

Il corpo dell'immagine: il documento fotografico nello spettacolo contemporaneo italiano

Abstract

The article focuses on the role of photography in contemporary performing arts when it occurs as a document, considering the recent dialogue between contemporary archival theory, media and performance studies. This investigation emphasizes how the encounter with performance provides original theoretical tools for the study of photographic documents today: on their performative nature, the materiality of their bodies, and their non-dichotomous relationship with reality and fiction.

Keywords

DOCUMENTARY THEATRE; REALITY TURN; VISUAL CULTURE;
INTERMEDIALITY; CONTEMPORARY PERFORMING ARTS;
PERFORMATIVITY

L' articolo intende analizzare alcune recenti opere performative della scena italiana all'interno orizzonte internazionale di un "ritorno al reale"⁻¹ e, più precisamente, del "nuovo teatro documentario"⁻². Nelle opere prese in considerazione, degna di nota è la relazione tra il documento fotografico e la sua apparizione in scena. Il complesso panorama estetico all'interno del quale questa relazione si esprime nel teatro documentario necessita approfondimenti di ordine mediologico e filosofico che riguardano lo statuto del documento contemporaneo; il rapporto tra la fotografia e la porzione di reale ivi rappresentata; il rapporto 'produttivo' tra realtà e finzione all'interno di un contesto spettacolare. Il documento fotografico è qui discusso come oggetto teorico ed estetico in relazione all'insieme delle discipline oggi necessarie alla sua piena comprensione. Usfruendo di strumenti derivati dalla teoria archivistica contemporanea, dagli studi di fotografia e da quelli di cultura visuale, ma anche dagli studi teatrali e

dai *Performance studies*, il documento emerge come oggetto materiale dotato di una problematica performatività che la scena è in grado di sollecitare. A partire da queste considerazioni, è possibile ricostruire l'articolata ecologia di pratiche spettacolari che coinvolgono l'uso del documento, mettendo a fuoco tipologie differenti emerse sulla scena internazionale e, in seguito, in Italia.

Scena e realtà: un rapporto inesausto

Il ritorno al reale in ambito teatrale e performativo si stratifica in diverse esperienze. Con la definizione di “*théâtre du réel*”, per esempio, si fa particolare riferimento al teatro del regista belga Milo Rau⁻³, che sottolinea come il compito del teatro

—
It's not just about portraying the world anymore. It's about changing it. The aim is not to depict the real, but to make the representation itself real⁻⁴.
—

Nei suoi lavori troviamo alcuni dei tratti caratteristici delle pratiche teatrali investite dal *reality turn*: vi prendono parte attori non professionisti, si svolgono in luoghi non teatrali, utilizzano biografie e avvenimenti come materiale per la creazione, sono frutto di un'approfondita ricerca tra fonti storiche e documenti. Come si evince dal recente volume *Les Théâtres Documentaires*,

—
les pratiques théâtrales 'documentaires' déferlent dans les scènes actuelles et forment une sorte de nébuleuse difficile à saisir [...] composée de projets 'nomades' qui voyagent aussi bien dans l'espace géographique qu'à travers les support artistiques et médiatiques [...]. Mais l'élément commun concerne les opérations sur et autour des documents qui sont à la base des créations⁻⁵.
—

Non si tratta di forme emerse dal nulla, ma di tipologie che si rifanno a una lunga storia di interazione tra scena e realtà. Tra le possibili genealogie del genere, la più riconosciuta lo fa risalire al teatro documentario reso celebre da Peter Weiss⁻⁶; un'altra è quella proposta da Renato Palazzi nel dossier della rivista “*Hystrio*” dedicato proprio al teatro della realtà⁻⁷, che guarda alla storia dell'arte visiva e alla *Performance art*; altre comprendono il *Verbatim Theatre* nato dal teatro giornale di Erwin Piscator o il Teatro Invisibile di Augusto Boal⁻⁸, o anche il genere contemporaneo della *parafiction*⁻⁹. Un elemento che accomuna queste tipologie di ‘messa in scena’ è la natura politica: sono forme artistiche che si propongono di intervenire performativamente sul mondo, piuttosto che rappresentarlo così com'è (o come appare).

Restringendo il focus sui soli teatri documentari, sono esperienze che si interfacciano direttamente con i corpi propri dei documenti e dei dispositivi attraverso i quali sono prodotti o circolano. Come mette a fuoco Nele Wynants,

—
Using the document as a critical form in their work, the artists thematize issues at play in our culture at large, such as the tense relationship between the museum and the archive, the confidence instilled in documents today, the way visual documents circulate in the art world and beyond. They connect actual events to historical events and reveal how the past reverberates in the present. At the same time, they reflect on the medium they use, and hence on how information is generated and shared these days⁻¹⁰.

—
Si tratta di un teatro al lavoro negli interstizi della storia e della memoria, che si occupa di rilevare come queste si frangono sul tempo presente, a cavallo tra due traiettorie caratterizzanti del teatro contemporaneo: il *reality turn* (o *trend*)⁻¹¹ e l'estetica intermediale⁻¹². Il *reality turn* delle pratiche spettacolari contemporanee

—
mette in crisi le tradizionali coordinate della rappresentazione, bypassa il personaggio, responsabilizza lo spettatore, invade le strade per mettere in scena, letteralmente, la vita. L'obiettivo? Ri-attivare una più compiuta percezione del quotidiano, messa sempre più in crisi dalla mediatizzazione della soggettività⁻¹³.

