

Trasportare i classici nella contemporaneità: il linguaggio di confine tra teatro e cinema di Christiane Jatahy e Katie Mitchell.

Monica Garavello

Università degli studi di Venezia Ca' Foscari – Sorbonne Université

Abstract

Questo articolo mette in relazione due registe della scena internazionale che hanno fatto della commistione di teatro e cinema la loro cifra stilistica, Christiane Jatahy e Katie Mitchell. In particolare, si analizzerà come attraverso i due linguaggi esse riescano a innovare le dinamiche narrative anche nella messinscena di testi classici, riattivando nuclei tematici e facendoli dialogare con la contemporaneità, nella modalità di narrazione e di fruizione. Per entrambe le autrici si indagherà come l'uso di un montaggio cinematografico in scena modifichi sia la temporalità del racconto, sia la sua costruzione spaziale, innescando molteplici possibilità narrative che si intersecano in scena. Partendo da dinamiche simili nell'utilizzo di un linguaggio ibrido, di frontiera, in cui la grammatica filmica si inserisce nella scena teatrale, si evidenzieranno risultati, effetti estetico/narrativi e meccanismi significanti differenti, in grado però, in entrambi i casi, di aprire la fruizione del pubblico a nuove prospettive.

This article compares two international directors who have made the fusion of theatre and cinema their stylistic signature: Christiane Jatahy and Katie Mitchell. In particular, it analyses how, through these two languages, they manage to innovate narrative dynamics even in the staging of classical texts, reactivating thematic themes and bringing them into dialogue with the contemporary world, in terms of both narration and enjoyment. For both authors, it will be investigated how the use of cinematic editing on stage modifies both the temporality of the story and its spatial construction, triggering multiple narrative possibilities that intersect on stage. Starting from similar dynamics in the use of a hybrid, frontier language, in which film grammar is inserted into the theatrical scene, we will highlight different results, aesthetic/narrative effects and significant mechanisms, which in both cases are capable of opening up new perspectives for the audience.

Parole chiave/Key Words

Teatro; cinema; linguaggi; ibridazione; frontiera; grammatica filmica; montaggio; narrazione, classici, contemporaneità.

Theatre; cinema; languages; hybridisation; frontier; film grammar; editing; narration, classics, contemporaneity.

DOI: 10.54103/conessioni/30176

Percorsi tra teatro e cinema

Il crescente utilizzo dell'elemento tecnologico in scena ha aperto strade all'utilizzo di una grammatica che traduce o incorpora i principi della narrazione filmica sulla scena teatrale. Si indagheranno alcune declinazioni di questo tipo di composizione registica, che vedono nell'incontro del linguaggio cinematografico con quello teatrale nuove possibilità espressive, spostando i limiti delle modalità narrative teatrali. Le specificità dei due sistemi si sfumano vicendevolmente in un'unità organica di forma e contenuto, ridefinendone i confini e sondando territori che trovano, attraverso la tensione prodotta da questo incontro, un nuovo valore significativo ed espressivo. In particolare, si prenderanno in considerazione alcune messinscena di testi classici, che attraverso una rielaborazione scenica dettata dall'incontro dei due mezzi espressivi, scoprono potenzialità inaspettate attraverso cui si attiveranno nuove letture in relazione alla contemporaneità. Si cercherà di delineare mappe di senso inusuali, itinerari ibridi, in cui il linguaggio cinematografico non si limita solamente all'utilizzo dello strumento tecnologico come la macchina da presa, il video o gli effetti estetici ad esso connessi, bensì introduce sulla scena procedimenti narrativi e dinamiche di racconto, trattando la messinscena come una partitura composita dei due sistemi espressivi.

L'uso della tecnologia non si limita dunque a essere mero dispositivo estetico ma diventa significativa e funzionale alla storia; si integra nel tessuto drammaturgico, aprendo nuove finestre narrative e sviluppando percorsi di senso nelle parole dell'autore. La narrazione si stratifica, la scena fisica esplode e si amplifica nell'incontro con quella virtuale o cinematografica. In taluni casi, lo strumento tecnologico viene eliminato, sostituito in scena dalla imitazione dei suoi effetti, traducendoli esclusivamente con mezzi teatrali. Si porrà dunque l'accento su dinamiche che vanno al di là della multimedialità in sé e per sé, la quale sarà analizzata nei casi di funzionalità drammaturgica in cui forma e contenuto, estetica e valenza narrativa, coincidono. Anche partendo da testi drammaturgici classici in cui la narrazione è scandita da un susseguirsi cronologico di eventi, questo tipo di rappresentazione scenica composita rompe lo schema temporale tradizionale per raccontare attraverso un montaggio di stampo cinematografico, che spezza, ritorna, salta indietro o in avanti - sia a livello temporale che spaziale -, mettendo in connessione tempi, luoghi e personaggi lontani.

Il fruitore, dal canto suo, diviene parte attiva nella costruzione del senso e ne completa, attraverso la visione - e la partecipazione -, il racconto, intervenendo nello spettacolo e

definendo il montaggio. La rappresentazione amplifica il suo essere polisemica, e si costituisce attraverso una fitta rete di punti di vista, soggettività, connessioni remote, temporalità diverse e intrecci cronologici. La modalità ibrida di costruzione del racconto non solo trasporta lo spettatore in una dimensione visiva/estetica attuale, ma può anche, come vedremo, modificare le relazioni tra i personaggi e contestualizzare il contenuto dell'opera, attivando i temi nella contemporaneità e attualizzando testi classici.

L'articolo si baserà su un'analisi comparativa del lavoro di due registe, Christiane Jatahy e Katie Mitchell, che hanno fatto dell'ibridazione la loro cifra stilistica, estetica ed artistica. Questa scelta è dettata da una ricerca in cui è emersa una comunanza di elementi nei loro lavori, come la rielaborazione dei classici (in un caso, lo stesso testo), ma allo stesso tempo la grande differenza, nonostante l'applicazione di strumenti e meccanismi simili, nel risultato e nella semantica finale della rappresentazione scenica, mettendo in luce come il lavoro al confine tra due linguaggi può portare a plurimi risultati nella produzione di senso, nell'estetica scenica e nelle modalità di fruizione. Vedremo come dinamiche simili possano produrre effetti e risultati diversi, e come questi due mezzi possano intrecciarsi per creare sistemi espressivi significanti differenti, in modo particolare dalla prospettiva della manipolazione temporale, della strutturazione dello spazio, e di come queste intervengano nello sviluppo del racconto scenico.

Montaggio e temporalità - dinamiche sceniche a confronto

Il cinema nel teatro in What if they went to Moscow? (E se elas fosse para Moscou?) di Christiane Jatahy

Nelle pagine successive si esamineranno alcune dinamiche scaturite dall'integrazione del linguaggio filmico sulla scena, in particolare per quel che riguarda l'aspetto temporale, che non seguirà più una linea cronologica tradizionale ma si articolerà in maniera frammentata e complessa secondo la volontà registica grazie all'utilizzo di un montaggio di stampo cinematografico. Ci si soffermerà sulla relazione tra tempo reale e tempo del racconto, tra il "qui e ora" del tempo reale/teatrale e la manipolazione temporale che si instaura nel processo di ibridazione con il film e le sue dinamiche specifiche. Ancora, si metterà in evidenza come l'uso di una modalità narrativa di questo tipo riesca ad attualizzare tematiche e attivare chiavi di lettura originali strettamente connesse alla contemporaneità.

