Naxos Records. La regia televisiva, che pure non è della drammaturga ma di Matteo Ricchetti consente di seguire l'andamento performativo sia *da lontano*, simulando la visione dello spettatore in teatro, sia *da vicino*, focalizzando gli abbracci serrati, i primi piani eloquenti ed incisivi e ancora tutte le microazioni di cui è costellato il suo teatro.

²⁵ Cfr. E. Giudici, *L'Ottocento. L'Opera Storia, teatro, regia, Verdi e Wagner*, vol. secondo, Il Saggiatore, Milano 2018.

²⁶ Per un confronto rispetto alle tante regie del *Macbeth*, da quelle più 'incerate' a quelle che uniscono la spettacolarità di alcune soluzioni sceniche all'efficacia, si rimanda al racconto di

come Damiano Michieletto, con la sua attualizzazione e modernizzazione di opere anche non del repertorio più consueto sta riavvicinando il pubblico, specialmente quello più giovane,²⁷ alla *musa bizzarra e altera*.²⁸

Quando Dante arriva al *Macbeth* nello stesso anno riceve la proposta per il dittico *Cavalleria Rusticana-La voix humaine*, porta in teatro *Bestie di scena* ed esordisce a Spoleto con *La scortecata*. Un anno di grazia per la regista che mette in cantiere anche l'esordio al Teatro Greco di Siracusa con l'*Eracle* di Euripide (2018) e il ritorno al cinema con *Il Charleston-Le sorelle Macaluso* (2020) tratto dallo spettacolo del 2014. Questo dato va preso in considerazione dal momento che ogni composizione poetica di Dante entra nella successiva, in un gioco di scatole cinesi fatto di vere e proprie incursioni, di oggetti condivisi, di movimenti, ritmi, intuizioni. Ha sempre portato il suo teatro anche all'interno della lirica non rinunciando mai a quella che è la sua forte personalità di *teatrante*.²⁹ Non sono escluse le regie liriche e il *Macbeth* in cui ritroveremo gli elementi peculiari della sua scrittura scenica: recitazione, provocazione, corpo, spirito, fisicità, immaginazione.

La decima opera di Verdi (nella versione stabilmente accreditata del 1865),³⁰ le consente di affrontare un melodramma tra i più sperimentali. Prima opera lirica tratta direttamente da Shakespeare in cui la musica diviene pura teatralità e in cui Verdi comincia a definire un concetto che sarà fondamentale per lo sviluppo del proprio teatro, quello di *parola scenica* ovvero una parola in grado di tradurre con precisione una situazione drammaturgica.³¹ Nel confronto con il Bardo il compositore aveva approfondito inoltre uno dei poli fondamentali della sua ricerca: la messinscena del dramma dell'umano, elemento affine alla ricerca di Dante.

Nel *Macbeth* dantiano la solitudine del protagonista, la sua libertà stritolata dal destino, il personale conflitto tra il bene e il male – rappresentato dai due *tableaux vivants* della fecondazione delle streghe (atto I, *Che faceste? Dite su!*) e della detersione a vista di Duncano (atto I, finale, *Schiudi, inferno, la bocca*) – sono affrontati con la consueta matrice di mediterraneità fatta di pupi (i movimenti dei soldati durante la marcia che accompagna l'arrivo di Duncano nell'atto primo, *Oh donna mia!*); alberi di fico d'India, per cui la foresta scozzese

Giudici nel già citato *L'Ottocento. L'Opera, storia teatro e regia*, volume interamente dedicato a Wagner e Verdi in cui racconta la potenza di melodrammi ancora oggi vivissimi, passandoli in rassegna uno ad uno. Purtroppo, Giudici non arriva a includere la regia di Dante (cosa che avviene invece per la *Carmen* che appare nel volume precedente), partendo comunque dal 1972 e arrivando alla regia di Tresnjak del 2016.

²⁷ Questo sembra essere un obiettivo anche per Dante che nell'intervista sopracitata afferma: «servono nuove chiavi di lettura per rivitalizzare l'opera lirica, non solo per richiamare a teatro i giovani, ma anche per il pubblico tradizionale e i melomani. Va fatto un ragionamento per ridare nuova vita a quest'arte straordinaria che è il teatro musicale, perché altrimenti si rischia di ascoltare capolavori mummificati dall'immobilità». Dante precisa però che «rivitalizzare non significa necessariamente fare provocazioni fini a sé stesse, che non portano a niente neppure nel teatro di prosa». Articolo di redazione, *Emma Dante: "L'Opera lirica va rivitalizzata. Vorrei affrontare Mozart e Wagner"*, in "Adnkronos", cit.

²⁸ Cfr. H. Linderberger, *L'opera lirica. Musa bizzarra e altera*, Il Mulino, Bologna 1987.

²⁹ «Non sono una regista, sono una *teatrante*, così mi vorrei definire [...]. Tutto deve essere sotto il mio controllo». A. Porcheddu, *Emma Dante. Palermo dentro*, cit., p. 72.

³⁰ La versione giovanile risale al 1847. Cfr. A. Chegai, *Seduazione scenica e ragione drammatica: Verdi ed il Macbeth fiorentino del 1847*, in "Studi Verdiani", 11 (1996), pp. 40-74.

³¹ Cfr. F. Della Seta, *Shakespeare alle luci di Verdi*, in "Festival Verdi Journal", n. 1 (2018), pp. 11-22.

di Birman ha sapore di Sicilia (atto IV, *Via le fronde, e mano all'armi!*), e uno scheletro di cavallo che insiste in più momenti, rimando all'immaginario *Trionfo della morte* esposto al Palazzo Abatellis di Palermo.

Ma Dante va oltre, confrontandosi con la tragedia, come già aveva fatto con la *Medea* di Euripide nel 2004 e come, nello stesso anno del *Macbeth*, farà con l'*Eracle* siracusano. Trasforma così le streghe in vere e proprie divinità sotterranee che regolano l'inconscio dei personaggi, con citazioni strehleriane³² e ronconiane che vanno dai teli insanguinati che sembrano uscire dal ventre del palcoscenico, ai feti partoriti in proskenion. Le streghe le consentono, ancora una volta, l'esplorazione di quel «mostruoso femminile»,³³ che esce dalle convenzioni e produce effetti di smarrimento rispetto alle figure di una femminilità *regolare*. D'altra parte, per lo stesso Verdi le streghe dovevano «tanto nell'esecuzione musicale, come nell'azione [...] nel principio essere brutali e sguaiate fino al momento del Terzo Atto in cui si trovano in faccia a Macbeth».³⁴

Il lavoro più grande Dante lo compie sul coro e sulle arie, banco di prova di ogni regista che si trova a dover drammatizzare ciò che per statuto è privo di azione. Sul piano drammaturgico in questa regia, come per le precedenti, Dante sembra farsi guidare dalla musica reinterpretando la storia e cercando di sfuggire a passaggi *forzati*, presenti nel libretto mettendosi dunque a servizio della partitura e trasformando il dramma in azione. Il lavoro con i cantanti «si basa sulla recitazione, sui movimenti scenici che diano un senso alle parole che cantano. Non possono cantare e basta».³⁵ Ciò richiede una compenetrazione tra l'agire dell'attore e il suo eloquio, attivando, nel presente, quell'integrazione fra persone fisiche e identità drammatiche che Verdi aveva auspicato e che Dante raggiunge anche attraverso la compresenza in scena di cantanti e attori della sua Compagnia che si fanno essi stessi oggetto di una partitura.

Poi, finalmente, in sala prove, arrivano gli interpreti e quindi i personaggi. Credo che questa sia la tappa più importante del mio processo di creazione. Il mio percorso parte sempre da un inventario esistente, fatto dai corpi. Il loro rapporto d'identità è determinante per rappresentare e pensare, essi sono tutto, sono i riempimenti spaziali e temporali della scena. Si trasformano negli alberi di un intero bosco e riescono a far scorrere su un pavimento tutta l'acqua del mare.³⁶

³² L'apparizione dello spettro di Banco e di un lungo drappo di tessuto rosso sangue sembra un richiamo-omaggio al verdiano *Macbeth* scaligero di Giorgio Strehler del 1975.

³³ B. Creed, *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, Routledge, New York 2007, p. 6.

³⁴ F. Della Seta, *Shakespeare alle luci di Verdi*, cit., p. 14.

³⁵ Articolo di redazione, *Emma Dante: "L'Opera lirica va rivitalizzata. Vorrei affrontare Mozart e Wagner"*, in "Adnkronos", cit.

³⁶ A.C. Smaldone, *Macerata Opera Festival 2019: Macbeth #rossodesiderio secondo Emma Dante*, in "Le Salon Musical", <https://www.lesalonmusical.it/macerata-opera-festival-2019-macbeth-rossodesiderio-secondo-emma-dante/>. Indispensabile si rivela allora l'affiancamento di quest'ultimi con un gruppo di attori e danzatori provenienti in parte dalla Compagnia Sud Costa Occidentale e in parte dalla Scuola delle Arti e dei Mestieri, attori in grado di evocare quella teatralità e fisicità del Sud che è la sua cifra stilistica.

Ecco che per esempio nel Coro *Patria oppressa* (atto IV), che è cantato a mezza voce dagli scozzesi affranti psicologicamente e stremati fisicamente, ed è quindi molto diverso dagli inni patriottici di altre opere del Verdi, Dante mette in scena, in fila, ventidue cadaveri vestiti di nero (anche il coro è vestito di nero e sul fondo del palcoscenico è appena visibile), che lentamente vengono ricoperti, uno ad uno, da lenzuoli bianchi. Il quadro d'insieme rimanda a immagini di cronaca contemporanea cui siamo tristemente abituati, mentre una certa ricercatezza estetica ricorda i lavori di Jannis Kounellis o di Ai Weiwei. Dante qui sceglie, nei sette minuti a disposizione, di far *parlare* solo la fisicità di cadaveri in scena secondo quella «presenza corporea» che è, come rileva Massimo Fusillo, «l'elemento propulsivo della regia fin dal dettaglio».³⁷ Un'esaltazione concreta e virtuosa del corpo che Dante sa valorizzare bene anche attraverso una tensione ininterrotta (ad esempio le scene in cui sono presenti le streghe e di cui abbiamo già detto), che a tratti si scioglie o si scompone in movimenti acrobatici, ma in altri si frammenta in una varietà di microgesti che il coro e i cantanti arrivano a padroneggiare.

Nello stesso tempo i corpi si trasformano in simboli; lo si vede nella scena dell'allucinazione di *mi si affaccia un pugnale?* (atto I), risolta con la presenza di un doppio che affianca Macbeth e lo spinge verso le sue ossessioni, o in quella dell'apparizione del fantasma di Banquo con l'attore che sale la scala del trono³⁸ ben visibile in quanto posta centro,³⁹ sottintendendo così, con la sua presenza fisica, l'ostacolo all'arrivismo del protagonista.

Se Dante mantiene la sua cifra registica spingendo sul versante che le è più congeniale, riesce anche a compiere innesti perfetti sull'opera di Verdi. A Leon Escudier il compositore, che era anche un grande regista come testimoniano le tante prescrizioni lasciateci⁴⁰, scriveva:

Eccoci al Sonnambulismo che è sempre la scena capita dell'opera. Chi ha visto la Ristori sa che non si devono fare che pochissimi gesti, anzi tutto si limita a un gesto solo, cioè cancellare una macchia di sangue che crede aver sulla mano. I suoi movimenti sono lenti e non deve fare vedere i passi; i piedi devono strisciare sul terreno come se fosse una statua o un'ombra che cammini. Gli occhi fissi, la figura cadaverica; è in agonia e muore subito dopo.⁴¹

E in Dante troviamo una Lady fedele nei movimenti a quello che Verdi aveva scritto al musicografo, circondata da una serie di letti d'ospedale che

³⁷ M. Fusillo, *Il corpo, il rito, il tragicomico. Emma Dante e il “Macbeth” di Verdi*, in “Arabeschi”, n. 10 (2017), p.34, <http://www.arabeschi.it/macbeth-/>.

³⁸ Ha un forte richiamo cinematografico il gioco stilizzato di cancellate e troni di spade che evoca una delle massime regie shakesperiane di Kurosawa del 1985, *Ran*.

³⁹ Meriterebbe un discorso a parte la scenografia firmata da Carmine Maringola, che presto troverà maggior spazio di riflessione in un volume, dedicato proprio alle sue scenografie, a cura di Vittorio Fiore (in corso di pubblicazione).

⁴⁰ Verdi seguì tutti gli aspetti relativi alla messa in scena dell'opera, dalla preparazione degli attori-cantanti alla realizzazione degli effetti scenici (apparizione di Banquo, processione dei re). Si documentò sulla tradizione rappresentativa del *Macbeth* in Inghilterra e quando si recò a Londra non mancò di assistere alle rappresentazioni della tragedia, delle quali tenne conto. Seguì anche passo passo la realizzazione del libretto da parte di Francesco Maria Piave e, insoddisfatto del lavoro di questi, ne fece rifare alcune parti ad Andrea Maffei.

⁴¹ Ph. Gossett, *Dive e maestri. L'Opera italiana messa in scena*, Il Saggiatore, Milano 2009, p. 352.

iniziano, in un momento di bellezza surreale, a danzare attorno a lei che iconicamente elabora la sua colpa (*Una macchia... è qui tutt'ora!* atto IV), in una scena avvolta da un poetico e inusuale blu (per uno spettacolo i cui colori dominanti sono il rosso, l'oro e il nero), che pare voler attenuare la follia tragica del canto verdiano.

Nella sua personale battaglia contro Macbeth – l'ambizioso, fragile e capriccioso uomo destinato alla tirannide – Dante porta, infine, la sua morte in scena (come Verdi e Piave avevano previsto nella prima versione, quella italiana del '47 chiudendo l'opera con un declamato del morente Macbeth), sommergendolo di lucenti lame di spade che si sono rivoltate contro il tiranno. A questo però unisce anche il secondo finale (la versione del '65 con il coro che esaltava la liberazione e l'ascesa di un re giusto), in cui gli attori vestiti di nero, dopo aver posato sul cadavere le spade, lasciano la scena cantando il finale dai palchi, mentre sul corpo del re piove dall'alto un rosone di grate.

Emma Dante si conferma artista che sa coltivare in solitudine pensieri intensi prima di tradurli in spettacoli potenti che tengano conto anche della percezione *estetica* dello spettatore:

Alla fine sulla scena quasi sempre rimangono i resti e lo spettatore ha davanti un palcoscenico sporco di cose che sono state consumate, mangiate, srotolate, dipanate...come alla fine della giornata nei mercati di Palermo... le strade sono piene di resti, di ossa agli angoli delle piazze e nei vicoli. c'è sempre qualcosa che dà l'idea di arrivare alla fine di qualcosa che non tornerà più. Se questa cosa accade, se ogni sera c'è stato un pasto consumato – però un pasto collettivo – è avvenuto il miracolo.⁴²

Ciò che l'accomuna a Shakespeare e a Verdi è la volontà di generare *situazioni* di «altissima temperatura drammatica»⁴³, quel terreno invisibile in cui s'incontrano l'attore e lo spettatore, «invitati tutti e due ad allargare il loro campo di analisi al di là del visibile e dell'immediato».⁴⁴ Chi la ama vede in lei un'artista di rara qualità. Chi la detesta preferisce ignorarla o appellarsi ad altre categorie, come Zeffirelli che decretò nel 2009: «Io credo nel diavolo e ieri sera alla Scala ho visto in scena proprio il diavolo».

⁴² A.C. Smaldone, *Macerata Opera Festival 2019: Macbeth #rossodesiderio secondo Emma Dante*, cit.

⁴³ F. Della Seta, *Shakespeare alle luci di Verdi*, cit., p. 14.

⁴⁴ P. Pavis, *L'analisi degli spettacoli. Teatro, mimo, danza, teatro-danza, cinema*, Lindau, Torino 2004, p. 135.

Fare regia con il suono.
Scena contemporanea e percezione uditiva

Doriana Legge

È forse abusato il passaggio che vorrei apripista di questo articolo, sondato da molti, forse più noto che conosciuto, continuamente saccheggiato come fonte di eterna giovinezza del racconto teatrale nel passaggio tra Otto e Novecento:

Una panchina lungo la ribalta, dinanzi alla buca del suggeritore. E gli attori seduti l'uno accanto all'altro, *con la schiena al pubblico*, per assistere al monodramma di Treplëv, interpretato da Nina. [...] Nelle pause, nei semitoni, nelle voci sommesse, che si componevano in una sorta di *pointillisme phonétique* pareva di sentire il respiro, la musica pigra d'una sera d'estate. Per la prima volta echeggiava e vibrava in teatro l'indefinibile. Sussurrava il silenzio¹.

Nel volume *Il trucco e l'anima*, ormai un classico di Angelo Maria Ripellino, l'autore indaga le prime regie del teatro d'Arte di Mosca ponendo l'accento sul «puntinismo sonoro» e sull'intensità delle «invenzioni acustiche» di Stanislavskij. Le progressioni sonore quindi non paiono trascurabili all'alba del teatro di regia poi, nel corso del secolo, attraverso percorsi spesso inusitati, la materia sonora dello spettacolo (voci, rumori, musiche, suoni e anche silenzio) ha sostenuto, a volte, altre contrappuntato l'aspetto visivo dell'opera.

Ripellino nelle sue pagine fa spesso riferimento agli effetti fonici come «condensatori d'atmosfera»²: l'espressione non è usata casualmente, non si potrebbe pensarlo conoscendo anche un poco il rigore stilistico dell'autore, il ricamo dei suoi racconti, la dovizia delle sue descrizioni. Qui servirà da bussola per aprire una riflessione sull'universo acustico della scena contemporanea, anche se non è trascurabile il secolo che si staglia nel mezzo, faticiamo spesso a decretarne persino la fine. Dunque, quello che vorrei suggerire mira a dare un senso di continuità alla visione e all'ascolto dello spettacolo e, con la speranza che i due termini non debbano più essere saggiati a distanza, ricorrerò all'*atmosfera*.

È proprio nella relazione tra visione e ascolto che lo spettatore percepisce e crea lo spazio nel quale virtualmente agire: un'*atmosfera*, dunque, che richiede non solo un'immersione passiva ma un atteggiamento dinamico e creativo da parte di chi guarda e ascolta e che si basa sulla corporeità attiva che investe tutti i sensi. L'immaginazione dello spettatore è il «magico se» di cui parlava Stanislavskij, quella zona d'azione nella quale la sfera illusoria si fa vita reale e, sbirciando nel pozzo dei sensi, viene a galla insieme il corpo. «Fortis imaginatio generat casum» scriveva Quintiliano (*Institutio oratoria*, 6, 2, 26) rivolgendosi ad attori e oratori, l'esortazione non deve però escludere anche chi sta dall'altra parte.

¹ A. M. Ripellino, *Il trucco e l'anima. I maestri della regia nel teatro russo del Novecento*, Einaudi, Torino 2002, pp. 15-16.

² *Ivi*, p. 47.

L'immersione a teatro va vissuta come totale tensione, una lotta fatta di microazioni di resistenza e accomodamento che rendono attiva la ricezione. In questo continuo impigliarsi, annaspere ed emergere, i sensi sono continuamente tesi, rivolti, avvolti. La percezione di uno spettacolo non si svolge a distanza, ma investe interamente la sfera sensoriale e il «corpo virtuale» – come suggeriva Merleau-Ponty:

Agli effetti dell'orientamento dello spettacolo non interessa il mio corpo così come è di fatto, come cosa nello spazio oggettivo, ma il mio corpo come sistema di azioni possibili, un corpo virtuale il cui luogo fenomenico è definito dal suo compito e dalla sua situazione. Il mio corpo è là dove c'è qualcosa da fare³.

A teatro i mondi immaginari o fittizi (come direbbero alcuni) sono abitati dai nostri corpi, *virtualmente* in azione, ma qui non vorrei intendere quelle pratiche performative che hanno a che fare con la partecipazione attiva dello spettatore e rompono la più classica separazione tra lo spazio degli attori e quello pubblico, la distinzione mi pare quasi accessoria in un discorso che voglia concentrarsi sulla materia acustica dello spettacolo. Il suono ha, infatti, la capacità di immergere lo spettatore senza l'ausilio di una sua presenza fisica sulla scena, secondo il filosofo americano Don Ihde «Sound comes in two primary spatial dimensions [...] Sound is directional and sound is encompassing»⁴, e poi aggiunge «neither dimension is lacking in any given experience of sound»⁵. Anche quando a teatro l'ascolto è perlopiù frontale, ovvero le casse acustiche sono poste frontalmente rispetto alla platea e non c'è uno specifico disegno di *surrounding*, il suono si espande e avvolge.

La differenza più superficiale sta quindi tra interazione e immersione. L'immersione è un fenomeno complesso che richiede diversi livelli di coinvolgimento neuro-psicologici: quali la percezione, l'attenzione e l'emozione. La mela non cade mai troppo lontana dall'albero e allora questo discorso è facilmente sovrapponibile a quella danza dei sensi e della mente dello spettatore di cui parla in maniera ricorrente, almeno fino agli anni ottanta, Eugenio Barba nei suoi scritti di antropologia teatrale. A teatro – come spettatori – è richiesto uno sforzo maggiore, che va ben al di là di quello che si investe nella vita di tutti i giorni, per usare un'espressione cara agli studi teatrali parlerò di un'attenzione extra-quotidiana. Nella disordinata agitazione della vita che scorre percepiamo suoni spesso inconsapevolmente, ma è a quelli direzionali che prestiamo attenzione; a teatro invece ogni dettaglio sonoro diventa appiglio e volano insieme, l'esperienza d'immersione si stratifica in questo apprendistato di aderenza alle cose.

George Home-Cook, nel suo *Theatre and Aural Attention*, parla dell'immersione sonora come una somma di atti di attenzione, e insieme qualcosa che ha a che fare con il movimento del suono stesso: «sound *moves* and we move in sound. The experience of being immersed in sound is thus not

³ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, Il saggiatore, Milano 1963, p. 334.

⁴ D. Ihde *Parmenidean meditations*, in "Journal of the British Society for Phenomenology", n. 1 (1970), pp. 16-23: 17.

⁵ *Ibidem*.

only dynamic but *polymorphous*»⁶. Bisogna però sottolineare che l'immersione segue un doppio binario: è sì un atto di totale concentrazione ma può funzionare come congegno a molla per seguire l'altra strada, più spericolata, che indaga le traiettorie d'abbandono dello stato di coscienza verso una totale adesione alle cose che ci stanno, appunto, attorno.

Questa esperienza extra-quotidiana, dagli sghembi percorsi di immersione, possiamo indagarla – come suggerisce Home-Cook – sia come concetto sia come fenomeno: «*observation* therefore, is not separate from the state of being immersed, but a necessary aspect of its dynamism: participation (or immersion) is not only a *condition* for *observation* but is itself characterised by dynamic acts of embodied attending»⁷. E aggiunge: «Whilst we may find ourselves seemingly *immersed in sound*, this immersion necessarily motivates us to participate in acts of *sounding*»⁸.

Tim Ingold parla ad esempio di «weather world», un'espressione che gli pare preferibile alla più abusata «sound landscape» a firma nota di Raymond Murray Schafer, o rispetto alla più recente «sound-as-scenography» dove l'autore, Ross Brown, sembra dimenticare che l'attenzione uditiva non ha le stesse caratteristiche di quella visuale, è pluridirezionale, non ha mai a che fare con il distacco.

Quel che invece mi sembra efficace della formula di Ingold, e particolarmente valido per quegli studi teatrali che vogliono concentrarsi sulla dimensione acustica dell'opera, sta nell'assenza di riferimenti a spazialità e realtà oggettiva, dunque: «As the visual is to light, and the aural to sound, so the landscape is to the weather-world»⁹.