—
In questo senso, è necessario leggere il ritorno al reale alla luce di una riflessione sui regimi mediatici, scopici e discorsivi contemporanei, nonché su alcuni fenomeni – come l'idea di “post-verità”⁻¹⁴, o il genere televisivo del *reality show* – che hanno reso sempre più complesso il rapporto tra fatti e finzione nella sua espressione massmediatica⁻¹⁵. L'emergere del teatro documentario intreccia quindi profondamente la storia e il presente della fotografia documentaria, mutuandone parzialmente criticità e potenzialità. Superando una lettura ingenua del tratto documentario delle pratiche artistiche, per la quale questo consisterebbe in una mera riproduzione del reale, appare evidente che in queste opere vi è una riflessione critica sui modi attraverso i quali l'autenticità è costruita⁻¹⁶. Proprio il documento rappresenta in questo caso l'artefatto culturale più adeguato a suscitare la riflessione sui molteplici processi di mediazione, materializzazione, significazione e visibilizzazione del reale.

Un ruolo di particolare rilievo gioca il documento fotografico che, immerso in una rete intermediale di dispositivi in continua rimediazione⁻¹⁷, si pone come una spaziatura, elicitando un arresto riflessivo. Come mette in luce Allan Sekula nel suo saggio dedicato alla fotografia documentaria degli anni Settanta, per evitare di cadere in una visione pietistica della pratica documentaria è necessario liberarsi di un certo essenzialismo nella relazione della fotografia con il reale e rendere conto delle condizioni di produzione, di circolazione, di lettura dell'oggetto fotografico, nonché del suo portato affettivo⁻¹⁸.

Nel suo lavoro dedicato al rapporto tra fotografia e scena contemporanea⁻¹⁹, Arianna Novaga pone l'inconciliabilità tra funzione

drammaturgica della fotografia e funzione documentaria come un nodo nevralgico della riconsiderazione del rapporto, in parte conflittuale e irrisolto, tra fotografia e teatro contemporaneo⁻²⁰. Ma come spesso capita, sono proprio le pratiche artistiche a mostrare vie di contaminazione produttiva: una delle possibili piste per una riconciliazione di questi due elementi è il teatro documentario, che inaugura un rapporto tra documento fotografico e scena performativa in grado di tenere insieme i due aspetti (drammaturgico e documentario). Perché l'immagine fotografica in quanto documento mostri il suo potenziale evocativo è necessario che essa non sia semplicemente resa visibile, ma piuttosto inserita come un arresto momentaneo all'interno di un processo dinamico che chiama in causa l'immaginazione in quanto facoltà 'politica' in grado di produrre un posizionamento etico. Questo posizionamento viene declinato secondo strategie diverse da *Rompere il ghiaccio*, *Fuga dall'Egitto* e *dov'è più profondo*, i tre spettacoli qui presi in analisi, e consente di ricordare che le immagini fotografiche

—
intrattengono con la verità di cui rendono testimonianza un rapporto frammentario e lacunoso, ma sono in fondo tutto ciò di cui noi disponiamo⁻²¹.

Il documento contemporaneo come corpo performativo

Lo statuto del documento fotografico oggi non può prescindere dall'adozione di una prospettiva interdisciplinare. Necessita di un apparato di analisi che comprenda innanzitutto i contributi degli studi di fotografia e della teoria archivistica contemporanea che, raccogliendo il complicato testimone della critica post-moderna all'archivio⁻²², hanno decostruito la relazione tra il documento, il suo referente e la costruzione della narrazione storica⁻²³; ma anche degli studi di cultura visuale, che si sono incaricati di riflettere sulla natura della fotografia nel mondo post-rivoluzione digitale e sul trattamento delle immagini cariche di portato testimoniale in un mondo in cui i livelli di mediatizzazione diventano sempre più stratificati e indistricabili.

Il documento fotografico viene tematizzato come artefatto culturale particolarmente rilevante e problematico per la sua associazione storica con i regimi di sorveglianza, le istituzioni disciplinari e l'apparato poliziesco. Tornando nuovamente a Sekula, il saggio *The Body and the Archive* descrive puntualmente una genealogia dell'oggetto fotografico in quanto documento, delineandone l'uso strumentale nei dispositivi statali⁻²⁴. D'altra parte, la teoria archivistica subisce una forte trasformazione in relazione al post-modernismo e agli studi culturali che minano definitivamente alcuni dei suoi presupposti fondamentali: l'oggettività e l'immutabilità del documento, la neutralità della narrazione storica e del patrimonio culturale⁻²⁵. Il documento passa dallo statuto di a-problematico oggetto fisico, intrinsecamente statico, a entità dinamica e virtuale, caratterizzata da una materialità non sempre

immediatamente riscontrabile – soprattutto nel caso di documenti nati digitalmente:

—
from product to process, from structure to function, from archives to archiving, from the record to the recording context, from the ‘natural’ residue or passive by-product of administrative activity to the consciously constructed and actively mediated ‘archivalisation’ of social memory –²⁶.

—
Così il teorico Thomas Cook descrive la trasformazione degli archivi nella post-modernità e oltre. Infatti, documentare qualche cosa non significa solo ‘registrarlo’, ma in effetti ‘produrlo’, ed è quindi necessario evitare di astrarre fonti e interpreti dalla loro condizione storicamente individuata, reintegrando parzialità e soggettività a ciò che è percepito come oggettivo. Il documento è in ultima istanza un artefatto culturale, caratterizzato da una certa materialità e da una qualità agenziale, è frutto di una specifica ‘messa in forma’ di una porzione del reale. Questa lettura del documento fotografico è necessaria a predisporre una “*metacritical relation to the documentary genre*” e quindi per produrre “an art that elicits dialogue rather than uncritical, pseudo-political affirmation” –²⁷.

