



Sciambi
ricerche

Webzine di Teatro, Video e Suono
Diretta da Valentina Valentini

COMITATO SCIENTIFICO

Roberto Calabretto, Università degli Studi di Udine, **Federica Dal Falco**, Sapienza Università di Roma **Francesco Fiorentino**, Università degli Studi Roma Tre, **Helga Finter**, Università di Giessen, Germania, **Cristina Grazioli**, Università degli Studi di Padova, **Carlo Martino**, Sapienza Università di Roma, **Roberto Pinto**, Università degli Studi di Bologna, **Cosetta G. Saba**, Università degli Studi di Udine, **Annalisa Sacchi**, Università IUAV di Venezia, **Valentina Valentini**, Sapienza Università di Roma.

COMITATO EDITORIALE

Guido Bartorelli, Università degli Studi di Padova, **Donata Chiricò**, Università della Calabria, **Massimo Fusillo**, Università degli Studi dell'Aquila, **Francesca Gallo**, Sapienza Università di Roma, **Giovanni Iorio Giannoli**, già Università degli Studi di Roma Tor Vergata, **Thomas Haskell Simpson**, Northwestern Università di Chicago, USA, **Didier Plassard**, Università Paul Valéry di Montpellier, Francia, **Emanuele Senici**, Sapienza Università di Roma, **Carlo Serra**, Università della Calabria, **Francesco Spampinato**, Università degli Studi di Bologna.

REDAZIONE

Samuele Briatore, Dalila D'Amico, Lisa Parolo, Mauro Petruzzello, Stefano Scipioni, Andrea Vecchia, Daniele Vergni.

La webzine aderisce alle linee guida etiche indicate dal **COPE Code of Conduct for Journal Editors**¹. Tutti gli articoli vengono esaminati da revisori esterni. Gli articoli richiesti e concordati dalla direzione della rivista, secondo il programma editoriale, vengono sottoposti alla valutazione dei membri del comitato scientifico. Sono ammessi direttamente dal comitato editoriale i contributi non rilevanti per le finalità che presiedono alla classificazione delle Riviste (schede bibliografiche, forum, interviste, interventi di artisti).

////////////////////////////////////

1 publicationethics.org/files/Code_of_conduct_for_journal_editors_Mar11.pdf

Copertina

Eugenio Carmi, frame tratto dal video *Olivo verde vivo*, 1977, disegno intarsiato con immagini di repertorio, Archivio Eugenio Carmi.

Retro di copertina

Altair4 Multimedia, scenografia virtuale per *MediaMente*, 1999, Interconnessioni, Archivio Altair4 Multimedia.

I materiali utilizzati all'interno della pubblicazione (testo, foto, grafiche, etc...) e sulla webzine sono di proprietà dei rispettivi licenziatari e sono stati gentilmente autorizzati solo ed esclusivamente per questa pubblicazione. Per qualunque altro utilizzo è necessario informare i titolari. Per tutte le opere riprodotte, l'editore ha effettuato, senza successo, tutte le ricerche necessarie al fine di identificare gli aventi titolo. Pertanto resta disponibile ad assolvere le proprie obbligazioni.

© 2021 – Sciami edizioni (Teramo – Roma)

ISSN: 2532-3830

DOI <https://doi.org/10.47109/010220>

Registrato presso il ROC al n. 26708

Registrato presso il Tribunale di Roma al n. 169/2018

Sciami | ricerche, n. 9, aprile 2021

Webzine: <https://webzine.sciami.com/webzine/numero-9>

www.sciami.com / webzine.sciami.com

Redazione e direzione: via del Mandrione, 451 – 00181 Roma (RM)

Editore: Sciami | edizioni, Largo San Carlo, 9 – 64100 Teramo (TE)

Telefono +39 0861 247885

E-mail info@sciami.com

9 Sciami (RICERCHE)

04/2021

a cura di Cristina Grazioli

////////////////////

SENTIRE LUCE

- Cristina Grazioli*
1 **Sciami di luce: chiarori, abbagli, crepuscoli**
- Marcella Scopelliti*
22 **Una luce lunare nella notte stellata. Martin Buber spettatore a Hellerau**
- Evelyn Furquim Werneck Lima*
32 **Luce, spazio e atmosfera in un "teatro-strada": il caso singolare del Teatro Oficina di Lina Bo Bardi a São Paulo**
- Jean Luc Nancy in dialogo con Alfonso Cariolato*
48 **Il fondo, l'opacità, il bagliore**
- Joslin McKinney*
57 **Luce, spazio e atmosfera urbana: fare esperienza della città come scenografia**
- Anna Wirz-Justice*
73 **Light for life. Incontri scientifici con le arti**
- Flavia Dalila D'Amico in conversazione con Romina De Novellis*
89 **Attraversare il tempo della luce**
- Pierangela Allegro*
95 **mettere in scena il buio**
- Charlotte Beaufort*
101 **Meeting. Luce e intersoggettività negli Skyspaces di James Turrell**
- Tonino Griffiero*
119 **Nella luce. L'atmosfera quasi-cosale del crepuscolo**
- Véronique Perruchon*
140 **Estinzione dello spettacolo: riflessioni sulla via ecologica del teatro**
- Michele Sambin*
150 **Lampi**
- Elio Grazioli*
152 **Lampi e rivelazioni. Fotografia**
- Alessandro Serra*
161 **Luce sprecata**
- Alfredo Pirri*
166 **Fuoco - Cenere - Silenzio**
- Pasquale Mari*
173 **In viaggio verso Solaris. Un diario**
- Farah Polato in conversazione con Stefania Bona e Martina Melilli*
195 **Dell'interrogare il visibile e dell'aberrazione**



Dell'interrogare il visibile e dell'aberrazione

Conversazione di Farah Polato con Stefania Bona e Martina Melilli

MUM, I'M SORRY (2017), backstage.