Bisognerà guidare l'attenzione sui movimenti che stanno all'origine delle cose e non verso la forma oggettiva delle cose stesse: è questo il terreno in cui si muovono molti artisti e sound design che usano il suono come strumento che attiva la sensibilità estetica dello spettatore, ma riflettendo insieme sulla natura fenomenologica del suono stesso. La tessitura acustica, a teatro, pur provenendo da un altrove (la voce degli attori sul palco o le casse collocate in prossimità del palco stesso) è percepita in maniera più prossimale rispetto alle cose che vediamo e infatti si dice spesso che *la voce dell'attore arriva* o che *il suono riempie la sala*. Per alcuni filosofi della percezione sono, queste, espressioni non propriamente corrette, per cui – come altrove¹⁰ – mi sembra preferibile utilizzare la formula di Bregman e considerare il suono come *auditory*

⁶ G. Home-Cook, *Theatre and Aural Attention*, Palgrave-Macmillan, London 2015, p. 142.

⁷ *Ivi*, pp. 149-150.

⁸ *Ivi*, p. 150.

⁹ T. Ingold, *Being Alive, Essays on Movement, Knowledge and Description*, Routledge, London 2011, p. 97.

¹⁰ Cfr. D. Legge, *Forme del silenzio, tracce del suono. Appunti per un ascolto teatrale*, in "Arabeschi", n. 14 (2019). Facendo riferimento agli studi di Roberto Casati e Jérôme Dokic sull'esperienza uditiva in relazione allo spazio, si evidenziano tre gruppi di teorie: «quelle distali per cui il suono è la vibrazione stessa dell'oggetto che lo ha prodotto (e quindi si dice che l'oggetto ha un suono); le teorie mediali che localizzano il suono come onda sonora e lo collocano nell'aria e le teorie prossimali per cui il suono è nel sistema uditivo di colui ascolta, o meglio è considerato come manifestazione interna e prossimale che avviene negli organi di senso (apparato uditivo) e nel nostro cervello».

stream (flusso uditivo)¹¹ pura rappresentazione percettiva, legato a maglie strette con l'*atmosfera*.

In questa costellazione di riferimento, dove sembrano pigiate troppe riflessioni, vorrei approfittare del caso di Ryoji Ikeda, facendone setaccio. Un tema ricorrente della ricerca del compositore e artista visivo giapponese è quello dell'universo di dati: uno dei suoi lavori più recenti, *Data-verse*¹², è un'installazione visivo-sonora in cui vengono elaborati, trascritti, convertiti, trasformati e organizzati enormi set di dati scientifici (open source ottenuti da varie istituzioni come CERN, NASA e Human Genom Project). Ikeda rende visibili, sonorizzandole, le molteplici dimensioni che coesistono nel nostro mondo, dalle particelle elementari sino alle ampiezze dell'universo. L'installazione presenta uno schermo di grandi dimensioni dove a proiezioni video in alta definizione si accompagna una traccia sonora (ronzio, rumore bianco, onde sinusoidali ad alta frequenza) realizzata attraverso i dati ottenuti. «When I set out making this work – dice Ikeda – my approach was always, first and foremost, that of a composer. Rather than creating a traditional musical composition, I used data as my source material, applying a system and structure as you would with any score».

Le stringhe di dati che riempiono gli schermi invitano gli spettatori a sperimentare il massiccio flusso digitale, e non visibile agli occhi, in cui siamo costantemente immersi. La nuda ossatura di questi dati, così centrifugati, trova il modo di organizzarsi in una danza che è viaggio dal microscopico all'umano e poi ancora verso il macroscopico. Ikeda dà forma e misura all'universo dei dati, in modo che l'arte non sia solo speculazione e sogno, ma insieme un atto di conoscenza.

L'inedita ricerca di Ikeda sollecita un'immersione consapevole nel mutevole rapporto tra le arti e la scienza, ma è allo stesso tempo audace perché invito a liberarsi dalle morse del razioicinio. Questo non vuol certo dire che i lavori dell'artista giapponese siano stampelle sostegno di un umano e claudicante andamento nell'universo digitale, piuttosto le ali che invitano gli spettatori a danzare, partecipi dell'assemblea di immagini e suoni calibrati con precisione e intensità. L'idea è che la tecnologia permetta di vedere il reale e scavare dentro le cose, vedere l'infinitamente grande e l'infinitamente piccolo, proprio come fanno i telescopi o i microscopi. E in questo universo, fatto di suoni minuti, sono privilegiati gli estremi dello spettro sonoro, ovvero quelle frequenze che più influiscono su una percezione non esclusivamente uditiva dello spettatore, ma agiscono a più livelli sul nostro corpo, attraverso ultrasuoni e infrasuoni¹³. L'azione di queste frequenze, le impennate sonore, le ricadute nelle profondità, invitano gli spettatori a partecipare agli "atti di suono" stessi: il senso di vertigine, la nausea, lo stordimento che provocano sono il miraggio dell'esperienza estetica, quella che agita i sensi e insieme il corpo¹⁴.

¹¹ Cfr. A.S. Bregman, *Auditory Scene Analysis. The Perceptual Organization of Sound*, Mit Press, Cambridge 1990.

¹² L'installazione *Data-verse* è stata presentata all'Arsenale nel 2019 per la 58esima edizione della Biennale d'Arte di Venezia. L'artista giapponese, Ryoji Ikeda, ha realizzato inoltre un'altra opera, *Spectra III*, nel Padiglione Centrale dei Giardini all'interno della Mostra "May You Live In Interesting Times" del curatore Ralph Rugoff.

¹³ Ne ho parlato altrove cfr. D. Legge, *Forme del silenzio, tracce del suono*, cit.

¹⁴ Il campo della performance consiste di «an ambiguity between the perceptual and the habitational, in which space and object oscillate between visual objectification and phenomenal

Il lavoro di Ikeda ci mostra più chiaramente il canale doppio dell'immersione cui ci riferivamo più su: quello del massimo sforzo, che abbiamo definito come «atto d'attenzione extra-quotidiano dello spettatore» e un altro, che è parimenti condizione imprescindibile per l'osservazione, ma investe l'intero corpo come «atto dinamico in condizione d'abbandono».

Se in *Data-verse* lo spettatore è scosso dalla sua letargia grazie all'energia acustica e all'artificio della visione su schermo, in *Music for Percussion* (presentato a Romaeuropa Festival nel 2018) l'artista scalza le tinte feroci del suono manipolato e si affida alla leggerezza di un mobilismo esclusivamente acustico. Nelle prime tre composizioni due percussionisti producono suoni e ritmi col solo uso di mani e corpo, battendole tra loro, gestendo minuziosamente i *clap*. Le ultime tre sono invece per strumenti percussivi acustici¹⁵: ai performer già in scena se ne aggiungono altri due, insieme si muovono attorno alla complessa geografia disegnata dagli strumenti, trovano le loro personali traiettorie di movimento nel reticolo costruito dalle gabbie dei cimbali e dei crotali, e agiscono con una estrema pulizia gestuale.

Ikeda invita lo spettatore a prendere parte a una liturgia in cui si passa dal silenzio a un magma acustico e sorprendentemente mobile, l'artista manipola l'esperienza sensoriale dell'ascolto e focalizza l'attenzione dello spettatore sull'andamento del flusso uditivo, è in questo senso che il suono diventa una pratica attiva e creatrice per un disegno registico che non cede al solo capriccio della visione.

Chi assiste a *Music for percussion* dapprima è attratto dai movimenti dei percussionisti che armeggiano tra gli strumenti con un fare delicato e somnesso, ma in maniera impercettibile l'attenzione si focalizza poi sugli atti di suono stesso, che si spande e tutto investe. Sembra realizzarsi così la trama di quel *weather-world* che di cui ho parlato poco su: l'invito è allora riguadagnare una consapevolezza sensoriale abbandonando l'attaccamento alle forme oggettive delle cose, delle immagini, dei paesaggi, per aderire più strettamente alla vita, al suono e al tempo. Bello e significativo a proposito il passaggio dell'antropologo:

In short, looking out to sea we saw a world in movement, in flux and becoming, a world of ocean and sky, a weather-world. We saw a *world without objects*. [...] The breaking waves were their sound, not objects that make a sound; the wind was its feel, not an object touched; the sky was light, not something seen in the light¹⁶.

È in questa osservazione di Ingold che mi sembra possa tutto ricondursi il lavoro di Ikeda per *Music for percussion*, e in generale la traccia di un fare creativo, slegato dagli oggetti e più vicino a un mondo atmosferico in cui suoni, luce e aria siano *medium* di una percezione immersiva e dinamica, ben oltre le tre dimensioni conosciute.

embodiement», in S. Garner, *Bodied Spaces: Phenomenology and Performance in Contemporary Drama*, Ithaca, NY: Cornell University Press, 1994, p. 4.

¹⁵ Ad esempio i *crotali*, talvolta chiamati anche piatti antichi, sono strumenti a percussione idiofoni a suono determinato, consistenti in piccoli dischetti di metallo. Ognuno di questi misura da 6 a 12 cm in diametro con una superficie piatta in cima e una base che gli permette di oscillare e vibrare liberamente.

¹⁶ T. Ingold, *Being Alive, Essays on Movement, Knowledge and Description*, cit., p. 131.

Bisognerebbe guardare alla nostra esperienza spettacolare come modello dinamico per l'immaginazione che tutti i sensi e il corpo investe. Oltre qualsiasi descrittivismo il suono si rivelerà capace di attrarre cosmi in divenire e liberare dalla fissità la creazione scenica. Possiamo dire che la pratica artistica più sperimentale si muove attorno a una concezione di suono che oscilla tra diverse teorie sulla natura ontologica del suono stesso, ma riflette in particolar modo sulla percezione acustica come dato imprescindibile dal punto di vista creativo, importante e forse sottovalutato negli studi.

Lo aveva intuito agli albori della regia uno dei suoi maestri, e Stanislavskij non rinunciò alla sua «tavolozza fonica» nonostante le esibite ritrosie dello stesso Čechov: «Sentite! Scriverò un nuovo lavoro e comincerà in questo modo: “Che meraviglia, che silenzio!”»¹⁷. Ma al di là dell'aneddotica rimasticata, quell'«universo acustico»¹⁸ fatto di «specchi sonori»¹⁹, che il regista russo ricercava nei suoi primi lavori al Teatro d'Arte, non mi pare troppo distante dalla tessitura di alcune drammaturgie sonore della scena contemporanea: in questo i lavori di Stanislavskij e quelli di Ikeda sembrano sorprendentemente parlare all'unisono.

Vorrei chiudere con una esortazione e tornare alle parole-amuleto fornite da Ripellino in apertura di queste pagine: si parla spesso, e sbrigativamente, allora come oggi, di “effetti sonori” (*sound effect*), a teatro *effetto*, però, fa rima con trucco e mai convince. E se allora il suono non è un trucco ad effetto, pensiamolo piuttosto come un affetto, qualcosa che spinge e sospende allo stesso tempo, un «condensatore di *atmosfera*», come s'è detto. Stare nel processo e nel risultato insieme, fare esperienza e allo stesso tempo acquisire la conoscenza, sembra essere questa la doppia natura immersiva cui ci spingono i flussi uditivi, che sia a teatro o altrove. Senza troppi trucchi.

¹⁷ Cfr. A. M. Ripellino, *Il trucco e l'anima. I maestri della regia nel teatro russo del Novecento*, cit., p. 61. L'autore riprende la citazione da K. S. Stanislavskij, *Moja žizn v iskusstve*, Mosca 1962, p. 329.

¹⁸ A. M. Ripellino, *Il trucco e l'anima. I maestri della regia nel teatro russo del Novecento*, cit., p. 47.

¹⁹ *Ibidem*.

**Sul concetto di regia.
Tesi inattuali sulla scena italiana del terzo millennio**

Silvia Mei

Parallele divergenti

La regia teatrale nasce insieme al cinema, sono fenomeni coetanei. La loro storia scorre in qualche modo parallela a partire dal fatidico anno 1895, in cui ebbe luogo la prima *séance* pubblica del Cinématographe Lumière e che vide la stampa di *La mise en scène du drame Wagnérien* di Adolphe Appia, libro capostipite della regia storica¹. Tuttavia, il loro decorso è in qualche modo inverso rispetto alla figura che va attestandosi in entrambi: quella del regista. Se per il cinema, il ruolo del *director* è fin da subito inequivocabile, per il teatro l'irruzione del *metteur en scène* – quantomeno nella nostra penisola, specola di osservazione privilegiata proprio per la sua anomalia – diventa problematica, ingombrante, discutibile: le sue funzioni ne sommano altre già esistenti, la sua autorità è destabilizzante perché confligge con le priorità dell'attore e del drammaturgo. Se infatti il cinema nasce come invenzione *ex nihilo*, il teatro vanta per contro una lunga tradizione, che è fatta, più che di letteratura e spettacoli, di pratiche, sistemi e convenzioni in spazi deputati. L'affermazione dunque di una nuova modalità operativa e produttiva, che è per l'appunto quella della regia *in statu nascenti*, si fa altamente destabilizzante. Soprattutto per l'Italia, che riconosce nel neologismo *regia* un fenomeno straniero, una qualità d'oltralpe, una stravaganza esotica da normalizzare, semmai, nelle maglie di un sistema centrato sull'autore drammatico. La storia è nota².

L'avvento della regia teatrale ha però portato a un cambiamento irreversibile nel modo di pensare il teatro e produrre la scena nel XX secolo, malgrado alle sue origini i principali ostacoli fossero da ricondursi alla figura che la incarnava e la poneva in atto. Era per così dire inevitabile che all'inizio del secolo scorso il regista si configurasse come un leader, rispecchiando un assetto sociale e politico moderno – vieppiù strutturato intorno a un capo accentratore e in qualche modo manipolatore – nel segno dei tempi. Era quindi “fatale” che alle origini della regia teatrale l'attestazione di questa modalità nuova, costitutivamente legata alle individualità che la stavano teorizzando, fosse fondamentalmente solipsista, unificatrice e demiurgica, decisionale e dispotica, come pure maieutica e pedagogica, soprattutto visionaria e creatrice, per arrivare progressivamente a polverizzarsi e ad assumere forme condivise, integrate e collaborative di costruzione del sapere proprie dell'oggi.

Nei principali studi sul tema si ribadisce opportunamente la differenza tra il fenomeno della regia e la sua nascita storica. Sono infatti due momenti autonomi, legati a prassi e a modi distinti, che hanno ripetutamente messo in

¹ Non vale la pena ripetere anche in questa sede la diatriba storiografica sulle origini della regia teatrale, che conosce due scuole di pensiero e fronti accesi rispetto all'avvento del fenomeno. Cfr. M. De Marinis, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Bulzoni, Roma, 2000, in part. il capitolo 2 *La regia e il suo superamento*, pp. 53-56.

² Cfr. almeno la dettagliata sintesi offerta da P. Puppa, *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento*, Laterza, Roma-Bari, 1990, pp. 3-42 (capitolo primo *La regia regia*).

discussione l'operatività e le funzioni stesse del regista, a cui restituire legittimità e grazie al quale legittimare qualsiasi discorso sulla regia, e sul teatro *tout court*. Un discorso che interessa tuttora il senso e il ruolo del teatro come attività artistica fondante dell'essere umano. Anche per questo la (le) crisi del teatro e le sue rivoluzioni più profonde si sono giocate sul piano produttivo e creativo (dal teatro di regia al nuovo teatro, dalla regia critica alla scrittura scenica, dallo spettacolo al parateatro, etc.), e proprio per questo esse interrogano periodicamente il suo primo responsabile: il regista.

Una curiosità: alle origini della regia teatrale sta la questione ontologica sul teatro mentre oggi la domanda muta in "che cosa sia la regia"; nel cinema invece il processo è inverso e oggi ci si chiede che cosa sia il cinema o dove stia andando.

La gatta e il rompicapo

Il soggetto della regia non è mai stato al centro del dibattito italiano come negli anni duemila. Tra studi accademici, regesti giornalistici e iniziative congressuali il catalogo è nutrito seppur dispersivo, poco centrato. Sembra un paradosso ma se stiamo alla lista che compila Marco De Marinis nel contributo più dirimente ad oggi in materia³ – e che integriamo almeno con i due dossier: *Il ruolo della regia negli anni duemila*, speciale contenuto ne "Il Patalogo 28" (2005) e *Regia 2000* per le colonne del trimestrale "Hystrio" (2010), più l'impeccabile Annale 2016 di "Culture Teatrali" per la cura di Claudio Longhi, *La regia in Italia, oggi. Per Luca Ronconi*⁴ – la carenza, il vuoto lamentato dal nostro storico è evidente. E malgrado le «sole, parziali eccezioni»⁵ che provengono dal giovane e rampante mondo accademico.

Perché gli anni duemila abbiano sollecitato tale interesse è connesso a vari eventi ed effetti, tra cui: da una parte la nuova identità, inafferrabile e scivolosa – nel tempo in cui stava profilandosi – della nuova scena italiana⁶; dall'altra l'estinzione di una generazione, quella dei Carmelo Bene, Leo de Berardinis, Massimo Castri, Pina Bausch, Luca Ronconi... tutte personalità che, con la loro scomparsa, hanno segnato, almeno simbolicamente, la fine di un mondo, e tali da rientrare in un catalogo-monumento *in memoriam* della loro attività e del loro lascito⁷.

Si potrebbe aggiungere che la carenza lamentata da De Marinis non sia meramente quantitativa, quanto piuttosto metodologica. La letteratura prodotta nell'ultimo ventennio sembra schierarsi su due fronti, quello storico e quello della critica militante, che non lesinano colpi e reciproche sferzate.

³ Cfr. il capitolo 3 *Regia e post-regia: dalla messa in scena all'opera-contenitore*, Id., *Ripensare il Novecento teatrale. Paesaggi e spaesamenti*, Bulzoni, Roma, 2018, pp. 91-111.

⁴ R. Molinari, F. Quadri (a cura di), *Il ruolo della regia negli anni duemila*, in "Il Patalogo 28", Ubulibri, Milano, 2005, pp. 226-263; C. Cannella (a cura di), *Dossier/Regia 2000*, in "Hystrio", 4/2010, pp. 33-57; C. Longhi (a cura di), *La regia in Italia, oggi. Per Luca Ronconi*, in "Culture Teatrali", n. 25, 2016, pp. 7-218.

⁵ M. De Marinis, *Ripensare il Novecento teatrale*, cit., p. 92.

⁶ Cfr., a cura della scrivente, *La terza avanguardia. Ortografie dell'ultima scena italiana*, in "Culture Teatrali", n. 24, 2015, pp. 7-221; e in part. la mia introduzione: *Disambiguazione. Come una premessa*, in *ivi*, pp. 7-11.

⁷ Si tratta dello speciale *Altre idee di teatro*, in "Il Patalogo 32", Ubulibri, Milano, 2009.

All'accademia, che impugna il sapere storico, si contestano strumenti spuntati, logori, desueti, lenti appannate che guardano all'oggi con le categorie del passato; alla critica si obietta per contro l'inconsistenza teorica, l'incapacità di o la reticenza a modellizzare la pluralità e l'eterogeneità delle prassi esistenti. Da una parte quindi il limite delle categorie storiche e dei modelli teorici, dall'altra la superficialità delle etichette critiche, l'alibi della non-categorizzazione.

Se stiamo al primo approccio, non si risparmiano frecciate a quanti si limitano a fotografare l'esistente senza un affondo concettuale. È il caso, ad esempio, delle curatrici (Aleksandra Jovićević e Annalisa Sacchi) del monografico *I modi della regia nel nuovo millennio*, le quali chiudono con un augurio la presentazione al numero dedicato⁸:

Il tema che stiamo approfondendo rappresenta un tentativo di inserire la direzione in cui si sta sviluppando il teatro del XXI secolo nella prospettiva delle nuove e nuovissime pratiche teatrali, difficili da categorizzare. Tuttavia, per il pubblico, ma anche per la maggioranza dei critici, molte di queste pratiche risultano ancora poco leggibili [...]. Anche a quelli che riconoscono in atto, nella scena contemporanea, gli sviluppi di un teatro di post-regia da un lato e di super-regia dall'altro, spesso mancano gli strumenti concettuali per descrivere le proprie impressioni. Sembra che ancora non siano state elaborate le espressioni per definire in modo assertivo quello che accade. Ci auguriamo che questo studio incoraggi il nuovo modo di pensare il teatro, quello che non accetta la convenzione su cosa il teatro dovrebbe essere, ma su cosa all'inizio del XXI secolo in realtà è già⁹.

Il tono è perentorio e pare essere, in qualche modo, una secca risposta alla frecciata di Claudia Cannella, curatrice (ancora una donna!) del già citato *Regia 2000*, uscito due anni prima. Nell'editoriale – problematico fin dal titolo: *Note a margine di una gatta da pelare* – si legge in apertura:

La faccenda è viscida come un'anguilla e sguscia via, irridente, da qualsiasi ipotesi o pretesa di catalogazione. Ma forse non è un male. Prima a farne le spese la storiografia, con le sue armi troppo spuntate per interpretare un presente tanto eterogeneo, che sfugge alla consequenzialità temporale del concetto di *nuovo* come superamento, magari traumatico, del *vecchio*. Si è cercato di stabilire delle categorie di appartenenza ma, anche in questo caso, i sospirati *recinti*, che fanno tanto comodo a critici e studiosi, si sono rivelati piuttosto dei vasi comunicanti. [...] Provate a fare questo esercizio: prendete i nomi più ricorrenti [...] e cercate di metterli in una sola categoria. Impossibile. Tutti fanno anche *altro*. Una vitalità magmatica e disorientata? Forse entrambe le cose, assunte con più o meno consapevolezza e generate da un insieme di concause¹⁰.

⁸ A. Jovićević, A. Sacchi (a cura di), *I modi della regia nel nuovo millennio*, in "Biblioteca Teatrale", n. 91-92 (2009).

⁹ *Ivi*, pp. 22-23.

¹⁰ C. Cannella, *Note a margine di una gatta da pelare*, in *Dossier/Regia 2000*, cit., p. 51.

L'impossibilità di sistematizzare è una sorta di *leitmotiv* della critica, che annaspa nel delirio tassonomico attraverso cui districare la *vitalità magmatica* esistente («i registi-attori, i registi-autori, i registi-capocomici, i registi-direttori di teatri, i registi-manager, la regia di gruppo e quella individuale, gli epigoni della regia critica...»¹¹) ma da cui esce per prima disorientata e quindi arresa:

Oggi i registi – scrive Massimo Marino nel dossier del “Patalogo 28”, cinque anni prima di quello di “Hystrio” –, con modalità differenti, operano sui confini, tra la creazione personale e il lavoro collettivo, tra l'opera e il progetto aperto, tra il teatro e altri linguaggi stigmatizzati come *più contemporanei*, tra l'autore, la pagina e il palcoscenico, tra la scenografia e la musica, tra la pedagogia e il mercato. Non c'è spazio, evidentemente, neppure per esemplificare brevemente lo spettro delle pluralità. Basta, forse, allineare i nomi di alcuni di questi *esploratori*, che, nel ridefinire un ruolo mutevole, tracciano le strade della necessità odierna del teatro¹².

La logica pragmatica delle evidenze si oppone ai macchinosi procedimenti storici, inceppati negli sterili automatismi che oppongono vecchio/nuovo, continuità/superamento, e che trovano uno sfogo nella «metafora ludico-matematica» del «Piano cartesiano della regia» battezzato da Oliviero Ponte di Pino:

Adesso possiamo quasi iniziare il nostro gioco. Manca però un passo: è opportuno suddividere il nostro piano cartesiano della regia in una serie di caselline quadrate, come quelle dei nostri rompicapi. Ogni casellina corrisponderà a un determinato livello nella gradazione Sudoku-Kakuro, e a un determinato livello sulla gamma Spirale-Freccia. A questo punto basta sistemare i diversi registi all'interno della casella che meglio riflette la sua poetica [...]. Dopo di che, si può iniziare a giocare con le combinazioni dei nostri fattori¹³.