In *What if they went to Moscow? (E se elas fossem para Moscou?)*, messo in scena nel 2014 da Christiane Jatahy, il processo di attualizzazione è esplicito: l'intenzione della regista era partire da un testo classico, *Le tre sorelle* di Čechov, e porlo in dialogo con la contemporaneità, sondando come l'inserimento nella storia delle nuove dinamiche di comunicazione cambino modi e velocità con cui i messaggi vengono inviati e ricevuti rispetto al passato, e come di conseguenza si sviluppino dinamiche relazionali di altro tipo, riuscendo a traslare il racconto su latitudini contemporanee. Altro obiettivo della regista era esplorare una nuova relazione con il pubblico, attraverso un approccio partecipato innescato dalla frammentazione del racconto, che spinge ad una ricomposizione narrativa personale, e attraverso l'inserimento di elementi inaspettati, coinvolgendo il fruitore a un livello più intimo.

Gli spettatori vengono divisi in due gruppi e fatti accedere contemporaneamente a due sale distinte: in una si assiste allo spettacolo teatrale e nell'altra alla versione cinematografica realizzata e montata nel momento stesso in cui si svolge la rappresentazione. Le immagini cinematografiche vengono catturate sul palcoscenico da tre telecamere integrate nella drammaturgia - diegetiche -, montate e inviate in leggera differita in un altro spazio, in cui il pubblico vede il film di ciò che sta accadendo sul palcoscenico. Alla fine i due gruppi di spettatori si scambiano, lo spettacolo ricomincia e viene fruito così da ciascun gruppo in entrambe le modalità (novanta minuti di spettacolo per ciascuna ripetizione), completando in tal modo la costruzione dell'opera che è, allo stesso tempo, spettacolo e film, storia e racconto, in una rappresentazione dal carattere plurimediale¹.

La scena mantiene la sua specificità temporale del qui e ora: il tempo presente degli spettatori è coincidente con la festa che avviene sul palcoscenico. Il presente dell'esperienza teatrale coincide, cioè, con il tempo del pubblico, che assiste - e in alcuni casi, partecipa - alla festa di compleanno di Irina. Tempo della storia e il tempo del racconto sono coincidenti. Gli attori rompono la quarta parete e coinvolgono gli spettatori in ciò che accade sul palco. All'inizio dello spettacolo, infatti, Irina parla direttamente agli spettatori, eliminando il confine tra scena e sala, tra realtà e finzione, richiamando il momento presente che attori e spettatori stanno vivendo insieme nello spazio comune del teatro: «Oggi (tale giorno), qui (in tal teatro), ora (alle ore x), vi parleremo del desiderio di cambiamento e della difficoltà di cambiare». Gli spettatori diventano in alcuni momenti invitati della festa, rompendo il confine scena/platea, finzione/realtà, in un open play: i tecnici e il pubblico fanno parte di questo

film/spettacolo aperto, costruendolo insieme alla compagnia. Tempo drammatico e tempo reale coincidono in un presente però che deborda, contenendo in sé sia ciò che è già avvenuto, sia il seme di ciò che sarà, grazie alla doppia fruizione teatrale-cinematografica.

Ancora, l'attrice a inizio spettacolo sottolinea: «Noi siamo il loro futuro, ma quando ci vedono siamo già il passato. E su quella linea sottile che chiamiamo presente, tra l'uno e l'altro, cercheremo di fare il salto».

La proiezione verso un altrove immaginario, tema su cui fa perno il testo drammatico di Čechov, è lasciato al medium filmico: luogo reale e luogo anelato sono doppiati nella forma scenica, nello spazio duplice, quello fisico della scena e quello proiettato del film che si crea live: «De façon générale, mon rapport à la projection vidéo dans le théâtre est de nature narrative et profondément liée à la question dramaturgique» (Da Costa, Jatahy, 2016, p. 106). In tal modo la forma mima il contenuto narrativo: si evince dunque che i meccanismi cinematografici scelti per convogliare il contenuto in questione, non sono meramente legati a una funzione estetica, quanto piuttosto sono in stretta correlazione con il testo, in un legame inscindibile tra modalità narrativa e testo, in cui uno doppia l'altro e dove la forma veicola il senso, acquisendo valenza significativa.

La storia, la festa di Irina che avviene sul palco in quel momento attraverso un racconto lineare e cronologico come se stesse accadendo in quel momento, si doppia nel racconto filmico che utilizza invece un montaggio temporale non lineare, con sequenze di azioni interrotte, inversioni e salti temporali, ellissi. La rappresentazione è così costituita da due opere autonome in sé, ma intrinsecamente collegate e complementari in un processo dove creazione e ricezione sono interconnesse, così come spiega l'autrice: «The challenge is to build two works that exist fully in their territories, but which complement each other when viewed by the same viewer as a unique work» (Jatahy, <https://christianejatahy.com/en/creation/what-if-they-went-to-moscow/>). Il teatro e il cinema avvengono nello stesso momento, ma utilizzano strutture temporali e un rapporto con il pubblico diversi: sono fruiti in spazi differenti - uno condiviso con lo spettatore, l'altro rimanda a un altrove - attraverso punti di vista opposti. Lo spettatore è medium egli stesso, si trova in uno spazio tra i due e li connette: dipana la storia passando attraverso un labirinto temporale in cui passato (film), presente (scena) e futuro (anticipazione di quello che rivedrà, da un altro punto di vista, in un secondo tempo) si confondono e coesistono in un'unica esperienza di fruizione, in cui gli spettatori trovano il proprio percorso

narrativo. Il dialogo tra i due media forgia una congiuntura tra diversi flussi temporali: l'esperienza del tempo è rimodellata nell'intermediazione della presenza teatrale e delle immagini cinematografiche già accadute. Passato, presente e futuro si intrecciano indissolubilmente: «ce temps qui passe inexorablement sans que l'on s'en soit rendu compte, ce présent que l'on s' imagine nourrir d'aspirations au futur mais qui, jamais saisi, se retrouve imperceptiblement et inéluctablement devenu déjà du passé» (Da Costa, Jatahy, 2016, p. 8).

L'elemento tecnologico per produrre la rappresentazione filmica è dunque integrato nella storia, e la trasporta immediatamente ai nostri giorni, non solo per la presenza di strumentazioni della modernità, ma perché queste modificano la relazione tra i personaggi, i loro atteggiamenti e l'attitudine nei confronti delle riprese, così come accade agli spettatori che diventano parte attiva nel ricostruire il puzzle narrativo attraverso il loro montaggio personale. Tre macchine da presa sono posizionate in scena, integrate nella drammaturgia, usate da diversi personaggi con proprie modalità specifiche per documentare la festa: «Comme la projection cinématographique se fait dans un autre espace, il a fallu que la présence des caméras soit absorbée, au théâtre, par la dramaturgie et, de fait, chacune est liée à une des sœurs» (Da Costa, Jatahy, 2016, p. 110). La presenza delle mdp viene così assorbita dalla drammaturgia. Attraverso di esse i personaggi si relazionano tra loro; la camera è infatti filtro/sguardo voyeristico di due amanti, diventando al contempo mezzo voyeristico anche per lo spettatore, che "spia" momenti nascosti della storia, testimone di istanti segreti svelati dall'occhio tecnologico. Una prima mdp fissa su un treppiede è posizionata da Olga, sorella più grande e riprende soprattutto lo spazio della casa. La sua staticità riflette il carattere di "immobilità" del personaggio e la sua predisposizione psicologica; la seconda, quella di Irina, è un cellulare che tiene in mano mentre si muove per documentare i vari momenti della serata; infine, vi è una terza camera, manovrata da un cameraman che è anche personaggio, il fidanzato di Macha. Quest'ultimo utilizza il mezzo cinematografico per relazionarsi con lei e instaurare una sorta di gioco erotico, scrutandone i dettagli, svelando momenti intimi nascosti alla vista del pubblico. L'attrice, guardando direttamente in camera, instaura con essa un rapporto diretto, una sorta di legame amoroso, un rapporto stretto che si proietta anche sugli spettatori del film. L'utilizzo differente delle camere definisce così alcuni tratti dei personaggi, i loro rapporti con il contesto e con gli altri, ma anche, appunto, con gli spettatori stessi, che vengono integrati nella scena e nel film.

