

Stefania Rimini

Teatro in immagine. Sguardi, ambienti, dispositivi *

Valentina Valentini con il suo *Teatro in immagine. Eventi performativi e nuovi media* (Bulzoni 1987) poneva le basi di un nuovo discorso sul teatro, finalmente aperto alle contaminazioni e alle interferenze con i cosiddetti nuovi media. Al di là degli esiti del ragionamento, che oggi possono sembrare perfino archeologici, quella che qui vorrei richiamare è l'elaborazione di una diversa 'postura' epistemologica, orientata verso la ricognizione non tanto (e non solo) della relazione ontologica fra teatro e new media quanto invece di un approccio intertestuale, capace di scorgere «le sceneggiature comuni¹», le interferenze e le ibridazioni fra linguaggi diversi.

Cosa significava trent'anni fa mappare le evidenze del teatro in immagine?

Significava innanzitutto cominciare a prendere in considerazione i tanti materiali audiovisivi prodotti a partire dagli anni '70, non più etichettabili semplicemente come scorie, ma portatori invece di una verità da esplorare e verificare. Accanto a una rinnovata concezione del documento teatrale, si cominciava a indagare «l'influenza del cinema e della televisione sulla recitazione dell'attore, l'emergere di figure come quelle del performer, il problema della messinscena e il conflitto fra spettacolarità (attributi del cinema e della televisione) e antispettacolarità, l'opposizione fra verbale e visivo²».

Si trattava insomma di cominciare a individuare innanzitutto le «interferenze semiologiche localizzate» (per dirla con Metz), cioè i prestiti e gli influssi che normalmente passano da un linguaggio a un altro, individuabili in figure comuni a procedimenti artistici differenti: ad esempio le «figure» del montaggio, della sceneggiatura visuale, dello story-board

* Estratto del saggio: S. Rimini, "Teatro in immagine. Sguardi, ambienti, dispositivi", in A. Rabbito (a cura di), *La cultura visuale del XXI secolo. Cinema, teatro e new media*, Meltemi, Milano, di prossima pubblicazione

¹ F. Marotti, V. Valentini, *Monumenti e documenti*, in V. Valentini, *Teatro in immagine. Eventi performativi e nuovi media*, Bulzoni, Roma, 1987, p. 3.

² *Ibid.*

che nel teatro degli anni Settanta lasciano emergere la connessione col cinema e con le arti figurative. I primi tentativi in tale direzione possono contare sulle considerazioni di Lotman, che nel suo *Linguaggio teatrale e pittura*³ giunge a definire processi fondativi del sistema culturale mediale come il meccanismo di raddoppiamento, che prevede un grande risalto della figura dello 'specchio', via via sostituita dall' 'occhio belva' di monitor, telecamere, apparecchi fotografici, tutte «metafore evidenti della funzione "modellizzante"⁴» che gli altri media esercitano sul teatro. Si pensi ancora al numero monografico di «Quaderni di teatro» del 1981 interamente dedicato ai rapporti fra teatro e pittura: qui l'attenzione si concentra sullo sperimentalismo made in USA degli anni Sessanta, fra body art, happening e performance, in cui il teatro diviene l'elemento matrice di pratiche artistiche che privilegiano l'espressione gestuale rispetto al logoramento della parola.

Questa prima stagione di ricerche ha portato nel tempo a feconde indagini interdisciplinari⁵, a una fitta congerie di saggi apparsi su riviste specialistiche non ancora del tutto recepiti dalla teatrologia, che stenta ad assumere nuove pose e nuovi oggetti di studio.

Nel frattempo la diffusione della *Visual Culture* ha prodotto un inesorabile cambio di paradigma e un generale ripensamento di concetti cardine come sguardo, immagine e dispositivo che rientrano in modo pregnante dentro l'orbita della performance, anche se finora i teorici di punta degli studi sulla visualità hanno lasciato un po' in ombra proprio i riferimenti all'ambito teatrale⁶.

³ J.M. Lotman, *Linguaggio teatrale e pittura*, in «Alfabeta», n. 32, 1982, pp. 15-16.

⁴ V. Valentini, *Teatro in immagine*, cit., p. 18.

⁵ Si considerino almeno: A. Balzola, F. Prono, (a cura di), *La nuova scena elettronica. Il video e la ricerca teatrale in Italia*, Rosenberg & Sellier, Torino, 1994; A. Balzola, A.M. Monteverdi *Le arti multimediali digitali*, Garzanti, Milano, 2004; F. Prono, *Il teatro in televisione*, Dino Audino Editore, Roma, 2011; A. Balzola, *La scena tecnologica. Dal video in scena al teatro interattivo*, Dino Audino Editore, Roma, 2011; A.M. Monteverdi *Nuovi media, nuovo teatro*, Franco Angeli, Milano, 2012; A. Pizzo, *Neodrammatico digitale. Scena multimediale e racconto interattivo*, Accademia University Press, Torino, 2013; J. Malvezzi *RemediAction. Dieci anni di video teatro*, postmedia books, Milano, 2015.

