

Samantha Marenzi

AZIONE E VISIONE  
APPUNTI PER UNA RIFLESSIONE  
SU TEATRO E FOTOGRAFIA

Permanente ed effimero. Realtà e finzione.

Su queste associazioni tende a svilupparsi il discorso sui rapporti tra fotografia e teatro. Eppure il teatro non è più effimero di altri fenomeni della storia e della cultura, neanche nella dimensione a cui spesso viene ridotto, quella dello spettacolo. Negli anni Ottanta il fotografo teatrale Claude Bricage ha sottolineato un aspetto in realtà ovvio, eppure illuminante: lo spettacolo teatrale, a differenza di altri soggetti della fotografia, si ripete<sup>1</sup>. Conosce un tempo lungo di gestazione, prevede prove e repliche. Non è sempre identico a se stesso, ma per un fotografo di professione tale ripetizione costituisce una peculiarità importante. E riconfigura il problema. Ci torneremo ancora più avanti.

È evidente che i rapporti tra il teatro e la fotografia possono essere, e sono stati, di natura molteplice. Dal ritratto d'attore alla foto di scena, dalla documentazione alla testimonianza, dalle sessioni di ripresa per immagini a scopo promozionale a collaborazioni artistiche. Diverse sono le tecniche, le destinazioni delle immagini, le intenzioni e la maestria dei fotografi. Soprattutto diversa è la continuità delle relazioni. Tra le costanti c'è, inevitabilmente, la presenza dell'attore, che inserisce buona parte della fotografia di teatro nell'ambito della rappresentazione della figura umana. In questo senso anche l'immagine ha le sue regole di efficacia legate al gesto e all'espressione, di cui il teatro offre la dimensione professionale. Forse si può parlare di teatralità anche semplicemente nella posa e nell'atteggiamento volontario assunto davanti a un obiettivo, ma non dobbiamo confondere quella che è poco

<sup>1</sup> Cfr. Claude Bricage, *Photographier le théâtre*, in *L'Écart constant. Récits*, édité par Patrick Roegiers, Paris, Didascalies, 1986, pp. 46-51.

più di una metafora con l'insieme di saperi e tecniche proprio dell'attore. Elemento reale nell'artificio dello spettacolo e in quell'illusione della realtà che è la fotografia, l'attore agisce, usando le parole di Claudio Meldolesi, su tre tempi storici: quello brevissimo degli spettacoli, quello più lento e collettivo della produzione, quello lunghissimo delle abilità che costituiscono il patrimonio dei saperi di cui è impossibile determinare l'origine<sup>2</sup>.

Sempre Meldolesi, in un altro saggio metodologico<sup>3</sup> che costituisce una grande lezione, oltre che di pratica storica, di esercizio di osservazione, mostrando la compresenza dell'oggetto di studio e dello sguardo dello studioso, indica quattro livelli di azione dell'attore: quello delle immagini esterne (gli spettacoli), quello delle immagini intime (le risorse), il livello delle tecniche e quello delle condizioni date. L'intreccio di questi quattro piani intesse la storia di una cultura che procede per accumulazione, segnata da continuità e ritorni, incarnata da una memoria del corpo che non è lineare. La memoria, base materiale del sapere dello storico dell'attore.

È su questo significato della memoria che si può riconfigurare il dialogo tra teatro e fotografia. Non solo la memoria a cui l'immagine consegna l'esperienza, ma la memoria che sostanzia quell'esperienza, e che lascia la sua traccia nella figura, trasformandola in documento.

### *I tempi del teatro*

Il binomio permanente/effimero, ovvero il dialogo tra teatro e fotografia basato sulla resistenza al tempo, deve farsi carico dei tempi del teatro, delle diverse durate su cui l'attore agisce, della cultura teatrale come fenomeno diffuso e prolungato, soggetto a continuità e fratture. Se lo spettacolo inteso come evento performativo corrisponde al tempo breve del teatro, se ne è il piano esteriore e visibile, l'incontro con la

<sup>2</sup> Claudio Meldolesi, *La microsocietà degli attori. Una storia di tre secoli e più*, «Inchiesta», n. 67, gennaio-giugno 1984, pp. 102-111, ora in *Pensare l'attore*, a cura di Laura Mariani, Mirella Schino, Ferdinando Taviani, Roma, Bulzoni, 2013, pp. 57-77.

