

Titolo | La fotografia (pro)rompe la scena. The dead di Città di Ebla
Autore | Arianna Novaga
Pubblicato | Silvia Mei (a cura di), «Culture Teatrali», n. 24/2015, pp. 215-221
Diritti | © Tutti i diritti riservati
Numero pagine | pag 1 di 5
Lingua | ITA
DOI |

La fotografia (pro)rompe la scena. The dead di Città di Ebla

di Arianna Novaga

Solo la fotografia ha saputo dividere la vita umana in una serie di attimi, ognuno dei quali ha il valore di un'intera esistenza. [...] Senza di essa tutto era destinato all' oblio.

Guido Piovene

Nel 1923 in Unione Sovietica viene allestito il dramma *Terra capovolta* di Tret'jakov, con la regia di Mejerchol' d. Il palco era incorniciato da un complesso sistema di grandi schermi sui quali venivano proiettate immagini e frammenti di testi. Non si trattava di una semplice scenografia ma di un dispositivo scenico concepito a sostegno della rappresentazione, in modo da smaterializzare la scena e perturbarne il piano narrativo. La funzione percettiva esercitata dalle immagini raffigurate, induceva il pubblico dell'epoca a un'insolita esperienza della fruizione teatrale, scandita da una nascente estetica della mutevolezza e della complessità²⁷.

Insinuando l'istanza, seppur embrionale, di una possibile interazione con altri media, il teatro di inizio secolo cominciava ad aprirsi alle neonate tecnologie, dal film alle immagini riportate sugli schermi, collocati dentro al palcoscenico o al di fuori. È noto come i primi esperimenti di proiezione durante la rappresentazione risalgano al prolifico periodo delle avanguardie storiche, in particolare agli spettacoli futuristi e dadaisti, veri e propri laboratori di una dimensione di multimedialità che solo per gradi si è radicata nelle pratiche del teatro contemporaneo.

Da allora la scena teatrale ha assorbito in modo onnivoro i dispositivi tecnologici i quali, rinnovando se stessi, hanno contribuito a modificarne l'immagine. Ibridando codici linguistici e schiudendo nuovi interessanti scenari soprattutto per ciò che concerne l'uso del video, il "fatto teatrale" contemporaneo si costituisce attraverso una congiuntura di produzione e ricezione dei processi fortemente implicata con le tecnologie²⁸.

In questo panorama teatrale massicciamente dominato dall'immagine in tutte le sue declinazioni, inspiegabilmente però nessuno aveva ancora pensato a una messa in scena prodotta attraverso la fotografia²⁹. Vuoi per la pluridecennale funzione di servizio del mezzo fotografico, vuoi per il declino dell'uso dell'immagine fissa a favore di sistemi più efficienti sul piano operativo, vuoi per una presunta e concreta inattuabilità di certe pratiche espressive durante la rappresentazione³⁰, di fatto la scena di ricerca ha sempre dimostrato un interesse parziale per la fotografia se non per il suo valore certificatorio, anche a causa probabilmente dell'alone di obsolescenza che accompagna l'idea del suo esercizio in teatro³¹. Ma come ha osservato

²⁷ B. Picon Vallin, *Le avanguardie teatrali e le tecnologie del loro tempo*, intervento al convegno *Il teatro nell' era del digitale*, Parigi, 24 ottobre 2004, traduzione italiana a cura di Erica Magris, in *ateatro 64.50* <http://www.ateatro.it/webzine/2004/02/17/le-avanguardie-teatrali-e-le-tecnologie-del-loro-tempo/>