⁶ Il fitto dibattito internazionale che anima gli studi visuali viene rubricato con grade efficacia da Andrea Pinotti e Antonio Somaini nel recente *Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi* (Einaudi 2017), che sintetizza e rilancia alcune questioni essenziali. Prima di questo studio la circolazione dentro l'accademia italiana delle teorie legate al cosiddetto 'iconic turn' è stata promossa dal gruppo di ricerca guidato da Albertazzi, Cometa e Fusillo, a cui si devono lavori di primaria importanza: cfr. M. Cometa (a cura di), *Parole che dipingono. Letteratura e cultura visuale dal Settecento al Novecento*, Meltemi, Roma, 2004; S. Albertazzi, F. Amigoni, *Guardare oltre. Letteratura, fotografia e altri territori*, Meltemi, Roma, 2008; M. Colombi, S. Esposito (a cura di), *L'immagine ripresa in parola. Letteratura, cinema e altre visioni*, Meltemi, Roma, 2008.

Approfittando di questo punto cieco, dentro la redazione della rivista Arabeschi stiamo cercando di promuovere una serie di ricerche che portino verso una cartografia di forme di ‘teatro in immagine’ o, per dirla diversamente, verso l’individuazione di una serie di *case studies* relativi all’ibridazione fra drammaturgia, visualità e performance. Si tratta di un percorso accidentato e non privo di ostacoli, a causa del carattere ‘liquido’ di certe produzioni contemporanee, ma inaspettatamente ci si accorge che – applicando alcuni pattern teorici propri della cultura visuale – perfino autori apparentemente distanti da scambi con altri linguaggi rivelano escursioni intermediali sorprendenti. Il discorso che provo a intrecciare qui misura per un verso la qualità intrinsecamente visiva della scrittura di Giovanni Testori, tanto sul versante eminentemente drammaturgico quanto su quello della critica d’arte, per altro verso invece indaga l’adattamento di *Petrolio* ideato da Motus, testo-spettacolare esemplare sul piano dell’«infarto di codici⁷». Pur nella diversità di esiti e traiettorie compositive, si tratta di due esempi che rivelano quanto lo sconfinamento disciplinare portato avanti dalla *visual culture* renda giustizia ad alcune pratiche artistiche del presente e del nostro passato prossimo. L’analisi che propongo si offre come prima ricognizione critica, ma mi auguro che queste note possano dar conto della necessità di ‘leggere’ (o ‘rileggere’) i fatti drammaturgici e performativi attraverso la lente di ingrandimento della visualità.

1. Testori e la scena dell’occhio

Il primo caso di studio su cui mi sono esercitata, e su cui ancora sto lavorando, riguarda Giovanni Testori e in particolare la sua singolare esperienza di ‘doppio talento⁸’. Nessuno come lui nel Novecento italiano, salvo forse Pasolini, ha saputo coniugare vocazione letteraria e tensione artistica, capacità di scrittura e disposizione critica: il sistema delle sue opere offre un campo d’indagine davvero prezioso per chi volesse verificare la declinazione di un carattere proteiforme. Tra le tante piste praticabili mi pare che l’intersezione teatro/arti figurative presenti alcuni nodi peculiari, soprattutto in riferimento a una puntuale ‘teoria dell’occhio’, e a una altrettanto paradigmatica prassi ecfrastica.

Se *L’atto di vedere* per Wim Wenders si configura, nel libro omonimo, come percezione e verifica del reale, e di conseguenza come un feno-

⁷ G. Bertolucci, *Cosedadire*, Milano, Bompiani, 2011, p. 92.

⁸ Sul concetto e le strategie di *Doppelgänger* si rimanda a M. Cometa, *Al di là dei limiti della scrittura. Testo e immagine nel “doppio talento”*, in M. Cometa, D. Mariscalco (a cura di), *Al di là dei limiti della rappresentazione*, Quodlibet, Macerata, 2014, pp. 7-38.

meno che ha a che fare con la verità, per Testori la vista è principio di individuazione di quel grumo di nervi e sangue di cui è fatta l'esistenza, ma è anche funzione dell'oltre immagine. È proprio l'atto di vedere a condizionare la qualità della critica, se è vero quanto Testori dichiara a Doninelli: «la forza di un critico sta, infatti, nel modo in cui vede e *si lascia vedere* dall'opera⁹». Da qui la scelta di diventare critico d'arte, che viene motivata dall'autore in modo davvero interessante:

Se ho cominciato a fare il critico, è perché non solo amavo moltissimo la pittura, ma me ne sentivo invaso fisicamente, fisiologicamente: solo allora mi era chiaro che potevo leggerla in modo da lasciare – sì, diciamolo pure – una traccia sul corpo dell'opera e del pittore, un segno, proprio come accade quando si fa l'amore per davvero, dove è inevitabile che si lasci e si riceva un segno, che, magari, è solo una bava di lumaca, ma comunque non è uguale a niente, non è come nulla fosse stato¹⁰.

L'insistenza verso la fisicità del rapporto con l'opera si precisa in un altro passaggio della conversazione con Doninelli, vera e propria dichiarazione di poetica:

Chi ama i quadri si crea, più che il bisogno di guadagnarci sopra, il bisogno di scoprirli, di averli per scoprirli. È come in amore, dove la cosa più interessante non è l'atto in sé, quanto trovare l'occhio, l'anima, l'essere¹¹.

