

# Il teatro di ricerca contemporaneo italiano come laboratorio di sperimentazione del ‘fotografico’

## Abstract

The use of photography in dramaturgy, often considered as an epiphenomenon in the composite framework of medial theatre, can be seen instead as the precipitate of a modern culture based on images, which have transformed the performing arts on an aesthetic and epistemological level. This paper analyzes the panorama of Italian experimental theatre of the last four decades and specifically the realm of the so-called “Photographic Theatre”, in which a number of practices are put to work in a general process of photographic homoiosis.

## Keywords

THEATRE PHOTOGRAPHY; PERFORMANCE; INTERMEDIALITY; MEDIA; VISUAL DRAMATURGY; ITALIAN THEATRE

**T**eatro e fotografia sono da sempre ritenuti ideologicamente in opposizione a causa dei rispettivi caratteri ontologici apparentemente inconciliabili. Il teatro, complesso reticolo di relazioni tra corpi, spazio e suono, fonda la sua *poiesis* sul ‘qui e ora’, sulla finzione e sulla singolarità dell’evento; la fotografia, muto emblema della riproducibilità tecnica dell’età moderna, è abitualmente considerata il mezzo privilegiato per restituire la realtà, fissata in istanti statici consegnati all’eternità attraverso l’immagine. Una visione tautologica, quest’ultima, i cui attributi monolitici si stanno recentemente sgretolando sotto i colpi del concetto di “identità mutevole” del suo statuto<sup>-1</sup>.

Nel campo delle pratiche l’incontro tra queste due sfere della rappresentazione ha prodotto numerose esperienze, le cui traiettorie ermeneutiche hanno orientato recenti indagini in area anglosassone, ma anche in ambito italiano<sup>-2</sup>. Oltre alla fotografia di scena e alle sue prassi, il filone della fotografia *staged*, ovvero messa in scena secondo modalità tipicamente teatrali, ha generato, ad esempio, diverse angolazioni

speculative, che rappresentano un importante tentativo di risoluzione del paradosso di quella presunta incompatibilità. Percorrendo gli studi teorici di una disciplina e dell'altra, tuttavia, l'impressione generale è quella di una mancanza di strumenti esegetici e metodologici adeguati a percorrere un approccio che tenga conto degli attuali orizzonti meticcii. Per comprendere l'impatto della fotografia sulla morfologia della scena teatrale e performativa attuale è necessario indagare le ibridazioni tra teatro, performance e immagine con un approccio intermediale, innestando un punto di vista che ammetta la possibilità di addentrarsi in terreni interstiziali, in cui la contaminazione tra elementi artistici è prioritaria. Per tentare di decifrare la questione rimanendo *in between*, è necessario anzitutto comprendere come le immagini sempre più spesso integrino e riconfigurino la grammatica teatrale. Le forme e i modi in cui si verifica l'incrocio tra la scena contemporanea e il linguaggio "politeista" della fotografia sono svariati, ma accomunati da meccanismi che si attivano su un piano precipuamente costitutivo.

### **Nuovi formati**

È noto come l'introduzione delle tecnologie sulla scena del teatro ne abbia riformato l'impianto, attualmente concepito come dispositivo che riporta l'immagine al centro, riattivando quel

—  
cortocircuito di origine dadaista che tende alla contaminazione linguistica con un atteggiamento trasgressivo orientato ad un continuo, deliberato ribaltamento dei segni<sup>-3</sup>.

—  
Il teatro di derivazione postmoderna che caratterizza il nostro tempo<sup>-4</sup> ha smentito la dipendenza dalla sua stessa struttura lineare e unitaria, per avventurarsi in un territorio proteiforme, coadiuvato da un mosaico di frammenti di figure che si materializzano scenicamente in forma di proiezioni multiple e *live* che delocalizzano, deflagrano in set virtuali, disegnano *avatar* caleidoscopici e costruiscono animazioni 3D in tempo reale. In questo contesto il video – che moltiplica l'azione, la accelera o la congela – è il mezzo più usato per smembrare l'idea di totalità della scena e per ricomporla secondo procedimenti tipici di altri linguaggi visivi, come il montaggio cinematografico<sup>-5</sup>. Quello contemporaneo sembra quindi un teatro "rimediato"<sup>-6</sup>, che si è progressivamente trasformato in un contenitore polimorfo e rizomatico in cui le arti si mescolano ai media modificando le tradizionali dinamiche spazio-temporali, costruendo piani percettivi multipli ed eterogenei e scomponendo la narrazione fino a disgregare i confini formali della drammaturgia. La diffusione della componente mediale nelle arti performative ha prodotto la rivoluzione epistemologica osservata dagli attuali studiosi del settore e ha permesso l'implementazione di strutture drammaturgiche tipicamente visuali all'interno delle quali il tema stesso del guardare è sempre più spesso il principale oggetto di riflessione.

La decostruzione sistemica della scena a partire dalla seconda metà del Novecento ha investito anche gran parte del teatro occidentale e in questa realtà trasfigurata dalla cultura postmoderna sembra verificarsi un salto di senso. Sul finire degli anni Sessanta si concretizza un teatro acentrico, dall'immaginario intricato, sfilacciato, plasmato dispoticamente dai mezzi di comunicazione di massa, tra i quali spicca, non ancora riconosciuta, la fotografia. A partire dagli anni Settanta in Italia si ipotizza la necessità di teorizzare un 'nuovo teatro', che nelle prassi ha visto insediarsi la già annunciata supremazia dello sguardo, conformemente a quanto accade nelle altre arti. Anche nel sistema delle arti visive, infatti, la fotografia inizia ad acquisire una dignità estetica configurandosi come linguaggio autonomo, oltre che come strumento di interpretazione critica. La diffusione dell'immagine fotografica produce una ridefinizione delle modalità di rappresentazione vigenti e si cominciano a comprendere i meccanismi con cui le immagini "creano significati e influenzano il fruitore"<sup>-7</sup>. Negli stessi anni la studiosa americana Rosalind Krauss, criticando il modernismo a partire dal suo paradossale "eccesso di visualità", rilancia lo statuto dell'immagine fotografica attraverso una serie di considerazioni sul suo rapporto con l'arte e quindi conia il neologismo "photographique", tentando di riconoscere ciò che della fotografia, in quanto oggetto teorico, è diventato costitutivo nelle arti, producendo uno "scarto"<sup>-8</sup>. Krauss identifica inoltre una logica indicale, ovvero una relazione esistenziale tra l'opera d'arte e il processo o l'ambiente da cui essa nasce: la fotografia, in quanto arte dell'indice, agisce così sulle dinamiche delle arti visive, riconfigurandole e aprendo nuovi scenari di mediazione.