Rompendo la cornice teatrale, la regista esplora i confini di realtà - presenza scenica reale - e finzione drammaturgica, sfumando i due piani e rendendo fluida di conseguenza anche la cornice diegetica, da cui attori e personaggi entrano ed escono con continuità. Il livello diegetico ed extradiegetico non sono più nettamente separati. Se nella letteratura il confine talvolta poteva essere rotto dall'autore con incursioni di quest'ultimo nella diegesi (metalessi), in questo caso, attraverso il teatro, le incursioni sono da parte degli spettatori che con la loro presenza costruiscono attivamente la storia, agendo all'interno di essa. La partecipazione degli spettatori si attiva su due livelli: collaborano alla costruzione dello spettacolo grazie alla loro presenza in scena, e partecipano alla costruzione di senso attraverso un proprio montaggio personale, fungendo da collante tra le due opere mediatiche (il film e la rappresentazione).

L'esplorazione di un diverso linguaggio in scena che opera una selezione dell'informazione narrativa e articola in modo diverso le diverse parti del racconto, produce una moltiplicazione drammaturgica e percettiva. Il tempo presente della modalità mimetica specificatamente teatrale, si traduce nel film in un tempo destrutturato e manipolato, rivissuto attraverso procedimenti filmici:

“Ligne fine” en mouvement et l'espace intervallaire qu'elle dessine, éprouvée concrètement en se retrouvant face au film d'une représentation que l'on sait présente mais qui se constitue en même temps à nos yeux comme le double de celle à laquelle on a assisté sur la scène peu auparavant [...] c'est bien toute la dimension singulière du temps tchékhovien qui se fait sensible et poignante (Jatahy, <https://christianejatahy.com/en/creation/what-if-they-went-to-moscow>)

La regista opera una de-costruzione/frammentazione della forma, del flusso di eventi consequenziali del testo, utilizzando elementi nella storia stessa, e successivamente la ricompone sfruttando procedimenti strutturali diversi. Il montaggio è composto da due momenti, quello live della regista e quello finale dello spettatore, che opera il proprio apporto sia a livello mimetico che diegetico, sia nel contenuto che a livello formale. Egli ricompone nella sua testa gli eventi attraverso due modalità diverse di visione. La regista spinge lo spettatore alla costruzione di un montaggio personale mettendolo davanti a rappresentazioni diverse, autonome ma complementari. La percezione finale dipende dalla casualità di fruizione e da cosa lo sguardo dello spettatore cattura e collega delle due versioni, attivando attenzione e connessioni personali. Questo meccanismo, dove è lo spettatore a creare un mon-

taggio, si declina anche nella versione teatrale, in quanto nello spazio scenico costituito dalla casa delle sorelle avvengono diverse azioni contemporaneamente, senza una gerarchia che indirizzi lo sguardo su una in particolare o che indichi eventi o azioni più importanti di altri. Focus plurimi a discrezione dello spettatore che concentra la sua attenzione su un personaggio o un'azione, creando così il suo filo narrativo. La giustapposizione di immagini, che tesse diversi fili tematici attorno ai nuclei e ai dettagli di maggior rilievo, crea campi di energia e provoca lo spettatore a un processo interpretativo aperto. Al contrario, le mdp e il montaggio che realizzano il film, in un processo di smembramento e ricomposizione, realizzano focus e posano l'accento su dettagli precisi, come è tipico del linguaggio filmico. Una storia, due modalità narrative: mimesi e diegesi interagiscono sfruttando la loro dicotomia. Il racconto si snoda attraverso intrecci narrativi multipli.

La regista gioca sui contrasti dei due media, evidenziandone le specificità (diegesi e mimesi) per porre l'attenzione su poli opposti dell'esperienza umana: concretezza vs virtualità, verità vs finzione, realismo/illusione vs realtà/artificio, presenza vs assenza, presente vs passato/ futuro:

L'espace ouvert entre les deux est bien celui d'une frontière, non pas entendue comme une pure délimitation, mais comme une zone active, un seuil. Car la confrontation entre théâtre et cinéma, entre présence directe et présence filmique, n'est pas en soi nouvelle sur la scène contemporaine: pour des rapports complémentaires ou agonistiques, l'un dénonçant l'autre ou au contraire le renforçant, on en a vu nombre de mise en œuvre, pour le meilleur et pour le pire; mais rarement dans une relation engageant un tel jeu où, tout à la fois, se déploient tous les possibles des deux formes de représentation et le vertige ouvert par leur friction. La frontière ainsi dégagée est bien comme une "ligne ténue", pour reprendre l'expression de Christiane Jatahy lorsqu'elle parle de l'espace activé dans ses spectacles entre réalité et fiction (Da Costa, Jatahy, 2016, p. 110).

La frontiera tra i linguaggi si trasforma in un confine dilatato che comprende, unisce dando senso: un "terzo spazio" nella mente dello spettatore, che completa l'opera tessendo insieme scena e fotogrammi, tra dettagli filmici e visione d'insieme teatrale.

L'attimo dilatato: Fräulein Julie di Katie Mitchell

Anche in *Fräulein Julie* di Katie Mitchell, il rapporto tra testo drammaturgico e rappresentazione scenica è realizzato attraverso l'utilizzo di un approccio cinematografico, sebbene con effetti e combinazioni tra il mezzo teatrale e quello cinematografico diversi. Mitchell ha iniziato a utilizzare la combinazione dei due linguaggi in quanto «elle ressent un sentiment

de frustration par rapport aux limites de ses matériaux et de ses modes de travail» (Rebellato, 2010, pp. 317-338).

I suoi spettacoli sono microcosmi estremamente realistici nei quali, allo stesso tempo, non viene nascosta l'artificialità degli strumenti utilizzati per realizzarli. Gli strumenti narrativi utilizzati per raccontare i fatti della storia sono messi in evidenza diventando anch'essi parte del contenuto drammaturgico, non meri strumenti funzionali alla forma. Questi due livelli dialogano costantemente tra loro, sottolineando la separazione tra il livello diegetico e quello extradiegetico, intersecandosi però di continuo per creare il racconto. Nello spettacolo, le immagini, costruite con realismo minimalista, sposano la loro dichiarata natura artificiale. Questo contrasto diventa significativa, acquista valenza poetica, creando nello spettatore la consapevolezza di una connessione profonda tra i due livelli e restituendo forza al segno teatrale.

Lo spettacolo è tratto da *La signorina Julie* di August Strindberg. La messa in scena si mantiene fedele al contesto temporale originale: l'epoca coincide con quella del testo, ma la regista re-immagina il testo di Strindberg dal punto di vista di Kristine, il personaggio meno presente e al margine della storia, scelta che giustifica pienamente l'utilizzo del mezzo cinematografico per focalizzare e per colmare i vuoti testuali. E risiede proprio in questo taglio narrativo il primo approccio cinematografico che la regista attua sul testo e usa come filtro: Mitchell guarda attraverso la lente immaginaria di una macchina da presa seguendo il filo narrativo del personaggio secondario, avvicinandosi il più possibile a una soggettiva, e architetta la storia attraverso conseguenti dinamiche. Il testo teatrale viene rielaborato e si focalizza nel seguire il filo narrativo di un solo personaggio. In questo caso la trasposizione contemporanea del testo non risiede tanto nella storia, piuttosto nel modo in cui essa è raccontata – e riattivata – attraverso il sentire del personaggio femminile marginale. Da questo approccio la regista parte per articolare i due codici narrativi in perfetta simbiosi di forma e contenuto.