Fin dalle prime prove di critica d'arte Testori mostra una rara capacità descrittiva, un talento di sguardo che gli consente di penetrare dentro le fessure dei quadri. Nel posare l'occhio sulle tele di Cairo lo scrivano non può fare a meno di 'drammatizzare' i temi, le pose, i gesti raffigurati, in un racconto che subito si fa azione narrata. Quasi contemporaneamente le figure dipinte invadono l'orizzonte della sua immaginazione, cominciando a incarnarsi entro il recinto della scena.

«Trovare l'occhio, l'anima, l'essere» sembra la prerogativa tanto del Testori critico quanto del drammaturgo, in misura e in forme diverse ma altrettanto stringenti; per entrambi, in ogni caso, vale quanto scrive Hans Belting, nel suo *Per una iconologia dello sguardo*: «gli sguardi sono complici delle immagini¹²». L'assunto di Belting serve a precisare la capacità testoriana di lasciarsi invadere dalle immagini contemplate, processo da cui trae origine poi la scrittura drammaturgica, tramite un

⁹ L. Doninelli, *Conversazioni con Testori*, Silvana Editoriale, Milano, 2012, p. 111.

¹⁰ *Ivi*, p. 130.

¹¹ *Ivi*, p. 96.

¹² H. Belting, *Per una iconologia dello sguardo*, in *Cultura visuale. Paradigmi a confronto*, a cura di R. Coglitore, :due punti, Palermo, 2008, p. 5.

lavoro di sedimentazione di temi e figure, in grado di trasmigrare da un'opera all'altra, da un codice (la pittura) a un altro (il teatro). Le traiettorie possibili di tale processo sono state già messe in luce, con grande precisione, da Giorgio Taffon, che dedica addirittura un intero capitolo agli incroci fra arti figurative e scrittura teatrale¹³. Il titolo stesso proposto da Taffon, "Vedere", "pensare", "fare" teatro¹⁴, sottolinea la centralità del tema dell'occhio nella prassi compositiva di Testori. Taffon indica, infatti, nei due scritti d'arte *Mostra del manierismo piemontese e lombardo del Seicento* (1955¹⁵) e *Il gran teatro montano. Saggi su Gaudenzio Ferrari* (1965¹⁶) gli esempi di un'esplicita e conclamata analogia fra pittura e teatro, che si coglie a partire da una precisa scelta lessicale, per cui i termini adoperati per descrivere lo stile di un autore appartengono al lessico dello spettacolo. «Scena», «palcoscenico», «dramma», «fondali», «costumi», «attori», «luci» sono i lemmi di una critica d'arte che costantemente invoca e convoca i fantasmi del teatro, per una sostanziale conformità di lingua e di materie di espressione. Non stupisce allora che Caravaggio possa essere lo Shakespeare della pittura, così come non ci meraviglia la vicinanza di molti personaggi del teatro di Testori con i destini dei suoi 'padri' figurativi, a indicare una costante osmosi di temi, tracce, ferite¹⁷.

Non potendo seguire tutte le tappe intermedie del denso corpo a corpo tra quadro e scena, cioè tra critica d'arte e drammaturgia, scelgo di concentrare l'attenzione su un'importante momento di conferma delle analogie fin qui accennate. Nel 1988 Testori viene invitato al Teatro Out Off per un ciclo di conferenze sul teatro, che costituiscono l'occasione per una forte presa di coscienza sullo statuto della scena. In scia con quanto scritto nel pamphlet *Nel ventre del teatro*,¹⁸ ribadisce il modello di un teatro povero, ancorato alla parola, vissuto come incarnazione,

¹³ Cfr. G. Taffon, *Lo scrivano, gli scarrozzanti, i templi. Giovanni Testori e il teatro*, Bulzoni, Roma, 1997.

¹⁴ *Ivi*, pp. 19-87.

¹⁵ G. Testori, *Mostra del manierismo piemontese e lombardo del Seicento*, in Id., *La realtà della pittura. Scritti di storia e critica d'arte dal Quattrocento al Seicento*, a cura di P.C. Marani, Longanesi, Milano, 1995.

¹⁶ G. Testori, *Il gran teatro montano. Saggi su Gaudenzio Ferrari*, Feltrinelli, Milano, 1965, ora ripubblicato in una nuova edizione curata da Giovanni Agosti (Feltrinelli 2015).

¹⁷ Su questi temi cfr. S. Rimini, *Incarnazioni di eros nelle "Erodiadi" di Testori*, in *L'impero dei sensi da Euripide a Oshima*, a cura di R. Alonge, Edizioni di Pagina, Bari, 2009, pp. 293-307; Ead., "è sol d'amor / il canto mio di me". Testori, *Cleopatrà e la traduzione dell'"enfolio scespiriano"*, in *La narrazione delle donne*, a cura di M. Italia, Acireale-Roma, Bonanno, 2013, pp. 187-197; M. Bazzocchi, *Nel buio della carne, nella carne delle immagini*, in «Arabeschi», a. III, n. 5, gennaio-giugno 2015, pp. 69-78.