ABSTRACT

La conversazione di Farah Polato con Martina Melilli, artista visuale e regista, e Stefania Bona, direttrice di fotografia, incentrata sul loro lavoro per *MUM, I'M SORRY* (2017), affronta una scrittura che si espone all'oscenità dello sguardo interrogando il gradiente di aberrazione della luce. Il ripercorrere la fase ideativa e le scelte realizzative apre a una riflessione a posteriori, cui concorre la ricezione dell'opera nella sua circolazione. La conversazione si inserisce in un più ampio progetto volto a indagare le figure femminili nelle professionalità dell'audiovisivo, di cui il contributo porta traccia.

The conversation of Farah Polato with the visual artist and filmmaker Martina Melilli and with the director of photography Stefania Bona about their work MUM, I'M SORRY (2017), questions the problematic notion of the obscenity related to the way of seeing, and of the multifaceted "aberration-effect" of the light. The talk, concerning the concept of this work and the process of making it and the related choices, opens to an after-work reflection oriented by the different ways in which, in its circulation, MUM, I'M SORRY has been experienced by people. The conversation is part of a wider project related to the position and the role of women in the audio-visual professionalism.

Per citare usa / to quote use - DOI: 10.47109/0102290111.

Farah Polato [da ora **F.P.**] *MUM I'M SORRY*¹ è un'opera che ha sollevato tutta una serie di questioni sensibili rispetto allo sguardo, all'atto di visione e di dare in visione. La sua architettura in due sezioni evoca nell'una il muoversi di migranti irregolari nelle terre di approdo, nell'altra si concentra sulla repertoriatura, prevista dai protocolli di legge, degli oggetti superstiti ai naufragi. Quest'ultima è stata ispirata dalla figura di Cristina Cattaneo², allora non così conosciuta come oggi, evocandone l'attività di laboratorio.

1 *MUM I'M SORRY* (2017), regia di Martina Melilli da un'idea originale di Martina Melilli e Lidia Savioli, fotografia e camera Stefania Bona, operatori aggiunti Valeria Cozzarini e Ateji Tutta, montaggio Irene Dionisio, suono Matteo Valeri, colorist e titoli Emanuele Segre per I Cammelli Sas, produzione esecutiva Marta Bianchi per Careof. Inserito prevalentemente nel circuito della videoarte, il film *MUM I'M SORRY* è opera vincitrice dell'edizione 2017 di *Artevisione*, progetto a sostegno dei giovani artisti a cura di Sky Academy e Careof. Parte della collezione del Museo del Novecento di Milano, è stata esposta nella Project Room del PAC (Milano) assieme al progetto partecipativo e relazionale *Non è quello che credi* (Aprile 2018). Cfr. pagina dedicata al sito ufficiale di Martina Melilli: <https://martinamelilli.com/> ultimo accesso 26.IV.2021.

2 Di Cristina Cattaneo ci limitiamo a ricordare *Naufraghi senza volto* (Raffaello Cortina, Milano 2018) sul lavoro per identificare una parte dei circa 1.400 migranti affogati nel Mediterraneo il 3 ottobre 2013 e il 18 aprile 2015. L'entità delle cifre, che allora suscitava sconcerto, annunciava quello che si sarebbe configurato come uno dei più imponenti disastri di massa dal dopoguerra a oggi. Cristina Cattaneo, professore ordinario di Medicina Legale all'Università degli Studi di Milano e responsabile del Laboratorio di Antropologia e Odontologia Forense (LABANOF) dell'Istituto di Medicina Legale e delle Assicurazioni dell'Università di Milano da cui prende avvio il lavoro criminalistico e umanitario finalizzato all'identificazione di cadaveri senza nome, che porterà a collaborazioni con organi nazionali ed internazionali quali il Ministero dell'Interno Ufficio del Commissario Straordinario per le Persone Scom-

Il modo di mettere in scena³ sia i corpi che gli oggetti, nelle due rispettive sezioni, ha sollevato accuse di "oscurità", correlate a una dimensione di mostrazione⁴, su cui si posa l'eco delle pagine sferzanti di *Dell'abiezione* di Jacques Rivette sul film *Kapò* (1959) di Gillo Pontecorvo⁵. Non sorprende pertanto che al film, e a Martina Melilli, spesso presente in sala durante la proiezione, siano state rivolte contestazioni anche molto aspre, talora ai limiti dell'aggressione verbale, su cui abbiamo avuto modo di soffermarci anche in occasione dell'incontro padovano *Floating Memories, Back to the Present*⁶. Il rigoroso impianto compositivo e l'estetica del film fanno perno sulla partitura luminosa, sul rapporto che essa intesse con i corpi, gli oggetti, l'occhio della macchina da presa e che si fa interrogazione del visibile. Di qui, anche, la scelta del titolo di questa conversazione, che abbiamo concordato, e in particolare del termine "aberrazione" che vuole richiamare sia l'aberrazione come deviazione morale, di cui, in *MUM I'M SORRY*, la luce è tra i principali imputati, sia come fenomeno che produce un'alterazione percettiva, prodotta dal variare della luce, capace forse di aprire nuove prospettive dello sguardo.