²⁸ Cfr. gli studi italiani sulle esperienze teatrali del XX secolo e sui cambiamenti della scena contemporanea di M. De Marinis, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Roma, Bulzoni, 2000 e *Visioni della scena. Teatro e scrittura*, Roma-Bari, Laterza, 2004; S. Mei, *Gli anni dieci della nuova scena italiana. Un tracciato in dieci punti*, in "Annali Online di Ferrara - Lettere", VII/2, 2012, pp. 232-245; V. Valentini, *Teatro in immagine. I. Eventi performativi e nuovi media*, Roma, Bulzoni, 1987, e *Mondi: corpi, materie. Teatri del secondo Novecento*, Milano, Mondadori, 2007. Sull'esercizio dei media in scena, si vedano, tra gli altri, A. Balzola - A. Monteverdi., *Le arti multimediali digitali. Storia, tecniche, linguaggi; etiche ed estetiche delle arti del nuovo millennio*, Milano, Garzanti, 2004. Infine sul rapporto della scena teatrale novecentesca con le arti visive, si veda S. Sinisi, *Dalla parte dell'occhio. Esperienze teatrali in Italia 1972-1982*, Roma, Kappa, 1983, e *Cambi di scena. Teatro e arti visive nelle poetiche del Novecento*, Roma, Bulzoni, 1995.

²⁹ Nel 1962 il cinema aveva già introdotto un'esperienza conforme a questa idea: il film *La Jetée* di Chris Marker, interamente composto da istantanee in bianco e nero, aveva saputo fondere felicemente due linguaggi inducendo pubblico e critica dell'epoca a interrogarsi sullo statuto ontologico del cinema stesso. Per contro, solo recentemente la fotografia contemporanea si sta formalmente accostando a una dimensione performativa, spesso qualificata come teatralità, che ne contamina la matrice pittorica e lo specifico modernista novecentesco. Per un approfondimento su questi argomenti si vedano, tra gli altri, M. Agus - C. Chiarelli (a cura di), *Fotografia e teatralità*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2007; C. Marra, *Fotografia e pittura nel Novecento. Una storia "senza combattimento"*, Milano, Bruno Mondadori, 1999; M. Poivert, *La photographie contemporaine*, Paris, Flammarion, 2010. Segnalo inoltre un personale contributo del 2013 dal titolo *Photography as Theatre. La rivincita della teatralità nella fotografia contemporanea*, in "IUSVEducation", dicembre 2013/2, pp. 80-101.

³⁰ La condivisione in tempo reale dell'immagine fotografica su di uno schermo o su di altri supporti, non era pratica attuabile prima del 2008, anno in cui una nota azienda produttrice di macchine fotografiche professionali ha diffuso una serie di applicazioni e programmi atti allo scopo. Da allora, ma solo occasionalmente e con modalità dissimili, sulla scena di qualche rappresentazione del teatro di ricerca è apparsa la pratica della cosiddetta *live photography*, utilizzata anche da Città di Ebla in *The dead*.

³¹ Nel quadro delle speculazioni attuali su fotografia e scena teatrale, a parte qualche contributo recente - come *Theatre and Photography* di Joel Anderson (London, Palgrave-McMillan, 2015) -, uno degli ultimi ed esaustivi testi sull'argomento risale ai primi anni Novanta e tratta principalmente dell'indole documentaristica della fotografia in rapporto al teatro francese della seconda metà del Novecento. Cfr. C. Meyer-Plantureux, *La photographie de théâtre ou la mémoire de l'éphémère*, Paris, Paris Audiovisuel, 1992.

Titolo || La fotografia (pro)rompe la scena. The dead di Città di Ebla
Autore || Arianna Novaga
Pubblicato || Silvia Mei (a cura di), «Culture Teatrali», n. 24/2015, pp. 215-221
Diritti || © Tutti i diritti riservati
Numero pagine || pag 2 di 5
Lingua || ITA
DOI ||

Rosalind Krauss, l'impiego dell'ultimo apparato tecnologico non corrisponde necessariamente a una qualità espressiva certa, al contrario spesso la tecnica ritenuta più obsoleta apre a forme innovative che possono diventare a loro volta medium³².

Dovevamo dunque attendere gli anni Dieci del Duemila - ad un secolo dalle sperimentazioni delle avanguardie storiche - per vedere germogliare una forma inedita in cui (finalmente) la scena ha trovato un modo per impastarsi diversamente con la fotografia, sciogliendo il paradosso dell'incompatibilità tra i due linguaggi³³.