Il contributo degli studi di cultura visuale sottolinea la rilevanza di questi punti proprio in relazione alle immagini fotografiche. La fotografia non è più concepita come indice del reale, ma come il prodotto di una serie di processi storicamente informati, culturalmente situati e tecnologicamente determinati, che contiene informazioni rilevanti – al di là del contenuto iconico – fondamentali per le ‘condizioni di leggibilità’ e la possibilità di significazioni presenti e future –²⁸. Come messo in luce dall’approccio mediarcheologico –²⁹, l’immagine contiene cioè un certo grado di “rumore”. Questa nozione, discussa dal teorico tedesco Wolfgang Ernst, fa riferimento alla peculiarità del medium di mandare a memoria

—
a world of signals that operate beyond and below the cultural symbolism intended by the humans involved –³⁰.

—
Esso individua uno spazio di latenza e di eccedenza proprio del documento fotografico, che sottolinea come la registrazione del passato sia molto più ricca di quanto non sia immediatamente leggibile nel momento in cui la registrazione avviene. Il rumore, se incanalato all’interno di un sistema di decodifica che gli sia proprio, diventa segnale, codice, informazione: per questa ragione l’interazione con il contesto performativo consente di porre il documento all’interno di una nuova matrice di produzione di senso che può farne emergere significati fino a quel momento inediti. Ciò che avviene all’interno delle pratiche documentarie è la creazione di una scena popolata di dispositivi e di fonti che la costruzione drammaturgica o coreografica innesta

continuamente l'uno sull'altro, costruendo un fitto ambiente di rimandi visivi, sonori e corporei. L'artista in scena orchestra fluidamente con la sua presenza questi innesti, facendosi carico della costitutiva frammentarietà dei documenti, dando luogo a una fertile sperimentazione non conservativa, commemorativa o mimetica, ma euristica, tramite la finzione prodotta sui corpi della storia attraverso uno slancio immaginativo e speculativo.

L'estetica internazionale del nuovo teatro documentario

Per calare queste analisi nel concreto delle pratiche artistiche, è possibile individuare alcuni esempi che presentano una certa coerenza in termini estetici e che allo stesso tempo si interrogano sulle possibilità di farsi carico di un portato testimoniale in modo aperto, critico e intimo attraverso un'opera.

Un primo esempio è rappresentato dalle lecture-performance del progetto *The Atlas Group* (1998-2004) dell'artista libanese e americano Walid Raad. Nell'ottica di proporre una riflessione estetica e politica sulla storia contemporanea del Libano, per Raad il documento fotografico funziona come un dispositivo di cattura sensibile: parla di ciò che mostra, ma soprattutto porta la traccia delle condizioni materiali per le quali è stato possibile che un certo evento si manifestasse come documento. I documenti che stanno alla base delle sue opere sono "hysterical symptoms"⁻³¹: evidenziano un evento traumatico presente nella memoria collettiva, così come si è verificato o come immaginativamente avrebbe potuto verificarsi. Attorno ai corpi di questi documenti Raad costruisce una densa narrazione che intreccia biografia, storia, memoria e finzione, consapevole che "some things can only become manifest in fiction and nowhere else"⁻³². Non si tratta di mistificare o manipolare la realtà, ma al contrario di creare uno spazio critico per riflettere con il pubblico sulle "mediations by which facts acquire their immediacy"⁻³³. L'aspetto intermediale delle performance è in grado di coadiuvare questo senso di dinamicità e plasticità dei documenti e dei dispositivi che li producono, li fanno circolare e li rendono accessibili.

Lo stesso tipo di attenzione è presente nel lavoro di Joana Craveiro. Nei suoi lavori le fotografie – spesso trovate e raccolte da lei stessa in mercati delle pulci, oppure ricevute in dono – diventano occasione per narrare nuovamente i fatti, invitando a una riscrittura collettiva della memoria che si trasforma sotto l'occhio, e l'orecchio, attento dello spettatore⁻³⁴. In *Um Museu Vivo de Memórias Pequenas e Esquecidas* (2015), dove l'artista affronta porzioni particolarmente irrisolte della storia portoghese, i corpi documentali sono presenti sulla scena e hanno la capacità di fare avanzare, di modificare, di rallentare la narrazione. Si tratta di elementi che 'esplodono' continuamente tra la dimensione visiva e quella narrativa: svelati o sovrascritti, consentono un'esplorazione di ciò che essi rappresentano come traccia sensibile, come testimonianza e come resto performativo di un passato irrisolto che viene verso di noi per un nuovo impatto trasformativo con il presente.

L'esplorazione performativa di un fermo immagine caratterizza invece la "danza documentaria" ⁻³⁵ di Arkadi Zaides in *Archive* (2014), che propone l'analisi coreografica di una serie di episodi di espropriazione, occupazione e violenza da parte di coloni israeliani in territorio palestinese. Qui il coreografo ricorre a un uso fotografico di numerosi video:

—
By bodily echoing chosen gestural sequences within these images [...] he acts as a mediator of perception for the spectator, helping us to perceive [...] what is captured on camera ⁻³⁶
—

A partire dagli still video l'artista lavora a una complessa mimesi coreografica di posture e gestualità che ricalcano quelle delle immagini: ripercorrendo i documenti d'archivio, rendendoli pubblici tramite selezione e iscrivendone le tracce parziali attraverso una 'citazione somatica', elabora una forma pudica per raccogliere un'istanza testimoniale. Egli non prende parola, non mostra e non narra, ma ritaglia lo spazio per un lavoro corporeo di interrogazione che ha come oggetto una violenza insinuante e strutturale che dà luogo ad un regime esistenziale di precarietà totale.