Viali del trionfo

Ma di cosa parliamo quando parliamo di regia? Mi sembra che il vero nodo gordiano non consista nel controverso magma delle pratiche e dei registi quanto piuttosto nella determinazione del *quid* stesso della regia. La carenza allora, il vuoto lamentati stanno probabilmente a monte, consistono nell'oggetto strano e inafferrabile, più che nella *faccenda* della catalogazione e dei modelli. Mirella Schino, nell'imprescindibile studio sulla nascita della regia¹⁴, porta in rilievo, con il consueto garbo nello smantellare ovvietà e storicismi, quello che riconosce come il segreto dei padri fondatori. Riferendosi ai registi-teorizzatori della prima ora, Schino osserva: «[...] nessuno sembra essersi preso la briga di fermarsi veramente a considerare e a trasmettere quale fosse il cuore, il primo seme – evidente

¹¹ *Ibidem*.

¹² M. Marino, *Provocatori del futuro*, in *Il ruolo della regia negli anni duemila*, cit., p. 242.

¹³ O. Ponte di Pino, *Il regista Sudoku e il regista Kakuro. E alcuni consigli a un giovane regista*, in *Il ruolo della regia negli anni duemila*, cit., p. 244.

¹⁴ M. Schino, *La nascita della regia teatrale*, Laterza, Roma-Bari, 2003.

a loro, oscuro per gli altri – di quella che veniva chiamata regia. Trasmisero – potremmo dire – tutto tranne il seme. O forse furono costretti a conservarlo sotto involucri difficili da dipanare»¹⁵. Di segreti, silenzi, fantasmi, avrebbero vissuto quindi gli orfani di questi non-padri, «spersi nel buio [...] a farsi le domande più profonde e più crudeli»¹⁶. Perché allora, dopo i rifondatori, non si trattava più di “riconoscersi” in base a una convergenza sul piano teorico o ad una uniformità sul piano estetico. La regia consisteva in qualcosa di altro e che poco aveva a che fare col regista, se non per la pronuncia di una parola di rivolta, alternativa, salvifica del creato. Il teatro rifondato trovava il suo specifico rifacendo la vita, ricreando il mondo, diverso da quello ordinario, senza riprodurlo. La regia delle origini ripensava il teatro ma non, banalmente, in termini estetici, bensì metafisici: era in primo luogo un problema di ordine conoscitivo e addirittura spirituale, da cui il segreto-mistero e i *difficili involucri* da penetrare. Di conseguenza, spentasi la fiamma del primo incendio, «rimase la novità della regia come interpretazione critica e invenzione scenica *d'autore*»¹⁷.

Regia o registi, questo è in verità il problema. Per parafrasare la provocazione di Gombrich in apertura della sua *Storia dell'arte*, non esiste la storia della regia ma la critica dei registi. Può sembrare una annotazione insidiosa, uno sterile cavillo, un'ovvietà. Tuttavia, se scindiamo la regia dai suoi leader, dai creativi responsabili (e fino a un certo punto) dell'opera o del progetto scenico, l'orizzonte si apre improvvisamente. Già nel suo bilancio di fine millennio e successivamente nei *paesaggi* con cui ripensava il Novecento teatrale¹⁸, De Marinis aveva trattato la dibattuta questione del teatro post-registico, ovvero il superamento della regia, toccando con estrema lucidità alcuni punti nevralgici. Riconoscendo nella post-regia la «detronizzazione del *re-gista* quale autore-creatore unico, demiurgo dell'opera scenica»¹⁹, egli suggeriva, in modo più o meno esplicito, che il fenomeno di mutazione contemporanea interessa precipuamente la funzione del regista-leader più che il principio regolatore dello spettacolo quale è la regia in sé. Questa tesi trova corrispondenza non solo nell'osservazione delle pratiche, ma all'interno della stessa categoria dei *praticien(ne)s*, i/le quali non vedono nella «perdita di centralità creativa» del regista, nel suo progressivo declino o tramonto attuali, la morte della regia bensì il suo trionfo. Scrive, in termini paradigmatici, Pietro Babina all'interno della costellazione di testimonianze raccolte da Longhi nel monografico già citato:

[...] stiamo entrando in un'epoca simile a quella che segnò la fine dei ciclopi [...]. In questa crisi vi è una grande prospettiva che non vorrei si nutrisse di una brutalità iconoclasta o di un contemporaneismo fine a sé stesso, ma che tendesse verso una classicità che l'arte teatrale non ha ancora conosciuto. La regia in questo può giocare un ruolo di un'importanza fondamentale,

¹⁵ *Ivi*, p. XIX.

¹⁶ *Ivi*, p. XII.

¹⁷ *Ivi*, p. V.

¹⁸ Cfr. i già citati *In cerca dell'attore* e *Ripensare il Novecento teatrale* nei capitoli indicati *supra*.

¹⁹ M. De Marinis, *Ripensare il Novecento teatrale*, cit., p. 99.

cioè nel porre l'arte, l'opera, e non gli individui, al centro del discorso teatrale. Finita l'epoca del divismo, quella dei drammaturghi onniscenti e quella della regia autoritaria, si può finalmente entrare in quella dell'Opera [...] ²⁰.

Nel nome del figlio

La crisi del leader ha avuto *par conséquence* effetti di indebolimento del *proprium* forte e autoritario della regia. Non è stato difficile allora riconoscerne il lato *debole*, così come lo è il pensiero nella fortunata proposta di Vattimo e Rovatti; oppure definirla *liquida* – sul calco del celebre concetto introdotto dal sociologo Zygmunt Bauman – per la perdita del *solidum*, ovvero dell'intero dell'opera, che non si limita, com'è proprio del teatro nel terzo millennio, al montaggio di materiali frammentari. La coerenza interna è infatti sempre più delegata al lavoro dello spettatore mentre la struttura si fluidifica, tenendo insieme oggetti discontinui nel tempo, nello spazio, oltre che per appartenenza, come nelle recenti forme del teatro a *rigenerazione umana e urbana* ²¹, che raccoglie indicazioni e approcci dall'arte pubblica, dalla street art, dal teatro e dalla danza sociali, dalle *Environmental Humanities*, e le cui proprietà si fanno *distribuite* ²². L'opera si configura più precisamente come incolta, votata cioè alla colonizzazione libera; indecisa, per la pratica interstiziale di generi e *ambienti; in movimento*, e quindi diversamente vivente, *à la Appia*, così come il giardino planetario nella nota proposta del paesaggista Gilles Clément.

In questo quadro a essere esaurita non è affatto la regia e neanche a ben vedere il regista, sebbene lotti strenuamente con la nomenclatura, l'abitudine lessicale, il peso di una storia che ha lasciato cicatrici in forma di domande, per l'appunto, *profonde e crudeli*. Ad essere esausto pare essere solo il lessico.

Ci riferiamo nello specifico all'Italia dei duemila, che ricusa le parole delle cose, così rigidamente ancorate al loro tempo. Il termine *regia*, stando a un ancora inedito sondaggio ²³, è percepito per lo più come qualcosa di inesatto, vago, molle, ma nello stesso tempo didascalico, insopprimibile, inevitabile.

Il termine regia – secondo Vincenzo Schino, co-fondatore della compagnia Opera già Opera Bianco – è impreciso anche perché

²⁰ P. Babina, *Dossier. Intorno alla regia. Testimonianze di lavoro alle soglie del nuovo millennio*, in *La regia in Italia, oggi*, cit., p. 184.

²¹ Riapprodo il sottotitolo delle prime edizioni di Altofest Napoli, EFFE Award 2017-2018, un progetto che promuove la ri-creazione performativa in contesti domestici e pubblici attraverso l'interazione di artisti, cittadini e donatori di spazi. Cfr. S. Mei, L. Mesiti (a cura di), *Displace Altofest*, La Valletta Foundation-TeatrInGestAzione, Malta-Napoli, 2018.

²² Nel senso in cui le qualità dell'oggetto performativo dipendono dalla relazione che viene a instaurarsi fra i vari soggetti dell'atto teatrale, ovvero tra attori e spettatori, artisti e cittadini.

²³ Si tratta di un'inchiesta che chi scrive ha condotto, tra il 2015 e il 2016, su un campione rappresentativo di una ventina di compagnie, gruppi e artisti della nuova scena italiana, attivi a partire dagli anni duemila. Il sondaggio rientrava allora nelle attività di monitoraggio realizzate per circa un decennio di affiancamento critico della scena anni zero, e che oggi viene periodicamente integrato dalle schede e dalle risposte delle formazioni emergenti.

il teatro che immagino e che pratico cambia forma continuamente. Il linguaggio, la materia, le persone/professionalità con cui lavoro, non dialogano con me sempre nello stesso modo. Le funzioni non sono sempre così nette. Di conseguenza il mio ruolo non è sempre precisamente lo stesso.

Oppure, anche:

Crediamo che sia una parola ancora troppo giovane – spiegano Anna Gesualdi e Giovanni Trono di TeatrInGestAzione e direttori artistici di Altofest Napoli – per restituire la complessità del lavoro del regista, così come si è sviluppato fino ad ora. Una parola che rimanda subito ad un aspetto tecnico; ma la regia si pratica, non si conosce, si cerca. Ad ora la sentiamo insufficiente. [...] “cura della visione” è certamente più aderente al nostro lavoro. La cura presuppone infatti una certa qualità di presenza, costante, pluridimensionale, tentacolare. Il regista predispone lo spazio della relazione, è autore di un processo poetico. È colui che accoglie, alleva, illumina, raccoglie le urgenze comuni e le traduce in una domanda, con-di-visibile.

Batte sullo stesso dente che duole, anche la lingua di Alessandro Serra di Teatropersona, partito dalle fila della scena off e tra i registi attuali più acclamati:

È una parola che mi tocca usare ma che dice poco. La trovo invece piuttosto appropriata per quei registi che farciscono la scena delle proprie visioni. Insomma, per chi riesce a creare opere prescindendo dall'attore e dal testo, costellando la scena delle proprie visioni. In questo senso, per quanto posso, cerco di non fare il regista, è una cosa che sto imparando con gli anni: mettere le mie visioni al servizio del testo e dell'attore e non il contrario. [...] A me sembra che troppo spesso il regista sia un grande manipolatore di straordinari apparati con cui realizza ordinarie e soporifere messe in scena. [...] il termine adatto mi pare sia autore [...].

A questi colpi di coda, che pare riportino la *querelle* ai tempi del Convegno Volta del 1934, tra l'insopprimibile necessità di un regista – ma cambiato – e l'insufficienza di un linguaggio che ne cristallizzi le funzioni, c'è anche chi si affranca dalla semantica del teatro e ne allarga i contesti, come fa Federico Bomba di Siniglossa:

Nell'ultimo periodo mi sto occupando molto di progetti non teatrali eppure anche in altri ambiti continuo a definirmi regista. Credo ci sia un'attitudine personale (di sicuro mia, ma credo che valga la stessa cosa per molti altri registi) nell'ideare, montare, occuparsi della visione di un progetto, che sia proprio nel suo insieme definibile come regia, indipendentemente dall'ambito di espressione nel quale si operi.

L'impressione è che gli auspici dei padri fondatori si siano realizzati e che l'epoca, come auspica Babina, dell'Opera (molto spesso, in realtà, un'*opera-contenitore*, per citare ancora De Marinis) si stia già compiendo. Basta sfogliare i crediti in locandina o nei fogli di sala per verificare la responsabilità condivisa di fronte alla creazione: non più l'indicazione del regista, che viene semmai citato *accanto* alle altre funzioni, ma quello del gruppo o della compagnia. Forse anche per questo, quando si interroga un artista o una formazione sul concetto e la pratica registica, la risposta diventa improvvisamente ermetica, sospesa, intrisa di umanità anche reietta, quasi a riportare il mestiere a un tempo pre-registico oppure alle sue origini ribelli e alternative, dove era la vita ad essere larga e non l'arte:

Non c'è regia nel nostro gruppo – affermano Roberto Scappin e Paola Vannoni della compagnia Quotidiana.com – c'è presenza di abitudine all'umano, con tutto quello che ne consegue: sopruso, abitudine, attività stupita, tolleranza, illusione, affrancamento dalla dipendenza professionale, violenza, provocazione e... c'è un'assennatezza, o meglio cognizione aleatoria che considera l'obbligo della pratica un vincolo, la coercizione del lavoro una forma di sopravvivenza mentale che precede quella fisica.

La negoziazione tra regia e coreografia nelle opere di videodanza.

Uno studio condotto presso l'archivio del Festival

Il Coreografo Elettronico

Letizia Gioia Monda

Con l'avvento delle tecnologie elettroniche e digitali in ambito performativo abbiamo assistito al proliferarsi di nuove espressioni artistiche che sono emerse come risultato della rimediazione e integrazione interattiva di diversi linguaggi performativi. La videodanza rappresenta uno di questi nuovi linguaggi e offre un canale privilegiato per indagare quel fenomeno che ha condotto molti artisti a sviluppare metodi compositivi innovativi volti a far dialogare in uno *spazio associato*¹ il corpo e la macchina. Questa pratica performativa ci spinge ad interrogarci sull'evoluzione dell'arte coreografica nell'era del progresso tecno-scientifico e sulle nuove modalità di fruizione che dipendono dalla rivoluzione indotta dall'applicazione di dispositivi digitali nella vita quotidiana². Nell'era digitale l'organicità, su cui si fonda l'arte della danza, è soggetta ad un processo di *empowerment* e *renderizzazione*³ e, in questa cornice, l'occhio della telecamera diviene per gli artisti una protesi per potenziare le abilità percettive, una lente d'ingrandimento per permettere allo spettatore di osservare da vicino le forme in cui si manifesta il pensiero fisico. Al tempo stesso, il video si fa mezzo per espandere le idee sul movimento, sulla sua organizzazione ed espressione: un sito alternativo per rappresentare una concezione del corpo, o del corpo che danza. La videodanza si definisce così a partire dalla negoziazione tra due forme di espressione registica: quella cinematografica da una parte e quella coreografica dall'altra.

La ricerca che qui viene presentata è frutto di un lavoro condotto presso l'archivio del Festival Internazionale di Videodanza *Il Coreografo Elettronico*. Fondato a Napoli nel 1990⁴ da Marilena Riccio (ex prima ballerina del Teatro di San Carlo di Napoli), come iniziativa dell'Associazione Napolidanza, il Festival ha rappresentato nel corso delle sue ventuno edizioni (fino al 2017)⁵ una piattaforma prestigiosa per la condivisione e il riconoscimento della videodanza in Italia. Il corpus delle opere presentate durante il concorso ha fatto sì che si costituisse negli anni un archivio di grande valore storico, emblema di un'eredità culturale ed importante strumento di

¹ P. Montani, *Tecnologie della sensibilità. Estetica e immaginazione interattiva*, Raffaello Cortina, Milano 2014, p. 36.

² L'inclusione delle tecnologie digitali nella vita quotidiana ha indotto nell'essere umano una trasformazione delle capacità di visione, immaginazione e condivisione dei pensieri. Cfr. L. G. Monda, *Luci ed ombre sull'uso del digitale nella danza. Dal Festival Più che Danza! una riflessione sulle reti sociali e le app per condividere i processi creativi coreografici*, in "SigMa Rivista di Letterature comparate, Teatro e Arti dello Spettacolo", vol. 3 (2019), pp. 959-981.

³ Cfr. V. Di Bernardi, L. G. Monda (a cura di), *Immaginare la danza. Corpi e visioni nell'era digitale*, Piretti, Bologna 2018.

⁴ Cfr. Marilena Riccio, *Il Coreografo Elettronico*, in *Immaginare la danza*, a cura di V. Di Bernardi, L. G. Monda, cit., pp. 171-174.

⁵ Nel 2018 fu pubblicato il bando per la XXII edizione del Festival Il Coreografo Elettronico a cui parteciparono circa una trentina di titoli, ma l'iniziativa non si svolse a causa di problemi di organizzazione.

indagine per esplorare la memoria dell'arte performativa contemporanea. Oggi custodito presso la Fondazione Donnaregina per le Arti Contemporanee/Museo Madre di Napoli – presieduta da Laura Valente⁶ – l'archivio è curato grazie alla collaborazione con il Dipartimento di Storia Antropologia Religioni Arte Spettacolo della Sapienza Università di Roma, il merito della quale si deve a Vito Di Bernardi, titolare dei fondi di un progetto di ateneo volto a costituire un archivio digitale per la danza⁷. Il fondo racchiude diversi tipi di videodanza perché, a partire dalla quinta edizione del festival (tenutasi nel 1994), Il Coreografo Elettronico fu organizzato come una competizione tra diverse categorie: A) registrazioni di spettacoli o *remake* in studio; B) creazioni per il video; C) documentari e/o filmati di danze etniche; D) opere video contenenti elaborazioni multimediali o digitali; E) creazioni video ispirate al mondo dell'arte. Come parte dell'equipe della Sapienza Università di Roma, la mia indagine si concentra in particolare su quegli *artefatti choreocinematici*⁸ che si rivelano essere frutto di una ricerca che ha avuto come obiettivo la commistione tra danza, cinema e arte grafica digitale. Questi *oggetti coreografici*⁹ si differenziano dai lavori di videodanza che nascono come registrazioni di spettacoli, oppure documentari su artisti e tradizioni coreutiche, in quanto mirano, attraverso l'interazione multimodale tra più espressioni del pensiero fisico, alla creazione di un'opera unitaria in cui lo spazio del video è utilizzato come ambiente coreografico¹⁰: uno spazio malleabile in cui la scrittura della danza diviene soggetto, oggetto e metafora del pensiero fisico¹¹; un luogo per sperimentare la costruzione di nuove architetture performative e in questo modo interrogare il movimento a partire dalla relazione spazio-temporale di un'azione.

⁶ Dal 2015 Laura Valente è presidente dell'Associazione Culturale Napolidanza e il direttore artistico del Festival Internazionale di videodanza *Il Coreografo Elettronico*. Cfr. L. Valente, *Il Coreografo Elettronico, oggi e domani*, in *Immaginare la danza*, a cura di V. Di Bernardi, L. G. Monda, cit., pp. 175-178.

⁷ Professore di Storia della danza alla Sapienza Università di Roma, Vito Di Bernardi dal 2017 dirige il progetto d'ateneo «Per un archivio digitale della danza. L'uso delle nuove tecnologie per conservare e trasmettere la memoria della danza. Progetto sull'archivio video del Festival Internazionale Il Coreografo Elettronico (Napoli 1991-2017)».

⁸ In una recente pubblicazione sul lavoro della regista americana Maya Deren, pioniera della videodanza, Vito Di Bernardi riprende la definizione *choreocinema* coniata nel 1933 dal noto critico John Martin per celebrare la nascita di questa nuova arte performativa in cui danza e cinema cooperano alla creazione di un'opera unitaria. Cfr. V. Di Bernardi, *A continuous awakening movement. Note sul choreocinema di Maya Deren*, in «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», n.10 (2018), pp. 161-173.

⁹ Il termine *oggetti coreografici* viene utilizzato secondo la definizione coniata dal coreografo William Forsythe nel 2008: «Un oggetto coreografico non è un sostituto del corpo, ma piuttosto un sito alternativo per la comprensione di potenziale istigazione e organizzazione dell'azione per risiedere. Idealmente, le idee coreografiche in questa forma attirerebbero un pubblico differente e attento, che infine comprenderebbe e, probabilmente, perorerebbe le innumerevoli manifestazioni, vecchie e nuove, del pensiero coreografico», W. Forsythe, *Oggetti coreografici*, tr.it., in L. G. Monda, *Choreographic bodies. L'esperienza della Motion Bank nel progetto multidisciplinare di Forsythe*, Dino Audino, Roma 2016, pp. 10-12.

¹⁰ Cfr. P. Ruiz Carballido, *The Screen as Choreographic Space: A Pas De Deux between the Dancer and the Camera*, in *Art in Motion. Current Research in Screendance*, a cura di F. Boulegue, M. C. Hayes, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle 2015, pp. 130-137.

¹¹ Cfr. L. G. Monda, *Dall'oggetto coreografico ai digital dance score. Le metafore della creatività per studiare l'intelligenza coreografica*, in «Biblioteca Teatrale», n. 134, luglio-dicembre, 2020, in corso di pubblicazione.

Vi sono diversi elementi che interagiscono e operano insieme nelle opere di videodanza – la danza, la musica, la fotografia, la luce, la voce, i movimenti di macchina, la scrittura grafica-digitale, etc. – ma due sono i livelli autoriali principali che negoziano per produrre il linguaggio di un'opera: la regia cinematografica da un lato e quella coreografica dall'altro. Queste due arti condividono molti più fattori di quelli che si possa pensare in quanto entrambe studiano il movimento e ricercano i principi che possano permettere di rappresentarlo, di contenerlo in un'istantanea per enfatizzare il potere comunicativo inscritto nella sua qualità e natura. Un'opera di videodanza è il risultato di un processo creativo basato su *operazioni cine-coreografiche*¹² volte a catturare una *performance filmica* governata da strategie coreografiche¹³. La regia in questa pratica performativa mira a strutturare estetiche performative, più che trame diegetiche, in cui la scrittura della danza viene *ri-diretta* per offrire allo spettatore un nuovo tipo di esperienza percettiva dell'azione coreografica che gli permette di osservare il movimento, o il corpo in movimento, in una forma nuova, simultanea e multiprospettica. Parliamo di un'arte che si manifesta come frutto di un'*autorialità plurale* e assume un particolare stile rispetto il modo in cui interagiscono nel processo creativo: il coreografo, il regista e il designer. Durante il Festival Il Coreografo Elettronico, erano gli autori – coreografi, filmmaker o designer – a scegliere, nel momento in cui presentavano la domanda, in quale categoria far concorrere il proprio lavoro¹⁴, e studiando il fondo un dato rilevante è stato constatare che in diverse edizioni il titolo «Miglior autore della regia» sia stato assegnato a dei coreografi. Espressione di ciò sono casi come quello di: Angelin Preljocaj che vinse il titolo nel 1993 con *Un Trait d'Union* (1992)¹⁵; del canadese Michael Downing che vinse nel 1998 con *T(here)* (1996)¹⁶; della tedesca Sasha Waltz¹⁷, che partecipò a diverse edizioni del Festival ma vinse solo nel 2000 con l'opera *Allee der Kosmonauten* (1998) della quale è autrice sia della regia che della coreografia (insieme ai danzatori coinvolti nella performance); o ancora della coreografa svedese Efva Lilja che vinse nel 2006 con *Homeward Bound* (2005), e del belga Wim Vandekeybus vincitore dell'edizione del 2008 con *Here After* (2007). Tali evidenze e la ciclica partecipazione di alcuni artisti al festival, mi hanno

¹² Erin Branningam definisce *operazioni cine-coreografiche* quelle procedure che ci permettono di osservare la *risrittura* di elementi coreografici attraverso la tecnologia cinematografica, cfr. E. Branningam, *Dancefilm. Choreography and Moving Image*, Oxford University Press, New York 2011, p. 11.

¹³ Il termine *strategie coreografiche* viene utilizzato per indicare quelle regole grammaticali e linguistiche che servono ad organizzare all'interno di un ambiente, naturale o virtuale, la presenza, o l'assenza, di soggetti e oggetti determinando in questo modo la strutturazione concettuale dello stesso.

¹⁴ Da una conversazione personale dell'autrice con la studiosa Ada D'Adamo che ha collaborato all'organizzazione di diverse edizioni del Festival Il Coreografo Elettronico.

¹⁵ Angelin Preljocaj nell'edizione del 1993 del festival Il Coreografo Elettronico presentò ben tre opere di videodanza per i quali vinse una menzione speciale come autore della regia: *Idees Noires* e *Le Postier*, della serie *Lettres D'Amérique* prodotta nel 1991; e *Un Trait D'Union* del 1992.

¹⁶ Michael Downing partecipò anche all'edizione del Festival nel 1999 con *Terrain* (1999).