<sup>3</sup> Claudio Meldolesi, *L'attore le sue fonti e i suoi orizzonti*, «Teatro e Storia», n. 7, 1989, pp. 199-214, ora in *Pensare l'attore*, cit., pp. 79-90.

fotografia trova lì un momento privilegiato. Le immagini di scena sono una peculiarità della fotografia nell'ambito dell'iconografia teatrale. Al di là della rivoluzione relativa alla somiglianza al soggetto, alla rapidità di realizzazione e alla diffusione data dalla riproducibilità, il ritratto d'attore, che ha caratterizzato l'incontro tra teatro e fotografia alla fine dell'Ottocento, si inseriva in una tradizione figurativa. Tradizione pittorica in primo luogo, dove si è assistito a una gamma di possibilità, dalla raffigurazione dei personaggi all'utilizzo di attori come modelli, dalla consacrazione dell'immagine di alcuni attori allo sforzo di illustrarne le peculiarità tecniche ed espressive<sup>4</sup>. E avventura fotografica, che ha attraversato i decenni di passaggio tra Otto e Novecento passando dalle immagini commerciali, dove la mancanza di naturalezza dei soggetti stupiva poco i contemporanei affascinati da una somiglianza inedita, ai ritratti di attori straordinari, ripresi da fotografi straordinari, che hanno interagito con la loro capacità di rendere credibili espressioni volontarie.

La possibilità di agire «dal vivo», durante la messa in scena, è un primato del mezzo fotografico, che instaura un rapporto col tempo relativo alla rapidità di realizzazione più che alla persistenza, non dissimile da quella degli altri strumenti di raffigurazione. La messa a punto di materiali sempre più sensibili alla luce, di attrezzature più maneggevoli e di congegni meccanici più veloci configura la pratica della fotografia di scena come conseguenza dei progressi della tecnica. Ma l'attenzione alla totalità dello spettacolo è anche il riflesso della progressiva affermazione della regia teatrale, che modifica drasticamente il modo di fare teatro. Anche il modo di raccontare e di guardare il teatro è segnato dallo spostamento dell'attenzione dall'attore al regista, che per di più coincide con l'elaborazione di strumenti in grado di intervenire direttamente durante il flusso interpretativo, senza bisogno di lunghi tempi di posa. Ne deriva un cambiamento dei rapporti e dei rituali della fotografia di teatro, che si spostano dallo studio del fotografo al luogo della rappresentazione, e che fanno del fotografo un ospite particolare, uno straniero accolto col beneficio della prossimità. È la creazione di un territorio di mezzo che ha generato sia collaborazioni feconde che

<sup>4</sup> Si vedano su questo gli studi di Maria Ines Aliverti, in particolare *Il ritratto d'attore nel Settecento francese e inglese*, Pisa, ETS, 1986.

gerarchie mal tollerate, talvolta limitative della libertà del fotografo e originarie di pessime abitudini che ancora persistono, come l'utilizzo spregiudicato di fotografie di cui non è segnalato l'autore da parte di registi, di giornalisti, e anche di studiosi. È il soggetto a prendere il sopravvento nell'immagine fotografica, percepita come il risultato di un'operazione meccanica. Nell'iconografia come fonte della storia del teatro questo determina un capovolgimento: se la pittura richiede lo sforzo di dare un nome ai volti<sup>5</sup>, la fotografia, il cui supporto non è firmato e dove il soggetto è riconoscibile, richiede quello di dare un nome agli autori, restituendoli alla rete di relazioni che sostanzia il passaggio dalla presenza alla figura. Il potere del soggetto domina la fotografia di scena, considerata come la forma di sopravvivenza di uno spettacolo.

Nel tempo breve dello spettacolo il teatro e la fotografia condividono la necessità della presenza, della coabitazione in uno spazio-tempo. Il vincolo che lega l'immagine fotografica al dato reale, quindi il fotografo al soggetto, trova nell'evento scenico un corrispettivo che include il pubblico. Questo aspetto vivo, vitale, della fotografia di scena, decreta un primato documentario all'istantanea e allo stesso tempo pone una questione di relazioni, chiama i protagonisti di questo passaggio dall'azione alla visione a partecipare di uno scambio. È nei termini del teatro inteso come sistema di relazioni che il rapporto tra teatro e fotografia, e tra gente di teatro e fotografi, assume valore, anche nella fotografia di scena, quel territorio ibrido in cui le intenzioni del regista, la presenza dell'attore e lo sguardo del fotografo costruiscono un territorio di creazione, oltre che un piano di raffigurazione. Del resto lo spettacolo, in quanto dimensione visibile del teatro, costituisce spesso il luogo dell'incontro, e talvolta dell'innamoramento.