¹⁸ Cfr. G. Testori, *Nel ventre del teatro*, in «Paragone. Letteratura», n.s., 40, giugno 1968, pp. 93-107.

come rito, come feconda e dolorosa interrogazione dell'esistenza. Dovendo scegliere un titolo per le lezioni, suggerisce ad Antonio Sixty *La parola come*, quasi a voler creare un ponte, una soglia di senso fra il teatro e tutto ciò che gli somiglia, e cioè il grumo di esperienza e di dannazione che risiede dentro ogni individuo. Accanto al titolo, Testori indica anche un'immagine-simbolo della sua idea di teatro: dopo varie ipotesi (tra cui la *Decollazione* di Caravaggio), la scelta cade su un quadro di Bacon, *Sangue in una stanza*, ritenuto una sorta di archetipo, di paradigma teatrale.

È una macchia di sangue di cui non ci vien detto nulla. Potrebbe essere il segno di un suicidio, di un omicidio, di un incidente, lo spurgo di un tifico, un'emorragia... È comunque un segno pesantemente, sacralmente, atrocemente umano; un segno che sembra lanciare una domanda, in quel suo essere lì, come su una Sindone. Quale parola dice questo sangue? Tolti tutti gli addoppi, tolte tutte le malie che non hanno niente a che vedere col teatro, tolte tutte le regie, tolte tutte le interpretazioni, cosa dice quella macchia di sangue lì? E può il teatro prescindere da quella macchia?¹⁹

C'è un'immagine, dunque, al fondo della drammaturgia testoriana, un segno visuale che col tempo aderisce a poetiche e tratti differenti, ma che poi si riduce al fantasma di una corporeità reietta ma sopravvive, umiliata, oltraggiata ma mai inerme. Contro le pose della società dello spettacolo, Testori riconduce agli spasmi della coscienza la sua idea di teatro, puntando sulla verità del rapporto fra attore e spettatore, sull'oltranza di parole e sguardi che interrogano, scrutano, bestemmiano.

Tanto è vero che io non penso più che la dialettica del teatro sia quella che ha luogo in scena, ma quella che esiste tra la scena e il pubblico, che non è più pubblico. [...] per me è un movimento di andare e venire continuo tra chi agisce e chi assiste.²⁰

La forza della scena risiede nella reciprocità di tale azione del guardare, che coinvolge in uno stesso vortice attori e spettatori.

Il primato della vista sugli altri sensi si celebra in quasi tutte le opere, e torna con prepotenza in un testo-confessione come *Conversazione con la morte*, in cui l'attore monologante non fa che annoverare immagini, disegni, figure di un tempo che scolora davanti all'approssimarsi della fine. La ricorsività dei verbi «guardare» e «vedere» attesta la necessità di

¹⁹ G. Testori, *La parola come*, in «Art'ò», a cura di Davide Dall'Ombra, gennaio 2002.

²⁰ G. Cappello, *Giovanni Testori*, Firenze, La Nuova Italia, 1983, pp. 3-7.

uno scambio ravvicinato, prima che il buio inghiotta i sensi, consumando l'attesa della morte. Sono gli occhi a sintetizzare simbolicamente la via della conoscenza e del dolore, per il loro aprirsi alla luce, fino a ferirsi.

E niente più degli occhi
 di quanti transitavano da una città all'altra
 mi parevano l'immagine stessa,
 la stessa incarnazione
 del transito che è la vita
 e anche la storia,
 finché vita e storia
 saranno storia e vita di noi
 e non del volto senza segni
 che ci numera, ci bolla
 e ci sovrasta.²¹

Dentro un palcoscenico nudo, è la parola dell'attore a costruire una rete di sguardi, a dar corpo e voce all'anima e all'essere, perché «l'arte è inutile se non arriva a incarnarsi in ciò che rappresenta». La dizione del personaggio testoriano è sfacciata, consapevole, diretta: ogni personaggio 'dice' il gesto, per un'intrinseca vocazione metateatrale, a volte esasperata e didascalica, ma spesso ineffabile e ambigua. Il campionario di pose e movenze dei personaggi spesso è ricalcato secondo le formule di pathos delle arti figurative, in una sorta di febbrile catalogo di gesti, di audaci *tableaux vivants*.

La pagina si trasforma spesso in una tela di parole, di cicatrici, di grumi di materia, come se la scena non potesse fare a meno dei violenti chiaroscuri della pittura, della lezione dei «maestri della seduzione»,²² come chiosa Erodiade di fronte al groppo sanguinante di Jokanaan.

Succede anche che le ombre di parole del teatro si facciano immagine, disegno, schizzo, in una vera e propria invasione di figure che abbandonano l'orizzonte del tragico per divenire traccia sensoriale. Il talento pittorico di Testori assicura ai fantasmi del teatro una doppia vita, di inchiostro e colori, che prolunga oltre il foglio i sussulti e gli spasmi del tragico. Il segreto dolore di Erodiade rivive nei disegni del ciclo della decollazione, che accompagnano la stesura del dramma attraverso un movimento simmetrico dell'occhio (del pittore) e della mano (dello scrivano), del ventre e dell'anima. Le prove grafiche dedicate a Giovanni Battista²³

²¹ G. Testori, *Conversazione con la morte*, in Id., *Opere 1977-1993*, Milano, Bompiani, 2013, p. 45.