Assumendo il concetto di 'fotografico', seppur siffattamente conchiuso ed esclusivo, e allargandolo alle arti performative – a cui la Krauss non fa riferimento<sup>-9</sup> – ci sembra evidente come esso debba necessariamente avere avuto una ricaduta anche sul teatro e sui suoi formati, se non altro perché di arti visive il teatro si è nutrito fin dai tempi delle avanguardie storiche. Un pensiero fotografico di risonanza kraussiana, a un'analisi più attenta, si ritrova proprio a partire dai primi anni Settanta nel teatro di ricerca italiano. Sulle scene della post-avanguardia teatrale, ad esempio, appaiono le prime immagini proiettate, tramesse attraverso monitor e schermi, finalmente accessibili grazie alle tecnologie coeve. In queste esperienze linguistiche originali si coglie l'eco delle sperimentazioni di inizio secolo legate ad una certa pratica scenografica di derivazione decorativista, ma anche e soprattutto la ricaduta di uno *Zeitgeist* che permea la cultura tutta, nonché quei sintomi di un cambiamento epocale che iniziava allora a porre l'immagine fotografica al centro delle arti, della cultura e della società. Con accresciuta consapevolezza e spirito innovativo, il teatro aveva iniziato a concedere uno spazio discorsivo sempre maggiore alle immagini generate attraverso i nascenti linguaggi visuali, gli stessi che ravvisano nella fotografia il proprio fondamento epistemologico. Nelle cantine romane, ad esempio, con una originale propensione transdisciplinare,

le varie compagnie come Magazzini Criminali, La Gaia Scienza, Falso Movimento o Beat '72 sperimentavano spesso la proiezione di fotografie su quella macchina assoluta e precisa che era la scena, in modo da stabilire una relazione di ordine espressivo con il pubblico proprio grazie all'immagine, concepita come elemento costituente, meccanico, replicabile e reiterabile all'infinito.

Pochi anni prima anche Ugo Mulas, nel periodo strehleriano al Piccolo Teatro di Milano, dopo una radicale immersione nel concetto servile di documentazione teatrale – necessaria secondo la sua concezione alla ricostruzione dell'evento – accordava alla fotografia un ruolo nuovo, trasformandola in dispositivo scenico per *Giro di vite* diretto da Virginio Puecher<sup>-10</sup>. Tuttavia in quel frangente, pur rappresentando una parentesi diegetica utile ad ampliare la percezione dello spettatore e producendo un potenziale nesso drammaturgico, la fotografia presentava ancora i caratteri aporetici della cornice scenica, forse perché per Mulas il mezzo fotografico era puro strumento di registrazione e non doveva aggiungere al teatro ulteriori artifici oltre a quelli già imposti dal palcoscenico<sup>-11</sup>.

Sul finire del secolo scorso le immagini fotografiche invadono lo spazio del teatro, dapprima timidamente e in punta di piedi, ma la loro azione si rivela dirompente e l'omoiiosi si esplicita a più livelli. Nei decenni a venire, la presenza del medium fotografico nel quadro drammaturgico sembra diventare un fenomeno particolarmente vivace e intenso proprio in Italia, dove si rafforza progressivamente un modello di 'fotografico' che rifunzionalizza i limiti fisici e la morfologia della scena, producendo nuove matrici visive ed esperienziali. La fotografia dilaga, "forsenna"<sup>-12</sup>, occupa, conquista un teatro che ridisegna le sue sembianze diventando laboratorio di sperimentazione sui suoi usi e mutazioni, fino ad arrivare ad utilizzare l'immagine per sopprimere la distanza costitutiva della visione e trasformare l'atto stesso del vedere.

### **Primo campo: la citazione fotografica fonda la scena**

Nei primi anni Ottanta, la Societas Raffaello Sanzio inizia a manifestare i prodromi di una disposizione all'assorbimento del 'fotografico'. Nell'intento di "bruciare la tradizione"<sup>-13</sup> con la sua dottrina iconoclasta, basata sulla scomparsa dell'immagine e sulla distruzione dell'aura iconica per segnare un ritorno al corpo, alla carne del teatro e all'attore, la Societas elabora un vocabolario drammaturgico basato sulla condivisione di una potente esperienza visiva. L'immaginario portato in scena si nutre di molte figure della storia dell'arte, talvolta esplicitate – come nel caso delle immagini pittoriche, scultoree o cinematografiche –, altre volte celate nella foresta dei segni presenti in scena. Il 'fotografico' penetra in forma di reminiscenza, è traccia, impressione, risonanza, citazione che irriga dinamicamente lo spazio e il tempo della scena, ampliandone i confini. In *Giulio Cesare* (1997), un corpulento Cicerone che indossa una maschera in lattice