¹⁷ Sasha Waltz partecipò al Festival Il Coreografo Elettronico anche nel 2003 con l'opera *About noBody* diretta da Anäis&Olivier Spiro; nel 2008 appare nei cataloghi dell'archivio come co-produttrice di *Història* diretto e coreografato da Karsten Liske; e infine nel 2010 partecipò con il videodocumentario *Tanzfieber | Inside Berlins Dance Communit* creato in collaborazione con Mauro Bigonzetti ed altri.

condotto a ritenere che studiare la negoziazione tra regia e coreografia possa offrire un valido approccio per rintracciare dei principi utili a sviluppare un'analisi coreologica¹⁸, trasversale e transdisciplinare delle opere in oggetto, consentendoci di osservare come si è sviluppato il linguaggio della videodanza nel corso degli anni, e quali sono state le scelte linguistiche e stilistiche che hanno comportato l'evoluzione di una precisa poetica.

Il primo passo per analizzare da un punto di vista coreologico la negoziazione tra regia cinematografica e coreografica è distinguere nel processo creativo di un'opera di videodanza la fase *profilmica*¹⁹ dalla *performance filmica*²⁰. Nella fase profilmica il coreografo progetta le strategie coreografiche che legheranno insieme le azioni di tutti gli agenti coinvolti nel gioco scenico. In questo *score*²¹ – che organizza insieme i materiali di movimento dei danzatori, ma anche l'azione degli oggetti di scena, la funzione linguistica della luce, il disegno sonoro, etc. – importante è osservare il ruolo che svolge la tecnologia che viene applicata nel lavoro, in modo da individuare se, oltre alla telecamera, siano coinvolti altri dispositivi di cattura del movimento (come la Motion Capture o la Kinect). I movimenti della telecamera possono essere analizzati sulla base di diversi parametri²²: 1) la posizione dello strumento nello spazio che determina l'angolazione della ripresa, verticale²³ o orizzontale²⁴; 2) il suo moto, come panoramiche, carrellate e zoom; 3) il *focus* come inquadratura²⁵ di ambientazione, di azione, di taglio, etc. Questa tripartizione serve per supportare un'analisi spaziale dell'oggetto coreografico, quindi volto a determinare il modo in cui, in queste opere, i corpi reali dialogano con la telecamera per creare l'ambiente associato. Quando il coreografo è anche regista della *performance* di videodanza è lui che stabilisce questi parametri in relazione alla sua strategia coreografica. Viceversa, se il regista e il coreografo lavorano su piani paralleli la telecamera può svolgere una funzione dicotomica

¹⁸ Un metodo d'analisi coreologica da applicare alla videodanza è stato proposto da Tim Glenn utilizzando le teorie di Alwin Nikolais e Murray Louis come parametro per studiare il movimento nell'artefatto choreocinematico. Cfr. T. Glenn, *Performance Techniques behind the Lens: Applying the Nikolais/Louis Philosophy of Motion to Cinematography*, in *Art in Motion*, a cura di F. Boulègue, Marisa C. Hayes, cit., pp. 58-72.

¹⁹ Il termine *profilmico* viene utilizzato secondo l'accezione coniata nel 1951 da Étienne Souriau, cfr. É. Souriau, *La structure de l'univers filmique et vocabulaire de la filmologie*, in "Revue internationale de filmologie", n.7-8 (1951), pp. 231-40; S. Bernardi, voce *Profilmico*, in "Enciclopedia Treccani", http://www.treccani.it/enciclopedia/profilmico_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/.

²⁰ Laleen Jayamanne citata in L. Stern, *As Long As This Life Lasts*, in "PHOTOFILE", Winter, 1987, p. 18.

²¹ L. G. Monda, *Lo Score: Un Algoritmo per Investigare la Body Knowledge, La danza nei dottorati di ricerca italiani: metodologie, saperi, storie. Giornate di studio*, in "Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture e visioni", n. 6 (2015), pp. 137-152.

²² Cfr. E. Vaccarino, *La Musa dello schermo freddo. Videodanza, computer e robot*, Costa&Nolan, Genova 1996, p. 40.

²³ Le angolazioni verticali sono le riprese realizzabili ruotando la camera intorno al suo asse orizzontale. Si usa distinguere le angolazioni a piombo, dall'alto, orizzontale, dal basso, supina.

²⁴ Le angolazioni orizzontali sono quelle ricavabili attraverso la rotazione della camera intorno al suo asse verticale. Si usa distinguere le angolazioni frontale, tre quarti, profilo, tre quarti di spalle, di spalle.

²⁵ *Focus come inquadratura* è espressione della idea-logica di composizione che organizza gli agenti coinvolti nel gioco scenico nel quadro dell'inquadratura per realizzare una precisa visualizzazione dell'azione.

all'interno della strategia coreografica. E ancora quando il regista è anche coreografo, la funzione della telecamera mirerà ad esaltare le forme in cui si manifesta il pensiero coreografico.

Della *performance filmica* invece è importante osservare i procedimenti cinestetici atti a transcodificare la performance dal vivo in un oggetto coreografico. A questo livello è importante analizzare il rapporto tra codici linguistici: i procedimenti audiovisivi, quindi il rapporto tra immagine e suono; il processo di scrittura dell'immagine digitale in cui il designer associando colore, forma e movimento elabora un nuovo codice capace di riscrivere la negoziazione tra regia e coreografia; e infine la dialettica del montaggio. Questo secondo livello d'analisi serve per comprendere come il tempo viene strutturato nel video, come viene materializzato il contrappunto coreografico nell'opera cinematografica.

Vi è poi un terzo livello di analisi che serve ad analizzare la performatività di un lavoro: le modalità di fruizione ed interazione tra l'oggetto coreografico e lo spettatore.

In questo saggio mi concentrerò sul primo caso di autorialità plurale, quello in cui un coreografo è anche regista di un'opera, e utilizzerò come esempi *Un Trait D'Union* di Angelin Preljocaj, *Alle der Kosmonautan* di Sasha Waltz e *Here After* di Wim Vandekeybus per esporre come le strategie coreografiche, elaborate nella fase profilmica, vengono attuate nella performance filmica affinché essa possa divenire espressione di un preciso pensiero coreografico e quindi della sua espressione incarnata in una concettualizzazione del corpo o nella sua danza. Elemento che accomuna questi lavori, oltre alla peculiarità autoriale (come è stato precisato sopra, il coreografo è anche autore della regia), è il fatto che tutti e tre siano adattamenti cine-coreografici di una pièce nata per essere eseguita dal vivo; e che nella fase profilmica intervenga come elemento tecnologico solo la telecamera. Nelle opere in oggetto l'azione della telecamera non è volta a registrare una serie progressiva di composizioni o di passi prefissati, piuttosto la sua funzione, in quanto parte attiva nell'azione, determina il modo in cui il movimento dei soggetti e degli oggetti coinvolti nel gioco scenico viene eseguito. Questa performatività offre all'artefatto choreocinematico la potenzialità di tradurre il fenomeno empatico dei corpi che danzano in un'esperienza cinestetica per lo spettatore dell'opera cinematografica. Per questi autori, i movimenti della telecamera rientrano nel progetto per la creazione dell'estetica performativa²⁶, e il rapporto tra telecamera, soggetti e oggetti è alla base della relazione dinamica che genera il movimento espressivo della performance filmica. In merito a ciò Katrina McPherson afferma «The choreographed camera, moving through space in relationship to the dancers, alters our perception of the dance [...] creating a fluid and lively viewing experience»²⁷. A tal proposito, Angelin Preljocaj usa la performance filmica per indagare la costruzione temporale di un'azione in uno spazio metafisico. Nei suoi lavori un ruolo importante ha il *focus come inquadratura*. *Un Trait D'Union*, per esempio, si apre con una camera fissa che riprende il moto di una tenda bianca che ondeggia spinta dal vento in una

²⁶ S. Sharff, *The Elements of Cinema: Toward a Theory of Kinesthetic Impact*, Columbia University Press, New York 1982, p. 134.

²⁷ K. McPherson, *Making Video Dance: A Step-by-Step Guide to Creating Dance for the Screen*, Routledge, Abingdon 2006, pp. 145-146.

stanza verde. Luce, ombra, colore della parete, opposizione con il colore bianco della tenda, tutto rientra in un disegno coreografico studiato nel dettaglio, per offrire allo spettatore la possibilità di osservare la poesia che si cela nel movimento quotidiano di una tenda bianca che viene spinta dal vento in una stanza apparentemente vuota. Il quadro apparirebbe piatto se non fosse per la scelta coreografica di posizionare la finestra, nascosta dietro la tenda, in diagonale rispetto alla parete verde sul fondo, conferendo in questo modo profondità alla ripresa e determinando l'espressività, la suggestione che il moto della tenda provoca nello spettatore. La posizione diagonale della finestra diviene l'elemento che determina l'angolazione della telecamera nel quadro successivo, in cui il coreo-regista decide di focalizzarsi unicamente sui piedi di un soggetto che cammina lungo una strada. I piedi diventano l'oggetto centrale della ripresa del terzo quadro, piedi scalzi che percorrono le superfici praticabili di una poltrona posta nella stanza verde. Il lavoro si sviluppa dunque su queste associazioni spaziali e puzzle linguistici che si traducono in assonanze tempo-ritmiche scandite dalle azioni dei singoli quadri, come se in *Un Trait D'Union* la geometria inscritta in ogni inquadratura, costituita dalle azioni di tutti gli agenti, si risolvesse in una precisa dinamica cinematografica.

In *Alle der Kosmonauten* di Sasha Waltz, invece, è possibile osservare come predominante sia la *posizione che la telecamera* occupa nello spazio in rapporto alla scena e ai personaggi della performance di teatrodanza. La sua funzione sembra essere quella di dare risalto ai singoli elementi presenti sulla scena evocando in forma allusiva un discorso sulle forme di nevrosi che colpiscono una famiglia nel quotidiano. In questo modo il lavoro si contraddistingue per l'estetica narrativa che procede per immagini: gli elementi d'arredo della casa, in cui è ambientata l'azione, diventano agenti che innescano precise modalità in cui il movimento viene eseguito dai performer e ripreso dalla telecamera; soggettive e primi piani vengono utilizzati per frammentare i corpi degli interpreti esaltando ripetizioni di materiali frenetici. L'angolazione della ripresa in questo lavoro crea illusioni ottiche, quindi come spettatori rimaniamo incantati ad osservare la trasformazione di quei corpi alterati dallo sguardo rivelatrice della telecamera. A differenza della strategia di Preljocaj, in questo caso è interessante constatare invece come la regia coreografica, alla base della ripresa cinematografica, sia in grado di transcodificare la danza svelando nelle inquadrature le partiture tempo-ritmiche dei personaggi. Ogni personaggio nella pièce si contraddistingue per la capacità di esaltare singolari qualità di movimento, l'angolazione della ripresa a sua volta cattura quel movimento per visualizzarlo in una specifica forma alterata, insieme questi due livelli linguistici definiscono una particolare partitura che determina a sua volta la costruzione temporale dei singoli quadri. Questi nuclei tematici diventano riferimenti importanti nel montaggio per guidare lo spettatore nella fruizione dell'intera opera.

Infine, in *Here After* di Wim Vadekeybus riscontriamo predominante una strategia coreografica che si serve del *moto della telecamera* per espandere la visione di un corpo umano attraversato dal terrore. Il lavoro mira a rendere visibili gli effetti che tale sentimento può provocare sul corpo. Alternando materiale filmico registrato in super8 e immagini in 16mm di sequenze della

performance di danza eseguita dal vivo²⁸, l'opera «racconta la storia di una comunità isolata in cui un tiranno pazzo di potere comanda un infanticidio. Nelle scene danzate vediamo come i personaggi rivivono i loro ricordi nell'aldilà; come se le loro emozioni e traumi fossero catturati nella memoria dei loro corpi»²⁹. *Leitmotiv* nell'opera è l'uso che il coreo-regista fa dello zoom, procedendo ricorsivamente nella performance con tuffi vertiginosi sui corpi immobili dei performer per riprendere in dettaglio parti del corpo e trasformare la presenza umana in scultura cinematografica. Il video in questo lavoro è utilizzato come canale alchemico per far dialogare l'obiettivo della telecamera con la superficie reale dei corpi, in modo da interrogare, nella nuova dimensione che questa interazione tra corpo e macchina crea, il confine tra la vita e la morte, la colpa e la penitenza, l'identità e la memoria, il rimpianto e la negazione, il potere e la libertà. Il lavoro si serve della tecnologia del *chromakey* per rappresentare l'ambientazione di alcune scene, ma forse l'elemento centrale della performance filmica è costituito dal colore, usato strategicamente per conferire un valore emozionale alle scene, spesso macabre, capaci di indurre nello spettatore un senso di disagio, solitudine e sofferenza.

Per concludere la domanda che appare importante porre è: comparando la performance coreografica dal vivo e la sua riscrittura cine-coreografica, che cosa l'opera di videodanza rivela della poetica coreografica? A quale sapere possiamo accedere osservando la transcodificazione del pensiero fisico in una performance di videodanza?

Nei casi sopra esposti appare evidente come il video diventi un canale per materializzare la spazializzazione del suono (degli agenti che danzano nella performance filmica) oggettando in immagini la sintesi delle informazioni cinetiche che nella performance dal vivo siamo capaci di percepire a livello somatico. La comprensione del fenomeno psicofisico, su cui si basa la danza, nella videodanza è vincolato alla strategia coreografica che guida il processo creativo di un'opera, nella fase profilmica e nella performance filmica, con l'obiettivo di sviluppare istantanee capaci di meta-rappresentare, nel loro montaggio tempo-ritmico, l'idea-logica su cui si fonda la singola poetica coreografica. La multimodalità d'espressione di cui si serve la videodanza conduce lo spettatore così a partecipare ad una nuova esperienza in cui è in grado di osservare, e sinesteticamente percepire per mezzo di *immagini-in-movimento*, la molteplicità attraverso cui è possibile manifestare il pensiero fisico.

²⁸ Il progetto di *Here After* nasce dalla performance coreografica dal vivo *Puur* presentata al Festival di Avignon nel 2005.

²⁹ Cfr. Ultima Vez/ Wim Vandekeybus, *Here After*, <https://www.ultimavez.com/en/films/here-after>.

Photo-Drama.
Frammenti di conversazioni con Alessandro Serra

Maria Chiara Provenzano

Una stanza che ancora oggi si chiama «dei bambini»

(Anton Pavlovič Čechov, *Il giardino dei ciliegi*)

*silenzio di sprazzi d'aria tremolanti, rettangoli di luce
immersi in un loro sogno rovente sul pavimento*

(Bruno Schulz, *Le botteghe color cannella*)

Di ferite e di silenzio. Silenzio denso di risate soffocate. Ferite che scoprono una costola per creare vita nello sguardo dell'altro. Carne e *pathos* sintetizzate in immagini sublimi. Il sudore colato durante il training che si tramuta in nitore nella scrittura di scena.

Nel panorama italiano Alessandro Serra – fondatore, nel 1999, della compagnia Teatropersona – tiene salde le redini del teatro di regia attestandosi tra i maggiori registi italiani dell'ultima generazione, dotato di autonomia stilistica e straordinaria solidità teorica (annovera tra i suoi maestri Grotowski, Kantor, Bergman, Brook), ha prodotto nello stesso anno (2017) due spettacoli nettamente distinti come *F R A M E* (composizione scenica ispirata alle tele di Hopper) e *Macbettu* (vincitore dei premi UBU e ANCT¹ nella categoria miglior spettacolo), con i quali ha dimostrato pari agilità di movimento tanto nella drammaturgia di scena quanto nella rivisitazione del repertorio classico. Nell'agosto 2019 la sua ultima prova, un allestimento de *Il giardino dei ciliegi* co-prodotto dal Teatro Stabile di Sardegna, ha debuttato nel cartellone della Biennale Teatro di Venezia, mentre la Triennale di Milano gli ha dedicato un focus lo scorso dicembre.

Con i suoi spettacoli Serra travalica il solco del comune concetto di regia per approdare ad una formula totalizzante che potrebbe definirsi di *assolutismo registico*, curando personalmente ogni dettaglio della messa in scena con scrupolo certosino e affidando all'occhio dello spettatore il concerto di un polistrumentista della scena¹:

Penso che il lavoro del regista è quello meno interessante per me, rispetto agli altri che faccio. Il regista deve porre rimedio ad alcuni handicap che derivano dal debutto. Tutti temono il debutto e il tempo che si accorcia. Andavo a teatro e vedevo belle scenografie, luci, bravi attori e il motivo per cui mi occupo di tutto è che ho dovuto imparare a fare tutto. Io non so fare niente, quello che ho

¹ Sul lavoro di Alessandro Serra si tengano presenti dello stesso regista *Il corpo risuonante*, in *Ipercorpo. Spaesamenti nella creazione contemporanea*, a cura di P. Ruffini, Editoria & Spettacolo 2005; Id., *L'ordinaria eternità della pausa beckettiana*, in *Beckett & Puppet*, a cura di F. Marchiori, Titivillus 2007; e di F. Marchiori (a cura di), *Teatropersona. Scrittura di scena e presenze riverberanti*, Titivillus, 2012.

imparato a fare è giocare con questa materia e darla in pasto agli attori².

Parlare del teatro di Alessandro Serra, ovvero delle produzioni di Teatropersona, mi conduce in un terreno prossimo più all'affinità elettiva che allo studio e mi dà occasione di ripercorrere alcune tappe fondamentali per la mia formazione di spettatrice prima e di attrice in seconda battuta.

Ho incontrato Alessandro Serra come pubblico pagante per la visione di *AURE*, spettacolo gemmato da suggestioni proustiane mescolate con quelle derivate dalle tele del pittore danese Vilhelm Hammershøi: è stato quello che si definisce un amore a prima vista. Ho poi sperimentato il *metodo* Serra come allieva durante un laboratorio residenziale presso il Centro Teatrale Umbro, che ha sede in una piccola chiesa sconsacrata tra le colline di Gubbio. Era l'estate 2015 e lavoravamo sul *canto del capro*, sull'*Edipo Re* di Sofocle e sulla funzione del coro e ho scoperto, in quella cornice più idilliaca che tragica, un maestro generoso, di quelli che raramente si incontrano nel percorso di formazione attoriale. Alessandro dirigeva il *training* per tre ore consecutive, con minuzia e dovizia simili a quelle di un amanuense – perizia ricavata, presumibilmente, dagli anni passati in collegio durante l'infanzia e prima giovinezza – per consentirci di arrivare ai testi sudati, e dunque liberi, perché il *training* è uno strumento che serve all'attore per porgere il fianco, mostrare una ferita, modellarsi sulla figura che andrà ad accogliere. In cinque giorni ho sperimentato un corso concentrato di regia, che aveva come asse portante un esercizio propedeutico alla scrittura di scena: il mimo funebre.

Scriva Jean Genet di aver letto a Roma dell'esistenza di un *mimo funebre*, «Il suo ruolo? Precedendo il corteo, aveva l'incarico di mimare i fatti più importanti di cui si componeva la vita del morto quando questi - il morto - era vivo»³. Da questa suggestione nasce la pratica adottata da Serra di «estrarre dal testo le azioni dei personaggi e insieme agli attori comporre una partitura fisica»⁴, una coreografia che avrà «valenza narrativa ed evocativa ma altresì emozionale poiché essendo anche una danza si manifesta come tale quando viene animata dall'attore o dal danzatore». Altra peculiarità della composizione scenica di Serra è quella di arrivare in sala per le prove con tutti gli oggetti di scena a disposizione, oggetti di uso comune ai quali dare vita nuova attraverso la scrittura di scena, elevandoli a simboli:

Faccio un lavoro di settimane, mesi, prima di arrivare alle prove. La scrittura di scena non è lavorare con l'attore, io compongo e scrivo *attraverso* gli attori. L'anticamera dell'atto è data dalla domestichezza con cui si compiono i gesti, quella che ha l'attore con la scena e con gli oggetti di scena: tutto è materia, anche io sono materia. Se dai

² Dichiarazione estrapolata dalla videoregistrazione di un incontro con Alessandro Serra tenutosi l'11 novembre 2017 presso l'Università del Salento, all'interno della rassegna Palchetti Laterali, curata da chi scrive. Il video, registrato a cura del Teatro Koreja, fa parte dei materiali d'archivio dell'Ente.

³ J. Genet, *Il teatro e i cimiteri*, in "L'Unità", 21 feb. 1979.

⁴ Frammento estrapolato da un'intervista gentilmente rilasciatami da Alessandro Serra. Ove non diversamente specificato, tutte le citazioni del regista presenti in questo articolo sono tratte dalla medesima fonte.

primi giorni è tutto a disposizione dell'attore, tutto è un gioco. Tutto è materia, anche io sono materia⁵.

Avvicinatosi al teatro attraverso la passione per la fotografia – linguaggio che segna l'α e l'ω delle sue produzioni, delle quali è l'*unico* fotografo di scena – e portatore di un integralismo estetico coniugato a maturità drammaturgica, Serra si dichiara fortunato per aver amato la fotografia e il cinema prima del teatro: «quando andavo a teatro facevo dei sogni pazzeschi ma le poche volte in cui mi sono profondamente emozionato mi sono reso conto che la cosa che mi seduceva del teatro era l'attore, non lo spettacolo, la regia»⁶. Serra si dice *caduto* nel teatro perché *folgorato* da questa possibilità di incontrare l'altro, un incontro *lacerante*:

Il teatro è l'attore, io lo devo mettere in condizione di danzare, muoversi, l'attore deve potersi sentir libero di esporre una ferita. La mia scrittura di scena, le mie luci, sono al servizio dell'attore, non del suo ego che può lasciare nel camerino ma di questa ferita. Della possibilità che questa ferita possa essere condivisa con quella che ha ciascuno di noi⁷.

Le sue immagini incise e incisive (seppur patinate) ri-evocano l'arte dei miniaturisti medievali. Tagli di luce che ri-feriscono la carne dell'attore con un codice che coniuga eco caravaggesche (penso a Georges de la Tour e a Gerrit van Honthorst) e canoviane, di una perfezione vibrante. È bizzarro che – alle volte – la critica mossa nei confronti delle produzioni di Serra sia relativa all'assenza di *drama*, d'azione, quando nei fatti il suo metodo compositivo sia basato proprio sulla *dinamizzazione* di immagini *pre-testo*.

L'opera teatrale di Serra offre allo sguardo della mente la possibilità della *definizione*, di utilizzare parole piene, dense di significato, per ri-proporre quello che è – spesso – una scena dall'*imago muta* ma eloquente. A partire dal *Trilogia del silenzio*, avviata nel 2006 con *Beckett Box* e proseguita con il *Trattato dei manichini* (2009) e con *AURE* (2011), Serra si è imposto nel circuito contemporaneo con una cifra afasica:

In *Beckett Box* ho tolto le parole e operato una scrittura di scena a partire dalle partiture gestuali indicate dall'autore. [...]

È stupefacente la coesione tra azione e reazione, come se la figura potesse realmente respirare in quel rigoroso spartito di movimenti, senza l'intervento dell'autore e senza l'ausilio della voce.

[...] Per rifare la vita e preservarla, occorre giocare e manipolare cose morte, esoscheletri vuoti e risonanti, trasparenti, come quelli che si trovano attaccati alle foglie dopo che gli insetti hanno mutato il corpo.

Compito dell'attore è costruire l'involucro dell'emozione e una volta creato, mantenerlo vuoto.

[...] In *Beckett Box* per la prima volta ci siamo emancipati dal personaggio e abbiamo provato la vertigine della figura.

La figura è una forma fisica emancipata dal personaggio [...].

⁵ Vedi nota 2.

⁶*Ibidem.*

⁷*Ibidem.*

Una volta creata la forma (superficie esterna dell'esperienza) inizia il vero lavoro dell'attore, il suo sacrificio, il suo talento: creare e sostenere il vuoto.

[...]

Ancor più che in *Beckett Box*, nel *Trattato dei manichini* l'omissione della parola è stata per noi un'esperienza fondamentale per accedere, senza mediazioni letterarie, a ciò che Proust chiamava *memoria involontaria delle membra* [...].