Le esperienze documentarie in Italia

Se in Europa il fenomeno dei teatri documentari ha assunto una certa compattezza ⁻³⁷, in Italia stenta ancora a emergere una letteratura critica che sia in grado di districarsi tra le diverse matrici di un genere in rapida espansione ⁻³⁸. Nonostante vi sia una serie di esempi spettacolari che ne reinterpretano in modo originale le estetiche, si tende ad assimilare sotto l'ampia etichetta di "teatro del reale" esperienze profondamente differenti, che vanno dal teatro di narrazione a vere e proprie esperienze di nuovo teatro documentario ⁻³⁹. Nel primo caso si tratta però, ad esempio, di un genere che mantiene alcuni tratti conservativi – come la forma del monologo, una preminenza quasi assoluta del testo, un impianto autoriale – dove ciò che emerge è una narrazione di fatto 'autoportante': una volta preso spunto dal reale, essa si solidifica in un discorso articolato in grado di restituire i fatti e gli affetti. La radicalità del nuovo teatro documentario sta proprio nella volontà di rinunciare alla possibilità di restituire il passato "proprio come è stato davvero" ⁻⁴⁰, ma piuttosto mostrare l'insieme delle mediazioni grazie alle quali i fatti acquisiscono lo statuto di realtà, di veridicità, di immediatezza. I teatri documentari portano in scena il processo di interpretazione dei documenti e del loro ruolo nella costruzione della narrazione storica e della memoria collettiva, senza addomesticare la contraddittorietà e le aporie che questi processi contengono.

Con questa materia si confronta *Rompere il ghiaccio* (2020) di Office for Human Theatre (OHT), gruppo di ricerca artistica animato da Filippo Andreatta (fig. 1). Il regista si affida alla capacità di agenti non umani di incarnare la storia e suscitare nello spettatore una risposta emotiva complessa, non tanto all'elaborazione linguistica di un avvenimento,

01-02

Claudia Pajewski,
“Documentazione dello
spettacolo *Rompere il
ghiaccio* di Office for
Human Theatre (OHT), in
occasione delle repliche
presso il MAXXI, Roma”,
ottobre 2020.
Fotografie digitali



ma piuttosto alla presenza densa di senso di un elemento inorganico ‘in quanto documento’ sulla scena ⁻⁴¹. Il lavoro intreccia il percorso biografico della famiglia del regista con le vicende storiche della seconda guerra mondiale sul confine fra Trentino e Austria, attraverso

—
una narrazione rallentata che esplora i confini politici, paesaggistici e romantici. Una lentezza analoga allo scioglimento del ghiacciaio che mette in crisi l’idea stessa di confine ⁻⁴².

—
La storia dei nonni di Andreatta diventa occasione per una riflessione sulla complessa interrelazione tra elementi naturali (intesi appunto come corpi agenti), fattori geopolitici, storia ed eventi di portata globale dai contorni indefinibili come il cambiamento climatico. Durante lo

spettacolo, grazie alle azioni della performer Magdalena Mitterhofer, la scena si trasforma in uno spazio espositivo attraversabile dove baluginano mappe, lettere, album di famiglia, fotografie e cartoline (fig. 2). Qui il documento, continuamente annunciato durante tutta la durata dello spettacolo attraverso inabissamenti e riemersioni, narrazioni e proiezioni di immagini fotografiche su elementi scenici, si palesa in modo pieno una volta che la performer esce di scena, lasciando un vero e proprio allestimento. Il pubblico è invitato ad attraversarlo e a incontrare fisicamente le diverse fonti (fotografiche e letterarie) con le quali lo spettacolo è stato costruito. Come emerge dal lavoro, anche le architetture più solide del reale, come quelle dei confini nazionali, sono di fatto strettamente interrelate all'insieme delle convenzioni e rappresentazioni che le costituiscono. Queste nascondono un certo lato finzionale che può dare luogo a eventi surreali che ne esplicitano la capacità agitiva – come lo scioglimento di questo stesso confine nazionale a causa del surriscaldamento globale – che può trovare spazio di elaborazione solo all'interno di un'operazione estetica, come quella di uno spettacolo.

Analogamente, *Fuga dall'Egitto* (2021) di Miriam Selima Fieno e Nicola di Chio è in grado di produrre uno spazio di emersione pubblica per soggetti invisibilizzati dalla narrazione ufficiale. Lo spettacolo si interroga sul fenomeno della diaspora egiziana in seguito agli eventi del 2011, attraverso il dialogo con persone esuli provenienti da diversi ambiti professionali (giornalismo, attivismo, sindacalismo, arte, medicina), che a causa di un pensiero e un agire non conformi al neonato regime vedono la propria vita minacciata e si trovano nella necessità di una fuga attraverso l'esilio. In scena, attraverso l'interazione tra dinamiche intermediali e di rimediazione, le immagini fotografiche costruiscono una scenografia cangiante dove si intesse una fitta trama di testimonianze che corrobora la narrazione (figg. 3-4). Le immagini fotografiche, prodotte digitalmente, sono presenti in scena grazie a una continua sovrapposizione di proiezioni, creando così un meta-testo che avvolge la regista in scena. La dinamica intermediale permette in una sola operazione frammentata di riprodurre e allo stesso tempo di riflettere sul procedere degli eventi: alla condivisione delle difficoltose tappe di produzione dello spettacolo si sovrappongono il racconto della relazione con le persone esuli protagoniste e la ricostruzione delle vicende post 2011. Questa fitta trama, che tiene insieme il piano oggettivo degli eventi e quello immaginativo del lavoro creativo sul reale, apre uno spazio di possibilità per una presa di parola come testimonianza necessaria: *Fuga dall'Egitto* termina proprio con l'apparizione in carne ed ossa e la presa di parola della musicista Yasmine El Baramawy, una delle protagoniste dell'esilio. All'interno del fermo immagine mostrati poco prima, la sua presenza rimane fino a quel momento sotto la soglia di visibilità e, allo stesso modo, la sua parola è stata attivamente impossibilitata nel racconto ufficiale delle proteste. Il referente nell'immagine fino a quel momento invisibile è invitato a mostrarsi, esprimendo la sua *agency* in quel contesto performativo che



03-04

Atelier produzioni,

“Documentazione dello spettacolo *Fuga dall'Egitto* di Miriam Selima Fieno e Nicola Di Chio in occasione delle repliche presso il Teatro Menotti, Milano”, marzo 2022.