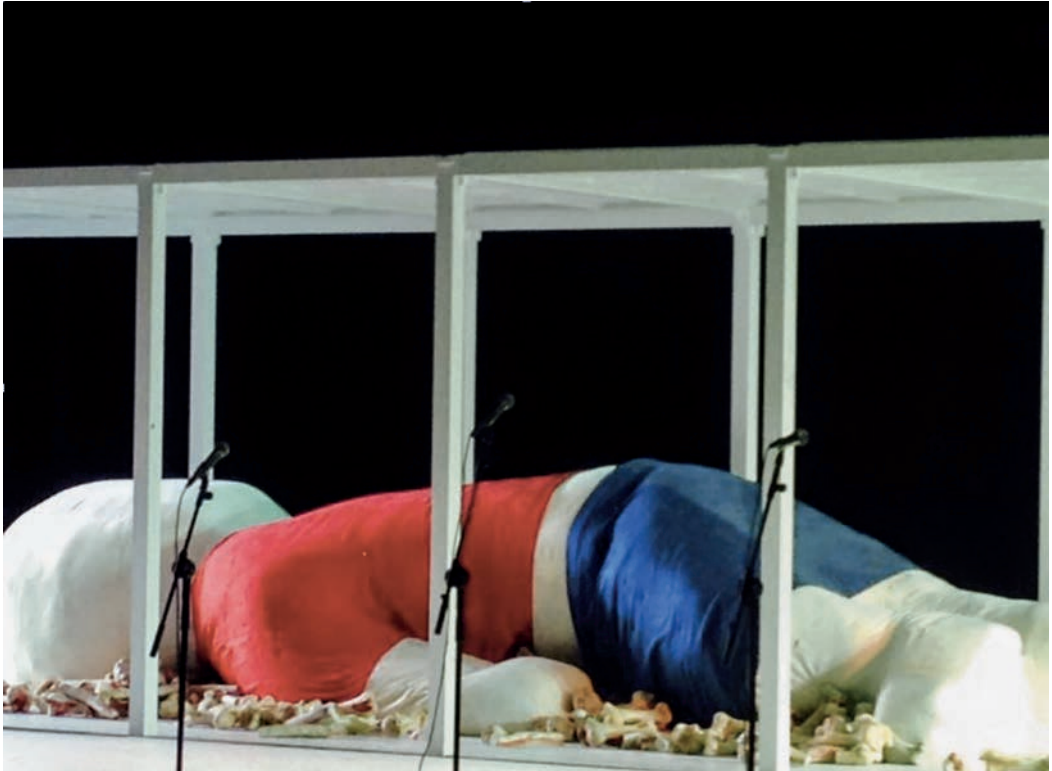
—  
si alza dalla sua sedia rivelando la sua statura monumentale, si gira su sé stesso e si siede girando la schiena al pubblico. [...] Sul suo dorso sono dipinte le due ff del violino, alla maniera di Man Ray nel ritratto fotografico di Kiki de Montparnasse, che riprendeva il dorso della *Bagnante* di Ingres<sup>-14</sup>.  
—

Prima di voltare le spalle al pubblico, in quello stesso personaggio si ritracciano anche le forme della *Dominatrix* di Joel-Peter Witkin, seduta e mascherata, con i pugni chiusi appoggiati sulle ginocchia, passivamente in attesa. Nell'*Oresteia* (1995), una figura mitologica mascherata e alata, statuaria, ricorda un'altra fotografia di Witkin, *The Bird of Quevada*. L'estetica macabra e cruda di questo fotografo trae i suoi motivi dalla natura sacra e profana del corpo, dalle glorie e dalle miserie della carne e dalla spiritualità che permea la figura umana, anche nella sua forma più estrema e più improbabile. Il parallelismo con il teatro di Castellucci è evidente, con quell'uso doloroso e agonizzante del corpo in scena, con quelle creature spesso deformi, malate, sofferenti, capaci di rivelare la corruttibilità della vita e allo stesso tempo rivendicare la bellezza autentica.

Anche nella *Tragedia Endogonia* (2001-2004), ciclo composto da undici episodi girati in varie città europee, i riferimenti alla fotografia si susseguono, secondo una logica "di associazioni, derive e inversioni di segni"<sup>-15</sup>. In *L.#9 London*, il corpo nudo della madre, figura ricorrente nella tragedia, si inchina per offrirsi alla maschera della Commedia: per un breve momento riconosciamo in quel gesto *La prière* di Man Ray, fotografia realizzata nel 1930 e ispirata agli scritti del marchese de Sade.

Un ulteriore caso, infine, si ritrova in *Sul concetto del volto del Figlio di Dio* (2010), in cui il riferimento alla fotografia è ancora più criptico e carsico, per usare termini cari a Castellucci stesso. Durante una delle ultime scene, un gruppo di bambini lancia pietre contro la gigantesca riproduzione del volto di Cristo: questi piccoli guerrieri isterici ed esasperati, per Castellucci, sono gli epigoni del "bambino con un corpo di vetro" che appare nell'istantanea di Diane Arbus *Child with Toy Hand Grenade in Central Park*, ripresa nel 1962 a New York. Da questa potente figura, racconta il regista, scaturisce l'impulso costruttivo di questa scena, violenta e innocente come il protagonista della fotografia originale. Una fotografia che, tradotta allegoricamente nella rappresentazione, partecipa a una riflessione sulla decadenza della bellezza e della dignità umana.

Alcune tracce del 'fotografico', celate nel flusso delle immagini sulla scena, possono essere intese come vere e proprie estensioni del teatro verso la fotografia, da rintracciare e dalle quali farsi sorprendere. La drammaturgia si organizza intorno a immagini di derivazione fotografica che affiorano dalla scena stessa, diventando elementi strutturali della sua grammatica: figure già depositate nell'inconscio, dormienti,



01

**Arianna Novaga,**

“Documentazione dello spettacolo *Giulio Cesare* della Societas Raffaello Sanzio”, 2017.

Fotografia digitale

immagini-icona trattenute nella memoria si manifestano così, spesso inconsciamente, modellando e integrando significati e generando nuovi contesti, fino a produrre veri e propri cortocircuiti concettuali e visivi. Lo stesso Castellucci afferma:

—

Le immagini scorrono e hanno una propria autonomia, una propria indipendenza, una propria storia, i propri andirivieni. Certe immagini possono passare [...], poi scomparire, come un fiume carsico. [...] Perché alcune immagini ci commuovono più di altre? Tutto questo è da scoprire. [...] Le immagini non sono di nessuno, siamo noi che le attraversiamo e ne attraversiamo il corso [...] Nel mio caso si tratta di aspettare ed evocare un'immagine<sup>-16</sup>.

—

Il processo di simbolizzazione scenica dell'immagine fotografica ha gradualmente guadagnato in sottigliezza, ma se i riferimenti della Societas si fanno sempre più trasversali, indecifrabili, sfuggenti, così come il rapporto tra l'occhio e l'immagine vanifica costantemente la possibilità di un'esegesi, in altri casi la fotografia non è solo fonte di ispirazione segreta e misteriosa, ma lascia tracce concrete.