Rimembranza, diremmo forzando beniamamente l'etimologia del termine. Quella che mostrano i corpi in scena nella camera oscura di *F R A M E*, spettacolo che ha debuttato al Napoli Teatro Festival nel 2017 (produzione Teatro Koreja, Lecce) e nato da suggestioni derivate dalle tele di Hopper, declinate in negativo (quanto ai cromatismi adottati). Qui trasuda la stessa sensazione che qualcosa (di sinistro?) stia per accadere – ma non ancora – che ingenerano le tele di Hopper, analoga a quella del tempo paralitico nel quale sono immersi i protagonisti cechoviani, e difatti il primo studio dello spettacolo aveva per titolo quello di un atto unico di Čechov, *Sulla strada maestra*. E ancora nel foglio di sala è precisato che, proprio come direbbe Čechov trattasi di «una novella visiva, senza trama e senza finale», senza intento morale o pedagogico. Una porta che si apre per poi richiudersi, senza attenzione voyeuristica o perversione. Solo un *frame*, un frammento di vita che passa, ai margini della vita visibile: la finestra, la strada, il cinematografo. Il tentativo reiterato di abbraccio che si inceppa, *rimembranza* del *Café Müller* di Pina Bausch. Ricompaiono, in tralice, le parole di Schulz nella composizione della scena e nell'illuminotecnica (entrambe a firma dello stesso Serra): «la stanza si riempiva d'ombra, quasi fosse immersa nella luce di profondità marine»⁸.

Scriva Sergio Lo Gatto che con questo spettacolo Serra «si conferma un grande artista dello spazio e della luce». E più avanti

Frame è una sinfonia per sguardo, posa, mimo e movimento in cui riverbera la radice impressionista del realismo hopperiano, dove ogni cosa è lì perché l'occhio umano la guardi e, al contempo, fatalmente la fraintenda e la smarrisca [...]. E così questa opera tenacemente artistica giustifica, con la macchina della precisione, ogni deriva estetizzante, usando la pittura come trampolino per un salto squisitamente teatrale. A capofitto nel buco nero dell'anima⁹.

«Il silenzio è l'araldo più perfetto della gioia» dice Claudio nel II atto di *Molto rumore per nulla*, e proprio con un'opera shakespeariana Alessandro Serra è ritornato alla parola dopo la *Trilogia del silenzio*, realizzando il capolavoro *Macbettu*, versione del *Macbeth* in sardo barbaricino. Lingua ascoltata in casa (il padre di Serra è sardo, ndr.), compresa sin dalla prima infanzia seppur non parlata. Un silenzio maturo cui dar voce. Una riconciliazione con la figura paterna che ha avuto gestazione lunga un decennio, generata dalla visione dei rituali del carnevale sardo per un reportage fotografico. I *mamuthones* (omaccioni con pelli, campanacci e maschere di legno), i *Issobadores* (un

⁸ B. Schulz, *Le botteghe color cannella*, tr. it., Einaudi, Torino 2001, p. 4.

⁹ S. Lo Gatto, *Frame. Da Hopper a Serra, nel buco nero dell'anima*, in «Teatro e Critica», <https://www.teatrocritica.net/2018/03/frame-hopper-serra-nel-buco-nero-dellanima/>.

bambino incoronato), le *attitadoras* (anziane donne in costumi tradizionali): tutte figure che ritornano nella composizione scenica della trasposizione sarda di una Scozia atemporale e mitica per il connubio di teatro di ricerca e di prosa:

Morte, tempo e natura si fondono nel *Macbeth*, nell'oscura notte che sembra aver usurpato il giorno in una Scozia che è più archetipo mitologico che terra d'ambientazione realistica; allo stesso modo – e nello stesso tempo sospeso – l'oscura notte usurpa il giorno anche nel *Macbettu* di Alessandro Serra, spostandosi in una Sardegna che diventa anch'essa archetipo mitologico, col suo sostrato di riti lontani che fanno di paganesimo e nei quali pulsa il battito ferace di una storia conclusa nei confini di un'isola; anche qui morte tempo e natura si fondono. È una Sardegna, quella che fornisce l'apparato ambientale, che s'evoca attraverso il proprio patrimonio memoriale; [...] Alessandro Serra riprende e riutilizza un apparato simbolico, ricalibrato per evocare lo spirito endemico di una terra con la dionisiaca potenza dei riti [...]. Sicché *Macbettu* è *Macbeth*; lo è *mutatis mutandis*, è un archetipo spostato di luogo ma non svuotato del proprio originario senso¹⁰.

Se nel teatro di Shakespeare le didascalie sono rare, è pur vero che la funzione scenografica è svolta dal linguaggio¹¹, quindi non basta dire le parole del testo ma occorre renderne le immagini: «Bisogna vedere la morte del re e sentire la morte del sonno. [...] Noi dobbiamo trovare l'equivalente visivo ed emozionale delle parole così che gli spettatori possano guardare in silenzio l'oscuro fatto», scrive Serra.

Ho visto *Macbettu* tre volte, da posizioni differenti, in teatri differenti, ma sempre colmi. E ogni volta ho sentito vibrare la scena di un fragore tellurico e soprannaturale. Ho introdotto alla visione dello spettacolo ad Arezzo, durante il Festival dello Spettatore (ed. 2018) dove accompagnavo 16 studenti dall'Università del Salento, ho dialogato con Alessandro e i suoi attori in occasione della replica leccese dello scorso anno, ma nonostante la vicinanza *amicale* ogni volta che ho visto il *Macbettu* ho avuto la percezione di essere di fronte a un *Ur-Macbeth*, ambientato in un tempo in cui siamo catapultati, per dirla con Bloom¹².

La sapienza che regola il meccanismo di questo allestimento ne fa un'opera assoluta, che comunica per immagini. Immagini sedimentate nella nostra memoria, sotto la nostra pelle, che Serra con perizia di archeologo recupera e restituisce, con tutta la patina che il tempo vi ha depositato e che le rende esteticamente ineccepibili, oltre che affabulanti. *Pathosformeln*, le direbbe Aby Warburg¹³. Immagini che hanno radice negli archetipi e, pertanto, sembrano addirittura precedere la vicenda storica dalla quale Shakespeare ha tratto ispirazione per il suo dramma più breve.

¹⁰ M. Di Donato, *Impressioni sparse sul Macbettu*, in "Il Pickwick", <http://www.ilpickwick.it/index.php/teatro/item/3542-impresioni-sparse-sul-%E2%80%9Cmacbettu%E2%80%9D>.

¹¹ Cfr. M. D'Amico, *La scenografia verbale e William Shakespeare*, in "Paragone", n. 68, 1963, pp. 44-74.

¹² H. Bloom, *Shakespeare. L'invenzione dell'uomo*, tr. it., BUR, Milano 2003, p. 442.

¹³ Cfr. A. Warburg, *La rinascita del paganesimo antico*, tr.it., La nuova Italia, Firenze 1966.

Un cast tutto maschile, anche per i personaggi femminili, com'era nel teatro elisabettiano, per nulla effeminati. Si perde la sensualità sanguigna e putrescente di Lady Macbeth, ma non il suo vigore che sopravanza quello del protagonista, e per ruolo e per dimensioni: l'attore che la interpreta, Fulvio Accogli, è il più giovane della compagnia ma si staglia sugli altri di almeno una spanna, e la sua altezza è viepiù sottolineata dalla secchezza del fisico, affatto femminile, e dalla chioma che scenda fluente incorniciando un volto barbuto. È la *grandezza* condivisa per soddisfare una mancanza (di parità? di potenza? di maternità?), sulla quale scrive Bloom¹⁴, quella che informa questa figura (non personaggio), ci troviamo davanti una Lady *genderless* che potrebbe esser più facilmente antagonista che complice. È la sua *persona* che lo esprime, ancor prima dei gesti e delle parole, la sua sveltante presenza che sovrasta quella del marito dall'aria gretta; la *dramatis persona* ci dice della frustrazione di non avere un marito alla sua altezza e della conseguente ambizione a colmare quella distanza con una corona. Il suo potenziale di brutalità è reso massimamente nella scena in cui si erige al centro del palco e, con richiamo ferino, da maga Circe di mitologica stirpe, sparge in terra vino come fosse mangime per richiamare i servi/porci – che l'occhio del pubblico percepisce, senza trucco, come tali. La Lady di Serra è *virgo fortis* anche nella morte che – stranamente – è mostrata, inscenata: nuda, le carni macilente di chi attraversa l'inferno, viene fatta pendere, issata come un quarto di bue, ad una quinta mobile, di profilo. Una silfide da macello.

Bambini invecchiati che tornano a casa sono, invece, i protagonisti de *Il giardino dei ciliegi*, con la sua atmosfera di sonnacchiosa dissolvenza. Sono ormai trascorsi più di quindici anni da una delle prime prove registiche di Alessandro Serra, *Čechov non ha dimenticato* (2004), messa in scena ispirata all'epistolario dello scrittore russo. A quel tempo alla domanda se non fosse più semplice allestire un testo teatrale dell'autore, come ad esempio *Il giardino dei ciliegi*, invece delle lettere, il regista rispondeva sprezzante che non gli interessavano le *recite*, «l'asfissiante arte del re-citare un testo, leggerlo, ri-ferirlo per l'ennesima volta»¹⁵.

Qui Serra torna davvero nella stanza dei bambini, ma ci torna da grande. Ha affinato gli utili, appuntito la mina per i suoi bozzetti. Il color cannella di Bruno Schulz torna dal passato del *Trattato dei manichini*, giovinezza teatrale del regista che sui racconti dell'autore polacco aveva lavorato per la seconda parte della citata *Trilogia del silenzio*, di ormai un decennio fa (2009). Torna la camera oscura della *rimembranza* già adottata per *F R A M E*, che delle trame cecoviane, si è detto, rivelava l'ordito.

Alte pareti, alte non so neanche quanto, sorgono imponendo ovunque un nero-grigio schiarito dalla polvere, adagiatasi come un velo negli anni: antro concavo in forma squadrata, buca geometrica scavata a parte dal mondo, la stanza di Serra mi sembra sia l'alveo in

¹⁴«La passione reciproca tra lei e Macbeth dipende dal sogno di una “grandezza” condivisa, la cui promessa sembra aver fatto parte del corteggiamento di Macbeth, perché la moglie gliela ricorda quando lui vacilla. Il potere che esercita su di lui, con i rabbiosi dubbi sulla sua virilità, scaturisce dall'evidente frustrazione di Lady Macbeth, che si sente insoddisfatta nell'ambizione, nella maternità e forse anche nell'appagamento sessuale», H. Bloom, *Shakespeare. L'invenzione dell'uomo*, cit., p. 431.

¹⁵ In F. Marchiori (a cura di), *Teatropersona. Scrittura di scena e presenze riverberanti*, cit., p.13.

cui si produce o si manifesta l'eco della vita; la camera oscura in cui si sviluppano in ritardo o di nuovo le diapositive dei giorni trascorsi; la sala in cui si manifesta il film ombratile di noi stessi; la sede e la circostanza in cui a tornare non sono i ricordi (e dunque un freddo inventario di eventi trascorsi e di occasioni rimestate) ma la memoria¹⁶.

E torna il silenzio. Nelle pause, quelle rare ma fondamentali che lo stesso Čechov suggerisce nel testo, puntellando tutto il IV e ultimo atto:

Čechov costruisce momenti di prezioso silenzio, e questo è un esempio mirabile. C'è una pausa che interrompe bruscamente le parole e questa pausa diviene il silenzio su cui si staglia il suono metallico di un mazzo di chiavi gettato in terra, presagio delle scuri che presto si abatteranno sui ciliegi.

Ignorare le pause, ignorare i silenzi, ignorare il ritmo equivale a ignorare il testo.

Dobbiamo scolpire l'aria, rendere sensibile il tempo, lasciare scorrere le parole come una musica, senza fingere pensieri, appoggi.

Nella vita non si pensa: si parla, si agisce, si sbaglia...

Compito della scrittura di scena è ricostruire lo spazio e il tempo plasmando la materia tutta:

luce, danza, oggetti, suoni ...

Compito della scrittura di scena è edificare il silenzio.

Poiché è nel silenzio che si compie l'indicibile.

¹⁶ A. Toppi, *Guardando questo giardino dei ciliegi*, in "Il Pickwick", <http://www.ilpickwick.it/index.php/teatro/item/4024-guardando-questo-giardino-dei-ciliegi?fbclid=IwAR0V50t20eFdEIjITTuUrLhbrpXcLNhoIiTXgcLGGUpFIYhn0EnHtcHqi>
A

Un teatro che vede tutto.
La regia intermediale di Motus in *Panorama* e *Chroma Keys*

Laura Pernice

La panoramic view dell'intermedialità

Nel segno di un'estetica arditamente contemporanea, che rilancia il celebre motto «No borderline between arts» (Manifesto di Fluxus, 1962), il teatro di Motus ha dato il colpo d'ala alla ricerca registica del XXI secolo, inserendosi nell'ampia galassia dei «nuovi teatri geneticamente modificati»¹, per innovarla dall'interno.

In oltre venticinque anni di attività creativa la compagnia formata da Enrico Casagrande e Daniela Nicolò ha maturato una fisionomia registica esplicitamente intermediale², in equilibrio dinamico tra teatro e cinema. Tra le più definite della frastagliata congiuntura teatrale attuale la sua prassi registica si distingue, *ab origine*, per la decisa consapevolezza delle potenzialità dei due linguaggi, espressa attraverso modelli performativi caratterizzati da contaminazioni provenienti dal cinema e dai media digitali.

Una puntuale «sincronizzazione delle forme artistiche con il tempo tecnologico in cui operano»³ è quel che Motus realizza anche negli ultimi lavori *Panorama* e *Chroma Keys*, entrambi portati in scena nel 2018 e sui quali si concentra la nostra analisi.

All'interno dei multiformi orizzonti delle pratiche registiche post-drammatiche la scrittura scenica di Casagrande e Nicolò ci sembra infatti un caso di studio davvero fecondo, in virtù della sua prerogativa intermediale, volta ad attivare processi di *crossing* tra drammaturgia, visualità e performance. Cercheremo quindi di mettere a fuoco lo statuto specifico della regia di Motus, tramite un affondo critico in *Panorama* e *Chroma Keys*.

Il primo lavoro arriva subito dopo il successo internazionale di *MDLSX* (2015), che nell'arco di pochissimi anni è diventato un vero e proprio spettacolo *cult*. Un concetto 'totemico' del teatro di Motus lega il caso *MDLSX* al successivo *Panorama*, ed è l'idea di fluidità segnatamente intesa, secondo l'accezione della teorica femminista Rosi Braidotti, come «l'appartenenza aperta alla molteplicità»⁴.

¹ O. Ponte di Pino, *Introduzione* a A. M. Monteverdi, *Nuovi media, nuovo teatro. Teorie e pratiche tra teatro e digitalità*, Franco Angeli, Milano, 2011, p. 35.

² Sulla nozione di intermedialità, intesa come ri-creazione/rimediazione delle convenzioni estetiche di un medium all'interno di un medium differente, si veda: C. Balme, *Intermediality: Rethinking the Relationship between Theatre and Media*, in "THEWIS", n. 1 (2004); J. D. Bolter, R. Grusin, *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Guerini, Milano, 2002.

³ L. Gemini, *Digitale incarnato. Mediologia di MDLSX di Motus*, in *Teatro e immaginari digitali. Saggi di mediologia dello spettacolo multimediale*, a cura di A. Amendola, V. Del Gaudio, Gechi, Milano, 2018, p. 167.

⁴ Cfr. R. Braidotti, *Soggetto nomade. Femminismo e crisi della modernità*, Donzelli, Roma, 1995; e Ead., *Nuovi soggetti nomadi. Transizioni e identità postnazionaliste*, Luca Sossella, Roma, 2002.

Se un convinto e postmoderno ‘divenire molteplice’⁵ definisce da sempre la teatralità proteiforme di Motus, con *Panorama*, in particolare, la sua congenita propensione al mutamento, all’uscire dai percorsi predeterminati, diventa non solo il *proprium* della processualità artistica ma anche il centro della focalizzazione drammaturgica.

La scena di Casagrande e Nicolò si fa pertanto sineddoche del carattere ‘liquido’ dell’età contemporanea, assumendo l’«umano diritto all’essere in movimento»⁶, ossia la libertà di superare i confini nazionali, come principio compositivo dello spettacolo.

A questo focus semantico allude il titolo: panorama, infatti, è parola di origine greca il cui significato etimologico, vedere tutto, è inteso dai registi nel senso di «“vedere il più possibile” [...], senza barriere o limiti all’orizzonte delle opportunità»⁷.

La rivendicazione del nomadismo, come diritto e come necessità, trova una perfetta incarnazione scenica nel gruppo di attori selezionato da Motus, ovvero i sei performer provenienti dalla Great Jones Repertory Company⁸, la compagnia interetnica fondata da Ellen Stewart e residente nello storico teatro La MaMa di New York.

Poiché sono tutti immigrati – di origine africana, turca, vietnamita, coreana, cinese e dominicana –, questi interpreti hanno in comune delle esperienze diasporiche, delle vicende di migrazione o di fuga, votate all’integrazione nel *melting pot* americano. Da qui la scelta di Casagrande e Nicolò di rendere le loro stesse biografie la materia drammaturgica dello spettacolo, sviluppando così una riflessione etica e politica sulle identità nomadi, post-nazionalistiche, senza frontiere.

Chiarite le intenzioni artistiche a monte del lavoro, possiamo entrare nel vivo delle sue strategie compositive che, come osserveremo nel dettaglio, si basano sull’adozione di stilemi registici eminentemente intermediali.

Panorama, infatti, rappresenta una forma di teatro della realtà, che appunto attinge al reale biografico degli interpreti per esprimere un’istanza teorica. Quest’aggancio alla realtà avviene attraverso una trama di codici spiccatamente intersemiotica, che ribadisce l’assunzione del linguaggio filmico come tratto distintivo della regia del gruppo.

L’intermedialità dell’opera risiede già nel suo impianto scenotecnico, allestito come uno studio per audizioni: sul fondo del palco si staglia un maxischermo rettangolare, ai lati si fronteggiano due tavoli con sopra dei monitor verticali, al centro campeggia uno sgabello girevole davanti al quale sono posizionati un microfono e un treppiedi con una videocamera. L’intero ambiente performativo possiede un’*allure* vistosamente tecnologica.

La scelta di organizzare lo spazio secondo un *concept* intermediale non sorprende in relazione alla ricerca di Motus; tuttavia, in questo caso, la rinuncia ad un ‘appiglio’ testuale in favore di materiali biografici segna uno scarto notevole rispetto al pregresso, e conduce il gruppo ad inaugurare un «formato

⁵ Cfr. G. Deleuze, *Divenire molteplice. Nietzsche, Foucault ed altri intercessori*, Ombre Corte, Verona, 1996.

⁶ Motus, *Panorama*, <https://www.motusonline.com/panorama/>.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Questi sono Maura Nguyen Donohue, John Gutierrez, Valois Marie Mickens, Eugene the Poogene, Perry Yung/Richard Ebihara, Zishan Ugurlu.

narrativo “post-documentario”⁹, connesso ad un nuovo trattamento registico della scena e dei contenuti.

L’elemento che qualifica *Panorama* come momento evolutivo nella regia di Motus è la tecnica cinematografica del *chroma key*, realizzata tramite l’impiego di un esteso pannello verde-brillante, che ricopre interamente il fondo e il pavimento del palco.

L’approdo al cosiddetto *green screen* rappresenta un deciso avanzamento nella prassi di cineficazione teatrale¹⁰ esperita dal gruppo, poiché permette di inserire virtualmente la performance scenica all’interno di sequenze video trasmesse sul maxischermo¹¹, andando a potenziare il linguaggio audiovisivo e nel contempo, per dirla con Antonio Pizzo, «arricchendo la scena e la drammaturgia dei codici propri dell’esperienza contemporanea»¹².

Prima di soffermarci sulla funzione specifica del *chroma key* nella meccanica visiva di *Panorama* occorre spiegare in cosa consiste il formato post-documentario ideato da Motus, ossia quell’espedito drammaturgico che divide la regia su due livelli: teatrale e video.

Per preservare l’autenticità delle storie degli attori i registi scelgono di adottare il format del casting, e quindi di trasmettere sul maxischermo alcuni estratti video delle loro audizioni. Parallelamente alla visione delle clip i performer entrano in scena uno per volta, prendono posto sullo sgabello davanti alla videocamera e, rivolgendosi al suo occhio digitale, rispondono alle stesse domande delle *auditions* newyorkesi ma questa volta interpretando ciascuno il ruolo di un altro (fig. 1). In tal modo ogni attore diventa parte di una stratificata «biografia plurale»¹³, che la regia costruisce alternando le riprese *live* e le registrazioni dei provini, ovvero i racconti in diretta e in differita dei sei ‘sdoppiati’ protagonisti.

⁹ Motus, *Panorama*, <https://www.motusonline.com/panorama/>.

¹⁰ Sul concetto di cineficazione teatrale, ovvero sull’assimilazione linguistica da parte del teatro di principi propriamente cinematografici, si veda M. Verdone, *Teatro e cinema: interazioni*, in *Il teatro nella società dello spettacolo*, a cura di C. Vicentini, Il Mulino, Bologna, 1983, pp. 51-62.

¹¹ Spiega Alessandro Amaducci che «il *chroma key* è quella tecnica che permette, una volta posizionato un soggetto o un oggetto davanti a un fondale blu o verde, di poter sostituire lo sfondo con un’altra immagine in movimento. Questo procedimento è definito anche “*intarsio*”. [...] Ideato inizialmente per poter arricchire studi piccoli e senza scenografie, diventa col tempo uno strumento prezioso per molti sperimentatori dell’immagine video» (A. Amaducci, *Videoarte. Storia, autori, linguaggi*, Kaplan, Torino, 2014, pp. 19-20).

¹² A. Pizzo, *Neodrammatico digitale. Scena multimediale e racconto interattivo*, Accademia University Press, Torino, 2013.

¹³ Motus, *Panorama*, <https://www.motusonline.com/panorama>.



Figura 1 – Motus, *Panorama*, 2018. Foto di Theo Cote.

A complicare ulteriormente il sistema enunciativo di *Panorama* si aggiunge una specifica pratica della performance attoriale, i cui primi esperimenti sulla scena di Motus risalgono al celebre progetto *Rooms*. Stiamo parlando della gestione da parte degli attori degli apparati medialità dello spettacolo, anch'essa orchestrata da Casagrande e Nicolò.

Nell'ampia drammaturgia video, dunque, entrano anche le autoriprese realizzate dagli stessi performer, tramite la videocamera sul treppiedi o le fotocamere di alcuni smartphone collegati ai monitor laterali. L'*acting* di autoripresa chiaramente evoca la spinta esibizionistica del *broadcast yourself* tipico della *social network society*¹⁴; tuttavia l'attenta regia di Casagrande e Nicolò sa dosare con oculatezza le autoesposizioni dei performer, evitando un eccesso di soggettività «mediologicamente incarnata». L'equilibrata tessitura della drammaturgia video sembra piuttosto mirare ad una dinamica di flusso delle sequenze *live* e registrate, per cui nessuna di queste prevale sulle altre.

Il doppio *reenactment* delle audizioni newyorkesi – in scena e in video – oltre a moltiplicare i livelli spazio-temporali funziona anche da cornice per una serie di quadri performativi, in cui ogni membro della Great Jones rappresenta brevi episodi del proprio vissuto, o «micro-racconti»¹⁵ del passato di un altro attore. La «panoramica umana»¹⁶ messa in scena da Motus intreccia toni gioiosi e drammatici: la memoria di partenze verso il sogno della recitazione – come quella del cinese Perry – e di fughe dalla repressione poliziesca – nel caso della turca Zishan –,

¹⁴ Cfr. G. Boccia Artieri, *Stati di connessione. Pubblici, cittadini e consumatori nella (Social) Network Society*, Franco Angeli, Milano, 2012.

¹⁵ D. Nicolò intervistata da M. Marino, *Motus, debutto newyorkese con Panorama*, in "Corriere di Bologna", 27 dicembre 2017.