The dead, creazione scenica liberamente ispirata all'omonimo racconto breve di Joyce³⁴, porta in scena "il fotografico"³⁵, offre la fotografia in qualità di protagonista allo sguardo del pubblico. L'immagine diventa drammaturgia nel suo farsi, media l'azione e la riporta allo spettatore, producendo connessioni percettive inattese. Scardinando convenzioni e convinzioni, introduce un'invenzione linguistica formalmente semplice eppure intrinsecamente complessa, articolata su numerosi piani interpretativi. L'immagine fotografica scattata durante l'azione e restituita al pubblico in *real time*³⁶, forgia l'idea kraussiana dello spazio meccanico e meditativo prodotto dalle immagini mediali contemporanee, quelle che alla fine diventano "trama" in scena grazie "al loro sviluppo, alla loro interconnessione [...] al quasi-automatismo del processo"³⁷.

In *The dead* l'immagine fotografica è pensata come un oggetto concettuale la cui natura perturbante raddoppia la finzione, la sovrasta, frammenta l'azione, la giustappone alla scena. Provoca insomma un effetto di straniamento brechtiano nello spettatore, sollecitandone le capacità di comprensione e invitandolo a una "funzione" di completamento per riconfigurare l'esperienza³⁸.

Per Città di Ebla il confronto con l'immagine fissa sembra essere un attributo stilistico, tanto che in passato la compagnia ha più volte manifestato la necessità di istituire un dialogo con la fotografia, fuori dalle logiche del teatro di pura visione. Ad esempio con *Wunderkammer, azione scenica al servizio di un vedere* del 2006, che sprofonda lo spettatore in uno spazio foderato da migliaia di immagini fotografiche, in una sorta di vorticoso microcosmo dello sguardo. Riprodotte da giornali e riviste e suddivise per generi, le figure spingono ad una riflessione sul potere e sul valore culturale dell'immagine contemporanea e del suo rapporto con il corpo, su cui "si gioca la politica dei nostri tempi"³⁹. A detrimento del testo, che viene via via affinato e destrutturato, il concetto di fotografia per Città di Ebla inizia repentinamente a costituirsi come percorso di indagine e di radicalizzazione visiva che persiste negli anni, mutando continuamente forma. Nel triennio 2006-2008 viene elaborato *Pharmakos*, progetto teatrale in cinque movimenti che tra i vari materiali genera anche un insolito libro fotografico. Si tratta di un catalogo composto da testi critici e da fotografie scattate da Gianluca Camporesi, fotografo scelto non per riferire dell'azione teatrale quanto piuttosto per "dragarla in pura immagine con una sua personale e infallibile bussola di orientamento"⁴⁰. Camporesi, svincolato dalle consuetudini della fotografia di scena e libero di muoversi all'interno delle diverse performance, ha saputo elaborare contingenze visive di grande suggestione, seppur caratterizzate da una voluta e consapevole discontinuità figurativa e di contenuti.

L'intero corpus fotografico di *Pharmakos* va inteso come un oggetto culturale indipendente, dotato di un'organizzazione discorsiva interna, di principi operativi e comunicativi autonomi e di un'identità teorica a se stante, "un modo di proseguire un viaggio all'interno di una materia che ha altre cose da dire oltre l'elemento scenico"⁴¹. Lo sguardo di Camporesi esibisce una personale conoscenza della scena che fa emergere ciò che *non* si vede, ciò che lo spettatore *non* è in grado di cogliere,

³² Cfr. R. Krauss, *Reinventare il medium. Cinque saggi sull'arte di oggi*, tr. it. e cura di E. Graziali, Milano, Bruno Mondadori, 2005.

³³ Cfr. S. Mei, *La deriva iconografica e i limiti della rappresentazione in "The dead" di Città di Ebla*, in "Culture Teatrali", 6 settembre 2011, <http://www.cultureteatrali.org>.