Il caso di *Giulio Cesare* (2017) di Alex Rigola è sintomatico (fig. 1). Giocato sulla presenza di attori che si muovono dentro a una scatola di

luci e proiezioni video, nella lunga scena finale un'azione di svelamento materializza un grande pupazzo steso, la cui figura rimanda a una delle fotografie più tragiche e insopportabili del nostro tempo, quella del corpo del piccolo siriano Aylan, morto su una spiaggia in Turchia. L'immagine di un corpo morto, ha scritto Susan Sontag in *Davanti al dolore degli altri*, riassume la violenza del mondo contemporaneo, ne racconta la brutalità e innesca una reazione emotiva che lascia un'impronta indelebile, efficace nonostante l'ipersaturazione di immagini a cui siamo sottoposti<sup>-17</sup>. Il riferimento a quella precisa fotografia di cronaca nello spettacolo di Rìgola diventa l'archetipo della caduta della democrazia, perfetta per chiudere la storia del dittatore assassino.

In *Das Paradies und die Peri* (2019), opera della compagnia Anagoor in omaggio a Robert Schumann, durante l'*ouverture* dell'Oratorio per coro e orchestra, un grande schermo quadrato accoglie un video alla moviola che rivela il processo di disposizione spaziale di un nucleo familiare pronto a posare davanti ad una camera fotografica. La composizione delle figure ripresa in video, rallentato al punto da far emergere l'emotività e le piccole 'tempeste interiori' dei soggetti, è una citazione dei dagherrotipi ottocenteschi che intorno agli anni 1850 ritraevano il compositore e la moglie pianista Clara Wieck. "Intravedo nella fotografia un mondo di cose intorno al personaggio, che si arricchiscono con la lettura della biografia e con altri materiali"<sup>-18</sup>, spiega Simone Derai, che ha investigato la dimensione psicologica dei protagonisti proprio perdendosi dentro i loro ritratti originali.

### **Secondo campo: il 'fotografico' implementa il dispositivo scenico**

Il teatro italiano del primo ventennio del nuovo secolo assorbe ogni sorta di virtuosismo tecnologico, spostando continuamente il fuoco dalla sfera dell'arte a quella della comunicazione mediale e viceversa, proponendo una continua riflessione sul senso attuale dello sguardo, sulla sua complessità, sul suo valore culturale e sociale. Come spiega Valentina Valentini<sup>-19</sup>, i dispositivi scenici nel terzo millennio si fanno più complessi ed elaborano inedite alleanze tra linguaggi distanti e divergenti, mentre la nozione di teatro, ormai anacronistica, lascia il posto a quella più generica di "arti performative", che convocano la danza, la ricerca musicale, la performance, con il loro continuo mescolare generi e registri. Lo spettatore viene letteralmente 'assediato', reso partecipe, si "emancipa"<sup>-20</sup> e il suo sguardo, non più passivo e innocente<sup>-21</sup>, si fa politico.

Il progetto *Rooms* (2002) della compagnia Motus si implementa a partire da un viaggio negli Stati Uniti dei due registi, Daniela Nicolò ed Enrico Casagrande, e da una serie di loro fotografie che rimandano a una estetica del banale alla William Eggleston. Inquadrature imperfette, tagli casuali, colori saturi e un approccio anti-formalista, caratterizzano queste immagini raccolte nel libro *Io vivo nelle cose*<sup>-22</sup>. Concepito come diario di viaggio, contenitore di idee e segni da riportare sulla scena teatrale, il volume racconta aspetti drammaticamente reali del quotidiano come la solitudine e le ossessioni individuali,



la trasgressione e il cinismo, ma anche l'incapacità di comunicare in questa grande e asfissiante iconosfera dove i limiti dell'essere umano sono sempre più evidenti. Le strade polverose, le città invase dalla pubblicità, le incursioni nei *peep shows* e le asettiche stanze d'hotel registrate nelle fotografie costruiscono il quadro semantico dentro al quale viene elaborato l'intero progetto, evocativo di un intreccio *pop*, *glamour* e *trash* tipico di certi territori americani. Da questo immaginario nasce lo spettacolo *Twin Rooms* (2002): sul palcoscenico due spazi affiancati, uno reale e uno video-virtuale, accolgono gesti, pose, espressioni degli attori, colori, luci e oggetti di scena come un letto e una vasca da bagno. Ogni elemento che costituisce l'impianto estetico dello spettacolo riconduce alle visioni di Nan Goldin e alla sua *The Ballad of Sexual Dependency*, con quella dimensione di autenticità, umanità e tragedia che caratterizza la sua ricerca dell'intimità e delle relazioni umane<sup>-23</sup>.

Il caso dello spettacolo-performance *Orthographe de la physiologie en mouvement. Spettacolo per camera ottica per 15 persone* (2005) è significativo poiché apre al concetto di tempo reale mentre situa la rappresentazione teatrale nel solco di una certa fotografia ottocentesca raccolta negli album fotografici francesi della collana "Iconographie photographique de la Salpêtrière" (1876-1880), che ritraevano figure femminili affette da patologie del sistema nervoso. All'epoca il direttore della clinica, il neurologo Jean-Martin Charcot, usava documentare le crisi e i mutamenti repentini di umore di quelle "quattro o cinquemila donne infernali"<sup>-24</sup> internate, spesso curate con la masturbazione meccanica. Le immagini venivano realizzate in un piccolo studio fotografico dentro all'ospedale dove, ogni martedì, il medico teneva le sue lezioni-spettacolo sulla *grande hystérie*, che divulgavano pratiche di ipnotismo sperimentate sulle stesse pazienti, spettacolarizzando il loro dolore.