¹⁶ *Ibidem*.

disegnando un diagramma di tinte emotive e forme sceniche di grande varietà.

Al di là dell'ampiezza della gamma espressiva, quel che colpisce in questi quadri memoriali è l'effetto 'panoramico' dei ricordi evocati, ottenuto grazie alla tecnica del *chroma key*. Ogni performer, infatti, viene ripreso *live* dagli altri attori e la sua figura, per mezzo dello sfondo verde situato dietro al maxischermo, è simultaneamente proiettata dentro sequenze video digitali, caratterizzate da particolari effetti grafici: design fumettistico, inserimento di *frames* cinematografici, variazioni di colore automatizzate, *split screen*, effetto di *feedback* che moltiplica le *silhouette*, etc. (fig. 2)



Figura 2 – Motus, *Panorama*, 2018. Foto di Joung Sun.

È la regia di Casagrande e Nicolò che riceve le riprese degli attori e le rimanda all'impianto schermico modificate in tempo reale, utilizzando degli avanzati software per la gestione video sviluppati presso il Seoul Institute of the Arts. Questa fase del processo registico è quella del cosiddetto *compositing*, «ovvero della combinazione di fonti visive estranee al girato»¹⁷ tramite l'impiego della computer grafica.

Nel complesso, quindi, la difficoltà dell'azione registica consiste nel creare in diretta le proiezioni in *chroma key*, e nel sincronizzarle con le tracce musicali e con le sessioni di luce (entrambe diverse in ogni quadro performativo), al fine di ottenere un'efficace relazione ritmica e cromatica tra tutti i codici della scena. Volendo «aggirare la rappresentazione puramente narrativa»¹⁸ e «trasformare le parole in immagini»¹⁹, lo sforzo della regia intermediale di Motus risiede nella

¹⁷ A. Amaducci, *Videoarte*, cit., p. 23.

¹⁸ D. Nicolò intervistata da R. Menna, *Panorama: il sogno di vedere tutto*, in "Doppiozero", 21 dicembre 2017, <https://www.doppiozero.com/materiali/panorama-il-sogno-di-vedere-tutto>.

¹⁹ *Ibidem*.

costruzione simultanea di tre differenti scritture: drammatica, scenica e videografica. Lo strumento del *chroma key*, in particolare, è ciò che permette di ‘agglutinare’ vari strati visuali: registrazioni, riprese e autoriprese in diretta, sequenze cinematografiche e, naturalmente, atti scenici performativi, consegnando allo sguardo del pubblico un’eclettica *panoramic view* intermediale.

Alla luce di queste riflessioni, si può sostenere che sul piano drammaturgico e su quello mediologico *Panorama* presenta una struttura cinematografica basata sul montaggio che, com’è noto, è uno dei principali procedimenti registici del teatro post-novecentesco²⁰.

Nella sua lucida analisi sulla regia contemporanea Marco De Marinis ha introdotto il concetto di opera-contenitore, cioè una creazione scenica i cui elementi sono accostati in forma paratattica tramite un tipo di montaggio, scrive lo studioso, «analitico-scompositivo-decostruttivo»²¹. A nostro avviso l’eterogeneità tecnica ed estetica di *Panorama*, ossia la presenza al suo interno di più formati spettacolari, lo rende assimilabile all’idea di opera-contenitore, ma con la differenza che il montaggio realizzato da Motus non tende a una decostruzione bensì a una sintesi organica.

Più esattamente, è un montaggio concepito e utilizzato come «principio intermediale»²² quello messo in atto dal gruppo, ossia una combinazione intersemiotica di audiovisivo e performativo, di forme espressive ontologicamente diverse, che usa l’esperienza mediale indiretta, cioè le proiezioni in *chroma key*, come specchio prismatico di quella diretta, ovvero l’azione performativa²³.

La costruzione di un puzzle di codici icasticamente significativa si conferma quindi il tratto più forte della scrittura scenica di Motus; il quale, attraverso la dislocazione intermediale dei performer – in scena e in video – immette sul palco anche un diverso ‘effetto di presenza’, fatto di sovrapposizioni, sdoppiamenti e presenze amplificate²⁴.

In definitiva, il montaggio di biografie, codici e apparati mediali risponde alla tensione cinematografica del cosiddetto ‘panoramizzare’: verbo che si usa nel campo della settima arte per allargare il più possibile le riprese, dotando lo spettatore di un *surplus* di visione. Allo stesso modo, nel chiuso perimetro della scatola scenica, la regia intermediale di Casagrande e Nicolò realizza una sorprendente apertura del visibile, un ampliamento stereoscopico dei confini mostrativi²⁵ della forma-teatro, che contraddistingue con nettezza il loro profilo autoriale.

²⁰ Cfr. M. De Marinis, *Regia e post-regia: dalla messa in scena all’opera-contenitore*, in “Culture Teatrali”, n. 25 (2016), pp. 66-78.

²¹ *Ivi*, p. 76.

²² Cfr. A. Somaini, *L’ontologia del cinema negli scritti di S.M. Ejzenštejn*, in “Rivista di estetica”, n. 46 (2011), pp. 155-175, <https://journals.openedition.org/estetica/1649>.

²³ Sulla distinzione tra esperienze mediali dirette e indirette si veda R. Eugeni, *Semiotica dei media. Le forme dell’esperienza*, Carocci, Roma, 2010, p. 44.

²⁴ Per un focus su questo tema si veda E. Pitozzi (a cura di), *On Presence*, in “Culture Teatrali”, n. 21 (2011).

²⁵ Sulle modalità mostrative del medium teatro si veda L. Hutcheon, *Teoria degli adattamenti*, Armando, Roma, 2011, pp. 19-20.

Una metaregia tra teatro e cinema

Come abbiamo osservato con l'analisi di *Panorama*, lungi dall'essere un semplice «connettore di arti»²⁶, Motus si distingue invece per le sue sintesi intermediali; vale a dire dei sistemi semiotici e produttivi nei quali, come scrive Andrea Balzola:

Il linguaggio performativo esce dal teatro come luogo chiuso e ipercodificato e realizza la sua vocazione alla sintesi dei linguaggi attraverso un nomadismo fisico, concettuale e poetico. S'impone una poetica metaregistica che non mira alla perdita di specificità dei singoli linguaggi ma che li fa interagire in chiave teatrale²⁷.

La definizione di poetica metaregistica richiama, per dirla con Massimo Fusillo, la «categoria della metamorfosi come modello critico sufficientemente duttile per poter esprimere la disseminazione intermediale»²⁸, pertanto ben si ataglia alla sintassi registica di Casagrande e Nicolò: mutevole e depistata su territori semiotici di confine, ma poi sempre ricomposta in un'unità concettuale, in un'organica ricchezza di significati.

Intermediale, e quindi metaregistica, è anche la scrittura scenica di *Chroma Keys*: performance *site specific* che ha debuttato a luglio 2018 nel «cuore di Santarcangelo, Piazza Ganganelli»²⁹, nell'ambito della quarantottesima edizione del suo festival (fig. 3).



Figura 3 – Motus, *Chroma Keys*, 2018. Foto di Tristan Petsola.

²⁶ S. Mei, *Disambiguazione. Come una premessa*, in “Culture Teatrali”, n. 24 (2015), p. 7.

²⁷ A. Balzola, *La scena tecnologica. Dal video in scena al teatro interattivo*, Dino Audino, Roma, 2011, pp. 7-8.

²⁸ M. Fusillo, *L'immaginario polimorfico fra letteratura, teatro e cinema*, Pellegrini Editore, Cosenza, 2019, p. 8.

²⁹ Cfr. <https://www.santarcangelofestival.com/show/chroma-keys/>.

Con *Chroma Keys* la volontà di ‘strappare il sipario’, per proiettare la visuale del teatro dentro il campo lungo del cinema, conduce Motus a un’incursione ancora più profonda dentro la camera delle meraviglie della settima arte.

Lo spettacolo si presenta come una sorta di *live action* teatrale, in cui l’uso del chroma key è esteso all’intera partitura visiva, «per accelerare il potere liberatorio e visionario che questa antica tecnica cinematografica presuppone»³⁰.

Unica interprete è l’attrice-feticcio di Casagrande e Nicolò, la camaleontica Silvia Calderoni che, con il suo carismatico «corpo-medium»³¹, dal 2005 incarna i temi più urgenti del loro «teatro biopolitico»³².

Qui Calderoni si muove all’interno di un «fondale fotografico verde/infinito»³³ che si srotola ai suoi piedi e alle sue spalle, come uno sfavillante *background* cromatico. Nella breve durata della performance, appena venti minuti, questo fondale diventa una palestra/laboratorio in cui Calderoni si fa protagonista di un montaggio di frammenti cinematografici, costruito in diretta da Casagrande e Nicolò e proiettato su un maxischermo nella piazza di Santarcangelo.

Rilanciando uno dei procedimenti chiave della videoarte dagli anni Sessanta in poi (affermato da artisti quali Campus, Paik, Rybczynski)³⁴, i registi riminesi creano un *collage* digitale di sequenze filmiche, e attraverso il trucco dello schermo verde inseriscono al suo interno la plastica *silhouette* di Calderoni. Il richiamo alla decima musa diventa così un’operazione di riciclo e di (ri)montaggio creativo, di *found footage* in versione digitale che, grazie al chroma key che tutto assorbe e trasforma, intarsia la figura dell’attrice dentro le trame di luce dello schermo cinematografico.

È difficile riassumere in poche battute la densità dei trenta *film excerpts* che scorrono davanti agli occhi dello spettatore, e che Calderoni abita con fare giocoso e a tratti melodrammatico, nello slancio di una gestualità duttile e iperbolica e di una mimica iper-espressionista.

Nell’incipit la bionda performer entra ‘in campo’ correndo e si affianca ai contadini di *Sátántangó* (Béla Tarr, 1994) i quali, pedinati dalla macchina da presa, avanzano tra le raffiche di vento di una desolata pianura ungherese; ad un tratto cade per terra e un istante dopo è catapultata nella landa selvaggia, inquadrata in campo lunghissimo, del deserto di *Freedom* (Šarūnas Bartas, 2000). Da qui è una girandola di avventure: faccia a faccia con un orso, in una sequenza tratta dal documentario *Grizzly man* (Werner Herzog, 2005), l’attrice non fa in tempo a fuggire che si ritrova con il personaggio di Kurt Cobain in *Last Days* (Gus Van Sant, 2005), in seguito scappa dallo stormo di uccelli nella celebre scena di *The Birds* (Alfred Hitchcock, 1963), si libra in volo abbarbicata all’alato protagonista di *Dune* (David Lynch, 1984), infine

³⁰ Motus, *Chroma Keys*, <https://www.motusonline.com/chroma-keys/>.

³¹ L. Gemini, *Digitale incarnato. Mediologia di MDLSX di Motus*, cit., p. 161.

³² *Ivi*, p. 160.

³³ Motus, *Chroma Keys*, <https://www.motusonline.com/chroma-keys/>.

³⁴ Cfr. A. Amaducci, *Videoarte*, cit.

esplode in mille schegge metalliche, sovrapponendo la propria figura a quella del robot di *Daft Punk's Electroma* (Thomas Bangalter e Guy-Manuel de Homem-Christo, 2006).

L'impressione che si ricava da questo mirabolante *divertissement* video-teatrale è che non vi siano limiti alle identità che Calderoni riesce a incarnare, attraverso la forza interpretativa del suo corpo nodoso e magnetico, e grazie allo stratagemma del *green screen*. Casagrande e Nicolò usano lo schermo verde in funzione volutamente antirealistica, giacché l'intarsio della ripresa dal vivo dentro la cornice delle inquadrature filmiche ha uno spessore puramente bidimensionale, senza alcun inganno prospettico. L'intento è svelare il carattere di artificio dell'immagine video, lavorando in una prospettiva liminale³⁵, al confine tra i linguaggi.

Anche in questo caso, infatti, l'intermedialità è la cifra del lavoro registico, capace di generare una feconda collisione tra un'estetica tradizionalmente cinematografica e un impianto performativo esplicitamente teatrale. Lo spettacolo allora rappresenta un'operazione di sabotaggio dell'inquadratura filmica, un'incursione eversiva dentro le pieghe dei *frames*, che apre le rigide maglie delle sequenze cinematografiche con la spinta della recitazione teatrale e il supporto tecnologico del *chroma key*.

La presenza *hic et nunc* di Calderoni, inoltre, permette di innovare la pratica registica del *found footage*. Qui il montaggio di Motus non è un semplice assemblaggio dadaista di *objets trouvés*, ma si configura come una creazione vera e propria, *stricto sensu*, perché si avvale di un 'materiale' artisticamente attivo anziché inerte: il corpo della performer. I registi, dunque, non si limitano alla ricombinazione di sequenze preesistenti ma, per dirla con un'espressione di Claudio Meldolesi, riescono a *riattivarle* tramite l'intarsio di un rappresentato reale, fisico, che entra in cortocircuito con quello simulacrale del cinema. In tal modo l'azione (meta)registica di Casagrande e Nicolò produce una risemantizzazione delle scene originali, un rinnovamento immaginifico del loro senso, foriero di nuovi sguardi.

Anche in *Chroma Keys*, come in *Panorama*, lo specifico procedurale è il confronto vivo tra codici differenti: un'interazione dinamica resa possibile dal valore di sintesi del lavoro registico.

L'analisi di questi spettacoli, in particolare, dimostra che Casagrande e Nicolò riescono a coniugare una distintiva creatività autoriale, legata alla volontà di rappresentare le traiettorie fluide del contemporaneo, a un'autentica prassi registica, che va dall'elaborazione drammaturgica alla costruzione dei quadri scenici, dal montaggio video al *compositing* digitale, dal *sound design* al *light design*. Il fermento inventivo della coppia riminese non scinde la dimensione drammaturgica dalla scrittura scenica, ma le salda entrambe in un unico, tecnologicamente aumentato, paradigma intermediale dell'azione registica.

³⁵ Intendiamo il concetto di liminalità secondo l'accezione dell'antropologo Victor Turner, vale a dire come quell'energia specifica che genera movimenti di cambiamento e di transito. Cfr. V. Turner, *Dal rito al teatro*, Il Mulino, Bologna, 1986.

Scavalcando l'*impasse* post-novecentesca tra «declino della regia»³⁶ e «iper-regia o super-regia»³⁷, il gruppo riminese afferma l'efficacia estetica e operativa di una regia di creazione pura: vale a dire una regia teatrale sciolta dall'interpretazione di un testo, ma legata alla «dimensione fabbrile»³⁸ delle proprie modalità di ibridazione mediale.

Sulla spinta di questa visione registicamente fluida il confine tra scena e schermo, così come quelli tra nazionalità, etnie, generi e ruoli sociali, sfuma nell'orizzonte sconfinato, e sempre mutevole, dell'espressività umana.

³⁶ Cfr. F. Cordelli, *Declino del teatro di regia*, Editoria & Spettacolo, Spoleto (PG), 2014.

³⁷ Cfr. M. De Marinis, *Regia e post-regia: dalla messa in scena all'opera-contenitore*, cit., pp. 66-78.

³⁸ L. Mango, *L'aura, la forma, la tecnica*, Guerini, Milano, 1996, p. 115.

Realismo e rappresentazione nell'esperienza teatrale di Milo Rau

Giorgio Pesenti

Dall'ormai lontano 2007, anno di fondazione dell'*International Institute of Political Murder*, ad oggi, la produzione del regista svizzero Milo Rau ha dato alla luce numerosi progetti artistici che l'hanno portato ad affermarsi come uno dei più acclamati registi europei e come nuova via del teatro; il suo è un nuovo modo di pensare la regia teatrale e l'evento teatrale nel suo complesso. In Italia il suo arrivo è stato relativamente tardo ma in un lasso di tempo quasi impercettibile egli si è affermato in modo diffuso tra tutte le scene¹ e le case editrici; è stata di recente stampata la traduzione italiana del suo *Realismo Globale* ed egli è stato a Matera a lavorare al *Nuovo Vangelo*. Lo spettatore che assiste alle sue regie non si trova ad agire in un contesto teatrale ben delimitato, è invece inserito nel fluido scorrere naturale degli eventi.

L'intento di questo saggio è quello di analizzare il rapporto che intercorre tra realismo e rappresentazione all'interno dell'opera di Rau. Si tratta di due termini che stanno alla base dell'architettura su cui si fonda il pensiero del regista. Nel corso di questa analisi è sì necessario un confronto con l'apparato teorico e saggistico prodotto da Rau e dal collettivo dell'*IIPM*, ma i pensieri più profondi ed illuminanti nascono dal confronto con l'esperienza dell'evento teatrale. È proprio con questa che Rau riesce ad essere più impegnato, più incisivo e, senza fraintendere il termine, più drammatico. Affermare che quella di Rau sia una nuova via del teatro non significa necessariamente che egli ricorra a nuovi materiali; il modo con cui il regista lavora con le scoperte passate e le modalità con cui le combina (lavorando sull'attore, sullo spettatore e sull'apparato drammaturgico) creano un evento dal gesto unico ed innovativo. I rapporti con il passato esistono e sono stringenti ma mai fini a sé stessi, sono sempre funzionali in un'ottica di un lavoro coerente e di una rappresentazione esteticamente precisa e curata. Sono proprio questi riferimenti e queste suggestioni a dar corpo all'analisi.

Le parole *reale* e *realismo* sono molto care a Rau. Reale viene anzitutto inteso nel senso lacaniano del termine; Rolf Bossart apre la prefazione di *Die Enthüllung des Realen*² proprio con una citazione di Jacques Lacan. Si tratta di un evento traumatico, di una tragedia che segna un momento della storia privata o collettiva, della ferita che taglia la tela della vita quotidiana, della realtà e lascia un segno, una cicatrice. Il reale è il trauma che spezza la continuità della *routine* della realtà e resta nella memoria, è l'incontro orrorifico da cui non si può più fuggire. Reale viene inteso però anche in un altro modo: identifica tutto ciò che non è fittizio. È ciò che lascia un segno concreto. Questa seconda precisazione potrebbe sembrare scontata ma non è in realtà superflua.

Per comprendere appieno una delle principali sfumature che la parola realismo acquista nell'opera di Rau è bene definire il suo lavoro come teatro

¹ Già premio Ubu nella stagione 2016/2017 come miglior spettacolo straniero presentato in Italia con *Five easy pieces*, lo è stato anche nella stagione 2018/2019 con *La Reprise- Histoire(s) du théâtre (I)*.

² R. Bossart, *Die Enthüllung des Realen-Vorwort*, in *Die Enthüllung des Realen*, a cura di M. Rau, Berlin, Theater der Zeit, 2013, p. 7.

politico. Benché questo termine si sia corrotto e usurato nel corso del tempo a causa degli innumerevoli esperimenti teatrali che sono stati proposti, esso resta, come già sosteneva Massimo Castri³, potentemente suggestivo e crea un immaginario che permette di collocare il regista nelle pagine della storia del teatro senza troppi fraintendimenti. Il termine *politico* consente inoltre di capire la volontà di Rau, resa evidente nel *Manifesto di Gent*⁴, di smuovere e cambiare la *polis*, la società. Gli anni che separano questa esperienza dall'Agit-prop, dal teatro di Piscator, Brecht o Artaud hanno permesso al regista di intuire naturalmente alcuni aspetti della recente lezione di Jacques Rancière nello *Spettatore Emancipato*. In Rau non c'è il desiderio di rendere attivo uno spettatore passivo, c'è invece la volontà di dare parola a narrazioni differenti, c'è il desiderio di rimettere in discussione eventi reali, traumi molto contemporanei. Lo spettatore, come l'attore, è per Rau colui che confronta ciò che vede con ciò che ha visto, ciò che ascolta con ciò che ha ascoltato; non c'è un sapere che deve essere trasmesso a chi ignora ma ci sono soltanto più narrazioni da ascoltare e che lo spettatore compara con le esperienze della propria vita. All'interno di un luogo che crea una comunità di simili il singolo spettatore e attore compie a proprio modo un viaggio personale. «Ogni spettatore è già attore della propria storia; ogni attore, ogni uomo d'azione è spettatore della stessa storia»⁵, sicuramente questa frase ricorda *The Europe Trilogy*, in cui si ripercorre, attraverso le autobiografie degli attori, la memoria collettiva e personale che gli europei hanno degli ultimi trent'anni della loro storia. Un ultimo motivo per cui è corretta la definizione di teatro politico sono le implicazioni che questo termine evoca nei confronti di una lettura marxista della storia; Rau identifica infatti sé stesso come marxista e leninista. Benché l'autore nei suoi scritti con convinzione si autodefinisca tale, queste affermazioni restano in realtà una critica costruttiva nei confronti della sinistra contemporanea, vittima del post-modernismo e del de-costruttivismo che l'han portata solo a discorsi fatalisti e apocalittici. Lavori come *The Moscow Trials*, *The Congo Tribunal*, *General Assembly* (che è una messa in azione chiarissima del suo pensiero politico di realismo globale) e forse il *Nuovo Vangelo* mostrano come egli realmente offra opzioni più etiche rispetto al capitalismo contemporaneo che la sinistra post-moderna si limita a de-costruire senza poi offrire altre costruzioni.

Per comprendere il pensiero di Rau diviene dunque proficuo comparare al suo teatro la poetica dei due grandi maestri che hanno lasciato una traccia indissolubile nel teatro politico: Erwin Piscator e Bertolt Brecht. Del primo non è tanto interessante l'uso innovativo e in ultima analisi fallimentare delle tecnologie, quanto l'idea di attivare il pubblico lavorando sull'attore. È già stato precisato, citando Rancière, che Rau non vuole modificare la realtà presupponendo la metamorfosi dell'attore da passivo in attivo né istruire gli spettatori; egli vuole portare un messaggio reale e compiere un gesto concreto che si sedimenti nella vita del singolo e della società. In questo senso, citando Joseph Beuys, Rau parla di scultura sociale: *City of Change* (in cui egli crea un parlamento in Svizzera con rappresentanti eletti a caso

³ M. Castri, *Per un teatro Politico. Piscator Brecht Artaud*, Torino, Einaudi, 1973.

⁴ M. Rau, *Global Realism. Golden Book I*, a cura di L. Climenhaga, tr.ing., Berlino, Verbrecher Verlag, 2018, p. 281.

⁵ J. Rancière, *Lo spettatore emancipato*, a cura di D. Mansella, tr.it., Operaviva, Roma 2018, p. 24.

dall'IIPM e in cui alla fine viene approvato il diritto di voto agli stranieri) mostra con forza alle democrazie che ciò che sembra socialmente impossibile è in realtà fattibile. Lo stesso succede nei già citati *General Assembly* e in *The Congo Tribunal*. Con Piscator l'attore deve ribellarsi al personaggio e non assimilarne la parte ma mantenere un distacco per non perdere la propria ideologia; per ottenere ciò Piscator lavora addirittura con operai che condividano le sue idee. Anche Rau lavora con questi due gesti registici ma in modo rivoluzionario: da un lato fa interagire attori professionisti e non, e dall'altro approfondisce la capacità critica dell'attore per evocare il reale e farlo vivere allo spettatore. È bene in tal senso parlare di *fondamento etico* del teatro di Rau: egli rispetta lo spettatore in quanto uomo e ha quindi rispetto dei traumi della memoria collettiva e singola. Per questo motivo richiede a sé e ai suoi attori di diventare responsabili delle proprie azioni⁶. In *Hate Radio* egli crea ad esempio uno spazio tragico in cui tutti prendono la responsabilità di ciò che fanno; gli attori e il regista la responsabilità di rimettere in scena e far rivivere un sentimento di verità storica delle trasmissioni della RTLM (*Radio Télévision Libre des Mille Collines*), lo studio radiofonico che incitava al genocidio ruandese, dall'altra gli spettatori sono responsabili in quanto testimoni partecipi di quel mostruoso spettacolo già vissuto. Il regista considera la difficoltà esistenziale e reale dell'atto performativo. Inoltre, prendono parte a questo lavoro attori professionisti insieme a testimoni in prima persona del genocidio ruandese.