Fotografie digitali

apre una nuova contrattazione con la storia. Recuperando la nozione di “rumore”, è possibile intendere lo spazio della scena come quella nuova matrice di produzione di significato attraverso la quale la presenza di Yasmine El Baramawy si fa segnale e partecipa nuovamente al processo di costruzione di memoria collettiva.

Il corpo dell'immagine è oggetto di una manifestazione ancora differente in *dov'è più profondo* (2022) della coreografa Irene Russolillo. Lo spettacolo ruota attorno a una domanda sulle origini, sulla complessa relazione che queste intrattengono con l'identità e sui conflitti che esse generano. In particolare, la coreografa si interroga sul potere della vocalità nell'incorporare, veicolare e trasmettere alcuni tratti salienti di una certa comunità. Lo spettacolo prende avvio da spunti autobiografici per andare a incontrare identità e comunità lontane nello spazio e nel tempo, proprio attraverso la vocalità, come la comunità Walser – minoranza linguistica germanofona stanziata in alcune parti delle Alpi Occidentali a partire dal XII secolo. Grazie a una ricerca svolta nelle comunità che conservano la memoria o l'eredità di questa minoranza, emerge un ricco patrimonio documentale sonoro e visivo composto rispettivamente da un archivio di registrazioni di cantori spontanei e un archivio di fotografie amatoriali digitalizzate (figg. 5-6), raccolte a partire da collezioni private, familiari e intime, di persone appartenenti alla comunità Walser nei territori della Valle Formazza e della Valle del Lys, al fine di conservarne la memoria. I documenti fotografici presenziano nello spettacolo spettralmente attraverso la proiezione delle riproduzioni digitali su una superficie chiara che fa da sfondo alla scena, ed evocano non solo i protagonisti della comunità ritratti, ma una cosmologia rurale di complesse relazioni di interdipendenza tra umani, non umani e ambiente, la stessa cosmologia che riappare poeticamente attraverso i canti e l'ambiente sonoro creato da Edoardo Sansonne che inframmezzano la coreografia.



05

Michel Domaine,

“Documentazione dello spettacolo *dov'è più profondo* di Irene Russolillo in occasione del debutto presso T*Danse, Aosta”, maggio 2022.

Fotografia digitale



06

Paolo Porto,

“Documentazione dello spettacolo *dov'è più profondo* di Irene Russolillo in occasione delle prove aperte presso Carrozzerie n.o.t., Roma”, ottobre 2021.

Fotografia digitale

Attraverso la convocazione delle immagini fotografiche come parte integrante della materia scenica, lo spettacolo non propone una forma di compensazione, ma piuttosto di contemplazione delle ultime propaggini di una civiltà prossima alla sparizione, che si manifesta in tutta la sua potenza e semplicità attraverso il corpo spettrale e vibrante dei documenti. La scena rappresenta il luogo privilegiato dove produrre una riflessione incarnata su processi micrologici la cui valenza si espande ben oltre i confini temporali e geografici delle comunità nei quali avvengono. Essa apre infatti la possibilità di intervenire performativamente sui resti di questi processi riattivandone il potenziale poetico, senza renderli irricognoscibili. Ancora una volta, Irene Russolillo crea uno spazio in cui possa risuonare un'assenza “facendo appello al potere trasformativo del processo condiviso con la micro-comunità che si costituisce intorno al progetto”, come recita la sinossi dello spettacolo.

Conclusioni: la scena come spazio immaginativo di elaborazione

Il tentativo di produrre una forma estetica in grado di farsi carico del portato testimoniale che la rappresentazione di eventi storici complessi e dolorosi porta con sé scaturisce dalla necessità di esercitare un posizionamento etico, che non può oggi prescindere dal trovare una via di uscita alla forzosa dicotomia tra due concezioni opposte della relazione tra le immagini e la realtà. Da un lato l'ipotesi indessicale, dove le immagini hanno una presa diretta sul reale, messa pesantemente in discussione dalla stratificazione di mediazioni che siamo abituati a esperire nel mondo contemporaneo; dall'altro lato la tesi post-modernista per la quale il reale non esisterebbe se non a partire dalle sue molteplici, indistinguibili interpretazioni. Come mette in luce Pietro Montani, l'adozione di una raffinata estetica intermediale permette di sfuggire a questo binario, spostando il focus sul 'processo' di testimonianza, meglio definito come un processo interminabile di 'autenticazione'. Infatti,

—
solo muovendo da un confronto attivo tra i diversi formati tecnici dell'immagine (l'ottico e il digitale, per esempio) e tra le due diverse forme discorsive (fanzionale e documentale, per esempio), si [può] rendere giustizia all'alterità irriducibile del mondo reale e alla testimonianza dei fatti, mediatici e non, che vi accadono ⁻⁴³.