Le fotografie di Charcot prima, e di Paul Regnard e Albert Londe poi, sono note per la perfezione dei gesti inverosimili assunti dai corpi, per le espressioni dei volti stralunati e drammatici e per l'intensità di una disperazione fatta immagine, forse per la prima volta nella storia. Negli appunti di regia di Alessandro Panzavolta, regista di *Orthographe*, si evince la suggestione provocata da queste fotografie iconiche che egli definisce "una galleria di corpi in pose plastiche misurate e riproducibili" e che producono in lui un paradossale effetto di "teatro dei corpi"<sup>-25</sup>. La scena è progettata come una camera ottica: il pubblico siede nell'area 'oscura' di una scatola ermeticamente chiusa alla luce e vede l'azione, o meglio il suo doppio, proiettata in tempo reale, attraverso un foro stenopeico, sulla parete interna prospiciente. Il corpo diventa immagine e le figure compaiono nel buio, rovesciate, come spettri che attraversano il tempo per mostrare i loro volti esangui. Come spiega il regista, si tratta del "simulacro di un fatto che si svolge in un altro luogo"<sup>-26</sup>, nella camera chiara, illuminata e abitata da figure femminili che si muovono nel loro spazio come fantasmi, prigionieri dei loro





stessi corpi. Qui è il meccanismo di base della visione che costituisce la macchina scenica:

—

il luogo di origine dell'immagine è uno spazio chiuso dove la visione viene messa in scena; il linguaggio dello spettacolo condivide con questo luogo la mancanza di parola e la presenza persuasiva dell'immagine pura <sup>-27</sup>.

—

In *Ortographe* (fig. 2) si assiste alla generazione di immagini in bilico tra la stasi e il movimento, tra la possibilità di essere discorso e l'assenza di narrazione, ciò che non è ancora comprensibile è già iconograficamente riconoscibile.

In *Trilogia Motel* del gruppo nanou, progetto iniziato nel 2008, il linguaggio teatrale incrementa la dimensione visiva spingendosi a sagomare vere e proprie "composizioni fotografiche di oggetti e figure" <sup>-28</sup>, forgiate dalla luce intermittente che investe una scena minimale, caratterizzata da componenti monocromatiche. Il ritmo luminoso arresta il movimento inquadrandolo in rettangoli perfetti e fa emergere le immagini dal buio, rivelando i dettagli della composizione complessiva. Istantanee ritagliate dalla realtà scenica, le immagini si

## 02

**Pietro Castellucci,**

"Documentazione dello spettacolo *Ortographe de la physionomie en mouvement*, regia di Alessandro Panzavolta", 2005.

Fotografia digitale

imprimono nella memoria come vere fotografie viventi, peculiari peraltro per la grande qualità estetica che rimanda alle atmosfere di Hopper o alle fotografie *staged* di Gregory Crewdson, come ha notato Gianni Manzella<sup>-29</sup>. Ancora Valentini ritrova nei lavori del gruppo nanou un dispositivo drammaturgico di tipo fotografico, che

—  
componendo inquadrature grazie all'uso della luce, mette a fuoco dettagli del corpo, scompone oggetto e figura umana, crea dissolvenze: una serie di scatti fotografici che, come in una fotocamera digitale, costruiscono una sequenza narrativa<sup>-30</sup>.

—  
Il rapporto della compagnia con la fotografia emerge lungo tutto l'itinerario artistico, come ammette il regista e fondatore Marco Valerio Amico quando dichiara:

—  
La fotografia ci ha permesso di comprendere la costruzione coreografica dei nostri lavori: è l'azione che determina la figura, non può accadere diversamente altrimenti si otterrebbe solo un disegno. L'immagine [...] è uno scarto, un residuo di ciò che l'azione determina<sup>-31</sup>.

—  
La performance *Wunderkammer. Azione scenica al servizio di un vedere* (2006) della compagnia italiana Città di Ebla, sprofonda il pubblico in uno spazio angusto foderato da migliaia di immagini fotografiche, estratte soprattutto da giornali e riviste, che impongono uno sguardo vorticoso e senza fine. Libero di scegliere una personale traiettoria, ogni spettatore costruisce la propria storia perché le immagini che ha deciso di guardare lo avranno condotto in un percorso esclusivo. L'esperienza di questo spettacolo si compie nel rapporto tra la presenza viva dello spettatore e il suo stesso sguardo, che attribuisce un valore e un senso a ciò che vede. Al centro della *Wunderkammer*, in una grande teca di vetro, è rinchiuso un corpo nudo femminile che sembra voler mimare gli stati d'animo causati da quelle immagini, arrivando talvolta a coprirsi gli occhi per negare lo sguardo. "È ancora possibile vedere?" si chiede il regista Claudio Angelini, e aggiunge:

—  
Cosa significa far parte di una comunità, come quella occidentale, che moltiplica e svuota progressivamente di significato l'immagine rendendola un cadavere?"<sup>-32</sup>.

—  
Il teatro è ancora una volta il luogo dello sguardo, come già aveva affermato Roland Barthes: è il posto dove il vedere si fa corpo e dove le immagini spoglie di fatti reali, silenziose, disarticolate, ci obbligano a un percorso a ritroso nella memoria collettiva. Lo spettatore, immerso in una quantità infinita di narrazioni da selezionare e comporre, è invitato a riflettere sul potere e sul valore culturale dell'immagine fotografica e del suo rapporto col corpo, sul quale si gioca la politica dei nostri tempi.

### **Terzo campo: il fotografo protagonista della scena**

Nel 1980, dentro allo spostamento delle traiettorie culturali che stavano tratteggiando gli orizzonti postmodernisti, il regista teatrale Tadeusz Kantor metteva in scena a Firenze *Wielopole Wielopole*, il cui intreccio narrativo voleva restituire il sentimento di afflizione del popolo polacco, soggiogato dalle politiche repressive di un comunismo disgregato, intrappolato tra il potere della chiesa e quello dell'esercito. In scena la guerra, la resistenza, il tumulto sociale, reificati da diverse figure: preti, soldati e spose che sono già ricordo, corpi vivi e cadaveri allo stesso tempo, manichini asessuati e rigidi fantocci già sottratti alla vita. Un fotografo, con la sua macchina di cartone, appariva sul finale per chiudere idealmente la vicenda realizzando una fotografia di gruppo. Il suo grande apparecchio diventava poi una mitragliatrice che sparava sui protagonisti, già in posa come davanti a un plotone di esecuzione. L'atto del fotografare per Kantor era sinonimo di violenza e morte, una metafora mortuaria, arma spietata che apparteneva a quei segni e a quei simboli del Novecento da cui Kantor si sentiva circondato, come ha scritto Maurizio Buscarino<sup>-33</sup>. E il personaggio del fotografo-sguattera, come lo definiva Kantor nella sceneggiatura, era descritto con i termini "laido", "sordido", "brutale"<sup>-34</sup>.