Contrariamente a ciò che avveniva nell'esempio precedente, in cui la scena si frammentava e si tenevano aperti più focus narrativi, qui accade l'opposto: la scelta precisa di guidare lo spettatore attraverso un unico punto di vista che conosce solo parzialmente i fatti che si svolgono. Ricostruendo la storia dal punto di vista del personaggio marginale, la regista racconta i momenti in cui Kristine svolge compiti di vita quotidiana, ciò che il testo non dice in quanto non essenziale per l'economia dell'azione scenica principale (la relazione tra Julie e Jean).

Lo spettacolo è costruito attraverso piccoli atti di servizio, compiuti in ogni dettaglio e scanditi da interminabili silenzi, raccontando la vita nascosta di Kristine. Ciò che nel testo era periferico o addirittura assente, qui diviene il fulcro del racconto; l'azione principale del testo originale viene vista solo di riflesso, attraverso la percezione della domestica, che ascolta di sfuggita - o di nascosto - ciò che accade tra Julie e Jean, vivendo in silenzio grandi tumulti e reazioni interiori mentre svolge azioni banali e ripetitive. Un tempo dunque dettato da una soggettività, da una focalizzazione. Come analizza Tom Cornford, infatti, la lente che la Mitchell usa a livello drammaturgico, fa emergere narrative personali mettendo in luce individualità che si muovono e reagiscono all'interno di un determinato contesto sociale: «[...] in Mitchell's work, most notably in *Fräulein Julie* (Schaubühne, 2011), she has used the position of a single subject to expose gender and class relations» (Cornford, 2020, pp.168-192). L'impatto a livello narrativo risiede in un elevato realismo psicologico ed estetico: «this was a direct consequence of the dramaturgical system, employed by Mitchell, of focusing her play-texts through the aperture of a single subject, which inevitably posits psychological experience as an ultimate reality» (Cornford, 2020, pp.168-192). L'elemento cinematografico che sonda piccoli dettagli funge proprio da amplificatore di emozioni tenute represses, che fuoriescono da piccole crepe nell'espressione, dai respiri che scandiscono le micro-azioni:

[...] si, lorsque l'on représente des émotions sur scène, on oubliait les étapes physiques essentielles dans l'expression d'une émotion, alors l'émotion pourrait ne pas être compréhensible pour les spectateurs. J'ai compris [...] qu'ils ne peuvent comprendre ce qui se passe dans quelqu'un que par ce qu'ils voient dehors. [...] Le recours à la vidéo est lié à la recherche d'une interface entre l'acteur, le personnage et le spectateur. [...] Comment le transférer sur scène? Comment y plonger le spectateur de manière efficace? (Magris, 2016, pp. 186-205).

La risposta per Mitchell è stato appunto il ricorrere a meccanismi di cui si serve il cinema per avvicinare lo spettatore ai piccoli movimenti interiori trasmessi dai volti, dal cambio di ritmo del respiro del personaggio a sguardi fugaci per immergerlo in maniera realistica nella storia:

Nous nous sommes vite rendu compte que la seule manière pour le faire était d'aller presque à l'intérieur de la tête de chaque personnage. C'est à ce point-là que la vidéo est intervenue car elle nous permettait de nous rapprocher beaucoup du visage de chaque personnage, au point que le public puisse voir le frémissement d'une pensée dans un œil ou un tout petit mouvement de l'un des deux-cents muscles du visage (Rebellato, 2014, pp. 213-226)

La messa in scena viene cucita da azioni scandite in ogni loro istante, realizzate dall'inizio alla fine nella loro durata effettiva², l'avanzamento del racconto procede estremamente lento: diversi i segmenti temporali perfettamente coincidenti con il tempo della realtà in cui le azioni che compie il personaggio sono realizzate pienamente nella loro interezza (isocronia). Sono piccolissimi gesti a comporre lo spettacolo; questa immobilità cela però una grande tensione, il senso di impotenza di Kristine fuoriesce dagli "strappi" di queste piccole azioni, quasi come fratture interne, che solo la mdp può cogliere. Assistiamo ad esempio ad attività come la preparazione del rognone o del decotto abortivo, che diventano in realtà partitura di un tempo interiore in cui Kristine matura la consapevolezza del tradimento di Jean e viene mossa da molteplici piccoli cambiamenti che la condurranno verso il finale. «Dilatazione dell'attimo» (Vescovo, 2011, p. 184) evidenziata dalla macchina da presa che si sofferma su azioni, dettagli del corpo, in un'amplificazione non solo temporale ma anche visiva. Dilatazione dell'attimo che si traduce anche in una "dilatazione dello sguardo"³, che scandisce una presa di coscienza e l'impossibilità di agire, in cui il testo diventa una lunga soggettiva:

Il ne s'agit pas seulement de changer les équilibres de la pièce et d'accentuer l'importance de la cuisinière, mais de donner à voir le drame à travers ses yeux, de son point de vue individuel et subjectif, en imaginant à partir de ses apparitions ponctuelles dans le texte de Strindberg son passé, ses espoirs, ses craintes, ses réactions [...] en mettant au centre de la création scénique la subjectivité, Mitchell touche au défi de l'irreprésentable: comment déployer sur scène la vie intérieure d'un personnage? Comment montrer ce qu'il voit et ce qu'il ressent? Comment faire coïncider le point de vue d'un seul personnage avec le point de vue du spectateur? Le dispositif vidéo-scénographique très complexe mis en place répond à ce défi, en créant une forme ciné-théâtrale spécifique et originale, non seulement pour ses composantes technologiques, dont certains principes sont communs à de nombreuses créations contemporaines, mais surtout pour les modalités de leur fonctionnement (Magris, 2016, pp. 186-205.).

È il tempo della didascalia, in opposizione a quello dell'azione drammaturgica:

Questa scena andrà in scena come se l'attrice fosse davvero sola; se necessario, volterà le spalle al pubblico; non guarderà la sala e si muoverà senza fretta, senza temere l'impazienza degli spettatori.

KRISTIN, sola. In lontananza si sente una melodia scozzese suonata al violino.

Kristin canticchia la melodia; sparcchia la tavola, lava i piatti nel lavandino, li asciuga e li ripone nella credenza.

Si toglie il grembiule, tira fuori un piccolo specchio dal cassetto del tavolo, lo appoggia

contro il vaso con i lillà, accende una candela, scalda una forcina e si arriccia una ciocca sulla fronte.

Si dirige verso la porta e tende l'orecchio. Torna al tavolo, vede il fazzoletto dimenticato dalla signorina Julie, lo raccoglie e ne respira il profumo. Persa nei suoi pensieri, lo apre, lo stende, lo liscia, lo piega in quattro, ecc. (Strindberg, 2006, p. 37-38).

Una “pausa” che interrompe il tempo dell’azione drammaturgica per aprire un varco nell’attimo dilatato del presente, in comune con lo spettatore. Lo strumento tecnico della camera e del video in scena qui sono fondamentali per cogliere i piccoli movimenti, cambiamenti d’espressione, guidando inoltre l’attenzione dello spettatore, non tanto sull’azione quanto piuttosto su sguardi furtivi, ascolti carpitivi, piccole reazioni colte di sfuggita⁴.