Nella concretezza del lavoro, e nel caso di rapporti strutturati tra fotografi di teatro e registi o gruppi, anche il tempo presente dello spettacolo si dilata, attraverso la ripetizione. È un tempo breve ma molto diverso dalla fugacità degli eventi con cui si rapporta abitualmente la fotografia.

<sup>5</sup> Un esempio di studio intorno a un ritratto, che mobilita gli strumenti della storia dell'arte e della cultura teatrale, è il saggio di Maria Ines Aliverti *I volti di Lavinia: varianti di un'immagine d'attrice nel primo Seicento*, in Silvia Carandini (a cura di), *Le passioni in scena: corpi eloquenti e segni dell'anima nel teatro del XVII e XVIII secolo*, Roma, Bulzoni, 2009, pp. 89-144.

Lo sguardo di un fotografo ha saputo cogliere, fuori da presupposti concettuali e dal rigore storiografico, quello che in pochi sanno rilevare: che lo spettacolo è un fenomeno effimero per lo spettatore ma non per l'attore, che i diversi tempi del teatro sono interrelati tra loro, che l'opera che si consuma nel presente presuppone un lavoro lungo, in parte slacciato dalla costruzione dello spettacolo.

Scriveva Claude Bricage nel 1986, consapevole dei rischi di una fotografia asservita alle necessità commerciali del teatro, e del teatro ridotto a pretesto di un'immagine a fini estetici:

La représentation théâtrale est un événement longuement préparé. C'est un événement qui se répète, puis disparaît. Moment d'intense convergence d'efforts, de sensibilités, espace de liberté, le théâtre ne saurait être abordé comme un accident, et la photographie qui en est issue ne peut être une photo de constat, sous peine d'être appauvrissante pour elle-même, pour le théâtre, pour la mémoire du théâtre.

La répétition de l'acte théâtral permet des visions multiples de l'image scénique.

C'est grâce à cette possibilité de voir et revoir la représentation qu'il est possible de composer son image, d'accorder l'attention nécessaire à un geste, un regard d'acteur, de prendre en compte l'architecture, la scénographie, la lumière.

C'est la maîtrise de ces éléments qui permet au photographe de mettre en relation un «moment» de théâtre, avec sa propre «écriture» photographique.

On peut alors parler de «Photographie de théâtre».

La photographie de théâtre n'est pas seulement une question de techniques, de recettes. C'est aussi une aventure personnelle.

Je crois aux rencontres exceptionnelles, aux engagements des hommes.

La photographie de théâtre, c'est celle qui ose mettre en scène le théâtre lui-même<sup>6</sup>.

Bricage aveva preso parte al dibattito, in occasione di un convegno sulla fotografia di teatro tenutosi ad Avignone nel 1982, sui due possibili atteggiamenti del fotografo di scena: l'obbligo documentario, che prevede uno sforzo di oggettività e una forma di sudditanza allo spettacolo, e la libertà espressiva, che utilizza il teatro come un materiale<sup>7</sup>,

<sup>6</sup> Claude Bricage, *Photographier le théâtre*, in *L'Écart constant. Récits*, cit., pp. 49-51.

<sup>7</sup> La diatriba aveva coinvolto in particolare Martine Franck, fotografa del Théâtre du Soleil, collaboratrice di Ariane Mnouchkine per decenni, che in un'in-

che individua nella ripetizione una peculiarità della rappresentazione, l'occasione di vedere il teatro attraverso lo spettacolo.