Il retaggio teorico novecentesco ha edificato il paradigma del fotografo predatore, che uccide metaforicamente con il suo scatto, sagomando un immaginario in cui la fotografia si combina con l'esperienza di morte e diventa *memento mori*<sup>-35</sup>. Invitato a salire sulla scena durante la rappresentazione e a intervenire nella trama portando la sua 'arte venatoria', inevitabilmente legata a un necessario movimento scenico, il fotografo-cacciatore si fa performer e dà vita a una curiosa figura ibrida, ancora tutta da indagare.

Jacopo Benassi, noto per le sue crude istantanee in bianco e nero che ricordano lo stile aggressivo e violento del fotogiornalista americano Weegee, invade il palcoscenico di *No Title Yet* (2017) ideato con la compagnia Kinkaleri, contrassegnato da una costellazione di immagini riprese e proiettate in tempo reale nello spazio scenico. Il pubblico itinerante, spaesato, è recluso in una black box inondata da luci stroboscopiche e da musica elettronica live, e guarda i performer esibirsi in una danza eseguita su di una partitura coreografica di stampo tribale. Tra le pieghe del caos, negli interstizi lasciati liberi dai corpi, si intrufola il fotografo a caccia di ritratti improvvisati di spettatori i quali, inaspettatamente illuminati con il flash, si vedono immediatamente proiettati su di un gigantesco doppio schermo montato ai lati della scatola scenica. L'atto fotografico cattura, disturba, aggredisce e, come nota Anna Maria Monteverdi, inquadra il controcampo ridefinendo continuamente i confini della performance fino a provocare un curioso effetto di straniamento. Attraverso il flash, aggiunge la Monteverdi, il fotografo denuncia il suo temporaneo dominio del soggetto<sup>-36</sup>, trasformando il pubblico in un insieme di prede. Le immagini di Benassi sono prepotenti e costringono a 'guardarsi guardare': le espressioni dei



03

**Gianluca Camporesi,**  
 “Documentazione dello  
 spettacolo *The Dead-  
 Terzo shoot* di Città di  
 Ebla”, 2012.  
 Fotografia digitale

volti e le posture degli spettatori, trasfigurati dalla luce improvvisa che non dà tempo di organizzarsi in una posa, inducono a uno sguardo forzato e a un’attenzione imbarazzata verso se stessi, innescando una circolarità. Il corpo si fa immagine, lascia una traccia che al tempo stesso è fisica e impalpabile e contemporaneamente genera l’azione scenica. L’esperienza di questo teatro-display, per usare una definizione del co-fondatore della compagnia Marco Mazzoni, è totalizzante laddove il confine tra attore, spettatore e spazio è messo in crisi. E la reazione dello spettatore, congelata nelle fotografie, diventa l’oggetto stesso dello spettacolo.

Non più aggressivo ma pacificato e timido, nascosto dietro le quinte, nelle segrete della storia, il fotografo sulla scena di *The Dead* di Città di Ebla caccia silenziosamente parti dell’azione per riproporle in tempo reale su uno schermo-filtro teso nel boccascena, tra il palcoscenico e gli spettatori. Da un originale dialogo tra il fotografo Luca di Filippo e il regista Claudio Angelini nasce questa creazione scenica, ispirata apertamente al racconto di Joyce, che mette in scena l’implacabile e inesauribile avvicinarsi di morte e resurrezione con cui giocano l’immagine fotografica e la scena teatrale stessa. La sovrapposizione tra l’immagine statica e il corpo in movimento dell’attrice (fig. 3) crea un’insolita tensione, poiché ciò che sta accadendo nel presente, bloccato nell’atmosfera immobilizzata della fotografia, trasforma irrimediabilmente l’azione viva in passato, memoria, mentre il tempo reale

continua a procedere. Il teatro si avvale della fotografia per fare quello che non gli è concesso dalla sua stessa natura: la fotografia libera le contingenze temporali e spaziali dai loro vincoli, manipola la percezione e apre nuovi concetti nella scrittura scenica. Grazie alla fotografia si sovrappongono sincronicamente il presente e il passato, si espande il concetto spazio-temporale, si smembra la linearità della narrazione, si possono zoomare e ingrandire dettagli o congelare il flusso dinamico del movimento; si possono usare, insomma, strumenti linguistici e convenzioni nuove, espandendo la rappresentazione e problematizzando l'atto stesso del guardare.

## Conclusioni

Visto attraverso una lente fenomenologica, questo teatro del 'fotografico' sembra essere davvero il precipitato di una cultura moderna e contemporanea fondata sulle immagini, kraussianamente intese appunto come oggetti teorici, come dispositivi in grado di rimescolare i piani linguistici, rendendoli aperti e permeabili.

Il 'fotografico' si insinua nelle pieghe della scena, la carica di una nuova tensione visiva e intellettuale, ne allarga i limiti fisici e ne modifica gli apparati, plasmandone le implicazioni pratiche e poetiche e dando un forte contributo alla fondazione di una nuova estetica. Il 'fotografico' interroga l'essenza stessa del teatro al livello più radicale, più profondo. L'immagine diventa drammaturgia nel suo farsi, media l'azione e la riporta allo spettatore, producendo connessioni percettive inattese. In questo modo si restituisce centralità allo sguardo esterno e responsabilità allo spettatore di teatro che si "emancipa" da tutte quelle logiche retoriche e ricercate che non prevedono coinvolgimento e partecipazione.

La rete simbolica prodotta dal 'fotografico' che permea la scena della ricerca teatrale italiana si rivela essere una sorta di riqualificazione, un adattamento del teatro a un sistema linguistico più vicino al nostro tempo, a testimonianza dell'evoluzione del paesaggio culturale in cui viviamo. Le immagini di matrice fotografica hanno profondamente mutato la scena sul piano strutturale, mettendo in relazione definitiva il teatro e la fotografia e permettendo la condivisione del rapporto tra finzione e realtà attraverso un episteme intermediale.