La proposta di ripercorrere insieme la traiettoria ideativa e realizzativa di *MUM I'M SORRY* trova dunque motivazione – e anche la sua necessità – in questa confluenza tra una concezione filmica così marcata e il gradiente di provocazione che l'opera porta con sé. Proprio le questioni sollevate possono, infatti, a ritroso, porgere l'avvio per introdurre la plurivocità di prospettive entro cui una disposizione compositiva, e nello specifico quella di *MUM I'M SORRY*, può essere "inquadrata". In tale orizzonte rientrano anche aspetti solo apparentemente extratestuali, come la riflessione sugli squilibri di genere nelle professionalità dell'audiovisivo e le loro implicazioni sui vissuti tanto personali quanto professionali, che sono parte rilevante della vostra esperienza per *MUM I'M SORRY*.

parse e ICRC-International Committee of the Red Cross relativo alle persone scomparse e ai cadaveri senza identità ~~anche dei morti del Mediterraneo~~, la partecipazione al DVI team (Disaster Victim Identification) Interpol della Polizia Svizzera e nel gruppo patologi e antropologi forensi dello steering group Interpol, Lione. Il titolo di questo articolo prende ispirazione anche da una affermazione attribuita «Nelle autopsie cerco l'invisibile» (Stefano Lorenzetto, *Cristina Cattaneo: «Nelle autopsie cerco l'invisibile, come per Yara»*, in «Corriere della sera», 14 aprile 2019).

3 Il termine "messa in scena" indica qui la visione d'insieme, e l'insieme delle operazioni, che correlano lo spazio fisico del set allo spazio filmico; è dunque comprensivo tanto dell'organizzazione e allestimento del set (scenografia, disposizione dei "corpi" in campo, etc.) quanto dell'orchestrazione tecnica, funzionale alla sua resa filmica (definizione dell'illuminazione, dei punti e movimenti di ripresa, ecc.).

4 "Mostrazione" è termine introdotto per sottolineare la preminenza spettacolare della dimensione visiva nel cosiddetto "cinema delle origini" nella sua qualificazione "attrazionale" (da cui "cinema delle attrazioni") rispetto a un cinema di impianto narrativo, caratterizzante altre periodizzazioni; è qui ripreso nell'accezione invalsa a enfatizzare in termini negativi lo schiacciamento di un'opera audiovisiva sull'esibizione visiva. Cfr. André Gaudreault, *Cinema delle origini o della «cinematografia-attrazione»*, Il Castoro, Milano 2004.

5 Cfr. Jacques Rivette, *De l'abjection*, in «Cahiers du cinéma», n. 120, giugno 1962, pp. 54-55, trad. it. in Claudio Biondi, *La critica cinematografica. Metodo, storia e scrittura, Sintesi di Storia e Critica del Cinema*, Archetipo Libri, Bologna 2006, pp. 142-144.

6 *Floating Memories, Back to the Present. Tracciati genealogici e memorie erratiche nel cinema di Chiara Cremaschi e Martina Melilli*. Proiezione e Giornata di Studio, Dipartimento dei Beni Culturali, Padova, 13-14 novembre 2019.

Stefania Bona [da qui in poi **S.B.**]: Non sapevo, Martina, di queste critiche.

Martina Melilli [da qui in poi **M.M.**]: Sì, mi è capitato in alcune situazioni. Il punto sensibile è il trattamento degli oggetti e dei corpi, anche per il fatto che io sono una donna "bianca" e i corpi che metto in scena sono "neri".



MUM, I'M SORRY (2017), frame video.

E devo dire che capisco la natura delle obiezioni,

che mi sembrano riflettere una propensione alla polarizzazione, imponendoci di collocarci o di qua o di là. Nel mio caso, l'ho riscontrato soprattutto nel mondo accademico ma lo ritroviamo anche nella società. Come quando mi si dice che faccio apologia del Fascismo in *My Home, in Lybia* (2018) perché do la parola ai miei nonni che, espulsi dopo il colpo di stato di Gheddafi, ricordano quel periodo della loro vita come "i bei tempi"; o perché Mohmoud, che svolge al mio posto la ricerca in Libia, non evoca e condanna la colonizzazione italiana. Anche in quel caso sono stata tacciata di essere una donna bianca, europea, privilegiata, che decide di "usare" persone e corpi per fare un bel film su un contesto sensibile.

Se si pensa che la dinamica sia quella di giusto/sbagliato, allora posso capire queste posizioni. D'altro canto, io cerco nel mio lavoro di essere molto onesta nelle intenzioni e nel posizionarmi. Lo so che sono una donna bianca che vive in Europa. Si tratta anche di ammetterlo e di farci i conti senza assumere funzionalmente un altro assetto. Né questo può significare che uno/una possa parlare solo di corpi bianchi privilegiati perché, altrimenti, come si fa a confrontarsi con una complessità di relazioni e vissuti?

F.P.: Per altro negli ultimi anni abbiamo assistito a diverse iniziative che cercavano di avvicinarsi in maniera diversa, più articolata, all'eredità storica e alle eredità emotive della colonizzazione, spesso a partire proprio dagli oggetti come piattaforme di intermediazione.

M.M.: Comunque, una volta assunta e metabolizzata, la contestazione è entrata a “far parte” della mia progettualità permettendomi di prolungare la riflessione oltre la realizzazione dell’opera, in questo caso *MUM, I’M SORRY*, proprio su quei campi di sollecitazione da cui nasce. Riconosco appieno la criticità della posizione storica, come riconosco la mia nel parlare degli oggetti di queste/i migranti e del mettere in scena i loro corpi, del fatto di “usare” i loro corpi e le implicazioni di uno sguardo che trascorre dagli oggetti ai corpi ai paesaggi, sottoponendoli a un processo di astrazione. Credo anche, però, che non si possa procedere per protocolli interpretativi o critici.