Quale che sia il suo intento, il fotografo traccia il suo percorso visivo all'interno della rappresentazione, costruisce un sentiero che si allontana e si riallaccia alla via dello spettacolo, sceglie angolature e momenti, per ogni istante che riprende ne omette molti altri, per ogni immagine che sceglie ne scarta tante. C'è una logica dello spreco che accomuna il lavoro di preparazione di uno spettacolo con la sua raffigurazione fotografica, e che caratterizza il lavoro di ricerca storica, la lettura dei documenti a posteriori. In questo senso è interessante l'uso che alcuni registi hanno fatto della fotografia come forma di annotazione visuale delle fasi di lavoro, come diario in cui viene depositato un materiale che solo in parte confluisce nella costruzione dello spettacolo. È il caso, ad esempio, di alcune regie di Ariane Mnouchkine, la cui assistente ha affiancato alle annotazioni scritte le riprese fotografiche dei periodi iniziali delle prove. Si tratta delle fasi di lavoro in cui gli attori propongono delle improvvisazioni, interpretano tutti lo stesso ruolo prima dell'attribuzione definitiva delle parti, sperimentano gesti espressioni e azioni per passare progressivamente dalla fase di accumulo a quella di scarto e di strutturazione. Siamo nel secondo dei tempi di azione dell'attore individuati da Meldolesi, quello lento e collettivo della produzione. Qui la fotografia serve a ricordare, ad esempio il trucco o il modo di utilizzare un costume, un atteggiamento, una tendenza, un'espressione, e a osservare progressi e cambiamenti. Risponde a una necessità di memoria interna, impegna le persone a un esercizio dello sguardo, inserisce l'immagine nella gamma di strumenti quotidiani attraverso i quali il lavoro di una compagnia sconfinava dai momenti delle prove. La macchina fotografica, poggiata sul tavolo di Sophie Moscoso nella piccola sala dove si svolgono le prime fasi di lavoro, è vicinissima agli attori. È utilizzata in una versione «oggettiva», senza particolari scelte estetiche e compositive, ma a scattare è una

tervista spiega il suo ruolo di testimone permanente dell'avventura della compagnia, di cui riprende la vita (gli attori dietro le quinte, il lavoro degli artigiani, le prove) e gli spettacoli, con l'intenzione di restituire in modo più rispettoso e fedele possibile il lavoro del gruppo, senza impadronirsene per elaborare una visione personale. Cfr. *Entretien avec Martine Franck*, in Chantal Meyer-Plantureux, *La Photographie de Théâtre ou la mémoire de l'éphémère*, Paris, Paris Audiovisuel, 1992, p. 64.

persona che assiste e partecipa al processo creativo del gruppo. Il materiale prodotto è osservato con intenti chiari, viene interrogato dall'interno del lavoro, e risponde a domande che nascono in una dimensione invisibile del teatro. Ma quelle immagini sono anche un atto d'amore:

Je prends des photos parce que j'aime les acteurs. Ils font un travail extraordinaire. Ils s'investissent tellement; ils ont une telle gaïté, une telle enfance, une telle invention; ils prennent de tels risques que j'ai envie de garder des traces de tous ces moments-là<sup>8</sup>.

Siamo lontani dal ritratto d'attore, dalla consacrazione della sua immagine. Siamo nel cuore del teatro, di cui l'attore incarna la memoria.

Il territorio di conoscenza e dei saperi dell'attore sostanzia il rapporto che il teatro stabilisce, dal suo interno, col senso del tempo: apprendimento, trasmissione, rifiuto o continuità col teatro del passato, con una memoria irregolare che nel Novecento, nel secolo della fotografia, è «l'intrico di vite e libri che è possibile chiamare tradizione nel XX secolo, spirale oscillante tra la ricerca del fondamento e la proiezione nel teatro a venire»<sup>9</sup>.

### *Intermezzo*

Per ridefinire il campo del ragionamento su teatro e fotografia, vale la pena riprendere alcune righe di Fabrizio Cruciani sui «problemi di storiografia dello spettacolo».

Ogni teatro, in quanto teatro creativo, è atto di fondazione che al tempo stesso rende viva una tradizione. Il teatro creativo agisce quasi sempre in nome di un futuro possibile, di una immanenza del presente; e lo fa spesso attraverso l'immaginazione e la rivivificazione di un passato, attraverso la «tradition de la naissance» nella storia. Lo fa attraverso la memoria, che è selezione organizzata (non archivio o banca dati) e conquista di identità.

[...]

<sup>8</sup> *Entretien avec Sophie Moscoso, assistante d'Ariane Mnouchkine au Théâtre du Soleil, le 8 décembre 1988 à Paris, Ivi*, p. 158.

<sup>9</sup> Raimondo Guarino, *Il senso del tempo nel teatro*, «Teatro e Storia», n. 20-21, 1998-1999, p. 267.

Se la definizione di teatro (il «che cos'è») si individua nel suo concreto esistere, con la precisione e l'assolutezza del fare, resta invece molteplice e non certa nella riflessione e negli studi; anche perché, come è stato rivelato, il teatro ha la sua continuità e durata nella storia in quanto produce non tanto opere, quanto modi di operare.