<sup>-1</sup> Per gli studi italiani che hanno intrapreso la pista revisionista rileggendo ad esempio il rapporto della fotografia con le arti visive, si veda in particolare Marra 2014. Sul piano internazionale le riflessioni più interessanti che si

muovono in particolare verso le intersezioni con il mondo digitale e la rete sono in Ritchin 2012 [2010], Gunthert 2016 [2015], Poivert 2011 [2010], Fontcuberta 2012 [2010].  
<sup>-2</sup> Si vedano, tra gli altri, Reason 2006, Agus /

Chiarelli 2007, Anderson 2015, Mei 2015, Auslander 2018.  
<sup>-3</sup> Sinisi 1983, p. 10.  
<sup>-4</sup> Per esplorare la questione si vedano, tra gli altri, gli studi italiani di Silvia Mei, Anna Maria Monteverdi e Valentina

—  
Note



Valentini (in particolare Valentini 2020).  
 -<sup>5</sup> Cfr. Valentini 2007.  
 -<sup>6</sup> Usiamo qui un termine ormai diffuso nei *Media studies* coniato da Bolter / Grusin 2002 [1999].  
 -<sup>7</sup> Cfr. Perna 2021.  
 -<sup>8</sup> Cfr. Krauss 1996 [1990].  
 -<sup>9</sup> L'ipotesi che spiegherebbe la suddetta preterizione potrebbe poggiare sul cosiddetto 'pregiudizio antiteatrale' che ha caratterizzato il dibattito sull'arte contemporanea in pieno postmodernismo. Nel dibattito intervengono Micheal Fried e Clement Greenberg, maestro di Krauss e oggetto delle sue critiche per ciò che riguarda una visione obsoleta della pittura e dell'arte in generale. Sul tema si veda almeno Carlson 2002, Barish 1981 e Puchner 2002. Tra i contributi italiani si distingue la trattazione dell'argomento elaborata da Sacchi 2013.  
 -<sup>10</sup> Nella scheda dello spettacolo, che ha

debuttato alla Piccola Scala di Milano e poi ha circuitato in tutta Italia arrivando anche al Teatro La Fenice di Venezia nel 1983, Mulas è indicato come scenografo.  
 -<sup>11</sup> Cfr. Quintavalle 1973.  
 -<sup>12</sup> Si fa riferimento qui al titolo del libro *Forcener le subjectil* che Derrida ha dedicato ad Antonin Artaud (Derrida 2016 [1986]).  
 -<sup>13</sup> Cfr. Castellucci / Castellucci 1992.  
 -<sup>14</sup> Castellucci / Castellucci 2001.  
 -<sup>15</sup> Ponte di Pino 2013, p. 121.  
 -<sup>16</sup> Le parole riportate nella citazione sono tratte da alcuni dialoghi tra Romeo Castellucci e Andrea Porcheddu a Cà Giustinian, Venezia, in occasione dei Festival Internazionale del Teatro 2013 e 2015 presso la Biennale di Venezia.  
 -<sup>17</sup> Sontag 2021 [2003].  
 -<sup>18</sup> La citazione è tratta da un'intervista, di prossima pubblicazione, realizzata dalla sottoscritta a Simone Derai nel 2022.

-<sup>19</sup> Cfr. Valentini 2020.  
 -<sup>20</sup> In *Le spectateur émancipé* (Rancière 2008), l'autore rilette sui modi in cui l'arte può sovvertire l'ordine sociale stabilito. Il processo di emancipazione dello spettatore passa attraverso lo sguardo, che risulta l'*outil* prioritario per creare nuove possibilità di pensiero e di azione individuali.  
 -<sup>21</sup> Albanese 2015.  
 -<sup>22</sup> Casagrande / Nicolò 2006.  
 -<sup>23</sup> Goldin 1986.  
 -<sup>24</sup> Didi-Huberman 2008 [1982], p. 9.  
 -<sup>25</sup> Panzavolta 2006, p. 76.  
 -<sup>26</sup> *Ibidem*.  
 -<sup>27</sup> Panzavolta 2015.  
 -<sup>28</sup> Mei 2012, p. 234.  
 -<sup>29</sup> Cfr. Manzella 2010.  
 -<sup>30</sup> Cfr. Valentini 2013.  
 -<sup>31</sup> Bozzaotra 2015.  
 -<sup>32</sup> Angelini 2006.  
 -<sup>33</sup> Cfr. Buscarino 2001.  
 -<sup>34</sup> Kantor 1981, pp. 17-21.  
 -<sup>35</sup> Cfr. Barthes 2003 [1980] e Sontag 1992 [1977].  
 -<sup>36</sup> Cfr. Monteverdi 2021.

---

## Bibliografia

- Agus / Chiarelli 2007** Massimo Agus / Cosimo Chiarelli, *Occhi di scena. Fotografia e teatralità*, Corazzano, Titivillus, 2007.
- Albanese 2015** Angela Albanese, *Guardare non è più un atto innocente: il caso Santarcangelo. Intervista a Silvia Bottiroli su censura e teatro*, in "Between", vol. V, n. 9, maggio 2015, disponibile online su <<https://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/1970/1681>> (10.04.2023).
- Anderson 2015** Joel Anderson, *Theatre and Photography*, London, Palgrave Macmillan, 2015.
- Angelini 2006** Claudio Angelini, *Wunderkammer. Azione scenica al centro di un vedere*, 2006, disponibile online su <<https://www.cittadietbla.com/opera/wunderkammer/>> (10.04.2023).
- Auslander 2018** Philip Auslander, *Reactivation. Essays on Performance and Its Documentation*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2018.