Anche Brecht agisce in questa direzione con l'immedesimazione critica e la recitazione epica prima, e con l'effetto di straniamento poi. Se con Piscator l'attore compie sul suo personaggio un'azione ideologica, con Brecht l'azione è critica. Con Rau questa diviene un'azione di responsabilizzazione (fondamento etico). Brecht approfondisce dunque le teorie di Piscator e, senza perdersi nella mitizzazione emotiva della storia, crea un teatro a misura d'uomo, in cui l'uomo esiste nella storia; non esiste per Brecht un uomo storico. In questo stesso senso Rau tiene conto delle influenze che la storia ha sul singolo. Egli non si riferisce ad eventi casuali della storia; considera traumi che non hanno avuto una conclusione nel passato, che hanno esiti ancora irrisolti nel presente e che, riproposti ad uno spettatore, lo chiamano in causa e lo obbligano ad una scelta che dia una risoluzione nel futuro. Eloquentemente è in tal senso *Breivik's statement*, in cui un'attrice legge interamente il discorso tenuto in sua difesa in tribunale da Anders Breivik a seguito degli attentati di Utøya e Oslo. Si tratta di un discorso retoricamente perfetto e con molti echi ai discorsi quotidiani di tanti politici; ciò che però sconvolge è che sia stato scritto da un pluriomicida, da un assassino che in realtà ha agito sulla base degli stessi pensieri di molte persone. Risuona sicuramente altisonante in queste azioni l'idea di Walter Benjamin dell'*Angelus Novus*⁷, queste rievocazioni di Rau sono gli angeli della storia che nel presente guardano al passato, a eventi non elaborati, per ottenere una risoluzione nel futuro. Rau dunque ha assimilato, direttamente o indirettamente, la lezione di Piscator e Brecht e, lavorando sui grandi eventi della storia, li adatta realmente a misura d'uomo.

Sono due le forme teatrali che Rau predilige per mettere in scena tutto ciò: una è il *reenactment* e l'altra sono i *tribunali non riconosciuti*. Il *reenactment*

⁶ M. Rau, *Global Realism. Golden Book I*, cit., pp. 159-169.

⁷ W. Benjamin, *Sul concetto di storia*, in *Opere complete VII. Scritti 1938-1940*, a cura di G. Bonola, M. Ranchetti, tr. it., Torino, Einaudi, 2006, p. 487.

consiste nel voler far agire di nuovo un evento del passato. È una forma teatrale che, come si diceva parlando di *Brevik's Statement*, occupa la temporalità del passato, del presente e del futuro: è l'attuazione della ripetizione nel senso kirkegaardiano. Ciò che Milo Rau fa, è dunque ripercorrere eventi passati nel presente; non si tratta di un tentativo di una ripetizione filologicamente corretta ma piuttosto vi è il desiderio di confrontarsi o scontrarsi, attraverso la memoria degli attori e dei documenti, con il senso di verità storica di un evento, con il ricordo depositato nella memoria collettiva. Il punto di partenza è sempre ciò che resta nel presente di un trauma passato. Ed è proprio la memoria dello spettatore a fungere da collante dell'intera opera. Con ciò non si intende che si tratti necessariamente di una memoria vissuta personalmente, si può trattare anche di eventi tramandati e sedimentati nella memoria collettiva. Il ricordo depositato in profondità rivive nell'*hic et nunc* del presente e si ripresenta in modo traumatico, con uno slancio verso il futuro per possibili nuove letture, conclusioni o azioni. Allo spettatore che prende parte ad un ricordo non vissuto personalmente ma a cui può attingere dalla memoria collettiva è inoltre permesso di diventare testimone partecipe dell'evento. È l'effetto che il sentimento di verità sortisce nello spettatore a rendere reale un *reenactment*, non la precisione filologica. *Reenactment* molto forti di Milo Rau sono *Hate Radio*, *The Last Days of Ceaușescu* (in cui viene ripercorso il processo ai coniugi Ceaușescu) e *Five easy pieces*, incentrato sul mostro di Marcinelle Marc Dutroux e *La reprise-Histoire(s) du théâtre (I)*, lavoro dal titolo evocativo in cui si ripresenta un assassinio commesso a Liegi per omofobia. Nei tribunali sopra definiti come non riconosciuti, perché non legalmente indetti, Rau mette a processo grandi episodi della storia collettiva, momenti ingiusti e inaccettabili dello svolgersi degli eventi mondiali. In questi processi egli dà la possibilità di intervento ad accusatori e accusati, senza iniziare con pregiudizi o verdetti pre-formulati, come avvenne invece nell'emblematico caso del Tribunale Russell (1966, indetto per giudicare i crimini di guerra compiuti dagli USA nella guerra in Vietnam) o del Tribunale Russell II (1973, messo in azione per indagare i reati commessi dai regimi totalitari nell'America centro-meridionale). Il desiderio del regista svizzero è che tutti possano dare la propria testimonianza e che differenti realtà si incontrino in un normale processo. Sono tribunali non riconosciuti i già citati *the Moscow Trials* e *The Congo Tribunals*. Tutto ciò fa ben comprendere perché sia scorretto definire il teatro di Rau come *documentario* e, pensando all'*Istruttoria* di Peter Weiss o al *Vicario* di Rolf Hochhuth, ciò risulta ancora più lampante. Weiss e Hochhuth hanno il desiderio di mostrare la crudeltà di un evento attraverso una lettura più o meno poetica dei documenti, dando voce ad un processo in cui come un'evocazione la storia si mostra allo spettatore che la guarda in faccia e ne resta sconvolto e turbato. Rau parte invece dai documenti per creare un evento reale che lo spettatore possa concretamente vivere e con cui possa realmente confrontarsi; lo spettatore prova uno sconvolgimento interiore non a partire da un documento ma da un evento di cui si trova ad essere nuovamente testimone, un evento che si ripete lasciando spazio alla novità e alla possibilità di essere vissuto in un modo diverso.

Parlando di come il regista svizzero rappresenti il reale, l'etimologia della parola corre in nostro aiuto: *rappresentare*, *re-presentare*, presentare di nuovo, un significato etimologico non molto distante da *reenactment*. È interessante

capire come presentazione e rappresentazione convivano tra loro e una metafora è molto utile in questo senso: se un pittore vuole riprodurre un'opera e lo fa andando in un museo con il quadro sempre davanti e ricalcando la tela, con buona probabilità sarà stato un buon falsario ma se, con la memoria visiva ed emotiva, tornasse a casa e provasse a riprodurre l'opera, l'intervento del nuovo sarebbe sicuramente più evidente. Non si comprometterebbe in tal caso il senso di verità ma, col ricordo passato, un'azione presente agirebbe su un'innovazione futura. Discutendo di rappresentazione è necessario ragionare sull'abusata classificazione di Rau come regista post-drammatico. Sicuramente più fattori concorrono a porlo tra le file del teatro post-drammatico, principalmente il fatto che il suo fine non sia rappresentare un dramma ma ricreare un evento tragico e concreto. Questa però è una definizione ormai datata e che gli sta stretta; in molte opere infatti l'azione drammatica testuale è il mezzo privilegiato per il raggiungimento di tale scopo. Senza perdersi in tecnicismi inutili e per annullare l'azione cementificante delle classificazioni, è bene definire il suo lavoro come *ultra-drammatico*. Egli è un maestro nel far vivere situazioni liminali e anche in questo caso è lo stesso, tale aggettivo permette di comprendere il suo essere a metà tra drammatico e post-drammatico. In un caso infatti (ultra) si evidenzia come egli vada oltre al dramma, nell'altro quanto il dramma sia fondamentale (ultra nel senso intensivo) in tale operazione.

Per analizzare il valore della rappresentazione nell'opera dell'IIPM è bene considerare la *Trilogia della rappresentazione* (*Five easy pieces*, *The 120 Days of Sodom* e *La Reprise*). In quest'opera il regista mette in scena dei *reenactment* in cui dichiara fin dall'inizio la rappresentazione sottesa agli eventi teatrali. Egli fa interrogare gli attori su questioni teatrali e sull'essere attori, sulla rappresentabilità di certi eventi e sul significato del teatro, li induce a raccontare le loro biografie. Il fatto che tali risposte si basino su un testo elaborato con un *dramaturg* non corrompe l'autenticità del contenuto e permette all'opera di avere una forma teatrale esteticamente curata e pulita. Egli porta all'estremo la domanda su ciò che sia lecito o no rappresentare: nel primo lavoro dei bambini narrano la tragica vicenda di sevizie, omicidi e pedofilia del *serial killer* belga Marc Dutroux, nel secondo gli attori dello *Schauspielhaus Zürich* instaurano una dittatura sessuale e di potere nei confronti di attori con disabilità mentale e Sindrome di Down del *Theater HORA*, nell'ultimo diviene centrale la questione della rappresentabilità della violenza e la citazione del coppia del drammaturgo Wajdi Mouawad è emblematica in tal senso. La rappresentazione e la sua dichiarazione minano di continuo il confine tra realtà e mimesi, lasciano lo spettatore in un limbo in cui le certezze vengono messe in crisi e l'evento si fa reale. Si parla di rappresentazione e non di finzione perché la finzione presuppone una modifica, un'alterazione della realtà operata con coscienza e intenzionalità, presuppone un inganno; il termine rappresentazione invece si coniuga perfettamente con la poetica dell'autore e con ciò che lo spettatore vive a teatro. Nella struttura formale di questi lavori, fatti di un prologo e cinque atti, si manifesta anche l'interesse di Rau per il teatro greco. Lo spettatore vive l'evento teatrale continuamente sospeso tra catarsi e mimesi e il coinvolgimento emotivo e psicologico in un evento reale e traumatico, in cui la rappresentazione è dichiarata, apre allo spettatore una nuova visione sulla realtà. È interessante in tal senso la poesia di Wislawa Szymborska *Impressioni*

*teatrali*⁸ recitata in *La Reprise*; essa parla proprio del sesto atto, di ciò che avviene quando cala il sipario.

È necessario ora considerare la relazione delle opere di Rau con il *medium* cinematografico. Il regista se ne serve in due modi differenti, uno è per creare dei prodotti filmici a partire da *performance* o sculture sociali (come *the Moscow Trials*, *the Congo Tribunal* oppure come sarà per *il Nuovo Vangelo*), il secondo modo è l'utilizzo che ne fa all'interno dello spazio teatrale. Egli si serve delle proiezioni mostrare in presa diretta il volto dei suoi attori mentre narrano vicende autobiografiche o riflessioni personali, per riprodurre scene già girate e montate esattamente come vengono recitate a teatro, proiettate in contemporanea all'azione scenica. Questi stratagemmi permettono di far partecipare lo spettatore direttamente all'evento, mostrandogli la realtà e al contempo la rappresentazione della realtà attraverso una videocamera, lasciando chi guarda in quel fruttuoso spazio liminale sopra citato. Egli proietta anche interviste a testimoni degli eventi di cui si occupa o frammenti di documenti, non lo fa per essere documentario ma per accrescere il senso di verità che lo spettacolo porta con sé nei confronti della memoria storica collettiva, se ne serve per dar corpo ad una verità storica artistica. Gli artisti che egli cita sono parecchi: Ken Loach, i fratelli Dardenne, Jean-Luc Godard, Pier Paolo Pasolini, David Lynch, Michel Haneke e Lars von Trier. Tra questi si prendono ora in considerazione Pasolini, Haneke e Lars von Trier; essi hanno infatti in maggior modo influenzato il gesto estetico nella rappresentazione delle opere di Rau. La fascinazione che le opere di Pasolini esercitano su Rau è onnipresente, basti pensare alla citazione di *Che cosa sono le nuvole?* in *Five easy pieces*, al *reenactment* di *Salò o le 120 giornate di Sodoma* o al *Nuovo Vangelo*. Entrambi sono accomunati da un grande interesse formale e di contenuti per la tragedia. La cecità della tragedia e l'impossibilità dei personaggi di governare il proprio destino e la concatenazione inimmaginabile di eventi sconcertanti interessa sicuramente entrambi. L'idea pasoliniana delle *120 giornate di Sodoma* di mostrare allo spettatore la normalità della violenza e la quotidianità dei rapporti di potere attraverso un meccanismo che sia lo specchio dell'orrore sociale ha sicuramente grande eco nel lavoro di Rau. Vi è anche in entrambi l'idea di lavorare con attori professionisti e non, essi per Rau si combinano; da un lato l'attore di mestiere professionalizza il non professionista e l'altro naturalizza il professionista, si crea così un lavoro esteticamente molto curato. Da Haneke Rau prende il racconto esasperatamente realista dell'esteriorità della vita e la scelta di non dare risposte allo spettatore ma lasciare i finali aperti, sono eloquenti *Cachè* e *Amour*. La costruzione formale delle opere di Lars von Trier e l'uso contemporaneo che il regista fa della tecnica dello straniamento brechtiano hanno sicuramente un influsso sul lavoro di Rau. In questo contesto lo spettatore può fare esperienza e prendere consapevolezza della crudeltà che l'uomo può perpetrare ai danni degli innocenti, che il crimine e il potere affascinano. In tal senso vanno citati *The House that Jack built* e *Dogville*.

In conclusione, Milo Rau, facendo dialogare realismo e rappresentazione, è riuscito a indicare una nuova strada al teatro e alla ricerca teatrale. Una strada che egli ancora sta percorrendo e che può essere ancora fruttuosa.

⁸ W. Szyborska, *Vista con granello di sabbia*, a cura di P. Marchesani, Adelphi Edizioni, Milano 2009.

Danza e regia e così discorrendo

Toni Candeloro

Il mio intervento è *un atto* di vita vissuta con miti e personaggi che hanno contribuito alla storia della danza e del balletto mondiale. Fu Birgit Cullberg, grande coreografa e madre della danza moderna europea a definirmi “*danzatore*”, erano i primi anni ‘80 quando mi scelse come uno degli interpreti di *Ritratto di famiglia* che lei veniva a creare nel corpo di ballo dell’Arena di Verona. L’incontro con lei fu per me indicativo per tutta la vita, fu capace di portarmi in scena dandomi l’opportunità di utilizzare la mia *nevrosi* creativa trasferendola sul palcoscenico e stilizzarla in merito al personaggio: si trattava di un giovane vagabondo, inquieto e innamorato di una ragazza appartenente ad una famiglia borghese di fine Ottocento. La Cullberg, mi portò idealmente in una sorta di laboratorio psicologico dove la plasticità del movimento doveva essenzialmente provenire dalla verità di esprimere un sentimento specifico appartenente alla mia indole, che era poi quella che io avrei dato al personaggio, entrare in scena come un attore muto che usi lo sguardo, la proiezione del gesto uniti alla danza che si muove nello spazio e lo spazio si muove grazie ad essa. Il linguaggio coreografico della Cullberg proveniva da un’essenza personale arricchito anche dalle esperienze quelle di mettere insieme i suoi interessi per la letteratura e il teatro moderno nel genere danza e dramma che con lei assumerà, nella storia della danza, una regia dell’espressione e del movimento. L’esperienza con la Cullberg fu fondamentale per me, entrare in scena con una regia interiore cercando attraverso la danza di esprimere il contenuto del personaggio o crearne uno anche quando è astratto.

Tra la fine dell’Ottocento e l’inizio del Novecento nella cultura teatrale russa si sviluppa una rivoluzione formativa poliedrica dove gli artisti del balletto studieranno danza, musica, canto e teatro, pronti quindi al viaggio interdisciplinare del visionario Serge Diaghilev. Per non andare troppo oltre nel passato assistiamo, con la rivoluzione teatrale wagneriana, al raggiungimento dell’opera completa, esempi che si ispirano a questa visione multidisciplinare sono le famose creazioni di Marius Petipa, il padre del balletto classico, dove la coreografia, la musica, il costume e la scenografia interagiscono intorno a una regia narrativa che ha segnato uno degli inizi di un modo di concepire e comunicare una storia attraverso la danza.

Nel concepire un balletto il coreografo studia ed elabora la gestualità e i passi utili al dialogo tra i personaggi per poi farli interagire con la danza, la mimica, il costume e la musica in uno spazio scenico, quella della danza teatrale è una verità antropologica che ha avuto in sé un’esigenza registica. Ma è con i Ballets Russes che la *coreo-regia*, così possiamo definirla, irrompe prepotentemente da San Pietroburgo a Parigi e poi in tutto l’Occidente. Sarà con Serge Diaghilev che la rivoluzione wagneriana si *esibirà* completamente nella danza: le plastiche musicali di Stravinsky narrano senza quasi mai avere una pausa, se non alla fine di una scena, il ballerino è ormai un *danzatore*, la tridimensionalità della danza che Michel Fokine apporta ha bisogno di interpreti che sappiano proiettare lo sguardo, avere un senso plastico e fondere la mimica con la tecnica accademica, le scene rivoluzionarie di Leon Bakst

portano alla nuova illusione ottica ed emotiva sia per il danzatore che per il pubblico che in platea riceve quasi l'emozione di essere parte integrante dell'azione scenica. Con i Ballets Russes di Diaghilev i ballerini sono attori danzanti, i pittori, da Benois a Bakst sino a Picasso svilupperanno ambientazioni abitate dal forte sentimento drammatico della regia in cui la coreografia entrerà nella scenografia e il costume nel movimento divenendo un tutt'uno, i volti cambieranno a quelli dei danzatori stanchi succedono quelli di inconfondibili attori danzanti come Tamara Karsavina, definita la prima ballerina moderna proprio per il suo recitar-danzando ne *L'uccello di fuoco* dove definisce una tipologia di interprete coreutico che ha la capacità drammatica di esprimere una storia senza l'uso della parola.

I Ballets Russes di Diaghilev sono stati i pionieri della regia danzata. Già nei primi anni del Novecento assistiamo a capolavori della Modernità come *Shéhérazade* o *Petruska*, dove personalmente, nel ruolo del burattino del Luna Park russo, ho avuto un'altra possibilità per esprimere un'interpretazione che ha bisogno di un essere umano con dentro un suo dramma che amplifica il dramma stesso; il pubblico, in *Petruska*, si trova di fronte e dentro quest'opera completa dove la danza, la mimica, la pittura, la musica e il soggetto coesistono talmente ognuna a servizio dell'altra senza primeggiare, non si tratta più della mera esecuzione virtuosistica richiesta dai balletti ottocenteschi.

I Ballets Russes rimangono fondamentali alla sperimentazione della messa in scena di un balletto per tutto il Ventesimo secolo, continuatori dell'idea e tra gli innovatori sono i registi del movimento: Pina Bausch, Maurice Béjart, Bob Wilson, William Forsythe, sino a Carolyn Carlson sono stati i precursori della regia danzata proiettata nel futuro, continuando un'esplorazione scenica che ha avuto successi e magnifici fiaschi, questi ultimi esperimenti scenici utili comunque a *un'apparente trasgressione* ma essenza concreta per il coraggio di cambiare.



Toni Candeloro e Birgit Cullberg, Verona 1985. Foto Fainello.

Chi ha paura del Teatro di Regia? Qualche riflessione circa un rifiuto sistemico divenuto rimozione storiografica

Marco Consolini

Comincio con un ricordo personale. Ho avuto la fortuna di avere, come direttore della mia tesi di dottorato, all'inizio degli anni novanta e al DAMS di Bologna, il compianto Claudio Meldolesi. Poco tempo dopo, non so dire esattamente in che anno, mi capitò di andare al Duse per vedere uno spettacolo di Eimuntas Nekrosius, le cui regie, come sapete, ebbero in quel periodo un grandissimo risalto in Italia.

Si trattava di uno dei tre Shakespeare messi in scena dal regista lituano... Non so più se *Amleto*, *Macbeth* o *Otello*. Ma poco importa... Li vidi tutti e tre, a distanza ravvicinata, e conservo ancora un ricordo vivissimo ed entusiasta dei tre spettacoli. In quel caso, al Teatro Duse di Bologna dunque, ricordo di aver visto Claudio in sala.

Alla fine dello spettacolo (o forse durante l'intervallo) lo andai a salutare, facendo un breve e banale commento del tipo «che meraviglia!», o qualcosa del genere. Claudio annuì, ma aggiunse subito, con quel suo modo di fare dolce, gentile e al tempo stesso fermo, che non consentiva replica: «Sì, però, è Teatro di Regia».

Quella frase mi è rimasta impressa e rappresenta bene, a mio parere, un orientamento preciso, storicamente situabile e giustificabile, di buona parte degli studi teatrali in Italia. Lo rappresenta bene a maggior ragione se si considera che Claudio Meldolesi è stato l'autore dello studio più completo e insuperato su quella generazione di registi *critici* che inaugurò la stagione del cosiddetto Teatro di Regia in Italia. Mi riferisco ovviamente a *Fondamenti del teatro italiano*, pubblicato nel 1984, che porta appunto come sottotitolo: *La generazione dei registi*. Un orientamento che ha, oggettivamente credo, privilegiato lo studio delle spinte *anti-registiche* o *extra-registiche* – sia per quanto attiene alle realtà del cosiddetto Nuovo Teatro, sia per quanto attiene a pratiche, chiamiamole così, di persistenza o di resistenza capocomicale – rivendicando implicitamente «diffidenza o addirittura rifiuto della nozione e della pratica di regia o meglio del Teatro di Regia»¹.

Due precisazioni storiche

Facciamo in primo luogo un punto, brevissimo e per forza di cose schematico e impreciso, sulle origini della regia in Italia: una parola «di nuovo conio», nata come sappiamo negli anni trenta «sotto la mortifera stella del fascismo», come ha scritto recentemente Claudio Longhi, il quale precisa che ciò «ha comportato un preciso orientamento del coevo e serio dibattito sulla

¹ M. De Marinis, *Regia e post-regia: dalla messa in scena all'opera-contenitore*, in *La Regia in Italia, oggi. Per Luca Ronconi*, a cura di C. Longhi, in "Culture Teatrali", n° 25 (2016), p. 68.

regia, tracciando, filogeneticamente, degli alvei di argomentazione da cui a tutt'oggi, in positivo o in negativo, fatichiamo a uscire»².

Si ha infatti tendenza a considerare tale dibattito, di cui uno dei principali protagonisti fu Silvio D'Amico, come lo scontro fra la tradizione degli attori italiani, gloriosa ma decadente, creativa ma disordinata e ormai polverosa, e la volontà normalizzatrice di un teatro stabile e istituzionale, finalmente restituito al controllo della cultura alta e letteraria, sotto l'egida di una figura importata dalla moderna e civile Europa: il regista appunto.

È interessante del resto notare che Bruno Migliorini, il linguista che propose a De Pirro e D'Amico le nuove parole *regia* e *regista*, nella celebre lettera inviata alla rivista *Scenario* nel '32³, propose in quell'anno anche *autista* al posto di *chauffeur*, così come *regista* veniva a sostituire *régisseur*. Oltre all'ovvia necessità di italianizzare il lessico, vi era dunque un'evidente volontà di indicare una direzione, una guida ferma e sicura, tanto alla recente circolazione automobilistica quanto al teatro. La semplificazione è certo grossolana, ma è indubbio che la battaglia di D'Amico, appoggiata tra l'altro solo marginalmente dal regime, tende ad essere percepita come una soluzione al *Tramonto del grande attore*, per riprendere un suo titolo arcinoto⁴, soluzione che preconizza un teatro di matrice letteraria e intellettuale, ove il regista viene soprattutto a mettere ordine, a disciplinare l'autonoma *microsocietà* degli attori, a trasformarli in *attori funzionali* (entrambe espressioni meldolesiane⁵), funzionali a un disegno di fedele restituzione del testo drammatico.