Le opere sono l'insieme delle relazioni poste in essere nell'avvenimento cui sono finalizzate e delle forme in cui si realizzano: di ciò «restano» solo testimoni parziali o settoriali [...].

I modi di operare esistono nella 'durata' degli uomini di teatro e degli spettatori, nella civiltà che producono e di cui sono parte, nella tradizione in quanto sistema attivo (quando è un valore positivo) di creare relazioni con l'accaduto. In questo senso il teatro non è effimero, come non lo è l'operare degli uomini: il teatro è una categoria di lunga durata oltre l'evento presente dello spettacolo.

Il teatro è, per lo studio, un campo di indagine [più che un oggetto di studio] perché assume situazioni e linguaggi espressivi che non necessariamente nascono dal teatro, e però lo diventano: rispetto alle culture è un luogo dei possibili concretizzato e individuato in quella cultura di relazione e di rappresentazione che una civiltà è in grado di esprimere.

Da questa situazione la conoscenza del teatro si costruisce non solo a partire dagli studi di teatro, ma attraverso le interazioni di «teatro e...» (teatro e istanze rappresentative, e liturgia, e società, e letteratura, e figurazione, e intrattenimento, e quant'altro si inveri utile nello studio che valida la relazione). Per un insieme complesso, quale il teatro è in quanto sistema di relazioni e organizzazione di livelli, si richiede complessità di conoscenza [...] <sup>10</sup>.

### *Gli specchi della realtà*

Il vincolo della somiglianza al dato reale è un elemento sul quale la fotografia ha sempre riflettuto. Ciclicamente avvertita come una limitazione o come una peculiarità, l'esattezza delle forme si è connotata come fedeltà ai contenuti, sovrapponendo l'idea di verità a quella di verosimiglianza; scavalcando i generi, imponendo alle diverse pratiche fotografiche le logiche della fotografia documentaria, relegando la fotografia nei confini del naturalismo. La fuga dal vincolo della fedeltà, attraverso le soluzioni tecniche o l'allestimento dei soggetti, ha ampliato il raggio d'azione dell'immagine fotografica con significative

<sup>10</sup> Fabrizio Cruciani, *Problemi di storiografia dello spettacolo*, «Teatro e Storia», n. 14, 1993, pp. 3-4.

incursioni nei campi dell'arte, della performance, e producendo oggetti culturali difficilmente classificabili che hanno riconfigurato la percezione dei linguaggi visivi nel Novecento.

Mentre le soluzioni tecniche hanno cercato una tradizione nella pittura, la direzione dei soggetti, ovvero l'invenzione e l'allestimento di una realtà fittizia da riprodurre, ha spesso sconfinato nella teatralità<sup>11</sup>, non solo in termini di azione esibita. Ad esempio è evidente come la fotografia artistica, che tra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento è per lo più una fotografia «allestita», sia attraversata da elementi formali facilmente riconducibili alle culture teatrali coeve<sup>12</sup>. Attraverso l'allestimento dei soggetti, sulla scena della fotografia hanno trovato spazio non solo i gusti e le consuetudini sceniche, ma i saperi e le pratiche di attori e danzatori, professionisti e dilettanti, che hanno messo le loro capacità espressive e gestuali al servizio dell'efficacia dell'immagine. Consegnando le loro tecniche alla fotografia, hanno contribuito all'elaborazione di un linguaggio visivo che attraverso la riflessione interna alla fotografia andava definendo una sua grammatica.

I fotografi che hanno affiancato alla loro attività una produzione teorica, e ancor di più quelli coinvolti in progetti pedagogici, hanno messo a punto un vocabolario e articolato un'analisi degli elementi tecnici ed espressivi. Il discorso *sulla* fotografia non può prescindere dal discorso *della* fotografia, anche laddove questo va purificato dall'uso pretestuale e dalla difesa degli stili.

Nel 1925, ad esempio, László Moholy-Nagy, artista e docente al Bauhaus, distingueva tra uso produttivo e uso riproduttivo dei media ottici<sup>13</sup>: la fotografia può riprodurre la realtà, oppure produrre nuove

<sup>11</sup> Su questa nozione, e per una ricognizione degli interventi su teatro e fotografia in Italia, rimando alla raccolta di contributi della giornata di studi svoltasi a San Miniato nell'ottobre del 2006 nell'ambito di *Occhi di Scena: Fotografia e teatralità*, a cura di Massimo Agus e Cosimo Chiarelli, Pisa, Titivillus, 2007.