²² G. Testori, *Erodiade (I)*, Feltrinelli, Milano, 1969; ora in Id., *Opere 1965-1977*, a cura di F. Panzeri, Bompiani, Milano, p. 571.

²³ Cfr. G. Testori, *Erodiade e la testa del profeta*, introduzione di C. Bo, Electa, Milano,

sono solo uno dei tanti esempi di contaminazione e inarcamento fra scena e pittura, che dimostrano come il figurale per Testori appartenga tanto alla scrittura quanto all'immaginazione. La straziata iterazione dei tratti e delle pose mima l'odissea sacrificale del profeta, e traccia una sorta di sottotesto del monologo tragico. Ancora una volta la tensione del linguaggio si coniuga con la realtà della pittura, toccando vertici di raggelata poesia. Il più convinto ed entusiasmante contatto fra pittura e drammaturgia avviene attraverso la descrizione dei quadri, l'imitazione sulla pagina delle linee e delle geometrie dello sguardo d'artista, o anche soltanto l'accento a luci, colori, fughe e contrasti di ombre.

La *scrittura per immagini* di Testori è un esempio unico, capace di generare molteplici combinazioni tra occhio e foglio, come dimostrano le tante raccolte poetiche dedicate alla messa in forma dello stile figurale. Alla tensione visuale dei versi si aggiunge l'infinito catalogo ecrastico contenuto nel corpus teatrale, ancora da inventariare, analizzare e mettere in relazione con i saggi di critica d'arte. Si tratta di un lavoro affascinante e necessario, indispensabile per cogliere le rifrazioni segrete fra parola e immagine.

Le modalità di «dinamizzazione dello sguardo»²⁴ sono diverse: si va da brevi e fulminanti passaggi contenuti nei saggi di critica d'arte – si pensi alla splendida descrizione dei *Sette samurai* di Kurosawa contenuta nel saggio su Mitsuuchi –²⁵ all'adozione di un'esplicita prospettiva visuale, di taglio cinematografico, in *Angeli dello sterminio*; dall'eccezione visiva che regge la narrazione in scene dell'*Amleto*, con la forte coloritura cromatica degli esterni e la ripresa dell'oltranza stilistica di Bacon nella caratterizzazione dello spettro,²⁶ alla citazione di artisti e opere come modello di stile e linguaggio; dalla puntuale imitazione di quadri fino all'ekphrasis vera e propria, che rinnova la pulsione della scena dell'occhio. Questo denso catalogo di pratiche e visioni artistiche merita uno sguardo più attento, e un rinnovato slancio ermeneutico.

1987.

²⁴ Sulle retoriche ekphrastiche si rimanda a M. Cometa, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Cortina Editore, Milano, 2012; per il concetto di dinamizzazione dello sguardo si legga soprattutto il capitolo *Descrizioni* (ivi, pp. 11-166).

²⁵ «Pensai subito a uno dei *sette* protagonisti del capolavoro di Kurosawa; il più giovane; quello che, prima della battaglia, s'abbandona con la sua donna dentro il prato di margherite e lo fa tutto tremare; quello che *ama* il samurai capo; quello che, giunta l'ora della partenza, si volge, tragicamente, solo e immalinconito, a guardar per l'ultima volta il fumigare dei sepolcri e là, sulla linea dell'orizzonte, il fumigar dei camini» (G. Testori, *Cristo e il samurai*, in Id., *Opere/3 1977-1993*, a cura di F. Panzeri, Bompiani, Milano, 2013, p. 682).

²⁶ Cfr. G. Testori, *Amleto. Una storia per il cinema*, Aracne, Milano, 2002. Sulle formule visuali presenti nella sceneggiatura si rimanda a S. Rimini, *Rovine di Elsinore. Gli Amleto di Giovanni Testori*, Bonanno, Acireale-Roma, 2007, pp. 19-49.

2. Pasolini nel mirino di Motus

Spostandoci sul versante della contemporaneità, gli esempi di interferenza fra teatro e paradigmi visuali si moltiplicano, innervandosi nella linea di congiunzione e sutura fra performance e media digitali. Fra i tanti gruppi che predicano un irrinunciabile processo di *crossing* tra linguaggi e istanze enunciative diverse spiccano i Motus, protagonisti di un trentennio di straordinaria sperimentazione, celebrato a Bologna dal ciclo di iniziative *Hello stranger*.²⁷

Se con il progetto *Rooms* Daniela Nicolò ed Enrico Casagrande toccano probabilmente il vertice di quella che può dirsi una vera e propria «cineficazione»,²⁸ con il *Progetto Pasolini* mettono in campo una sintomatica combinazione di retoriche visuali.

Vagando di arte in arte, da un mezzo espressivo all'altro, sempre alla ricerca di qualcosa di più autentico, vitale, dentro quel qui ed ora tanto enunciato e rincorso in tredici anni di attività, un altro incontro: Pier Paolo Pasolini.