In questo momento, per esempio, sto lavorando con Piera Rossetto, ricercatrice dell’Hertha Fimberg Programme-Center for Jewish Studies dell’Università di Graz, in un progetto improntato alla *research-creation*, collaborazione tra ricercatori e artisti⁷ sulla diaspora degli ebrei italiani espulsi dalla Libia; mi ritrovo a confrontarmi con il modo in cui parlano della cultura araba, quando io mi sono sempre posizionata sul versante delle popolazioni arabe. Mi sono trovata a dover individuare una nuova posizione in cui collocarmi, che permettesse, a me, l’ascolto e insieme creasse le condizioni per l’affioramento delle storie dei singoli individui. Per me significa ammettere l’esistenza di una interstitialità, mobile per altro, considerando che nelle nostre vite intrecciamo altre vite e diverse fasi dell’esistenza. Cercare di semplificare sempre all’osso non è possibile, non ridà la complessità. Allora cosa fai, non le racconti? Ne cancelli lo sguardo? La mia risposta etica è di rispettare le storie ascoltate, di rendere conto di quegli sguardi, che non sono i miei, pur nella problematicità dell’operazione. E queste questioni c’erano già tutte quando io ho avuto in mano gli oggetti di *MUM, I’M SORRY*.

S.B.: Questa sorta di contraddizione tra l’investimento sull’apertura, di cui si investe la creazione espressiva, e poi invece la disposizione su linee preordinate esiste anche in ambito politico e tra gli artisti, rendendo problematici i vissuti di appartenenza e di riconoscimento... che si confrontano sempre con l’esigenza di sentirsi accettati, di misurare il proprio “fare parte di”.

F.P.: In *MUM, I’M SORRY* la struttura narrativa, nelle due macro-ripartizioni indicate, è marcata, come anticipato, da una precisa scansione luminosa. Nella parte della repertorizzazione degli oggetti c’è una luce bianca, “clinica”, che concorre a suggerire l’ambiente di un laboratorio di analisi; subentra poi il versante notturno che evoca invece la presenza di persone che si fanno corpi nell’oscurità. Il riferimento alla posizione etica della Cattaneo rende però non lineare la traduzione della luce del laboratorio, bianca e “fredda”, dal portato “asettico”, perché, a volte, proprio quando la temperatura emotiva è alta, si ha bisogno di mettere una distanza, di “raffreddare”. Del resto Cattaneo ci ha insegnato a scardinare degli assiomi; qui, nello specifico, quelli che attengono al rapporto conflittuale tra diritto all’individualizzazione e prassi di individuazione all’interno di regimi di necropolitica, particolarmente incisivi nelle politiche e nella gestione del lutto riservate alle persone che muoiono nelle cosiddette “tragedie del mare”⁸. Vogliamo ripartire dagli oggetti?

////////////////////

7 Sul progetto, cfr. Martina Melilli, Piera Rossetto, *Mapping Memories, Charting Empathy: Framing a collaborative research-creation project*, in «From the European South», Special Issue *Maps, Mappings and Cartographic Imaginings*, Tania Rossetto and Farah Polato (eds.), n. 8, April 2021.

8 Cfr. Daniele Salerno, *Stragi del mare e politiche del lutto sul confine mediterraneo*, in Gaia Giuliani (a cura di), *Il colore della nazione*, Le Monnier, Firenze 2015, pp. 123-142. Sulla nozione di necropolitica cfr. Achille Mbembe, *Necropolitics*, in «Public Culture», vol. 15, n. 1, 2003.

M.M.: Il nucleo progettuale all’inizio, come accennavi, aveva a che fare con Cristina Cattaneo che allora non conoscevo ancora di persona. Ho raccolto diversi materiali su di lei, sul suo impegno come anatomopatologa e antropologa forense rispetto all’identificazione dei morti del Mediterraneo. Sostanzialmente volevo incontrare lei per approfondire, a partire dalla sua posizione, il suo approccio ma anche materialmente il suo modo di lavorare. Ma in quella fase non sono riuscita a concordare un appuntamento, era sempre molto presa. Abbiamo provato a rintracciarla in qualunque modo ma senza esito anche con Marta Bianchi, produttrice esecutiva per Careof, l’organizzazione non profit per la ricerca artistica contemporanea che aveva preso in carico la produzione del progetto⁹. Allora abbiamo deciso di partire dagli oggetti, risolte a trovarli in qualunque modo. A quell’altezza non era determinante che fossero esattamente quelli di cui parlava la Cattaneo, quelli del naufragio del 3 ottobre 2013. Era invece fondamentale che fossero degli oggetti che avevano avuto quella storia. Esistevano allora poche realtà che lavoravano in questa direzione. A Lampedusa era già sorta un’attenzione verso gli oggetti superstiti dai naufragi che approdavano alle spiagge e la progettualità di una sorta di museo della memoria migrante. Su queste sollecitazioni molto forti abbiamo iniziato a intessere dei dialoghi.

Parallelamente tramite i centri d’accoglienza che si sono resi disponibili ad aiutarci, associazioni che si occupano di mediazione culturale o di accoglienza, ho iniziato a incontrare più persone possibile che avessero avuto una storia di viaggio attraverso il Mediterraneo, di migrazione, verso l’Italia. Mi sono mossa con l’accortezza – un po’ per proteggere me e un po’ per proteggere loro – che fossero persone che avevano già fatto un percorso di elaborazione personale e che quindi fossero in grado di raccontare la loro esperienza senza che questo, per quanto possibile, esacerbasse il trauma o che la testimonianza non creasse una situazione tale che io non avessi strumenti per gestirla, provocando così ripercussioni negative in primo luogo per loro.