<sup>12</sup> Si pensi all'uso dei *tableaux vivants* e degli album sulle mascherate domestiche nella fotografia vittoriana, su cui rimando al bel saggio di Marta Weiss, *La photographie mise en scène dans l'album victorien*, in *La photographie mise en scène. Créer l'illusion du réel*, sous la direction de Lori Pauli, London-New York, Merrel, 2006, pp. 81-99. Il volume (versione francese del catalogo della mostra tenutasi al Musée des beaux-arts du Canada) raccoglie spunti critici importanti per l'analisi della fotografia allestita e dell'uso narrativo delle immagini costruite.

<sup>13</sup> Cfr. *László Moholy-Nagy, Malerei Fotografie Film*, «Bauhausbücher», n. 8,

esperienze della realtà, dello spazio e del tempo, attraverso la visione. Quella per cui Moholy-Nagy si pone a teorico è una fotografia «moderna», libera dalla battaglia per il riconoscimento del suo potenziale artistico e che non rifiuta l'esattezza riproduttiva per affermare un valore interpretativo. Quando l'artista ungherese, negli anni Trenta, precisa il ruolo della fotografia come «nuovo strumento della visione»<sup>14</sup>, ne individua otto varietà: astratta (come nei fotogrammi che trasformano gli oggetti in luce), esatta (capacità di cogliere oggettivamente l'aspetto visibile delle cose), rapida (possibilità di arrestare il tempo), lenta (possibilità di registrare la durata), intensificata (possibilità di ingrandire le cose molto piccole), penetrativa (radiografie), simultanea (doppie esposizioni), distorta (obiettivi). L'esattezza delle forme è solo uno degli aspetti del linguaggio fotografico.

La fotografia è un potenziamento dello sguardo, arriva dove l'occhio non vede, palesa una realtà inedita e in parte invisibile. Agisce sulla realtà nella misura in cui ne mostra la natura metamorfica. La sua è, sempre, un'opera di trasformazione. Quello che veramente alla fotografia rimane difficile è riprodurre le cose così come sono.

È il fotografo a decidere che tipo di rapporto intrattenere col dato reale. A scegliere il soggetto, il frammento di spazio e tempo, e poi l'angolatura, la distanza, la composizione, la gestione delle masse tonali e dei rapporti tra ombre e luci. Il fotografo, per comporre la sua immagine, non riempie una superficie vuota. Sottrae. Isola. Seleziona. Reinterpreta l'organizzazione dello spazio, dà importanza a un dettaglio, svela una traiettoria dello sguardo. La scelta di ciò che mostra presuppone una serie di omissioni. Nel momento stesso in cui pone in luce qualcosa, mette in ombra qualcos'altro. Il rapporto tra ombra e luce fa parte del suo alfabeto sia tecnico che simbolico.

Nel discorso artistico dei primi decenni del Novecento, anche alla fotografia che riproduce è stato attribuito un valore creativo, non solo perché rappresenta fedelmente la realtà e ne coglie dei frammenti, ma

Munchen, 1925. Per la traduzione italiana rimando alla nuova edizione della PBE a cura di Antonio Somaini, *Pittura Fotografia Film*, Torino, Einaudi, 2010.

<sup>14</sup> Il testo *New Instrument of Vision* è datato 1932, ha visto la pubblicazione in più lingue nel numero speciale di «Telehor» dedicato a Moholy-Nagy del 1936, ed è tradotto in italiano in Gianni Rondolino, *László Moholy-Nagy. Pittura Fotografia Film*, Torino, Martano, 1975.

perché entra a farne parte, trasformandone la percezione, modificando il modo in cui funziona la nostra memoria visiva.

Pensiamo all'impatto che hanno avuto le prime sperimentazioni cronofotografiche che entravano nel vivo del rapporto tra immagine e tempo indagando le modalità di riproduzione del movimento, sperimentando la frammentazione degli istanti o la registrazione della durata. Di fronte al movimento, di cui il corpo si fa veicolo, qual è la realtà alla quale la fotografia può rivelarsi fedele?