³⁴ Ideazione, luci e regia Claudio Angelini, con Valentina Bravetti e Luca Ortolani, fotografie in tempo reale Luca Ortolani, composizione sonora e manipolazione del suono Franco Naddei, collaborazione drammaturgica Riccardo Fazi, cura degli allestimenti e costumi Elisa Gandini, disegni in scena Jacopo Flamigni, voce off Paola Venturi, direzione tecnica Luca Giovagnoli, aiuto tecnico Stefan Schweitzer e Nicola Mancini. Una produzione Città di Ebla, Romaeuropa festival 2012, Teatro Diego Fabbri, Comune di Forlì, con il sostegno di Regione Emilia Romagna, Provincia di Forlì-Cesena (<http://www.cittadiebla.com/the-dead>). Lo spettacolo nasce nel 2010 da un'idea del regista Claudio Angelini e di Luca di Filippo, il quale ha collaborato con la compagnia per diversi spettacoli come fotografo di scena e come designer per il progetto grafico del volume *Pharmakos*, edito da Bolis Edizioni (Bergamo) nel 2009.

³⁵ Il termine, spesso utilizzato da Claudio Marra, si riferisce plausibilmente alle speculazioni sulla fotografia di Rosalind Krauss, la quale intitola il suo libro del 1990 *Le photographique. Essais pour une théorie des écarts*, testo tradotto in italiano da Elio Grazioli col titolo *Teoria e storia della fotografia* (Milano, Mondadori, 2000). Sul concetto di "fotografico", si veda inoltre un altro recentissimo contributo di C. Marra, *Fotografia e arti visive*, Roma, Carocci, 2014.

³⁶ Il *real time shooting*, tecnica espressiva ideata da Claudio Angelini e Luca di Filippo e praticata in *The dead*, consiste nella restituzione in tempo reale dello scatto fotografico prodotto durante l'azione in scena. Attraverso un software in commercio da pochi anni, l'immagine scattata da una macchina fotografica digitale viene condivisa istantaneamente sul monitor di un computer e quindi proiettata su di uno schermo ad esso collegato.

³⁷ R. Krauss, *Reinventare il medium*, cit., p. 110.

³⁸ S. Mei, *La deriva iconografica e i limiti della rappresentazione in "The dead" di Città di Ebla*, cit.

³⁹ M. Petruzzello (a cura di), *Iperscene*, Spoleto, editoria & Spettacolo, 2007, p. 27.

⁴⁰ C. Angelini, Prefazione a *Pharmakos*, cit., p. 5.

⁴¹ *Ibidem*.

producendo immagini “a-fotogeniche” le quali, infiltrandosi e scavando negli *intermeans* dello spettacolo⁴², ne prelevano elementi misteriosi e imperscrutabili.

Questo sottrarre per svelare sotto un'altra forma sembra contenere in potenza tracce di ciò che verrà sviluppato nei progetti successivi di Città di Ebla, in particolare in *The dead*: la rivelazione dell'immagine attraverso l'occhio meccanico della macchina fotografica, figura del fotografo attivo e presente in scena durante la performance, la struttura narrativa costituita da *still* che si configurano come una sequenza visiva autonoma.

Una fotografia insomma che diviene sempre più un'urgenza espressiva non solo per la realizzazione dell'impianto visivo ma nel processo creativo stesso. Claudio Angelini, il regista della compagnia, asserisce infatti che

la presenza della fotografia nel tempo è andata avvicinandosi sempre di più fino ad arrivare ad un vero e proprio sfondamento sul palco [...]. Produrre fotografia nella nostra scena teatrale significa produrre un prodotto terzo, che non deve essere qualcosa di rappresentativo dello spettacolo ma deve essere un ulteriore dispositivo di narrazione⁴³.

Se il teatro è luogo della visione condivisa, dove l'immagine si "con-templa"⁴⁴, la scelta dell'opzione fotografia anziché video sottintende la costruzione di un vedere in cui l'immagine può realmente affiorare allo sguardo, un'immagine che "[...] non finisce mai di raccontare e rilancia sempre nuove domande. Insomma che non sta ferma"⁴⁵.