—
Chi partecipa all'evento performativo si trova nella posizione di chi è chiamato a ripercorrere la trama del reale, assumendo una certa distanza da quello che viene rappresentato proprio perché, in quanto frammentario e non pacificato, necessita di un intervento di ricucitura continuo e di messa in forma sempre in divenire e mai definitiva. Questa forma estetica, in grado di posizionarsi eticamente, è quindi caratterizzata dalla "immaginazione intermediale", ovvero dalla "forma attuale di ogni lavoro di rielaborazione critica delle immagini" ⁻⁴⁴. Una tecnica che consente una esplorazione profonda del mondo reale e delle sue virtualità e si cristallizza in opere che nutrono

—
un ampio discorso politico, condiviso e interminabile, il cui oggetto coincide di volta in volta con la testimonianza, la riorganizzazione dell'archivio mediale, l'elaborazione del pathos confusivo e derealizzante delle immagini audiovisive diffuse dai media ⁻⁴⁵.

—
Per queste ragioni, l'"immaginazione intermediale" può rappresentare uno strumento euristico particolarmente efficace per descrivere ciò che avviene nell'ambito del nuovo teatro documentario, dove proprio lo spazio critico fornito dalla co-presenza e co-costituzione di multipli livelli espressivi, narrativi e patici si apre alla manifestazione di avvenimenti impossibili altrove – nel reale – che prendono finalmente forma come 'fatti estetici'. I diversi livelli infatti non replicano, non completano e non riproducono la realtà, ma intercettano l'eccedenza immaginifica che questa contiene, sottolineando proprio l'incapacità

di mettere un punto alla narrazione degli eventi così come si sono verificati davvero.

Come già teorizzato da Susan Sontag, di fronte al dolore l'unico atteggiamento veramente etico è quello di assumere una posizione di sospensione che raccolga l'immensità della devastazione rappresentata dalle immagini, facendosi carico della domanda di senso che portano con sé senza poterla mai estinguere⁻⁴⁶. Il lavoro dell'artista verte in realtà su ciò che manca, su ciò che, malgrado la propria inclinazione, sparisce; sull'impossibilità di recuperarlo in modo pieno e ultimo e risarcire coloro che la storia ha travolto con i propri orrori. Nell'esperienza spettacolare,

—
Le document y assume une pluralité de sens et de formes, parfois fragiles et immatérielles: matériau, source, information, mais aussi souvenir, émotion, récit. Le théâtre et ses doubles médiatiques deviennent ainsi des 'faiseurs' de documents de nature paradoxale qui germent au croisement de l'individuel et du collectif, du factuel et du subjectif, du conte et du rituel⁻⁴⁷.

—
Non si tratta di provare l'efficacia di queste esperienze nel sostituirsi a un processo istituzionale di registrazione della memoria, ma di sottolineare la produttività di un dialogo tra due modalità di partecipare alla rinegoziazione della verità storica – o di quel che ne rimane – e di dare vita a una serie di materialità discorsive interconnesse e contaminanti che siano un laboratorio di sperimentazione, pronto a ricordare alla Storia – così per come viene narrata, comunicata e tramandata – le proprie zone cieche, la propria costitutiva frammentarietà e conflittualità.

* I miei ringraziamenti vanno a Filippo Andreatta e a Miriam Selima Fieno, a Paolo Porto e a Michel Domaine per avere gentilmente concesso l'uso delle fotografie per questo articolo. Ringrazio inoltre, in modo particolare, Irene Russolillo per avermi accolta nel processo creativo dello spettacolo *dov'è più profondo* e per aver contribuito a dare forma, attraverso il nostro dialogo, a diverse delle riflessioni qui riportate.

⁻¹ Foster 2006 [1996]. Sebbene il "ritorno al

reale" sia stato teorizzato da Foster nell'ambito delle arti visive, questa tendenza è stata ben presto riscontrata e attestata anche negli studi teatrali, sui quali si veda Martin 2013. Di specifico rilievo in ambito italiano è la corrente filosofica del Nuovo Realismo. Per ciò che si discute in questa sede, cfr. Ferraris 2009. Per una discussione del ruolo del mezzo fotografico nel rinnovato interesse dell'arte contemporanea per il 'reale', il 'realismo' e il documentario, cfr.

Stallabrass 2013, pp. 12-20.

⁻² Magris / Picon-Vallin 2019.

⁻³ Il regista preferisce questa definizione rispetto a quella di "teatro documentario", a cui è stata invece direttamente legata l'opera di artiste come Lola Arias. Per una discussione approfondita, cfr. *ibidem*.

⁻⁴ È questa la prima delle dieci regole del *Ghent Manifesto*, in Rau 2018.

⁻⁵ Magris / Picon-Vallin 2019, p. 9.

⁻⁶ *Ibidem*.

⁻⁷ Rizzente / Rovida 2019, pp. 30-35.

—
Note

-⁸ *Ivi*, pp. 32 e 56-57.
 -⁹ Lambert-Beatty 2009.
 -¹⁰ Wynants 2020, p. 14.
 -¹¹ Proprio *Reality Trend* si intitola il dossier dedicato al ritorno al reale nel teatro contemporaneo europeo e italiano curato da Valentina Valentini: cfr. Valentini 2013.
 -¹² Per un approfondimento sull'estetica intermediale nello spettacolo contemporaneo vedi Bay-Cheng *et al.* 2010; Novaga 2017; Monteverdi 2020.
 -¹³ Rizzente / Rovida, p. 27. Questa necessità di incoraggiare un atteggiamento critico verso il *mediascape* contemporaneo si ritrova anche altrove: cfr. Valentini 2013.
 -¹⁴ Tale termine fa riferimento alla tendenza comunicativa contemporanea nella quale la pubblica opinione si struttura in modo compatto tramite una risposta emotiva costruita su basi incerte dal punto di vista della loro veridicità e non viene scalfita anche qualora venga falsificata attraverso la presentazione di un fatto che contraddice tale opinione: cfr. Wynants 2020, p. 10.
 -¹⁵ Valentini 2013, p. 42.
 -¹⁶ La fotografia documentaria per prima ha a lungo sofferto dell'essere bollata in quanto arte "minore": cfr. Stallabrass 2013.
 -¹⁷ Per una definizione dei processi di intermedialità e rimediazione in ambito performativo, si veda Picicelli 2021, in particolare nota 7.
 -¹⁸ Sekula 1984, pp. 56-57.
 -¹⁹ Nel lavoro di Novaga, ampio spazio è dedicato