Questi sono i due piani su cui si è mosso il lavoro all’inizio. E più incontravo queste persone, più mi interrogavo sugli scenari attraversati: fisici, psicologici, paesaggistici, sui territori. Ho quindi cominciato a mettere a fuoco cosa dovesse uscire dal lavoro, in particolare rispetto agli oggetti che dovevano raccontare, come dicevi anche tu nell’incontro padovano, quel deposito e quelle stratificazioni di vita che niente altro avrebbe potuto raccontare al posto loro. Perché se le persone che incontravo, che avevano superato il viaggio, erano lì per raccontarlo, i proprietari degli oggetti no, quindi il compito di dire per quelle persone che non c’erano più era solo degli oggetti. Si doveva pertanto trovare il modo di fare loro delle domande, di interpretarli.

Al contempo si andava definendo l’idea di mescolare i due territori, del paesaggio e del corpo: da un lato mi si prospettava un affondo stretto sull’oggetto in quanto unica prova, unica traccia rimasta di chi non c’era più, dall’altro di creare un contesto più ampio entro il quale questi oggetti potessero raccontare al di là della sala clinica nella quale vengono analizzati, repertoriati. Farli uscire da quella sala, collocarli in un contesto più ampio era appunto riportarli ai paesaggi attraversati, riportarli ai corpi sui quali si erano posati perché alla fine questi oggetti viaggiano così, sui corpi, non dentro valigie. Portarsi addosso le “proprie” cose è il solo modo di portarle con sé e al contempo esse costituiscono tutto quello che una/uno riesce a portare con sé nel momento di lasciarsi alle spalle la vita condotta fino ad allora. Quando sono arrivata a Stefania queste idee c’erano.

////////////////////

9 Cfr. <https://www.careof.org/> ultimo accesso 26.IV.2021.

F.P.: Infatti questa è la domanda che volevo farvi: Stefania entra più o meno a che altezza? Vi conoscevate già?

S.B.: No, mi ricordo di una telefonata... Ero a casa di mia madre in Trentino. Il legame è stata un'altra regista, allora più o meno conoscente, che ha dato a Martina il mio nome. Non so neanche se Martina avesse mai visto lavori miei.

M.M.: Ricordo che avevo il desiderio di lavorare con una donna, per due ragioni. Una è molto emotiva, personale, e riguardava il mio modo di guardare quegli oggetti e di raccontare quelle storie... non so spiegare, ma sentivo che per me sarebbe stato più difficile ritrovare nello sguardo di un uomo quello che io stavo provando, quello che stavo vedendo, sentendo... quindi volevo proprio lavorare con una donna, volevo che fosse una donna a guardare quelle cose con me. E poi c'era anche un discorso, diciamo, politico, nel senso che è più facile trovare operatori, fonici, tecnici uomini. Lavorano e girano di più e di conseguenza sono maggiormente conosciuti, i loro nomi sono quelli che vengono immediatamente in mente. A me interessava fare una ricerca sulle professioniste di quegli stessi ambiti. Ho cominciato a chiedere in giro, ho fatto una specie di sondaggio e così è saltato fuori il nome di Stefania. Allora l'ho chiamata.

S.B.: È stata una telefonata piuttosto confusa ma che mi ha dato, emozionalmente, delle buone sensazioni soprattutto per il tono urgente e necessario che usava Martina nel raccontarmi quei primi tasselli. Solitamente, quando vengo contattata, mi raccontano brevemente il tema del progetto e poi ricevo un dossier, un trattamento, o almeno un soggetto, infine si fissa un appuntamento per riparlarne. Qui, mi pare di ricordare che i tempi fossero molto stretti. La telefonata ha coinciso casualmente con il fatto che io, dal Trentino dove abita mia mamma, stavo per tornare a Torino, mentre Martina, che in quel momento stava anche lei dai suoi, a Padova, doveva tornare a Milano. Abbiamo deciso di prenderci un caffè a Milano centrale per vedere se riuscivamo a capirci un po' meglio, dato che al telefono è sempre difficile. E poi, a proposito di coincidenze, c'è stato quest'altro episodio. Avevamo fatto ciascuna il nostro biglietto, indipendentemente; io sono salita a Verona, lei era già sul treno. Bene, ci siamo ritrovate con posti assegnati una di fronte all'altra e così abbiamo cominciato a parlarne già durante il viaggio. Al di là dell'aneddoto – che però influenza –, mi son trovata in sintonia con la tematica e il desiderio di dar voce a queste esistenze. Sin dalla telefonata, mi è parsa una proposta assolutamente da ascoltare, per quanto non avessi ben chiaro tutto. La conversazione è stata poi decisiva, ha sciolto ogni riserva. Martina era molto preparata; aveva già fatto una buona ricerca. Quindi i tempi erano maturi per la fase in cui si deve trovare il modo giusto di visualizzare e mettere assieme le parti e in questo le serviva un affiancamento. Mi sono trovata coinvolta e molto colpita da quegli elementi che già esistevano e a partire dai quali si poteva costruire insieme.

F.P.: Ma in quel momento c'era già una sceneggiatura o un abbozzo?

M.M.: Per me è nata quel giorno. Io avevo delle idee, avevo identificato quei filoni di cui ho parlato prima. Sicuramente l'ambiente del laboratorio, la parte "clinica", e poi le persone, gli oggetti... ma a grandi linee. Però ricordo proprio che dopo le due ore in treno e le due ore a Milano questi tre piani si erano andati definendo; quella stessa sera li ho messi su carta: il lavoro sugli oggetti, la clinica e infine la relazione e la parte su corpo e paesaggio.

E sempre quel giorno ha preso forma la partitura visiva costituita da una parte molto illuminata, fredda, riservata all'analisi scientifica e l'altra che ha a che fare con i corpi e i paesaggi e che riguarda chi è costretto ad affidarsi all'ombra, alle persone che scap-

pano, si muovono di notte, che vengono cercate. Volevo che si creasse questa duplice traiettoria tra chi cerca di trovare nel buio queste persone e coloro che cercano, invece, con la luce, di farsi strada nel buio...