Un corpo in movimento è, visivamente, un materiale in continua trasformazione. Letteralmente, cambia continuamente forma. Cambia il disegno della sua sagoma, il rapporto tra la figura e lo sfondo. A sua volta, una fotografia che articola il punto di ripresa, che si avvicina, si allontana, si angola rispetto al suo soggetto, blocca il gesto o ne immortala la scia, è una fotografia che modifica la forma dell'oggetto ripreso. Questa duplice trasfigurazione è il territorio dell'incontro tra immagine fissa e corpo in movimento, tra istantanea e azione fisica, e trova un luogo deputato nel teatro, che è il terreno del gesto e dell'azione. Lì il corpo si trasforma non solo grazie alla dinamica nello spazio, ma grazie all'emissione vocale, al ritmo, all'energia, grazie alla danza e all'immobilità, grazie ai processi interiori e all'espressione, grazie alla qualità della presenza dell'attore.

Quando l'immagine ha a che fare con l'espressione delle emozioni, con la loro transitorietà, si carica di una dimensione dinamica della memoria. La figura permette all'espressione di sopravvivere, di consegnare il suo impulso a spettatori asincroni. Agli occhi della memoria personale dell'osservatore porta una memoria collettiva che viaggia nel tempo attraverso le tracce sparse di una civiltà, di un tempo che leggiamo come pietrificato ma che ci ricorda che il suo presente era dinamico, contraddittorio, vivo, come sempre è il presente. E come è il presente del teatro, lo spettacolo, che sopravvive nelle imprecisioni della memoria, nei frammenti eterogenei che lascia dietro di sé, nelle testimonianze, nella scrittura. Ma l'immagine ha una sua potenza, contiene dei segreti, mostra ciò che non abbiamo visto, e che non avremmo visto neanche se fossimo stati presenti all'evento riprodotto. Anche l'immagine più fedele, soprattutto quando accede al dominio dell'arte, infrange i meccanismi riproduttivi e, attraverso la creazione della forma, rende osservabile la trasformazione della vita.

I decenni in cui la fotografia si afferma e si diffonde, in cui si mette in cerca di una sua identità artistica, in cui ragiona su se stessa, sono gli anni in cui il teatro è attraversato da una rivoluzione che maneggia il passato e le tradizioni guardando all'avvento di un teatro a venire.

Introducendo il suo volume sulla nascita della regia teatrale, Mirella Schino mette a fuoco un elemento che sta dietro all'evidenza del rinnovamento estetico, e dell'affermazione di una nuova figura responsabile dello spettacolo.

La regia, ai suoi inizi, fu creazione di spettacoli che ebbero la consistenza, la molteplicità, l'interna diversità proprie alla materia organica. Prima del Novecento, per quanto grandi fossero gli attori in scena, non era mai stato così. Successivamente, quando si concluse il periodo della nascita, la regia come modo alternativo di vivere il *creato*, come invenzione di una nuova materia organica, come sogno materializzato di una natura differente, di una anti-natura, cessò, in linea di massima, di esistere. Rimase la novità della regia come interpretazione critica e invenzione scenica «d'autore».

Nei primi trent'anni del Novecento, nel periodo della nascita della regia, fare spettacolo significò, invece, guardare alla scena come a un unico corpo vivente, in movimento. Cosa che comportava, tra l'altro, un lavoro lungo e specifico, diverso da quello necessario per una «semplice» creazione artistica.

Quando si parla di materia vivente non bisogna pensare né ai luoghi comuni sul teatro come arte la cui materia è fatta da esseri vivi, e quindi ogni volta diversi, né agli stereotipi su teatro specchio della realtà. Parliamo invece di una vita organica appositamente creata *ex novo*<sup>15</sup>.

Il sogno di una natura differente segna la nascita di quel teatro che amplia la gamma dei comportamenti scenici e modifica il movimento degli attori, che concepisce tempi e luoghi per la ricerca pura, dilata l'attività delle prove, crea scuole, propone nuove visioni in forma di libri, di immagini, di avventure personali, di collaborazioni. Il teatro come luogo di creazione di un'altra natura non coincide più con la tendenza al naturalismo, all'imitazione verosimile delle cose della vita. Non si tratta di un'immagine della realtà, ma, con le parole di Mirella Schino, di una *fame di vita* in teatro<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> Mirella Schino, *La nascita della regia teatrale*, Roma-Bari, Laterza, 2003, pp. V-VI.

<sup>16</sup> Cfr. *Ivi*, pp. 26-28.

Benché non sia possibile parlare di *fame di vita* pensando in generale alla scena del Novecento, la percezione del teatro come luogo di sperimentazione dell'agire umano, di esplorazione del comportamento scenico i cui effetti sconfinano dal mestiere, resta come memoria e mostra l'altra faccia: c'è la vita che si mostra in teatro, e il teatro che deborda nella vita.