Gli apparati visivi che generano immagini in movimento spesso operano in una dimensione di tangibilità, facendo scivolare "la rappresentazione teatrale con la stessa fluidità e familiarità percettiva con cui lo spettatore odierno è abituato alla televisione e al cinema"⁴⁶. Per contro l'immagine fotografica, che possiede un dominio di fruibilità variabile secondo le interpretazioni⁴⁷, tende ad alienare il gesto, a scomporre il movimento, rimandando, all'idea di una forma fissa, immobile ed eterna, pur colta nella sua istantaneità. E questa sua duplice natura che la rende così efficace sulla scena di *The dead*, luogo in cui l'immagine "virtuale" prodotta dalla fotografia specchia e riflette l'immagine reale che spesso accade simultaneamente, proprio come teorizza Deleuze delineando i "cristalli di tempo" del cinema modernista. Secondo Deleuze, la formazione di un'immagine a due facce, quella tangibile e quella simulata, sviluppa "circuiti sempre più vasti, corrispondenti a strati sempre più profondi della realtà e a livelli sempre più interni della memoria e del pensiero"⁴⁸. Il concetto deleuziano di immagine-cristallo, unità inscindibile tra l'immagine attuale e la sua trascrizione, riconosce nella stratificazione di sezioni statiche di tempo il simbolo della rifrazione e della "presupposizione reciproca, o di reversibilità"⁴⁹. Il passato si forma contemporaneamente al presente e perciò il tempo deve continuamente scindersi in due versanti asimmetrici, "[...] uno dei quali fa passare tutto il presente e l'altro conserva tutto il passato"⁵⁰. Questo continuo sdoppiamento del presente in percezione e ricordo cinge pienamente la scena di Città di Ebla, dove l'imitazione del tangibile scenico prodotta dall'immagine virtuale crea una sorta di fenditura nello spazio-tempo attuali. Non un semplice faccia a faccia tra visibile ed invisibile ma, per dirla ancora alla Deleuze, "germe rispetto all'ambiente"⁵¹ e specchio "dell'opera riflessa nell'opera"⁵². Se il passato galleggia nella memoria personale, il ricordo rappresenta il germe che fa breccia nel tempo e che ne fa affiorare le immagini preesistenti, attualizzandole. Così come nella narrazione originale di Joyce il passato quiescente diviene flusso di pensieri e riflessione sul presente e sul futuro, anche sulla scena di Città di Ebla la memoria degli avvenimenti passati si reincarna e prende forma e sostanza attraverso l'immagine fotografica, che ne fissa momenti salienti. L'ideazione dello spettacolo ha origine infatti dall'associazione tra uno degli elementi chiave del racconto joyciano: la dimensione del passato e del ricordo e la sua reciprocità con la fotografia, intesa qui come materia drammaturgica del presente e dispositivo "estrattore di senso [...] che crea un rapporto fisico con la nostalgia"⁵³.

⁴² Maria Grazia Dondero in P. Basso Fossali - M.G. Dondero, *Semiotica della fotografia Investigazioni teoriche e pratiche d'analisi*, Rimini, Guaraldi, 2006, p. 263.

⁴³ Citazione tratta dalla videointervista a Claudio Angelini per RomaEuropa Festival 2012 disponibile online.

⁴⁴ L'etimologia del termine rimanda all'interpretazione dei segni divini attraverso la visione ristretta in un piccolo spazio, circondato da una sorta di cornice. Gli antichi aruspici inquadravano una porzione di cielo per osservare il volo degli uccelli, attraverso la parte ricurva del loro bastone chiamato *templum*, in modo da poter predire il futuro. Da qui la parola *con-templum*, attrarre nel proprio orizzonte e fissare in modo prolungato fino a provare meraviglia.

⁴⁵ M. Petruzzello (a cura di), *Iperscene*, cit. p. 27.

⁴⁶ V. Valentini, *Mondi, corpi, materie*, cit., p. 76.

⁴⁷ Secondo la ricerca semiotica schaefferiana, le pratiche di fruizione della fotografia sono "mutevoli e cangianti, dato che le strategie comunicazionali sono in continuo movimento che sembra essere la condizione stessa della loro percettibilità". J.M. Schaeffer, *L'immagine precaria. Sul dispositivo fotografico* [1987], Bologna, CLUEB, 2006, p. 111.

⁴⁸ G. Deleuze, *L'immagine-tempo* [1985], Milano, Ubulibri, 1989, p. 83.

⁴⁹ *Ivi*, p. 84.

⁵⁰ *Ivi*, p. 96.