Da qui abbiamo cominciato insieme a ipotizzare. Dicevo: «sarebbe bello che ci fossero dei fari delle macchine che corrono sul corpo, sul paesaggio». Siamo passate a sperimentare e a mettere a punto, per esempio, l'uso delle torce cominciando a perlustrare con la luce tanto il paesaggio che il corpo. Alla fine di quella giornata la parte notturna si era molto definita. Invece la parte "clinica" era rimasta un po' sospesa perché stavamo ancora cercando di avere dei riscontri dalla Cattaneo, non sapevamo ancora se saremmo riuscite ad avere lei oppure no, se andava pensata una ricostruzione finzionale.

F.P.: E, alla fine, quella parte è...?

M.M.: È ricostruzione. Adesso non ricordo esattamente, dal momento in cui ci siamo incontrati al momento delle riprese non è passato molto, forse un mese

S.B.: Sì, pochissimo

M.M.: Come dicevo, già nel momento in cui ci siamo viste mi si sono chiarite le idee alle quali si sono aggiunti gli input arrivati da Stefania sul set. Stefania è arrivata alle riprese con l'auto carica di qualunque cosa potesse essere utile. Ad esempio, per gli oggetti su fondo bianco si è utilizzata la lavagna luminosa portata da lei, quella retroilluminata che si usa per le diapositive, cui io non avevo minimamente pensato. Sono stati lei e Walter Magri, che era il suo assistente per le riprese, a propormela.

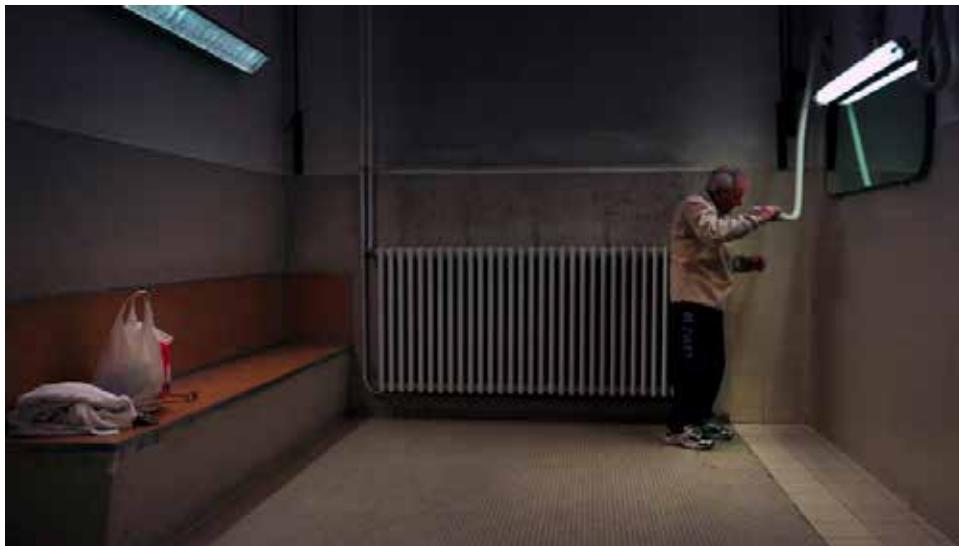
Questa soluzione è scaturita anche da un'altra questione che si è materializzata quando sono riuscita a ottenere gli oggetti che, in quel momento, non avevo ancora. Mi sono trovata con degli oggetti che avevano una carica pazzesca, avevano quelle vite attaccate addosso. Era innegabile per chiunque: che tu avessi una grande sensibilità o fossi freddo come il tavolo di metallo, ti arrivava. Tant'è che questa sensazione si è riversata anche nell'atmosfera di lavoro, era palpabile per chiunque fosse lì con noi, c'era proprio un grande silenzio, una sorta di rispetto. E poi erano belli, indiscutibilmente; la loro "vita" li aveva segnati, modellati: anche questa bellezza era innegabile. E questo poneva un problema concettuale rispetto al fatto che le stratificazioni avessero una bellezza che andava raccontata. E contemporaneamente si apriva la questione etica, quella di chiedersi se io, se noi potevamo veramente fermarci a guardarli perché sono belli, a "metterne in luce" la bellezza.

F.P.: Sì, questa parte sugli oggetti ha un investimento estetico molto forte, nella combinazione tra prospettiva luminosa e approccio di sguardo, su cui si sono concentrate molte delle perplessità richiamate all'inizio di questa conversazione. Come ho avuto modo di scrivere, in questa attenzione per la vita degli oggetti nel loro costituirsi come deposito di vita propria e altrui, nel darsi come parte di un tessuto relazionale che ci lega – persone, oggetti, agenti atmosferici, elementi naturali – e che imprime reciprocamente tracce, non solo non vedo l'oscuramento del dato storico e contestuale da cui provengono ma trovo che ci sia anche una precisa rivendicazione. Vale a dire, l'esigenza di un'apertura dello sguardo capace di scardinare i condizionamenti cui siamo esposti. Perché il processo di reificazione sta nel considerare gli oggetti nella loro funzione d'uso – da cui la distinzione, invalsa¹⁰, tra oggetti e cose –, associabile alla depri-

////////////////////

¹⁰ Cfr. Remo Bodei, *La vita delle cose*, Laterza, Bari 2009; Antonio Costa, *La mela di Cézanne e l'accendino di Hitchcock*, Einaudi, Torino 2014.

vazione della dignità, al lutto per corpi ridotti a oggetti privi di un valore "d'uso". Di qui l'inerzia come imposizione e abuso, dai procedimenti de-soggettivanti dei protocolli della gestione dei flussi migratori al trattamento dei corpi nella morte nei regimi di necropolitica.