Ogni movimento deve essere calcolato dagli attori con estrema precisione affinché teatro e video possano perfettamente integrarsi e lavorare all’unisono, articolando insieme i due codici e farli agire in perfetta simbiosi, in un legame inscindibile tra movimento, macchina da presa, tempo e sguardo. Anche qui, la regia si serve di un meccanismo che porta ad una complicazione del piano del racconto, per un’inaspettata prospettiva testuale.

Se le azioni e le singole scene sono isocrone, il tempo complessivo della storia - una nottata - è sintetizzato in circa tre ore di rappresentazione, anche grazie all’uso di un tempo onirico, contratto nella sua durata effettiva, in cui diverse ore di sonno sono condensate nel sogno della protagonista, perdendo le coordinate logico-temporali della realtà oggettiva, in un tempo tutto giocato sulla soggettività e una percezione intima. Il sogno si interseca con la realtà: nel film proiettato sullo schermo lo spettatore ha la sensazione di galleggiare nella mente di Kristine, nel suo mondo onirico. La costruzione in scena del sogno, senza mascheramenti, acquista senso e compimento solo nelle immagini filmiche sullo schermo, che manipolano quello che accade sul palco. Una delle due attrici che interpreta Kristine si riflette su una bacinella contenente un liquido trasparente e, con la mano, lo muove. Tutto, visto attraverso la ripresa del liquido, diventa sfocato, le immagini si deformano seguendo questo movimento, fino a non essere più distinguibili. La camera, con una ripresa ravvicinata, traduce sullo schermo soltanto questo riflesso tralasciando il contorno. Quando il movimento cessa, vediamo che il volto è cambiato: vi è ora quello di Jean, che nel frattempo ha preso il posto di Kristine davanti alla bacinella. A questo seguono frammenti del corpo di Kristine, una mano, una gamba, sempre distorti dal movimento dell’acqua, ripresi però da un’altra zona del palcoscenico. Frammenti di istanti scollegati, scissi, legati insieme da analogie oniriche e

allusive, disturbando l'orientamento allo spettatore. Subito dopo, sullo schermo compaiono delle fiamme: stavolta è l'attrice che interpreta Julie che, con appoggia una candela sul liquido infiammabile nella bacinella, attizzando un piccolo incendio. La sua immagine, che si specchia nel liquido, viene divorata dalle fiamme, alternandosi all'occhio di Kristine ripreso da un'altra mdp, fino a quando le fiamme si spengono lasciando lo schermo buio⁵.

La costruzione della scena: mappe di senso tra reale e virtuale

Fräulein Julie: il cinema come spazio privato

Dopo aver scandagliato alcune possibilità di manipolazione e montaggio temporale, si analizzerà ora la costruzione spaziale e scenografica, punto di partenza per entrambe le registe. Nelle prossime pagine si cercherà di sondare la relazione fra spazio reale e virtuale, relazione instaurata dall'uso di una scenografia teatrale reale e uno spazio riprodotto in immagine, in *Fräulein Julie* di Katie Mitchell e in *Julia* di Christiane Jatahy, spettacoli tratti entrambi dal testo di Strindberg.

Nella messinscena di Mitchell, la costruzione della scena – che fluttua costantemente tra spazio diegetico (interno alla storia) ed extradiegetico (esterno alla storia) - contribuisce a creare la costruzione del racconto, ciò che accade dentro e fuori i personaggi: non solo forma ma mappa significativa che sostiene tutto lo sviluppo della narrazione.

Lo svolgimento della storia avviene in un unico luogo, la casa di Julie; alla temporalità isocrona fa eco un'unità spaziale. In questa *Fräulein Julie*, la costruzione dello spazio è anche costruzione del mondo interiore dei personaggi, base da cui partono i diversi livelli di articolazione della storia. La messinscena fornisce una strutturazione della storia e un'esperienza di fruizione riconfigurate dai due media, offrendo chiavi di lettura complesse e originali del testo: «The reality of the experience and the relationship with reality itself afforded by the constructions set up by the media is reconfigured» (Hadjioannou, Rodosthenous, 2011, pp. 43-59). I due sistemi narrativi (teatrale e cinematografico) collaborano per costruire il luogo e il mondo interiore di chi lo abita, costruendoli e de-costruendoli in composizioni sempre diverse, formando orientamenti di senso a partire anche dalla mappa scenica. Gli spazi della scena sono così in relazione con gli "spazi interiori" dei personaggi, in un dialogo continuo che si sviluppa durante tutto l'arco della storia in modalità differenti. Per la regista, preparare la topografia, la mappa spaziale dello spettacolo, è il primo passo per definire i personaggi, i loro rapporti, e far entrare lo spettatore in quel particolare mondo narrativo. All'inizio del processo creativo il suo

obbiettivo primario infatti è disegnare la geografia del luogo, una serie di coordinate per formare una mappa, in stretta correlazione con la mappa interna del personaggio, definendone movimenti, qualità, abitudini, carattere che vivono quello spazio, in relazione alle attività che vi si svolgono all'interno. I due media aiutano a configurare l'ambiente e, a partire da questo, si riconfigura anche l'esperienza di fruizione - fornendo input diversi ad esempio, come abbiamo già avuto modo di sottolineare, attraverso le plurime focalizzazioni/modalità narrative - e la realtà rappresentata, fornendo stratificati livelli di riflessione.

Il pubblico si trova di fronte una casa, a cui è stata tolta la quarta parete per poterne vedere l'interno. La casa è uno dei luoghi prediletti dalla regista, che approccia la costruzione scenica amalgamando i due spazi - teatrale e cinematografico – sul palcoscenico. In particolare, utilizza lo “split-screen” (schermo diviso), una struttura scenica che è una sorta di spazio-scatoletta al cui interno convivono luoghi divisi, stanze separate ma in connessione: «Mitchell has described the technique of placing two locations side-by-side on stage as a ‘split-screen’ approach to staging, [...] The technology with which Mitchell is able to achieve these stagings is, however, not a screen, but a box» (Cornford, 2020, p. 14) . Questa struttura mima quella filmica dell'inquadratura e del montaggio, in quanto attraverso di essa incornicia determinati segmenti spaziali o azioni, e allo stesso tempo enfatizza la giustapposizione di immagini diverse che avvengono contemporaneamente sul palcoscenico, come nei frame consequenziali di un film. La poetica associativa di immagini che si attua con il montaggio cinematografico, trova qui una sua traduzione scenica. La struttura a “split- screen” o “schermo diviso”, grazie alla quale si vede ciò che succede in differenti ambienti nello stesso momento, se da un lato può distrarre lo spettatore da un unico focus facendo scivolare l'occhio da un punto all'altro della scena, dall'altro è disegnata appositamente per rappresentare il testo in una costante tensione dialettica che muove la narrazione su diverse traiettorie⁶. Per Mitchell l'elemento “casa” è ricorrente, e dunque significativo in questo ripetersi nelle diverse messe in scena:

«The architectural expression of this tension between dynamic spontaneity and static proportionality is the room, a spatial container of action, arranged so as to organise its possibilities. As Mitchell puts it, ‘decisions about the set and furniture are also the first steps that the director makes towards arranging the actors’. It is no surprise, then, that Mitchell’s productions can be considered as a series of rooms. Mitchell has, for example, twice directed Genet’s *The Maids* (Young Vic, 1999 and Stadsschouwburg Amsterdam, 2016), a play that hinges on obsessive attention to the details of a room’s arrangement. She has also consistently relocated Chekhov’s exterior scenes indoors, including Act 4 of *Three Sisters* (NT, 2003), Act 2 of *The Cherry Orchard* (Young Vic, 2014), and Act 2 of this

Seagull. [...] Mitchell's rooms commonly spatialize the central concerns of a production» (Cornford, 2020, p.12).