alla fotografia come documento nell'accezione di fotografia di scena. Sebbene molte delle riflessioni sul documento fotografico messe a punto in quella sede restino valide anche in questo articolo, il senso della fotografia come documento 'all'interno' della scena in uso qui è molto diverso da quello che si dà alla fotografia di scena. Ciò che in quest'ultima si individua come un rapporto autoriflessivo del documento verso la scena, gioca invece in questo contesto un ruolo estroflesso della scena verso il reale. Cfr. Novaga 2017.
 -²⁰ Non vi è modo in questa sede di approfondire il lungo dibattito su fotografia e performance: per un approfondimento vedi *ibidem*. Se tradizionalmente i *Performance studies* si sono dimostrati molto avversi al ruolo della fotografia come documento, ora molteplici approcci riabilitano la fotografia e il suo ruolo per la conservazione della performance. Cfr. Reason 2006 e Giannachi / Westerman 2017.
 -²¹ Didi-Huberman 2005 [2003], p. 25.
 -²² Lyotard 1981 [1979]; Derrida 2005 [1995].
 -²³ Cook 2001.
 -²⁴ Sekula 1986.
 -²⁵ Giannachi 2016, pp. 1-25.
 -²⁶ Cook 2001, p. 4.
 -²⁷ Sekula 1984, pp. 58-60.
 -²⁸ Il teorico dell'immagine William Mitchell si è spinto a dichiarare la fine della fotografia e l'inizio della

post-photography. Per un trattamento approfondito di questi aspetti e una folta ricognizione bibliografica vedi Pinotti / Somaini 2016, pp. 137-153.
 -²⁹ L'archeologia dei media rappresenta uno degli approcci contemporanei di analisi dei dispositivi mediali e dei loro prodotti. Nata dalla teoria dei media di stampo tedesco, eredita l'impianto archeologico messo a punto da Michel Foucault e le sensibilità mediologiche di stampo materialista della filosofia della percezione di Walter Benjamin. Cfr. Ernst / Parikka 2013; Pinotti / Somaini 2016, pp. 183-192.
 -³⁰ Ernst / Parikka 2013, p. 59.
 -³¹ Raad 2004, p. 44.
 -³² Masters 2009, p. 132.
 -³³ *Ibidem*. Per una discussione approfondita del ruolo del documento nell'opera di Raad vedi Picicelli 2023, pp. 27-49.
 -³⁴ In occasione dell'intervento performativo *Devouring Archives or lying in the shade of my family tree* tenuto in occasione della II EASTAP Conference (2019), l'artista ha riportato come al termine degli spettacoli siano più volte state condivise dal pubblico testimonianze interrelate o complementari a quanto narrato in scena. Questo momento di condivisione si configura come un ulteriore spazio di elaborazione che consente al momento performativo di continuare a risuonare collettivamente.
 -³⁵ Pouillaude 2016.
 -³⁶ *Ivi*, p. 86.
 -³⁷ Cfr. Magris / Picon-Vallin 2019.

- 38** Per alcune delle pubblicazioni dedicate a teatro della realtà e teatro documentario in Italia, si veda Arcuri / Godino 2011; Guccini 2011; Valentini 2013; Rizzente / Rovida 2019 e i tre numeri monografici (nn. 40, 41 e 42) di "Stratagemmi. Prospettive teatrali", dedicati rispettivamente a Milo Rau, Lola Arias e Arkadi Zaides.
- 39** Per una trattazione ampia del teatro di narrazione vedi Magris / Picon-Vallin 2019, pp. 374-396.
- 40** Benjamin 1997 [1966], p. 27.
- 41** "Credo che non solo le persone ma anche elementi molto diversi fra loro possano essere detonatori di emozioni, ad esempio un campanile, o un albero, o un ghiacciaio". Il riferimento qui è agli ultimi tre spettacoli di OHT, rispettivamente *Curon/Grau* (2018), *19 luglio 1985* (2020) e *Rompere il ghiaccio* (2020). Cfr. Poli 2020, p. 55.
- 42** *Ibidem*.
- 43** Montani 2010, pp. XIII-XIV.
- 44** *Ivi*, p. 67.
- 45** *Ivi*, p. XIV.
- 46** Sontag 2021 [2003].
- 47** Magris / Picon-Vallin 2019, p. 396.