Gente dei bagni (2015), di Francesca Scalisi e Stefania Bona, 2 frame video.

In questa rilevanza conferita alla bellezza io ho letto dunque una forma di rispetto che buca questo frame; l'aberrazione diventava capacità di deviare da una certa angolazione di visione. Si tratta di una tensione perché, evidentemente, siamo sempre condizionati nel nostro atto di visione. La stupefazione derivata da questa epifania di bel-

lezza si faceva gesto che scardina, che ci ammonisce a rimodulare l'assetto del nostro modo di guardare, ma anche di vedere, se intendiamo l'uno come atto intenzionale, l'altro come modalità inerziale, pur nei depositi culturali che permeano entrambi. Su entrambi i piani si può agire attraverso un esercizio costante di auto-vigilanza "comprensiva", in quanto consapevole delle difficoltà insite nei processi di riassetto e, al contempo, non accondiscendente.

Tutte le posizioni, anche contrapposte, che *MUM, I'M SORRY* suscita ci fanno riflettere non solo sullo sguardo all'opera nel film ma anche sugli sguardi portati sul film. Tornando allo sguardo del film, Stefania, un accostamento che mi viene ora, anche sulla base di precedenti nostre conversazioni, è al tuo *Gente dei bagni* (2015), co-diretto e sceneggiato con Francesca Scalisi, girato nell'ultimo bagno pubblico di Torino.

Anche in quel caso avevo utilizzato il termine "bellezza". Si trattava di una bellezza diversa da quella di cui stiamo parlando qui, difficile da definire, che prendeva corpo in una sensazione che tuttavia non "bonificava" l'asperità dei vissuti condivisi nella narrazione filmica. Anche in quel caso il modo di organizzare lo sguardo, la messa in scena, erano comprensivi degli oggetti, delle incrostazioni, dei segni lasciati dal passare del tempo e dall'uso. Anche in quel caso, credo, lo spazio, limitato - e ulteriormente perimetrato dalla scelta di non varcare mai la soglia dell'intimità, di non entrare mai nei box doccia - investiva ambiente, arredamenti e oggetti di un potenziale di narrazione che entrava in risonanza con le testimonianze.

Ma torniamo a *MUM, I'M SORRY* e alla sua partitura.

S.B.: Sì è vero, ci sono dei punti di contatto con *Gente dei Bagni*, innanzitutto per questa dimensione di "sacralità" di cui parlava Martina: anche quello spazio, per la sua funzione intima, che mette in gioco l'esigenza di una "pulizia", esteriore e interiore, capace di mondare dalle fatiche della vita "fuori", richiedeva silenzio e un rispetto importante da parte nostra. Di fatto rimanere costretti entro la perimetrazione dell'edificio - rispetto al quale, per di più, avevamo stabilito di escludere categoricamente l'ingresso della macchina da presa dalle docce e dagli ambienti immediatamente adiacenti - diveniva per noi un esercizio di concentrazione ulteriore protesa alla conoscenza di quella dimensione. La cura che tutte le persone si concedono entrando in quel luogo doveva essere raccontata a sua volta, ecco perché era fondamentale ricercare la bellezza dei gesti, dei volti e degli oggetti nel loro dettaglio...

Riprendendo quanto stava dicendo Martina, mi ricordo i giorni successivi al nostro incontro quando, per l'appunto, Martina è giunta a mettere a punto la struttura individuando con più precisione le scene e quindi quale luce, che approccio complessivo, ad esempio quali movimenti di macchina, eccetera. Una volta messo a punto questo, siamo passate all'operazione di stilare la lista delle attrezzature da noleggiare. Al di là della mia attrezzatura personale che conta tutta una serie di strumenti, di "piccoli gadget" che porto con me e che metto a disposizione¹¹, c'è sempre da fare una scelta tecnica di fondo. Dal momento in cui decidi che attrezzature userai decidi anche un

////////////////////////////////////

¹¹ Luci economiche di vario tipo: oggetti luminosi ("cineseria"), strisce e luci led di diversi colori intensità e dimensioni, torce, "scatole luminose" autoconstruite con struttura in legno illuminate da lampadine interne e telo diffusore a coprire (*grid cloth*), palle cinesi Ikea... attrezzi vari per costruire cose che possono servire al momento: pinze, nastri, fil di ferro, cartoncini, panni neri, veli... phon, lente d'ingrandimento, macchina del fumo, velcro, pennarelli di vario tipo...

gusto visivo, il tipo di immagine che andrai a realizzare. Evidentemente il budget è determinante, perché c'è la necessità di avere una base minima di scelta; il budget non è mai abbastanza, certo, e quindi si fanno dei ragionamenti di priorità. Nel nostro caso, se non avessimo usato l'Alexa non avremmo avuto quella pasta lì, quella morbidezza lì. Se nella parte di ispezione degli oggetti, più "ospedaliera", non avessimo usato delle luci morbide - ma neon, quindi fredde -, non avremmo avuto il contrasto con quelle della torcia riservate ai corpi. E se non avessimo avuto una lente macro non saremmo mai potute "entrare" fisicamente nell'oggetto, per capirci.

Abbiamo lavorato negli edifici di Careof, dove abbiamo allestito uno studio di riprese per le diverse fasi, comprensivo di: 1. un tavolone d'acciaio, molto grande, per l'esplorazione con macro degli oggetti; il medesimo sarebbe diventato in un secondo momento l'ambiente della messa in scena dell'analisi scientifica; 2. uno spazio quadrato a terra dove posizionare il collage degli oggetti tutti assieme; 3. un ulteriore spazio, più intimo, dove riprendere i corpi con le torce.