Questo può accadere a quei linguaggi che agiscono in prossimità del dato reale, per imitarlo o per riprodurlo. Può accadere che vi vedano attraverso.

È accaduto alla fotografia, che ha tentato sia di catturare eventi sia di individuare una realtà che si cela dietro la superficie delle cose, invisibile, nascosta. Tale realtà, per manifestarsi, ha bisogno di essere provocata. È necessario circoscrivere un tempo un luogo e delle azioni per renderla visibile, per amplificarla.

Il critico d'arte Charles Caffin, convinto sostenitore del pittorialismo, contrapponeva la fotografia utilitaria (mera riproduzione dei fatti) a quella estetica (espressione artistica), e vedeva nella continuità con la pittura la possibilità della fotografia di individuare una tradizione in cui affondare le radici della modernità. Osservando la ritrattistica come un terreno di confronto, Caffin scriveva nel 1901 che se il pittore, che lavora in tempi lunghi, può intervenire sull'espressione del suo soggetto attraverso l'elaborazione della figura, il fotografo, che agisce in un tempo breve e in presenza, deve saper entrare in una relazione umana capace di suscitare in lui una reazione espressiva. Deve conquistare la sua fiducia e, trasformando il contesto, far emergere il suo carattere<sup>17</sup>.

In sostanza, il fotografo deve riuscire a far affiorare gli aspetti segreti, la realtà più remota del soggetto, liberandolo dalla rigida preoccupazione della sua apparenza.

Di fronte all'attore, la ricerca di una soluzione alla falsità della posa incontra la capacità di dare autenticità al gesto volontario. È su questo duplice sforzo di provocare la vita, di ricreare la natura ad arte, che si spezza il binomio realtà/finzione, e che si attua il suo rovesciamento: la ricerca di verità attraverso l'artificio.

<sup>17</sup> Cfr. Charles H. Caffin, *Photography as a fine art*, New York, Doubleday, Page & Company, 1901. Faccio riferimento alla ristampa (New York, Morgan & Morgan, 1971), in particolare alle pp. 15-16.

William Mortensen, ritrattista degli attori hollywoodiani nella prima metà del Novecento e fondatore di una scuola in California<sup>18</sup>, ha dato un altro nome alla differenza tra la fotografia che riproduce la realtà e quella che la interpreta. Nel suo linguaggio, come nelle sue fotografie, ha fatto entrare il teatro. Mortensen distingueva tra immagini di un dramma e immagini drammatiche, e individuava nelle tecniche attoriali, in particolare la pantomima<sup>19</sup>, la possibilità di tradurre il pensiero in movimento, di trasformare il linguaggio pittorico in realtà fisica, a sua volta destinata all'immagine. Qui il piano di realtà non è l'apparenza dell'attore, ma la sua sapienza, il sapere nascosto nel suo corpo.

È attraverso la vita creata ad arte dall'attore che la fotografia coglie il passaggio dall'impulso all'azione, dall'emozione all'espressione. È nella figura del suo corpo che trattiene, e riattiva, il tempo segreto del teatro.

<sup>18</sup> Si tratta della William Mortensen School of Photography, fondata a Laguna Beach nei primi anni Trenta. Con Mortensen studia, all'inizio degli anni Cinquanta, l'apprezzato fotografo teatrale Nicolas Treatt, specializzato nella ritrattistica degli attori in scena, di cui isola i volti e le espressioni. È interessante individuare le filiazioni e i rapporti pedagogici tra i fotografi, in particolare tra quelli che hanno lavorato con gli attori e col teatro in modo non occasionale, per tracciare una storia della fotografia di scena e individuare alcuni principi comuni al di là delle scelte estetiche personali.

<sup>19</sup> Cfr. Allan Douglass Coleman, *Disappearing Act: Photographs by William Mortensen*, «Camera Arts», vol. 2, n. 1, January-February, 1982. Oltre alla riscoperta dell'opera di Mortensen, a Coleman si deve la definizione, in uno scritto del 1976, di «modalità direzionale» per la fotografia messa in scena, un modo di operare dei fotografi molto simile a quello di un regista. Cfr. A.D. Coleman, *The directional mode: notes toward a definition*, in *Light readings: a photography critic's writings 1968-1978*, Oxford University Press, 1979.