⁵¹ *Ivi*, p. 85.

⁵² *Ivi*, p. 90.

⁵³ La citazione è tratta da una mia intervista a Claudio Angelini realizzata a Forlì il 1 agosto 2014.

Titolo || La fotografia (pro)rompe la scena. The dead di Città di Ebla
Autore || Arianna Novaga
Pubblicato || Silvia Mei (a cura di), «Culture Teatrali», n. 24/2015, pp. 215-221
Diritti || © Tutti i diritti riservati
Numero pagine || pag 4 di 5
Lingua || ITA
DOI ||

Le immagini fotografiche in scena restituiscono inoltre una visione dilatata del tempo spazializzato bergsoniano⁵⁴: il passato agisce sul presente mentre finzione e realtà si confondono e si compenetrano, moltiplicando e sovrapponendo spazio e temporalità dell'azione. Se per Deleuze l'immagine del tempo presente è cristallizzata con quella del già vissuto, per fondere il momento reale con l'immaginario, così in *The dead* ritroviamo l'istante della visione che sopravviene contemporaneamente al passato componendo il ricordo, eco e compendio di immagini mentali.

La fotografia in *The dead* viene agita per la sua inarrivabile capacità di depositarsi efficacemente nella memoria, sostituendosi a un passato evocato fino quasi a consumare letteralmente il presente. Indizio di un trascorso irrimediabilmente perduto ma allo stesso tempo capace di riportare in vita i morti, l'immagine fotografica diventa qui l'innescò concettuale per trasportare questa dimensione in scena, attraverso un potenziale narrativo e visivo molto lontano da una replica pedissequa del testo⁵⁵.

Se anche in *La metamorfosi*⁵⁶, l'intenzione registica era di andare all'origine del racconto omonimo di Franz Kafka per afferrarne l'intima potenza, l'essenzialità sonora e visiva, così il racconto *The dead* viene scomposto, destrutturato, reso pura figurazione che de-realizza la realtà. Il punto di agnizione della storia⁵⁷, cioè il momento in cui Gabriel osserva la moglie Gretta immobile in cima alle scale in casa delle zie, invasa da un ricordo doloroso, è già immagine fatta di parole, è una visione che provoca un turbamento:

Siamo accanto a Gabriel e orientiamo assieme a lui il nostro sguardo. Osserviamo una donna dai contorni definiti e da una posizione definita, dal basso verso l'alto [...]. Assieme a Gabriel percepiamo qualche suono [...] certo non ciò che sente Gretta dal vertice della scala, Che cosa rimane dunque? A noi ora non resta che la traduzione visiva della sensazione provata da Gretta ... [...]

Congelare un istante che non c'è più un attimo dopo averlo vissuto. [...] È la realtà che si fa immagine. Questa cosa potremmo anche chiamarla fotografia⁵⁸.

Nello spazio scenico di *The dead*, labirinto mentale della protagonista, si riconosce una camera da letto in cui i gesti quotidiani si fondono con l'emozione provocata da accadimenti lontani nel tempo. Gretta/Valentina Bravetti è distinguibile attraverso uno schermo di tulle trasparente che delimita il proscenio e la sua esile figura è spesso dissimulata tra le fotografie registrate in tempo reale o proiettate in differita, talvolta pre-prodotte e sovente sovrapposte all'azione scenica dal vivo. Il fotografo nascosto tra le quinte registra insistentemente la delicatezza dei suoi gesti, le espressioni del suo volto, le movenze lente nello spazio, il suo corpo che viene trattenuto e sospeso in immagini che talvolta persistono mentre è ancora in azione.