Ancora, il rapporto tra l'architettura (fisica e virtuale) con il personaggio, mette in luce una tensione tra blocco e movimento, traducendo spazialmente dinamiche drammaturgiche, il labirinto interiore e la tensione che muove i personaggi. Attraverso il filmico si esplora la sfera intima del personaggio, si entra nella sua casa, eco di questo spazio privato, di queste "stanze interiori". Ci si trova in un alternarsi tra spazio interno e spazio esterno, tra ciò che vede il personaggio e ciò che vi è nella sua testa, in un labirinto spaziale tra un dentro e un fuori intersecati difficili da discernere, in cui il personaggio stesso sembra perdersi, e di cui la casa, con i suoi corridoi e stanze, raddoppiate dal gioco dei due sistemi espressivi e dall'uso della camera, ne è lo specchio.

La casa è così strutturata: al piano terra, una cucina che lo spettatore può intravedere grazie a grandi finestre; davanti ad essa, lungo tutta la sua lunghezza, un corridoio che avanzando verso sinistra porta ad un piccolo atrio con una porta sul fondo e una di lato. In alto, al primo piano, un grande schermo. Sempre sul palcoscenico, a destra rispetto alla casa - a vista - una postazione in cui alcuni tecnici utilizzano vari oggetti e strumenti per la creazione del suono live; sulla sinistra un'altra postazione tecnica e varie telecamere posizionate in punti strategici. L'intera casa è vista da una certa distanza, al contrario delle immagini filmiche sullo schermo che sondano i dettagli. Lo schermo in alto funge sia da cornice spaziale che definisce il perimetro di una stanza, sia da strumento di narrazione per raccontare dettagli (zoom), prospettive diverse che moltiplicano la focalizzazione e frammentano la direzione dello sguardo.

Dalla platea è molto difficile carpire con precisione ciò che avviene sul palco, in quanto i personaggi si muovono all'interno di una casa in cui la visione è parzialmente impedita dalla struttura scenica. Li intravediamo attraverso finestre, nel passaggio tra un corridoio e l'altro, quando non si muovono dietro porte e scale nascoste all'occhio del pubblico. Ed è qui che interviene il mezzo filmico. Scegliere di utilizzare il fuori campo nell'inquadratura crea tensioni tra visibile e invisibile che spostano il pensiero oltre lo sguardo, attivando nello spettatore aspettative, congetture, attenzione. Insieme alla scenografia, le immagini completano la mappatura dello spazio, là dove le pareti della casa si interpongono tra platea e narrazione, costruendo virtualmente ciò che il palcoscenico non poteva contenere. Lo spazio narrativo diventa un confine espanso tra reale e virtuale, ma allo stesso tempo cinema e teatro rimangono

territori nettamente distinti: racconto scenico, in cui gli attori sul palco agiscono la storia realizzando contemporaneamente le immagini proiettate poi sullo schermo - mostrandole nell'artificio della loro costruzione -, e racconto filmico, in cui le immagini sono estremamente realistiche e ci immergono nella realtà dei personaggi. Spazio reale inteso come concreto, fisico, in rapporto al quale quello virtuale non è in antitesi bensì una sua declinazione, proiezione e superamento dell'oggetto fisico, continuazione attraverso l'immagine che amplifica il realismo. Ne risulta una scenografia teatrale che dichiara la dimensione finzionale, e una filmica o virtuale che amplifica la dimensione realistica dello spazio in cui vivono i personaggi.

I tecnici e gli attori stessi spostano di volta in volta la strumentazione tecnica, come su un set cinematografico, dichiarando l'atto di filmare e conseguentemente la finzione che sta al di qua del realismo delle immagini che vediamo svolgersi sullo schermo: sia il processo di creazione con la sua artificiosità, sia il risultato, fanno parte dello spettacolo a cui assistiamo, fondendo il livello diegetico con quello extradiegetico e rendendo esplicita la presenza di un autore (istanza narrante o mente teatrale) che coordina il processo creativo/narrativo. I due sistemi, pur lavorando insieme, permangono però su livelli distinti. Nella sequenza in cui Kristine sale nella sua stanza, la vediamo uscire dalla cucina, passare per il corridoio fino al piccolo atrio adiacente e successivamente entrare in un uno spazio a noi nascosto attraverso la porta sul fondo. E qui inizia il percorso filmico proiettato sullo schermo, in cui si vede il personaggio passare un altro corridoio, poi salire le scale fino al piano rialzato (in corrispondenza dello schermo), e infine arrivare nella sua stanza. Questo percorso virtuale attraverso le immagini è restituito nella sua continuità, in un passaggio che svela la mappa della casa e le parti celate al pubblico, chiaramente inesistenti nella struttura reale. Il grande schermo al secondo piano diventa la stanza stessa. Si costruisce il percorso del personaggio a metà tra realtà e finzione: le immagini completano e strutturano lo spazio del palcoscenico in sinergia con la scenografia concreta, definendo la geometria della casa nei passaggi dei personaggi e restituendo con estremo realismo l'ambiente in cui si muovono. Lo spazio dietro la porta che vediamo nelle immagini, non è che il corridoio e l'atrio del pianterreno ripreso da una certa angolazione e proiettato in un secondo momento, doppiato come se fosse il piano superiore. Un gioco di doppi che parte dalla costruzione dell'ambiente e che la regista riproporrà con varie dinamiche nella storia.

Si può affermare dunque che sul palco coesistono due spazi distinti: lo spazio filmico e quello teatrale, che, solo nella loro interazione, costruiscono la storia. Mondo esteriore e mondo interiore

si rispecchiano, i personaggi si muovono nel labirinto di corridoi che formano la loro quotidianità e la loro mente. Spazio fisico e mentale, concreto e virtuale, esteriore ed interiore, in connessione e in continuità l'uno dell'altro, fondendosi in questo gioco di riflessioni reciproche.

Julia di Christiane Jatahy: lo spazio oltre il teatro

Allo stesso modo, anche Christiane Jatahy utilizza lo spazio come base da cui partire per sviluppare le modalità narrative con cui si costruirà poi la messa in scena:

Le traitement scénographique de l'espace est l'un des premiers starts de mon travail. Je ne pense jamais une création sans en avoir conçu l'espace scénique. Et cela inclut non seulement l'espace pensé d'un point de vue topographique, mais aussi en trois dimensions, en relation absolue au contenu que j'élabore dans la pensée. Quand j'ai l'idée de monter un nouveau travail, avant même le début du processus de répétition, je conçois une ébauche de scénographie dans l'espace et cette conception initiale s'approfondit, se développe, se multiplie et s'élargit littéralement [...] C'est, je dirais, la première impulsion créative. Je dis cela parce que c'est, en quelque sorte, cet aspect scénographique qui pose mon travail. C'est ce qui me donne le concept et le point de vue de la scène. Ma création se donne d'abord dans la relation entre l'espace et le contenu. Je réfléchis toujours, dès le premier moment, sur la manière dont le contenu va entrer dans un espace déterminé (Da Costa, Jatahy, 2016, p.74).

Anche con *Julia* (2011), la regista trasporta il testo ai giorni nostri. L'uso diegetico della camera, come strumento filmico, attualizza il racconto e lo costringe a essere ricontestualizzato. La regista è partita da un testo classico e lo ha immerso nella realtà contemporanea brasiliana, grazie anche all'utilizzo del medium tecnologico, che cambia e ridefinisce comunicazione e rapporti, aprendo la riflessione sul confine teatro-vita, realtà-finzione.