- Barish 1981** Jonas Barish, *The Antitheatrical Prejudice*, Berkeley e Los Angeles, University of California Press, 1981.
- Barthes 2003 [1980]** Roland Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 2003 [ed. orig. francese 1980].
- Bolter / Grusin 2002 [1999]** Jay David Bolter / Richard Grusin, *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Milano, Guerini e Associati, 2002 [ed. orig. inglese 1999].
- Bozzaotra 2015** Angela Bozzaotra, *Speciale Tdv9 | Intervista a Gruppo Nanou*, in "Nucleo art-zine", 31.10.2015, disponibile online su <<https://www.nucleoartzine.com/speciale-tdv9-intervista-gruppo-nanou/>> (10.04.2023).
- Buscarino 2001** Maurizio Buscarino, *Kantor*, Milano, Mondadori Electa, 2001.
- Carlson 2002** Marvin Carlson, *The Resistance to Theatricality*, in "SubStance", vol. 31, n. 2-3, 2002, pp. 238-250.
- Casagrande / Nicolò 2006** Enrico Casagrande / Daniela Nicolò, *Io vivo nelle cose. Appunti di viaggio da "Rooms" a Pasolini*, Milano, Ubulibri, 2006.
- Castellucci / Castellucci 1992** Claudia Castellucci / Romeo Castellucci, *Il teatro della Societas Raffaello Sanzio. Dal teatro iconoclasta alla super-icona*, Milano, Ubulibri, 1992.
- Castellucci / Castellucci 2001** Claudia Castellucci / Romeo Castellucci, *Epoepa della polvere. Il teatro della Societas Raffaello Sanzio 1992-1999*, Milano, Ubulibri, 2001.
- Derrida 2016 [1986]** Jacques Derrida, *Forsennare il soggettile*, Milano, Abscondita, 2016 [ed. orig. francese 1986].
- Didi-Huberman 2008 [1982]** Georges Didi-Huberman, *L'invenzione dell'isteria. Charcot e l'iconografia fotografica della Salpêtrière*, Genova, Marietti, 2008 [ed. orig. francese 1982].
- Fontcuberta 2012 [2010]** Joan Fontcuberta, *La (foto)camera di Pandora. La fotografi@dopo la fotografia*, Contrasto, Roma 2012 [ed. orig. spagnola 2010].
- Goldin 1986** Nan Goldin, *The Ballad of Sexual Dependency*, New York, Aperture, 1986.
- Gunther 2016 [2015]** André Gunther, *L'immagine condivisa. La fotografia digitale*, Contrasto, Roma 2016, [ed. orig. francese 2015].
- Kantor 1981** Tadeusz Kantor, *Wielopole/Wielopole*, Milano, Ubulibri, 1981.
- Krauss 1996 [1990]** Rosalind Krauss, *Teoria e storia della fotografia*, Milano, Bruno Mondadori, 1996 [ed. orig. francese 1990].
- Manzella 2010** Gianni Manzella, *Edward Hopper danzato dai nanou, "il manifesto"*, 7 novembre 2010, disponibile online su <<http://www.grupponanou.it/motel>> (10.04.2023).
- Marra 2014** Claudio Marra, *Fotografia e arti visive*, Roma, Carocci, 2014.
- Mei 2012** Silvia Mei, *Gli anni Dieci della nuova scena italiana. Un tracciato in 10 punti*, in "Annali Online di Ferrara-Lettere", vol. II, 2012, disponibile online su <<http://annali.unife.it/lettere/article/viewFile/598/666>> (10.04.2023).
- Mei 2015** Silvia Mei (a cura di), *La terza avanguardia. Ortografie dell'ultima scena italiana*, numero monografico di "Culture Teatrali", n. 24, 2015.
- Monteverdi 2021** Anna Maria Monteverdi, *Leggere uno spettacolo multimediale*, Milano, Dino Audino Editore, 2021.
- Panzavolta 2005** Alessandro Panzavolta, *Orthographe de la physionomie en mouvement. Spettacolo per camera ottica per 15 persone*, appunti di regia,



disponibile online su <[http://www.orthographe.it//works/orthographe\\_de\\_la\\_physionomie.html](http://www.orthographe.it//works/orthographe_de_la_physionomie.html)> (10.04.2023).

- Panzavolta 2006** Alessandro Panzavolta, *Il teatro del contagio nervoso*. Su Orthographe de la physionomie en mouvement *del gruppo Orthographe*, in "art'O", n. 20, 2006, pp. 76-80.
- Perna 2021** Raffaella Perna, *Arte, fotografia e femminismo in Italia negli anni Settanta*, Postmedia Books, Milano, 2021.
- Poivert 2011 [2010]** Michel Poivert, *La fotografia contemporanea*, Torino, Einaudi, 2011, [ed. orig. francese 2010].
- Ponte di Pino 2013** Oliviero Ponte di Pino, *Romeo Castellucci e Societas Raffaello Sanzio*, Milano, Doppiozero/a teatro, 2013.
- Puchner 2002** Martin Puchner, *Stage fright: Modernism, Anti-Theatricality and Drama*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2002.
- Quintavalle 1973** Arturo Carlo Quintavalle (a cura di), *Ugo Mulas. Immagini e testi*, Parma, Università di Parma, 1973.
- Rancière 2008** Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, La fabrique éditions, 2008.
- Reason 2006** Matthew Reason, *Documentation, Disappearance and the Representation of Live Performance*, London e New York, Palgrave Macmillan, 2006.
- Ritchin 2012 [2010]** Fred Ritchin, *Dopo la fotografia*, Milano, Einaudi, 2012, [ed. orig. inglese 2010].
- Sacchi 2013** Annalisa Sacchi, *Il teatro come forma che pensa. Pregiudizio antiteatrale, materialità e abiezione nella scena postdrammatica*, in "Itinera", n. 5, 2013, pp. 48-75, disponibile online su <<https://riviste.unimi.it/index.php/itinera/article/view/2922>> (10.04.2023).
- Sinisi 1983** Silvana Sinisi, *Dalla parte dell'occhio. Esperienze teatrali in Italia 1972-1982*, Roma, Kappa, 1983.
- Sontag 1992 [1977]** Susan Sontag, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Torino, Einaudi, 1992 [ed. orig. inglese 1977].
- Sontag 2021 [2003]** Susan Sontag, *Davanti al dolore degli altri*, Milano, Nottetempo, 2021 [ed. orig. statunitense 2003].
- Valentini 2007** Valentina Valentini, *Mondi corpi materie. Teatri del secondo Novecento*, Milano, Bruno Mondadori, 2007.
- Valentini 2013** Valentina Valentini, *La querelle dei dispositivi*, numero monografico di "Quaderni del Teatro di Roma", n. 11, gennaio-febbraio 2013.
- Valentini 2020** Valentina Valentini, *Teatro contemporaneo 1989-2019*, Milano, Carocci, 2020.