Dopo il progetto *Rooms*, con cui si è intrapresa un'anomala ed inedita ricerca sulla parola, su un'oralità sofferta e sempre in bilico fra l'afasica rinuncia da un lato (*Twin Rooms*), ed il gusto per la ritmica del testo (*Splendid's* di J. Genet), abbiamo scelto di rivolgerci a quel "poeta di cose" che è Pier Paolo Pasolini... al suo caustico sguardo critico sul contemporaneo.

Abbiamo scelto di dar voce alla sua voce, di ospitare nuovamente le sue grida d'allarme, amplificandole anche, con una peculiare commistione di mezzi che, forse, ai tempi delle sue esperienze teatrali, non erano concepibili.

Data la fascinazione per il cinema, ci è parso inevitabile prestare attenzione alle sue fondamentali riflessioni sul montaggio, che ha affiancato per necessità alla letteratura ed al teatro, sostenendole con una robusta ed approfondita rielaborazione semiologica proprio riguardo i rapporti fra questi ambiti espressivi.²⁹

Queste note di presentazione permettono di cogliere la radicale ampiezza dello spettro linguistico messo in campo dal poeta di Casarsa e poi 'rimediato' da Motus nel denso corpo a corpo con la sua scrittura. La necessità di questo incontro produce un significativo aumento del già alto tasso di metafinzionalità del gruppo e determina la codificazione di un sistema compositivo di grande forza. Motus sceglie di circoscrivere il rapporto con la parola pasoliniana dentro il perimetro che conduce da

²⁷ Motus, *Hello Stranger*, Damiani, Bologna, 2017.

²⁸ L. Pernice, *Motus. La vertigine multimediale*, prefazione di S. Rimini, Villaggio Maori Edizioni, Catania, 2017.

²⁹ E. Casagrande, D. Nicolò, *Presentazione Progetto Pasolini*, <https://www.motusonline.com/pasolini/>.

Teorema a *Petrolio*, passando attraverso *Porcile* e *Salò*, in un fitto andirivieni di letture, sguardi, scarti. È il divenire della storia a guidare il loro passo nomade, sempre ancorato ai fantasmi e alle visioni pasoliniane, ai simboli e ai miti della sua immaginazione.

Abbiamo tentato un viaggio che parte da *Teorema* e giunge a *Petrolio*. In cerca. Viaggio visto attraverso gli occhiali e l'automobile del padre, Paolo, che è un po' San Paolo, e forse Pierpaolo... Un viaggio che dai "mitici" anni Sessanta giunge agli anni Settanta, quando la visione pasoliniana si fa assolutamente disperata, riflesso delle oscure manovre politiche che hanno cambiato il corso della storia italiana, e mondiale, a partire dall'omicidio Kennedy... e gli eccessi, la rivoluzione sessuale, la rottura del tabù dell'incesto, non hanno più nulla di liberatorio. La sessualità acquista un segno inequivocabilmente sadiano, il Sade di una smania fredda, scientifica, ripetitiva che fa tutt'uno con la razionalità e l'ordine, inglobato nell'orrore fascista e stragista. Un viaggio che termina, che viene interrotto dalla morte, la sola in grado di compiere il definitivo montaggio sul piano sequenza della vita.³⁰

Percorrere *la lunga strada di sabbia* del macrotesto pasoliniano significa dunque fermarsi ai bordi del presente, lambire le tragedie di 'un paese mancato',³¹ tentare una via di conciliazione fra istanze diegetiche e impegno morale.

Il primo atto di avvicinamento a Pasolini è *Come un cane senza padrone* (2003),³² uno spettacolo-studio che rappresenta «una ricognizione nelle sue geografie interiori» effettuata attraverso «una macchina mangia-realtà autocostruita»,³³ composta da tre telecamere sincronizzate che riprendono il paesaggio in forma di cinerama.

Tentare di entrare nella scrittura di Pasolini è lasciarsi trascinare dal vento, andare per zone desertiche, passare attraverso territori di confine, in stato di guerra, dove si può incontrare di tutto.³⁴

Petrolio, lo sterminato e inquietante 'poema' postumo, offre a Casagrande e Nicolò una serie di impronte 'umoralì', di parole-segni, di immagini-corpo da ricreare attraverso un nuovo codice: «un film di

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Cfr. G. Crainz, *Il paese mancato. Dal miracolo economico agli anni ottanta*, Donzelli, Roma, 2005.

³² Lo spettacolo, sottotitolato *Appunti per "L'ospite"*, debutta il 29 novembre 2003 presso l'Ex Italsider di Bagnoli all'interno del progetto *Petrolio* ideato e curato da Mario Martone. Cfr. M. Martone, *Petrolio*, Cronopio, Napoli, 2004.

³³ E. Casagrande, D. Nicolò, *Io vivo nelle cose. Appunti di viaggio da "Rooms" a "Pasolini"*, Ubulibri, Milano, 2006, p. 101.