- Arcuri / Godino 2011** Fabrizio Arcuri / Ilaria Godino (a cura di), *Prospettiva. Materiali intorno alla rappresentazione della realtà in epoca contemporanea*, Corazzano, Titivillus, 2011.
- Bay-Cheng et al. 2010** Sarah Bay-Cheng / Chiel Kattenbelt / Andy Lavender / Robin Nelson (a cura di), *Mapping Intermediality in Performance*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2010.
- Benjamin 1966 [1955]** Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1966 [ed. orig. tedesca 1955].
- Benjamin 1997 [1966]** Walter Benjamin, *Sul concetto di storia*, Torino, Einaudi, 1997 [ed. orig. tedesca 1966].
- Cook 2001** Terry Cook, *Archival Science and Post-Modernism: New Formulations for Old Concepts*, in "Archival Science", n. 1, 2001, pp. 3-24.
- Derrida 2005 [1995]** Jacques Derrida, *Mal d'archivio*, Napoli, Filema, 2005 [ed. orig. francese 1995].
- Didi-Huberman 2005 [2003]** Georges Didi-Huberman, *Immagini malgrado tutto*, Milano, Raffaello Cortina, 2005 [ed. orig. francese 2003].
- Ernst / Parikka 2013** Wolfgang Ernst / Jussi Parikka (a cura di), *Digital Memory and the Archive*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2013.
- Ferraris 2009** Maurizio Ferraris, *Documentalità*, Bari, Laterza, 2009.
- Foster 2006 [1996]** Hal Foster, *Il ritorno del reale*, Milano, Postmedia Books, 2006 [ed. orig. statunitense 1996].
- Giannachi 2016** Gabriella Giannachi, *Archive Everything*, Cambridge (Massachusetts) e London, MIT Press, 2016.
- Giannachi / Westerman 2017** Gabriella Giannachi / Jonah Westerman (a cura di), *Histories of Performance Documentation*, London, Routledge, 2017.
- Guccini 2011** Gerardo Guccini (a cura di), *Teatro/Realtà*, numero monografico di "Prove di drammaturgia", a. XVII, n. 2, 2011.
- Lambert-Beatty 2009** Claire Lambert-Beatty, *Make-Believe: Parafiction and Plausibility*, in "October", n. 129, 2009, pp. 51-84.
- Lyotard 1981 [1979]** Jean-François Lyotard, *La condizione post-moderna*, Milano, Feltrinelli, 1981 [ed. orig. francese 1979].

Bibliografia

- Magris / Picon-Vallin 2019** Erica Magris / Beatrice Picon-Vallin (a cura di), *Les Théâtres Documentaires*, Montpellier, Deuxième Époque, 2019.
- Martin 2013** Carol Martin, *The Theatre of the Real*, Basingstoke-New York, Palgrave Macmillan, 2013.
- Masters 2009** H.G. Masters, *Walid Raad: Those Who Lack Imagination Cannot Imagine What is Lacking*, in "Art. AsiaPacific", n. 65, settembre-ottobre 2009, pp. 124-135.
- Montani 2010** Pietro Montani, *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Bari, Laterza, 2010.
- Monteverdi 2020** Anna Maria Monteverdi, *Leggere uno spettacolo multimediale. La nuova scena tra video mapping, interaction design e intelligenza artificiale*, Roma, Dino Audino, 2020.
- Novaga 2017** Arianna Novaga, *Il ruolo della fotografia sulla scena del teatro di ricerca contemporaneo. Tra documento e intermedialità*, tesi di dottorato in Storia delle arti, ciclo XXVIII, Venezia, Università Ca' Foscari, tutori proff. Angelo Maggi e Nicola Pasqualicchio, 2017, disponibile online su <<http://dspace.unive.it/handle/10579/10278>> (05.05.2022).
- Pinotti / Somaini 2016** Andrea Pinotti / Antonio Somaini, *Cultura visuale*, Torino, Einaudi, 2016.
- Pipicelli 2021** Irene Pipicelli, "The Ghosts Are Themselves the Future". *L'eredità queer di Chiara Fumai*, in "Mimesis Journal", vol. 10, n. 2, 2021, pp. 71-89 disponibile online su <<https://journals.openedition.org/mimesis/2309>> (05.05.2022).
- Pipicelli 2023** Irene Pipicelli, *Material Memories. Choreographing Documental Bodies*, in "European Journal of Theatre and Performance", n. 5, 2023, pp. 18-58.
- Poli 2020** Magda Poli, *I confine del cuore. E della geografia*, in "Corriere della Sera", 27 settembre 2020, p. 55.
- Pouillaude 2016** Frédéric Pouillaude, *Dance as Documentary*, in "Dance Research Journal", vol. 48, n. 2, 2016, pp. 80-94.
- Raad 2004** Walid Raad, *Let's Be Honest, the Rain Helped: Excerpts from an Interview with The Atlas Group*, in Jalal Toufic (a cura di), *Review of Photographic Memory*, Beirut, Arab Image Foundation, 2004, pp. 44-47.
- Rau 2018** Milo Rau, *The Ghent Manifesto*, 2018, disponibile online su <<https://www.ntgent.be/en/wie-zijn-we/the-ghent-manifesto----mission>> (05.05.2022).
- Reason 2006** Matthew Reason, *Documentation, Disappearance and the Representation of Live Performance*, New York, Routledge, 2006.
- Rizzente / Roviida 2019** Roberto Rizzente / Corrado Roviida (a cura di), *Dossier: Il teatro della realtà*, in "Hystrio", n. 2, 2019, pp. 27-59.
- Sekula 1984** Allan Sekula, *Photography Against the Grain*, Halifax, The Press of Nova Scotia College of Art and Design, 1984.
- Sekula 1986** Allan Sekula, *The Body and the Archive*, in "October", n. 39, 1986, pp. 3-64.
- Sontag 2021 [2003]** Susan Sontag, *Davanti al dolore degli altri*, Milano, Nottetempo, 2021 [ed. orig. statunitense 2003].
- Stallabrass 2013** Julia Stallabrass (a cura di), *Documentary*, Cambridge (Massachusetts), MIT Press, 2013.
- Valentini 2013** Valentina Valentini, *Reality Trend*, in "alfabeta2", n. 26, 2013, pp. 42-47.
- Wynants 2020** Nele Wynants (a cura di), *When Fact is Fiction. Documentary Art in the Post-Truth Era*, Amsterdam, Valiz, 2020.