Il cinema si inserisce anche per costruire l'ambiente, attivando un dialogo tra diversi livelli spaziali: fisici, interiori, di relazione, sociali. In questo caso la scenografia, realizzata insieme con Marcelo Lipiani, collaboratore abituale della regista, è uno strumento non per chiudere e definire, ma per aprire spazi possibili, che mutano a seconda degli spostamenti dei personaggi, parallelamente alle molteplici stratificazioni testuali:

Quand je pense à la construction scénique, aux objets, au décor, au dessin de l'espace et aussi, avant tout, à la dramaturgie, c'est bien avec l'idée de multiplicité que je travaille, une multiplicité qui ne prétend absolument pas se soumettre à un sens unique, même si, comme créatrice, j'ai besoin de relier tous les points de cette multiplicité pour pouvoir créer. (Da Costa, Jatahy, 2016, p.74).

In scena, anche qui, la casa della protagonista, Julia, suddivisa in vari ambienti tramite quinte mobili, che, muovendosi, rivelano o nascondono stanze, permettendo o impedendo la visuale allo spettatore in base al racconto. La scenografia è costituita da grandi quinte, che sono schermi che si spostano a piacimento della regista, rivelando dietro di essi parti di una camera da letto e di una cucina. I proiettori video accompagnano così gli schermi nella loro mobilità, creando un'opera cinematografica in movimento. All'inizio dello spettacolo, alcune scene in fase di ripresa possono essere intravviste solo attraverso le fessure delle pareti divisorie. Quando l'azione procede, queste pareti rivelano ciò che c'è dietro. Il film mostra parti della casa là dove il palcoscenico trova il suo limite fisico, con la funzione strategica di allargare oltre il confine del palcoscenico. Una casa fluida, non completamente strutturata (contrariamente all'esempio precedente in cui la casa rappresentava una sorta di gabbia - esterna e interna - dei personaggi), che si muove con i personaggi e con le loro emozioni, con il divenire della storia. Una casa che segue, non che costringe, in un approccio creativo simile ma strutturalmente diverso dal precedente.

Ci ritroviamo nel giardino di una villa. Vediamo in scena Jean che guarda Julia e la festa che si sta volgendo in lontananza davanti a un quadro di foglie, la cui ripresa live sullo schermo dà l'illusione di una grande siepe⁷. Anche qui la realtà svela il procedimento, l'artificio, il processo di creazione che l'illusione cinematografica rende veritiero: la regia non cerca di nascondere il carattere di illusione di alcune soluzioni sceniche, ma al contrario ne dichiara la finzione, unendo realismo e svelamento della sua costruzione. Da questa frizione si attiva una riflessione sul rapporto evidenziato tra reale/virtuale, realtà/finzione, presenza/immagine, spettacolo/processo creativo, attori/personaggi, teatro/cinema.

Procedendo con lo spettacolo, lo schermo diventa di volta in volta la cucina, la piscina in cui Julia si tuffa, ma anche primi piani o prospettive inaspettate di dettagli. Le registrazioni sono live, mixate con video pre-registrati di luoghi reali (una vera villa di Rio de Janeiro), ancora una volta per far interagire piani finzionali e realtà. Luoghi reali che sul palco sono al contrario immagini virtuali. In linea generale, l'uso dello strumento cinematografico anche qui aiuta a disegnare la geografia del luogo, con la sua capacità di andare oltre lo spazio fisico del palcoscenico e allargarlo attraverso il realismo dell'immagine. Vediamo ad esempio la scena in cui Julia si tuffa in piscina⁸. Piscina che chiaramente non può esistere sul palcoscenico, ma che ha un ruolo importante nel suo aspetto simbolico e nella descrizione del contesto

in cui la ragazza vive: «je parle aussi de noyade dans *Julia* [...] Cette question si persistante de la noyade concerne le moment précédant immédiatement la mort. [...] la noyade comme ce moment où tu ne peux plus respirer, mais où tu es encore en vie» (Da Costa, Jatahy, 2016, p.74). Si vede Julia dentro l'acqua, disegnando in modo "immersivo" i dettagli dell'ambiente, quasi come se lo stesso spettatore si tuffasse nella storia attraversandola nei dettagli.

Anche in questo caso, si produce un contrasto con la concretezza del palco che però rimanda inevitabilmente ad una sensazione di artificio; un potere allusivo ma quindi in qualche modo insufficiente per creare una totale credibilità rispetto al contesto in cui si muovono i personaggi:

Dans mes pièces, le théâtre est toujours révélé et, dans *Julia*, les décors sont tous brisés, derrière le mur l'espace s'arrête là où la caméra n'en a plus besoin. Ainsi, en ce qui concerne le cinéma, je crée une fiction pour que le spectateur de cinéma croie en la réalité, et en ce qui concerne le théâtre, je joue avec la réalité, pour que le spectateur croie en la fiction (Da Costa, Jatahy, 2016, p.74).

Verso la fine dello spettacolo si realizza un ulteriore passaggio: i personaggi escono realmente dal palco, per continuare l'azione nel foyer e poi addirittura fuori dal teatro, portando la storia oltre i confini del luogo circoscritto del palcoscenico. La storia rompe i confini del teatro e del racconto, per uscire fuori, nella realtà. Il cinema diventa strumento di contatto diretto con il reale, ponte tra il mondo della storia e quello degli spettatori, attraverso immagini reali della città, strumento tecnico che si sposta oltre la scena. Sebbene il pubblico resti seduto in platea, la fruizione non viene interrotta proprio grazie all'utilizzo della camera che segue gli attori ovunque, in un gioco continuo di contenitori e contenuti. Non solo il teatro è un luogo che può contenere linguaggi diversi, ma lo strumento cinematografico stesso inglobato in scena può contenere – letteralmente – il teatro, per espanderlo oltre. La narrazione teatrale attraverso la camera viene così portata nelle strade – in cui passanti ignari si domandano se ciò che sta avvenendo sia realtà o finzione –, in un susseguirsi di incastri e di riflessi reciproci.

Ancora, lo schermo diventa spazio della memoria, spazio soggettivo legato alla focalizzazione: l'utilizzo dell'elemento filmico dà alla regista la possibilità di mescolare livelli spaziali reali e mentali, facendo passare fluidamente lo spettatore dalle azioni ai pensieri e alla memoria dei personaggi, in un gioco di esterno/interno che arricchisce la comprensione psicologica dei personaggi. Come al cinema, questo processo si traduce rappresentando direttamente le visioni interne, focalizzando le inquadrature, con una rappresentazione diretta del-

le immagini che si susseguono dentro la testa del personaggio, mostrando parte dei suoi ricordi. Non esiste più un solo spazio fisico, bensì si mescolano luoghi concreti, fisici, con quelli più evanescenti della memoria e della percezione. Uno spazio complesso, stratificato e ricco di connessioni; in *Julia*, gli spazi sono quella zona di confine tra reale e virtuale su cui la regista lavora costantemente, a tutti i livelli:

Dans *Julia*, la présence de caméras, de films, de témoignages et d'images qui reproduisent des lieux cachés que le spectateur ne voit pas directement sont des éléments du langage cinématographique insérés dans le théâtre pour construire tout le dialogue complexe des espaces (de l'art et de la vie, de la fiction des personnages et de la réalité des interprètes, du document et de l'invention théâtrale) (Da Costa, Jatahy, 2016, p.74).