³⁴ *Ivi*, p. 102.

letteratura». ³⁵ Percorrendo le periferie italiane (da Roma a Bagnoli) e registrando il vuoto, i silenzi e le rovine di un'Italia post-industriale, Motus rivive la 'disperata vitalità' della scrittura pasoliniana, aggancia – tramite le oscillazioni degli obiettivi – la solitudine di spazi violati dal miraggio del progresso, rimasti ai margini della società del benessere. Le riprese desolate dei sobborghi sono solo il primo dei testi che compone lo spettacolo, forse il più enigmatico, per la potenza di immagini senza commento, figure di un presente che tenta ancora di fare i conti con le pre-visioni apocalittiche di Pasolini.

Dentro la scena integrata di *Come un cane senza padrone* oltre al tritico cinedocumentario, che fa da sfondo mandando in loop i brani delle periferie, trova posto sul lato destro un secondo schermo, su cui si proiettano primi piani di bambini rom, i nuovi abitanti dei sobborghi, piccoli 'barbari' dalle facce ridenti, dai corpi asciutti, intenti a correre su fango e detriti, sempre pronti a contendere all'operatore l'obiettivo della macchina da presa. Si tratta di un inserto diegetico che riattiva la memoria degli allegri ragazzi friulani, solo che adesso all'eden di Casarsa si sostituisce l'«inferno del dopo Storia», la polvere di un tempo immobile e crudele.

Sul lato sinistro compare una terza parete visuale, frutto di un abile gioco di dissimulazioni fra parola e azione. Anche in questo caso «la separazione dei livelli» ³⁶ espressivi è funzionale alla costruzione di un format crossmediale, in bilico fra verità e finzione.

Abbiamo girato un film fuori fuoco, senza audio, come se fosse una sorta di film muto che veniva sonorizzato dal vivo dagli attori che lo interpretavano, con una sequenza narrativa costruita grazie ad alcuni appunti presi dal romanzo *Petrolio*. ³⁷

Interpretando rispettivamente Carlo e Carmelo, Dany Greggio e Franck Proveddi affidano a una serrata partitura di immagini la messa in figura dell'accesso incontro tra l'ingegnere e il cameriere, dando corpo agli *atti impuri* di un eros sfrenato e coinvolgente, doppiati dai sussurri live dei due interpreti, in una specie di concerto fisico-acustico potentemente espressivo. La rifrazione dei gesti e dei sospiri in due ambienti separati ma quasi contigui amplifica l'effetto di risonanza emotiva degli *Appunti* e trasforma la riscrittura di *Petrolio* in un ibrido, dalla forte escursione retorica. A rendere sperimentale la formula di ricreazione del testo in sce-

³⁵ *Ivi*, p. 115.

³⁶ E. Casagrande, D. Nicolò, *Una drammaturgia del montaggio*, in A. Balzola (a cura di), *La scena tecnologica. Dal video in scena al racconto interattivo*, Dino Audino Editore, Roma, 2011, p. 102.

³⁷ *Ibidem*.

na ci pensa la presenza in carne e ossa dell'attrice Emanuela Villagrossi, incaricata di leggere ad alta voce alcuni passaggi degli *Appunti*; la dizione puntuale, 'sadiana', solo apparentemente impassibile, dell'interprete fa risuonare le parole di Pasolini in modo auratico, scatenando un moto di grande immedesimazione, di sacrale rispetto verso un testo tanto sconcertante e ambiguo. Occupa il centro della scena una Alfetta, identica a quella posseduta da Pasolini, feticcio teatralmente simbolico, in grado di accendere la fantasia e l'immaginazione dello spettatore, rinnovando il mistero della biografia dell'autore.

Nel complesso i Motus sperimentano una performance innovativa sotto il profilo della commistione di parole e immagini, concepita come dilatazione dello spazio del testo attraverso un sistema di 'descrizioni di descrizioni' che costringe lo spettatore a una continua mobilitazione dello sguardo. La divaricazione dei piani narrativi inscena la frammentazione di *Petrolio*. L'invasione degli schermi non fa che ampliare i confini della pagina, incarna lo spettro dei desideri del protagonista, la vertigine degli spazi, in una efficace osmosi fra verbale e visuale. La scena è così una sorta di specchio multiplo, in cui corpi e simulacri celebrano il rito di un amore divorante, assoluto, mentre «tutti gli elementi compositivi sono denudati ed esposti come su un tavolo operatorio».³⁸ La complementarità fra ambienti e dispositivi di *Come un cane senza padrone* rappresenta un sicuro viatico verso le atmosfere rarefatte de *L'ospite*³⁹ e conferma la propensione di Motus verso un'ardita «drammaturgia del montaggio»:⁴⁰ dentro il reticolo del palco si compie fino in fondo l'utopia di un *teatro in immagine*.

Bibliografia

- Albertazzi, S., Amigoni, F., *Guardare oltre. Letteratura, fotografia e altri territori*, Meltemi, Roma, 2008.
- Balzola, A., Prono, F. (a cura di), *La nuova scena elettronica. Il video e la ricerca teatrale in Italia*, Rosenberg & Sellier, Torino, 1994.
- Balzola, A., Monteverdi, A.M., *Le arti multimediali digitali*, Garzanti, Milano, 2004.
- Balzola, A., *La scena tecnologica. Dal video in scena al teatro interattivo*, Dino Audino Editore, Roma, 2011.
- Bazzocchi, M., *Nel buio della carne, nella carne delle immagini*, in «Arabeschi», a. III, n. 5, gennaio-giugno 2015.