Ve n'è già abbastanza per mettere in cattiva luce questo tentativo di nascita forzata, soprattutto nel contesto di studi teatrali che vedono la luce negli anni sessanta, in parallelo ai fermenti del teatro anti-istituzionale, italiano o straniero, e che scorgono in queste esperienze l'eco delle utopie rivoluzionarie d'inizio secolo e al contempo della marginalità ribelle dei comici italiani, ottocenteschi e dei secoli passati. Va osservato tuttavia che se una figura come Jacques Copeau – per il tramite di un altro grande storico militante, Fabrizio Cruciani⁶ – è divenuta un modello di liberazione dai meccanismi istituzionali del teatro, mitico cantore della fuga stessa dal teatro, verso la comunità degli attori, il laboratorio, il gruppo, lo stesso Copeau fu preso a modello proprio da D'Amico, negli anni trenta, come prototipo di un regista intellettuale capace di educare una nuova generazione di attori e registi a un teatro di rigore compositivo e di stretta obbedienza al testo drammatico – Copeau doveva infatti prendere la cattedra di regia presso la nascente Accademia di Roma, nel

² C. Longhi, *L'unico responsabile sono io? Appunti di regia, ricordando Luca Ronconi (quasi un'introduzione)*, in *La Regia in Italia, oggi. Per Luca Ronconi*, cit.

³ Bruno Migliorini lettera a Silvio d'Amico e a Nicola De Pirro, direttori *Scenario*, I, 1932, n° 1, p. 36. Cfr., a questo proposito, M. Schino, *La parola regia*, in *Studi di Storia dello spettacolo. Omaggio a Siro Ferrone*, a cura di S. Mazzoni, Le Lettere, Firenze 2011, pp. 491-527.

⁴ S. D'Amico, *Tramonto del grande attore*, Mondadori, Milano 1929.

⁵ Cfr. C. Meldolesi, *La microsocietà degli attori, una storia di tre secoli e più*, in "Inchiesta", n° 67 (1984), pp. 102-111; e il capitolo *L'epoca delle sovvenzioni e dell'attore funzionale*, in *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, a cura di C. Meldolesi, Sansoni, Firenze 1984, pp. 23-36. Cfr. anche R. Guarino, *L'isola di Claudio Meldolesi. Sulla microsocietà degli attori e una storia a parte che diventa necessaria*, in "Teatro e Storia", n° 31 (2010), pp. 43-60.

⁶ Cfr. F. Cruciani, *Jacques Copeau o le aporie del teatro moderno*, Bulzoni, Roma 1971.

'35, ma la cosa non avvenne per ragioni politico-diplomatiche⁷. Ora, il Copeau di D'Amico e di Orazio Costa, che fu suo assistente⁸, quello delle accurate regie del Maggio Fiorentino o della Comédie-Française, è altrettanto reale e portatore di novità, forse meno dirompenti ma più concretamente applicabili, quanto quello di Cruciani: vale a dire il pedagogo dell'École du Vieux-Colombier e lo sperimentatore a capo dei Copiaus in Borgogna.

In secondo luogo, la storia dell'insediamento della regia critica in Italia, nel secondo dopoguerra, è anch'essa dotata di uno scarso *appeal* nei confronti dei citati studi teatrali: l'epopea dei teatri municipali come luogo di rinascita culturale, di stabilità di un'offerta teatrale infine accessibile a un pubblico rinnovato e più largo, incarnata in modo particolare dal Piccolo di Grassi e Strehler, è presto contraddetta dalla rapida sclerosi, di nuovo negli anni sessanta, di un sistema teatrale pubblico « insieme pietrificato e precario, senza ricambio generazionale né culturale »⁹, come ha sintetizzato Ponte di Pino. Anche i vertici estetici, incontestabili, di questa stagione teatrale, si pensi in particolare a certe regie strehleriane, sono inevitabilmente intaccati da un'oggettiva situazione di egemonia se non addirittura di monopolio politico-istituzionale, come è stato recentemente documentato a proposito dei diritti sull'opera di Brecht¹⁰. Anche riguardo a questo frangente storico, occorre però notare che il grimaldello teorico che consentirà ai critici e poi agli studiosi di teatro d'individuare e definire pratiche alternative di Nuovo Teatro, ovvero la nozione di *scrittura scenica*, proveniva anch'esso, a ben guardare, da una pratica di regia, e di regia pienamente *critica*, per l'appunto. Lorenzo Mango, nel libro fondamentale dedicato a tale questione, ha ricordato opportunamente che le origini della *scrittura scenica* teorizzata da Giuseppe Bartolucci, che fu al centro del riassetto delle prospettive del teatro italiano, prima e dopo il Convegno d'Ivrea, si situano in Francia e più precisamente nel dialogo fra i critici della rivista "Théâtre populaire" (Bernard Dort e, più indirettamente, Roland Barthes) e il regista Roger Planchon. Ora, malgrado notevoli divergenze su sfondo di una più o meno rivendicata *ortodossia brechtiana*, l'*écriture scénique* rivendicata per primo da Planchon è per tutti costoro funzione stessa della regia: rivendicazione di autonomia autoriale del regista-critico nei confronti dell'opera drammatica, gesto d'altronde assai iconoclasta nel contesto fortemente testocentrico d'oltralpe. Certo, per Bartolucci e per gli altri critici o artisti del Nuovo Teatro italiano, la *scrittura scenica* diviene un « processo operativo creativo diretto¹¹ » che travalica « la semplice trasposizione scenica di un testo o l'occasione per una sua rilettura critica¹² », ma tale ribaltamento teorico è pur sempre figlio di un atteggiamento nato nella

⁷ Cfr., a questo proposito, M. I. Aliverti, *L'épreuve de Florence*, in *Jacques Copeau, Registres VIII. Les dernières batailles (1929-1949)*, a cura di Id. e M. Consolini, Gallimard, Paris 2019, pp. 204-205.

⁸ Cfr. G. Princiotta, *Costa, D'Amico, Copeau*, in "Teatro e Storia", n° 29, 2008, pp. 213-255.

⁹ O. Ponte di Pino, *La regia critica*, in *Dioniso e la nuvola. L'informazione e la critica in rete: nuovi sguardi, nuove forme, nuovi pubblici*, a cura di Id. e G. Alonzo, Franco Angeli, Milano 2017, p. 83.

¹⁰ Cfr. A. Benedetto, *Brecht e il Piccolo Teatro. Una questione di diritti*, Mimesis, Milano 2016.

¹¹ L. Mango, *La scrittura scenica*, Bulzoni, Roma 2003, p. 30.

¹² *Ivi*, p. 29.

temperie della regia critica d'ispirazione brechtiana, cosa che del resto Bartolucci non ha mai negato.

Di quale regia stiamo parlando?

Queste due incursioni storiche, negli anni trenta e cinquanta-sessanta, servono a segnalare che, a ben vedere, una certa insofferenza nei confronti dell'*istanza totalizzante* della regia, per quanto non priva di giustificazioni, ha fatto sì che si privilegiassero tutti gli elementi discontinuità, tralasciando alcuni innegabili elementi di continuità tra la regia, appunto, e i percorsi creativi del Nuovo Teatro. Ma è giunto il momento di capire meglio di cosa... o meglio di quale regia stiamo parlando. La regia a cui mi riferisco è quella che si è data come *istituzione*. Non la pratica registica in senso lato, ma il Teatro di Regia che si è affermato in Italia parallelamente alla creazione dei Teatri stabili, in cui il gesto registico si dà, come ha spiegato con esattezza Lorenzo Mango:

[...] come principio d'ordine della rappresentazione scenica, la cui funzione agisce sui *possibili* del *testo* per indirizzarli verso una dichiarazione univoca e esplicativa. [...] una regia che lavora sul *testo* per fornirne una versione analitica, credibile e interpretante, vale a dire che risolve sul piano della messa in scena alcuni degli interrogativi possibili posti dal testo. È quella regia che si è fatta, negli anni, *sistema*, diventando *teatro di regia*, vale a dire un teatro dove il peso autoriale – nella chiave dell'autore come interprete – si è tutto concentrato sul regista che usa l'attore come strumento (nel senso musicale e non spregiativo del termine) e il testo come territorio da attraversare intellettualmente.¹³

Altra cosa, spiega ancora Mango, rispetto alla regia come mero *momento di costruzione scenica*, sorta di passaggio tecnico *inevitabile* per accedere alla creazione spettacolare, inevitabile tanto per un Carmelo Bene quanto per un Toni Servillo (sono i due esempi citati dall'autore) che passano per metodi compositivi – l'uno al tempo stesso attoriale e autoriale, l'altro neo-capocomicale – che poco hanno a che vedere col percorso di cui stiamo parlando.

Ora questo Teatro di Regia che, da una posizione dominante, produceva «atti critici di rielaborazione interpretativa del testo in un'opera scenica¹⁴» avrebbe fatto definitivamente il suo tempo. Renato Palazzi, per esempio, ha sostenuto recentemente che la sua stagione è durata in realtà soltanto tre decenni del secolo scorso: cinquanta, sessante e settanta¹⁵. E del resto l'*istanza totalizzante* che la caratterizzava e che abbiamo citato, è stata

¹³ L. Mango, *La regia dopo la regia. Tre variazioni sul tema*, in *La Regia in Italia, oggi*, cit., pp. 80-81 [corsivi miei].

¹⁴ *Ivi*, p. 87.

¹⁵ R. Palazzi, *TGeneration e regia critica: un tramonto senza eredi*, in "Hystrio", n. 4 (2010), p. 42.

dichiarata *in crisi* fin dal '73 e proprio da uno dei protagonisti della generazione studiata da Meldolesi: Luigi Squarzina¹⁶.

Oggi, o meglio negli ultimi decenni di fine e inizio millennio, saremmo dunque entrati definitivamente in un'era di *post-regia*. Sempre Mango, sulla scorta di considerazioni di Marco De Marinis, di Annalisa Sacchi e di altri¹⁷, ci guida nella cartografia di questo panorama post-registico, repertoriando due opposte polarità nelle modalità compositive che in fondo sono state in parte già anticipate con gli esempi di Servillo e Bene. La prima vede «una permanenza del regista all'interno di un sistema non registico», regista che «continua ad avere un'autorità, quella di contenere e guidare una creazione non univoca e problematica», ma che non è più demiurgo, piuttosto un «collettore di stimoli o assemblatore di linguaggi»¹⁸, la cui regia si riduce a «funzione di un sistema compositivo più articolato e variegato»¹⁹. La seconda polarità indica al contrario una *super-regia* e «si pronuncia come estremizzazione dell'autocrazia compositiva che assolve in sé tutte le funzioni creatrici»²⁰. Qui il regista non si limita a controllare e guidare la totalità degli esiti scenici, ma «supervisiona e a volte sussume nel suo lavoro i ruoli che cooperano alla creazione scenica, dal disegno delle luci ai costumi, alla drammaturgia, alla coreografia²¹», e diventa dunque autore di un'*opera-contenitore*, per riprendere il termine coniato da De Marinis, di cui egli soltanto detiene l'intero *copyright*. Nella prima categoria, secondo Mango, rientrerebbero per esempio Heiner Goebbels o i Rimini Protokoll, nella seconda Cesare Castellucci o Bill Viola – anche se fra i diversi autori citati le attribuzioni di un artista all'una o all'altra categoria possono variare. Resta comunque il fatto che tutto ciò avverrebbe in un contesto di «superamento di ogni concezione testocentrica²²».

Fine del Teatro di Regia?

È indubbio che questa cartografia rende conto di molti degli sviluppi recenti del teatro italiano ed estero, ma sorge una domanda, forse banale: non v'è proprio più nessun margine per un Teatro di Regia, così come lo abbiamo sommariamente definito? Una regia – riassumo grossolanamente – che sta dentro all'istituzione, che lavora sul *testo* come territorio da attraversare e che guida gli attori come strumenti (musicali) dell'interpretazione di o a partire da tale testo? Se così fosse dovremmo convenire che il lavoro degli ultimi anni di Luca Ronconi o di Patrice Chéreau (cito a bella posta due figure scomparse da

¹⁶ Cfr. L. Squarzina, *Nascita, apogeo e crisi della regia come istanza totalizzante*, in *Problemi di linguaggio teatrale?*, a cura di A. Caracciolo, Edizioni del Teatro stabile di Genova, Genova 1973, pp. 123-146.

¹⁷ Cf. M. De Marinis, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Bulzoni, Roma 2000; A. Sacchi, *Il posto del re. Estetiche della regia teatrale nel modernismo e nel contemporaneo*, Bulzoni, Roma 2012; V. Valentini, *La regia nel secondo Novecento: aporie e discontinuità*, in *I modi della regia nel nuovo millennio*, a cura di A. Jovičević e A. Sacchi, in "Biblioteca Teatrale", n° 91-92, 2012; A. Jovičević, *Nuove prassi della regia nel teatro contemporaneo e nelle arti performative*, in *Ibidem*.

¹⁸ L. Mango, *La regia dopo la regia*, cit., p. 88.

¹⁹ *Ivi*, p. 89.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ A. Jovičević e A. Sacchi, *Presentazione*, in *I modi della regia nel nuovo millennio*, cit., p. 22.

²² M. De Marinis, *Regia e post-regia*, cit., p. 73.

poco e giustamente molto celebrate²³) sia stato completamente inattuale, un teatro inesorabilmente *vecchio* rispetto al *nuovo teatro*. Per non dire nulla di altri registi, vivi e vegeti, che lavorano ancora oggi in questa direzione, come Ivo Van Hove o Thomas Ostermeier, etc.

Ma restiamo in Italia e concentriamoci sul caso Ronconi, un artista, come ha scritto Longhi, “totalmente integrato al canone del teatro di tradizione nazionale – rigorosamente e quasi orgogliosamente di parola –, eppure sempre in una strana ma tenace sintonia con gli *apocalittici* protagonisti del cosiddetto *Nuovo Teatro*²⁴ e che, proprio per questo, si presta bene a mettere in luce le contraddizioni di un ostracismo che, lo abbiamo visto, viene da lontano ed ha finito col trasformarsi in rimozione storiografica.

Se infatti andiamo a dare un’occhiata all’utilissimo sito *Nuovo Teatro made in Italy*, dove sono raccolti preziosi e spesso rari materiali, appunto, del Nuovo Teatro, nella lista dei gruppi e degli artisti repertoriati, non appaiono certo un Giancarlo Cobelli o un Massimo Castri, per prendere due figure di registi esplicitamente estranei a questa categoria; appare invece Luca Ronconi. Certo, la scelta si può giustificare con la sua nota presenza tra i firmatari del manifesto che fu all’origine del convegno d’Ivrea, ma come non negare che buona parte della sua carriera e in fondo la sua stessa identità (ex allievo dell’Accademia, direttore dello Stabile di Torino, poi del Piccolo di Milano) fanno di lui, in questo ambito, un vero e proprio intruso?

Stiamo esagerando? Andiamo a interrogarlo:

In oltre trent’anni d’attività mi è capitato in più di una circostanza di dichiarare di non essere [...] un “regista teorico”: [...] il mio lavoro non nasce dall’applicazione di una teoria [...] ho come l’impressione, infatti, che se lo facessi non sarei più in grado di cimentarmi in quell’operazione sempre nuova che è la *messa in scena di un testo*.

Rest[o] fedele a quell’habitus o ruolo di *zelante commentatore scenico di testi* che ho assunto negli anni.

[...] mio obiettivo è sempre stato quello di distogliere gli allievi dalla tipica vocazione dell’attore italiano a portare in scena sempre e solo se stesso, educandoli a essere *interpreti* nel senso più pieno della parola e non autoreferenziali maschere della propria irriducibile individualità. L’*interpretazione* è per me un percorso di conoscenza che l’attore compie intorno e dentro un testo prima ancora che intorno e dentro un personaggio...²⁵

Di cosa si tratta se non delle dichiarazioni di un artista che si colloca esattamente nell’alveo di ciò che abbiamo definito Teatro di Regia? Ma Ronconi ci aiuta anche a renderci conto che tale *habitus* è rimasto, malgrado

²³ Due registi che ancora Lorenzo Mango ha indicati recentemente come modelli di una «regia di costruzione», in cui «la scrittura scenica predispone una macchina drammaturgica parallela al testo» Id., *Il Novecento del teatro. Una storia*, Roma, Carocci, 2019, p. 260.

²⁴ C. Longhi, “L’unico responsabile sono io?”. *Appunti di regia, ricordando Luca Ronconi (quasi un’introduzione)*, in *La Regia in Italia, oggi. Per Luca Ronconi*, cit., p. 14.

²⁵ L. Ronconi, *Il mio teatro*, lezione dottorale in occasione del conferimento della laurea *honoris causa* in Discipline dell’Arte, della Musica e dello Spettacolo, Università di Bologna, 29 aprile 1999, in *La regia in Italia, oggi, cit.*, p. 41 e p. 44.

l'epopea dei Teatri stabili, una posizione in fondo marginale nel contesto italiano:

Da noi il ruolo del regista non è quasi mai stato un ruolo; ci sono state delle figure di registi, ma il ruolo del regista è sempre stato messo in discussione, non è mai stato accettato nel modo in cui lo è stato nei paesi di lingua tedesca, né si è mai affermato come in Russia, né è mai stato riconosciuto come è stato riconosciuto, e lo è tuttora, nei paesi anglosassoni. [...]

Ci sono tre, quattro, cinque, sei figure che si sono autopromosse o riconosciute registi, ma di fatto, se si guarda alla nostra storia recente, questo ruolo o meglio questa funzione, viene attribuita vuoi al leader di un gruppo, vuoi a un attore, che diventa regista, vuoi a un autore che si fa regista delle proprie opere. Da noi è sempre stato così.²⁶

Reinterrogare storicamente il Teatro di Regia, allora, non consisterebbe affatto nel tornare sulle tracce di un'egemonia, bensì di una marginalità sostanziale.

Per uscire della rimozione storiografica

Il primo passo in questa direzione consiste nell'esaminare i cambiamenti degli ultimi anni non come un fatto univoco, ma come un processo complesso e contraddittorio, ove «le istanze post-registiche, anti-registiche, super-registiche sono parte di uno sviluppo storico che ha giocato col concetto di regia in una maniera articolata e non univoca²⁷». L'esempio di tale contraddittorietà è fornito da un altro caso *limite*, che non riesce a entrare nelle caselle di questa *fine della regia* (che assomiglia per certi versi a una già vista *fine della storia*), vittima di un ineluttabile quanto definitivo *scatto evolutivo* verso un sedicente teatro post-moderno: il caso di Federico Tiezzi.

Mango segnala a suo proposito un originale percorso *a ritroso*, «dalla disarticolazione linguistica alla costituzione di un nuovo ordine»: il percorso di una «regia dopo la scrittura scenica» che dalle esperienze avanguardistiche di natura pienamente anti-rappresentativa (quelle del Carrozone e poi dei Magazzini Criminali) ha portato a «un particolare approccio all'interpretazione testuale» di opere drammatiche del repertorio, mostrando che tale lavoro «non è un modo per abdicare a una funzione autoriale» semmai di «esprimerla in maniera diversa²⁸».

Credo che gli studi storici teatrali avrebbero interesse a far tesoro di queste considerazioni – che valgono per Tiezzi ma che Mango applica, seppur con qualche distinguo, anche ad altre figure della sua stessa generazione, penso a Mario Martone in particolare – per rivolgersi anche alla *storia* del Teatro di Regia in Italia, per dirla con Longhi, senza «quei condizionamenti metodologici

²⁶ L. Ronconi, *Ero un attore, che poi si è messo a fare il regista. Anomalie e cambiamenti*, in *Il ruolo della regia negli anni duemila*, a cura di F. Quadri e R. Molinari, Ubulibri, Milano 2005, p. 246.

²⁷ L. Mango, *La regia dopo la regia*, cit., p. 91.

²⁸ *Ivi.*, pp. 91-92.

che parlare di regia sempre comporta in Italia, specie in prospettiva storiografica»²⁹.

Per rimuovere tali condizionamenti occorrerebbe in primo luogo tornare in forze ad esaminare con lo stesso rigore storiografico applicato a tanti altri settori di studio, le carte, i documenti della stagione *egemonica* (o apparentemente egemonica, come abbiamo appena segnalato) di questo benedetto Teatro di Regia, a cominciare dal suo totem: Giorgio Strehler. A prima vista può sembrare paradossale un appello alla ricerca su una tale ingombrantissima celebrità, ma non si può non constatare una sorprendente scarsità di studi in materia: eccezion fatta per i lavori di Alberto Bentoglio e Stefano Locatelli³⁰ – che comunque hanno un carattere panoramico o circoscritto a questioni di politica culturale – i contributi disponibili vanno raramente al di là della celebrazione agiografica. Ed è abbastanza significativo osservare che i più recenti lavori di approfondimento documentario-storiografico siano opera di un attuale dirigente amministrativo del Piccolo di Milano, Alberto Benedetto – autore della citata inchiesta sulla gestione dei diritti brechtiani³¹ – e di uno storico della scienza, Massimo Bucciantini, che ha dedicato una monografia alla complessa vicenda del Galileo strehleriano nel 63³².

In secondo luogo, allargare il campo ad altre figure ed esperienze che per varie ragioni, non solo anagrafiche, non sono rientrate nel panorama di Meldolesi e, in quanto registi-interpreti, più o meno «zelanti commentatori scenici di testi» – per riprendere la formula ronconiana – sono stati ovviamente esclusi dal novero degli artisti del Nuovo Teatro. Penso ai già citati Giancarlo Cobelli e Massimo Castri, penso ad Aldo Trionfo e a tanti altri. Il caso di Trionfo, firmatario anch'esso come Ronconi del *Manifesto per un Nuovo Teatro* e classificato non a caso da Ettore Capriolo come «regista eccentrico»³³, mi sembra particolarmente significativo, e alcuni studi recenti, di Livia Cavaglieri, Claudio Longhi e altri³⁴, hanno cominciato a dimostrarlo. Significativo per rendersi conto che i percorsi della regia interpretativa dei testi, di matrice più o meno critica, quella che si è realizzata anche nei teatri stabili, e spesso con attori di formazione *accademica*, non sono stati per forza impermeabili a modalità compositive che tendiamo a far rientrare nel *campo opposto* del Nuovo Teatro, e non solo per via della ben nota collaborazione del regista genovese con l'icona di quest'ultimo: Carmelo Bene.

²⁹ C. Longhi, «L'unico responsabile sono io?». *Appunti di regia, ricordando Luca Ronconi (quasi un'introduzione)*, in *La Regia in Italia, oggi. Per Luca Ronconi*, cit., p. 11.

³⁰ Cfr. A. Bentoglio, *Invito al teatro di Giorgio Strehler*, Ugo Mursia Editore, Milano 2002; S. Locatelli, *La ricerca della stabilità. Appunti per uno studio dei primordi del Piccolo Teatro*, in «Comunicazioni sociali», n° 2 (2008).

³¹ A. Benedetto, *Brecht e il Piccolo Teatro*, cit.

³² M. Bucciantini, *Un Galileo a Milano*, Einaudi, Torino 2017.

³³ E. Capriolo, *Un regista eccentrico che fa storia a sé*, in *Il teatro di Aldo Trionfo*, a cura di Franco Quadri, Milano, Ubulibri, 2002.

³⁴ C. Longhi, *Storia del "Signor Puntilla" per Aldo Trionfo: note sul varietà, sul nuovo ruolo della regia e sul teatro politico oggi*, in *Studi di storia dello spettacolo*, a cura di S. Mazzoni, Le Lettere, Firenze 2011; F. Natta, *Rivista e cabaret: Brecht secondo Trionfo*, in *Scritti in festa per Eugenio Bonaccorsi*, a cura di E. Ripepi, Edizioni Rem, Imperia 2014, pp. 139-172; L. Cavaglieri, *La Borsa di Arlecchino*, in *Memorie sotterranee: storie e racconti della Borsa di Arlecchino e del Beat 72*, a cura di Id. e D. Orecchia, Accademia University Press, Torino 2018, pp. 43-193.

Di questo teatro troppo sbrigativamente relegato nell'ambito delle cose vecchie, colpevole di essersi arenato nell'elefantiasi dell'istituzione se non addirittura nelle paludi del clientelismo, vi sono ancora molte cose da rileggere e da scoprire, senz'altro utili per meglio comprendere i percorsi della regia odierna.