Anche dal punto di vista della recitazione e del processo di creazione viene utilizzato un approccio filmico: la scena diventa una sorta di set cinematografico in cui la possibilità di errore rimane elemento caratterizzante, tagliando e rifacendo la scena grazie alla possibilità di ripetizione di diversi “ciak” – proprio come nelle riprese tradizionali di un film, in contrapposizione alla tradizionale dinamica teatrale che non deve rompere il flusso di illusione – guidati dal cameraman che blocca la scena con “cut” e ne riprende una nuova con “action” ogni qualvolta lo ritiene necessario. Si porta in scena un certo grado di improvvisazione e di ripetizione, tipico della fase di riprese del cinema, portato in teatro non solo negli effetti estetici-funzionali al racconto, ma anche nelle sue dinamiche di realizzazione. La struttura scenica diviene scatola-cornice di un set che contiene e modella la storia di Strindberg.

¹ <https://drive.google.com/file/d/1GsZZC0kletFT3Dk4amdUf7TK74LtkORP/view?usp=sharing>

² https://drive.google.com/file/d/1KrTwbJFIPnsf7XbPdvJrQ7WVAeRDwE_E/view?usp=sharing

³ <https://drive.google.com/file/d/1zbd40umjAcC8UqbHG0NFu17taPvSrRhp/view?usp=sharing>

⁴ <https://drive.google.com/file/d/1DeviK1hbr5vAhZ84B6OLfVaBkxuClrx/view?usp=sharing>

⁵ <https://drive.google.com/file/d/1Chk-Dsl0bXB8jjcOslpBokDW5JNP4Lze/view?usp=sharing>

⁶ <https://drive.google.com/file/d/1IOvuZyVfnqC3bpxlspfnQRloloCRfDrTZ/view?usp=sharing>

⁷ <https://drive.google.com/file/d/1UGFrgHmqW3EU04slLqeY9SSEuCEdtaZ-/view?usp=sharing>

⁸ <https://drive.google.com/file/d/1K0jlvd8wVgqs58QqZ4M2HBpelDq4KIPZ/view?usp=sharing>

Riferimenti Bibliografici

Cornford T., *Katie Mitchell and the Technologies of the Realist Theatre*, in «Contemporary Theatre Review», vol. 30, n. 2, Routledge 2020, pp. 168-192.

Da Costa J., Jatahy C., A.M., *L'Espace du commun, le théâtre de Christiane Jatahy*, publié.net, 2016.

Hadjoannou M., Rodosthenous G., *In between stage and screen: The intermedial in Katie Mitchell's...some trace of her*, in «International Journal of Performance Arts and Digital Media», 2014.

Magris E., *Entre Dissection et Empathie: le cinéma en direct de Katie Mitchell*, in «Rev. Bras. Estud. Presença», v. 6, n. 2, Porto Alegre 2016, pp. 186-205.

Monteverdi A.M., *Leggere uno spettacolo multimediale – La nuova scena tra video mapping, interaction design e Intelligenza Artificiale*, Dino Audino editore, Roma 2020.

Rebellato D., *Doing the Impossible: Katie Mitchell in Conversation with Dan Rebellato*, in M. Laera, *Theatre and Adaptation: Return, Rewrite, Repeat*, Bloomsbury, Londra, 2014, pp. 213-226.

Rebellato D., *Katie Mitchell: Learning from Europe*, in M. Delgado e D. Rebellato, *Contemporary European Theatre Directors*, Routledge, Abingdon 2010, pp. 317-338.

Rimini S., *ImmaginAzioni. Riscritture e ibridazioni fra teatro e cinema*, Bonanno editore, Catania, 2012.

Vescovo P., *Entracte - Drammaturgia del tempo*, Marsilio, Venezia 2007.

Vescovo P., *Il tempo a Napoli*, Marsilio, Venezia 2011.

Sitografia

<https://christianejatahy.com/en/creation/what-if-they-went-to-moscow/> (consultato il 12 settembre 2023)

<http://www.festival-avignon.com/fr/archives-2011>

Videografia

FRÄULEIN JULIE (MISS JULIE)

Autore: August Strindberg

Regia: Katie Mitchell, Leo Warner

Con: Jule Böwe, Cathlen Gawlich, Tilman Strauß, Luise Wolfram, Lisa Guth

Stage e Costume designer: Alex Eales

Light designer: Philip Gladwell

Sound design: Gareth Fry, Adrienne Quartly

Compositore: Paul Clark

Dramaturg: Maja Zade

Sounds: Lisa Guth

Durata: ca. 75 minuti (senza intervallo)

JULIA

Regia: Christiane Jatahy
Basato sul testo *La Signorina Julie* di August Strindberg
Design, regia e adattamento: CHRISTIANE JATAHY
Con: Julia Bernat and Rodrigo Dos Santos
Scenografia: Christiane Jatahy and Marcelo Lipiani
Stage design direction Marcelo Lipiani
Fotografia e film: David Pacheco
Riprese live: Paulo Camacho
Lighting design: Renato Machado and David Pacheco
Costumi: Angele Frós
Soundtrack: Rodrigo Marçal
Video system: Julio Parente
Video Operator: Francesca Berselli
Lighting and sounding Operator: Leandro Barreto
Stage Manager: Thiago Katona
Produzione e tour manager: Claudia Marques

WHAT IF THEY WENT TO MOSCOW?

Basato sul testo *Le tre sorelle* di Anton "echov
Regia: Christiane Jatahy
Con: Isabel Teixeira, Julia Bernat and Stella Rabello
Direzione della fotografia e riprese: Paulo Camacho
Scenografia: Marcelo Lipiani
Costumi: Antonio Medeiros and Tatiana Rodrigues
Direzione musicale: Domenico Lancelotti
Collaborazione all'adattamento drammaturgico: Collaboration on the script Isabel Teixeira, Julia Bernat, Stella Rabello and Paulo Camacho
Video System: Julio Parente
Operatori Video: Felipe Norkus and Bruno Drolshagen
Lighting Operator: Leandro Barreto
Stage Manager: Thiago Katona
Operatori del suono: Diogo Magalhães and Benhur Machado
Direttore di produzione: Tatiana Garcias
Coproductio: Le CENTQUATRE-Paris (Paris, France), Zurcher Theaterspektakel (Zurich, Switzerland) e SESC (Rio de Janeiro / São Paulo, Brazil).

Biografia dell'autore-autrice/ Author's biography

Monica Garavello si laurea con lode all'Università di Bologna, successivamente si diploma attrice e inizia un doppio percorso tra teoria e pratica teatrale. Nel 2015 consegue il Master di II livello in Management dei beni e delle attività culturali (MABAC) all'Università Ca' Foscari di Venezia e ESCP di Parigi. Sempre all'Università Ca' Foscari, nel 2024 conclude il corso di Dottorato in Storia delle Arti in cotutela con Sorbonne Université, con una tesi di ricerca dal titolo *L'influenza del linguaggio cinematografico nel teatro contemporaneo: paradigmi di contaminazione, percorsi scenici, confini*.

Monica Garavello graduated with honours from the University of Bologna, then obtained a diploma in acting and began a dual career in theatre theory and practice. In 2015, she obtained a Level II mas-

ter's degree in management of Cultural Heritage and Activities (MABAC) from Ca' Foscari University in Venice and ESCP in Paris. At Ca' Foscari University, in 2024, she completed her PhD in Art History in collaboration with Sorbonne Université, with a research thesis entitled *The influence of cinematic language in contemporary theatre: paradigms of contamination, scenic paths, boundaries*.

Articolo sottoposto a double-blind peer-review