³⁸ *Ivi*, p. 114.

³⁹ Sul dittico pasoliniano di Motus si veda S. Rimini, *Dire, fare, guardare. Retoriche visuali nel Progetto Pasolini di Motus*, «Between», IV.7, 2014.

⁴⁰ E. Casagrande, D. Nicolò, *Una drammaturgia del montaggio*, cit., pp. 99-107.

- Belting, H., *Per una iconologia dello sguardo*, in *Cultura visuale. Paradigmi a confronto*, a cura di R. Cogliatore, due punti, Palermo, 2008.
- Bertolucci, G., *Cosedadire*, Milano, Bompiani, 2011.
- Colombi, M., Esposito S. (a cura di), *L'immagine ripresa in parola. Letteratura, cinema e altre visioni*, Meltemi, Roma, 2008.
- Cometa M. (a cura di), *Parole che dipingono. Letteratura e cultura visuale dal Settecento al Novecento*, Meltemi, Roma, 2004.
- Cometa, M., *Al di là dei limiti della scrittura. Testo e immagine nel "doppio talento"*, in M. Cometa, D. Mariscalco (a cura di), *Al di là dei limiti della rappresentazione*, Quodlibet, Macerata, 2014.
- Doninelli, L., *Conversazioni con Testori*, Silvana Editoriale, Milano, 2012.
- Lotman, J.M., *Linguaggio teatrale e pittura*, in «Alfabeta», n. 32, 1982.
- Marotti, F., Valentini, V., *Monumenti e documenti*, in V. Valentini, *Teatro in immagine. Eventi performativi e nuovi media*, Bulzoni, Roma, 1987.
- Monteverdi, A.M., *Nuovi media, nuovo teatro*, Franco Angeli, Milano, 2012.
- Pinotti A., Somaini, A., *Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi*, Torino, Einaudi 2017.
- Pizzo, A., *Neodrammatico digitale. Scena multimediale e racconto interattivo*, Accademia University Press, Torino, 2013. J. Malvezzi, *RemediAction. Dieci anni di video teatro*, postmedia books, Milano, 2015.
- Prono, F., *Il teatro in televisione*, Dino Audino Editore, Roma, 2011.
- Rimini, S., *Incarnezioni di eros nelle "Erodiadi" di Testori*, in *L'impero dei sensi da Euripide a Oshima*, a cura di R. Alonge, Edizioni di Pagina, Bari, 2009.
- Rimini, S., *"è sol d'amor / il canto mio di me". Testori, Cleopatrà e la traduzione dell'"enfolio scespirriano"*, in *La narrazione delle donne*, a cura di M. Italia, Acireale-Roma, Bonanno, 2013.
- Taffon, G., *Lo scrivano, gli scarrozzanti, i templi. Giovanni Testori e il teatro*, Bulzoni, Roma, 1997.
- Testori, G., *Il gran teatro montano. Saggi su Gaudenzio Ferrari*, Feltrinelli, Milano, 1965.
- Testori, G., *Mostra del manierismo piemontese e lombardo del Seicento*, in Id., *La realtà della pittura. Scritti di storia e critica d'arte dal Quattrocento al Seicento*, a cura di P.C. Marani, Longanesi, Milano, 1995.

Teatro in immagine. Sguardi, ambienti, dispositivi

Il teatro è per natura il luogo della *opsis*, cioè dell'invenzione di uno sguardo e di una modalità del vedere capaci di radicalizzare il rapporto fra soggetto e rappresentazione. Pur contando sul primato della parola, la drammaturgia dell'Occidente si è lasciata attraversare da una vertigine visuale che ha portato a codificare il modello del «teatro immagine». Grazie all'impatto della Visual Culture è possibile oggi riconsiderare alcune pratiche drammaturgiche e di scrittura scenica secondo un'ottica critica più fluida e dinamica, che ponga nella giusta luce concetti cardine come «sguardo», «ambiente» e «dispositivo».

Il saggio intende offrire una preliminare mappatura di questioni teoriche e metodologiche relative al rapporto fra teatro e regimi della visualità attraverso la messa in questione di due casi di studio: la 'teoria dell'occhio' di Giovanni Testori e l'omaggio a Petrolino di Pasolini da parte di Motus.

PAROLE CHIAVE: teatro, immagine, sguardo, soggetto, rappresentazione.

Theatre of images. Gazes, spaces, devices

Theatre is the natural cradle of *opsis* – a term which indicates the invention of a unique visual perspective capable of taking the relationship between subject and representation to its extremes. Whilst dependant on spoken language as its primary element, Western dramaturgy has been swept by a visual vertigo which brought about the “theatre of images”.

Owing to the impact of Visual culture, we can now reassess certain dramaturgical practices and theatre techniques in a more fluid, dynamic perspective – one which will do justice to concepts such as “gaze”, “environment” and “device”.

The following essay aims to draw a preliminary map of theoretical and methodological perspectives on the relation between theatre and visual context through the dissection of two case studies: Giovanni Testori's “eye theory” and the tribute to Pasolini's Petrolino by Motus.

KEYWORDS: theatre, image, gaze, subject, representation.