L'occhio dello spettatore vede dunque una realtà che non è più nel momento stesso in cui si produce, intuendo dentro la sovrapposizione temporale e spaziale un continuo rovesciamento degli sguardi. Le fotografie infatti cambiano ininterrottamente il punto di vista: lo sguardo maschile e insistente di Gabriel diventa in seguito la soggettiva del fantasma Michael Fury, che sposta nel passato l'azione, mentre la proiezione delle immagini mentali di Gretta riflesse sullo specchio confonde la visione del pubblico, che si identifica con quella dei morti. Intanto l'occhio del fotografo continua a rompere e rimescolare la scena attraverso zoomate e primi piani che violano i più inveterati codici teatrali. "Chi è che guarda adesso?", si chiede il regista. La fotografia scaglia fuori dallo spazio della rappresentazione ciò che è celato allo sguardo dello spettatore, ne coglie le realtà interstiziali⁵⁹ osteggiando la comprensione a favore di una percezione visivo-emozionale. La scatola scenica di *The dead*, così formalmente serrata sulla quarta parete, si trasforma così in un contenitore di infinite immagini ideali in attesa di essere raccolte e di manifestarsi alla vista.

In un teatro come quello odierno, la scelta di raccontare il componimento di Joyce attraverso la complessità del dispositivo fotografico sembra essere una vera e propria dichiarazione di intenti. La fotografia, affrancata dalla sua condizione di ancella

⁵⁴ Cfr. H. Bergson, *Materia e memoria. Saggio sulla relazione tra il corpo e lo spirito* [1965], Roma-Bari, Laterza, 1996.

⁵⁵ Il regista Angelini si sofferma su Joyce a ragione della "qualità della sua penna visiva, già fortemente cinematografica [...] È come se Joyce scrivesse cinema. Quando scrive ci fa vedere un film, ci fa incontrare la realtà attraverso un'inquadratura [...] Nel testo ci sono movimenti di macchina, carrellate, zoomate, i piani audio sono spaccati e il suono si sposta continuamente". Estratto dalla mia già citata intervista ad Angelini.

⁵⁶ Messa in scena un anno prima di *The dead*, la creazione *Metamorfosi* si inserisce all'interno di un percorso nelle forme letterarie del ventesimo secolo, alla ricerca di piccole storie dai contenuti misurati e borghesi ma caratterizzate da un registro testuale ricco di occasioni esplorative dei tratti più nascosti ed oscuri dell'essere umano. La riflessione di Città di Ebla indugia sul potenziale sconvolgimento emotivo vissuto nell'intimo quotidiano dei protagonisti, cioè "che agisce come una detonazione o una deflagrazione [...] che sconvolge le sorti umane al pari di una guerra. A volte le guerre ci appaiono come un duro sfondo di cui sappiamo poco o nulla. Conosciamo però lo scuotimento del nostro quotidiano nelle sue più telluriche smagliature". Cfr. <http://www.cittadiebla.com/the-dead>.

⁵⁷ Ultimo racconto della raccolta *Dubliners* di Joyce, *The dead* narra di una coppia di giovani sposi, Gabriel e Gretta Conroy che, di ritorno dall'annuale festa a casa delle zie, si ritrovano soli in una camera d'albergo alle prese con il ricordo invadente di un amore giovanile di lei, Michael Fury, prematuramente scomparso e ancora presente nei ricordi della donna.

⁵⁸ C. Angelini, *Impazzire di pietà per le cose che stanno morendo*, in C. Tafuri, D. Beronio, *Teatro Akropolis. Testimonianze ricerca azioni*, vol. III, Genova, AkropolisLibri - Le Mani Editore, 2012.

⁵⁹ P. Basso Fossali - M.G. Dondero, *Semiotica della fotografia*, cit., p. 259.

Titolo || La fotografia (pro)rompe la scena. The dead di Città di Ebla
Autore || Arianna Novaga
Pubblicato || Silvia Mei (a cura di), «Culture Teatrali», n. 24/2015, pp. 215-221
Diritti || © Tutti i diritti riservati
Numero pagine || pag 5 di 5
Lingua || ITA
DOI ||

delle arti performative, può ancora rivelare una dimensione inedita, se posta in condizione di incrociare la sua stessa peculiare grammatica con altri linguaggi. Un'ovvietà in uno scenario artistico tecnologicamente maturo come quello attuale, una novità per il mondo del teatro, da sempre aperto alle innovazioni ma assuefatto a un tipo di fotografia che campiona, collaziona e pedina lo spettacolo⁶⁰, in virtù della sua pretesa responsabilità di testimone oculare dei fatti.

⁶⁰ *Ivi*, p. 262.