La lista me la ricordo ancora benissimo perché non c'erano tantissimi pezzi, però imprescindibili. Fondamentali per dare un certo gusto... ad esempio, la piastra multi angolo, l'attrezzo che si mette tra la testata del cavalletto e la base della macchina da presa per fare le riprese zenitali... quella che in gergo si chiama "la formaggia", e che ti permette di alzare quanto vuoi l'angolo della camera.



MUM, I'M SORRY (2017), Martina Melilli (a sinistra) e Stefania Bona (a destra), backstage.



MUM, I'M SORRY (2017), frame video.

M.M.: Sì, sì mi ricordo anche io che quella proprio la volevi...

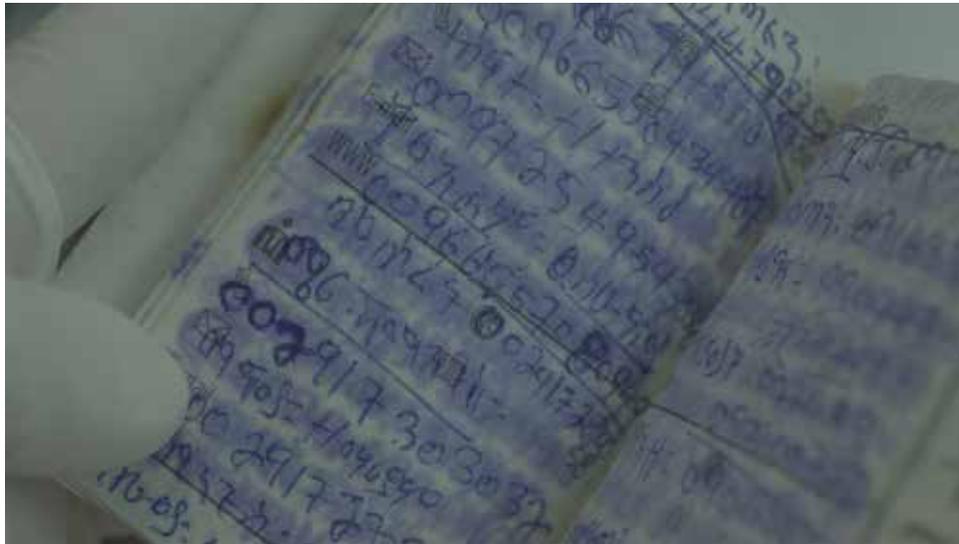
S.B.: Il giorno in cui ci siamo incontrate a Milano, Martina mi aveva dato dei link a dei suoi lavori d'artista precedenti dove avevo trovato questa tecnica di riprendere ed esplorare delle fotografie. Questo mi dava delle indicazioni precise, comprendevo che quella ripresa si sarebbe fatta e quindi, subito, mi sono posta l'urgenza di predisporre l'apparecchiatura idonea che mi permettesse facilmente di realizzare delle zenitali fisse, in sicurezza, con l'aggiunta di una sorta di trabattello per poter alzare il nostro punto di ripresa, e riuscire ad inquadrare tutta quanta la superficie del pavimento occupata dagli oggetti analizzati (che era parecchio estesa). Sulla parte invece di ispezione degli oggetti, più "ospedaliera", abbiamo usato delle luci morbide ma neon, quindi fredde in contrasto con quelle della torcia riservate ai corpi.

F.P.: La parte che Martina ha indicato come fuga/caccia nella notte è trattata nel film in modo astratto, non attraverso situazioni narrative precise. Questo era previsto sin dalla sceneggiatura?

M.M.: Fin dall'inizio c'era l'idea della soggettiva. Nella parte del laboratorio si vedono le maniche del camice della persona che sta maneggiando gli oggetti disposti sul tavolo; durante l'ispezione gli oggetti sono visti molto vicino, come se fossero sotto una lente, guardati da quel qualcuno che noi non vediamo mai.



MUM, I'M SORRY (2017), backstage.



MUM, I'M SORRY (2017), frame video.

Volevo mantenere l'ottica della soggettiva anche rispetto al paesaggio e ai corpi nel senso di restituire uno sguardo che fruga, che cerca, che si muove nel buio; come dicevo, la torcia poteva essere della persona che scappa, e che cerca di orientarsi, ma poteva essere anche quella della guardia che cerca di trovare chi scappa. I corpi e i paesaggi emergevano da questo balenare della luce nel buio, dall'alterazione della nostra

percezione abituale delle figure attorno a noi. Di qui l'indistinzione dei piani tra il corpo fisico e il corpo del paesaggio. Abbiamo cercato angolazioni tali che non si capisse subito che si trattava di un corpo o di parti di un corpo, che potesse confondersi con un paesaggio: le scapole e la spina dorsale come dei rilievi montuosi, ad esempio, oppure evocare un tessuto; la texture dei capelli, in quel caso afro, ricordava la ramaglia del bosco, il fogliame. Per certi aspetti è la stessa azione che fa Cattaneo: nella sua indagine, come afferma, c'è uno sporgersi verso l'invisibile¹².

S.B.: Confermo, la maniera in cui abbiamo lavorato con la luce, ma anche con la camera, mirava a restituire un certo modo di porsi dello sguardo rispetto a ciò che aveva di fronte: cercare, osservare nel dettaglio, capire in maniera intensa la persona, la superficie, l'oggetto di fronte a sé. Con il macro siamo andate a cercare tutte le astrazioni fino ad arrivare a una definizione di forme: quelle degli oggetti e dei dettagli delle fotografie, dei volti delle persone ritratte come anche, nella seconda sezione, dei corpi e paesaggi. Questo apre anche all'inatteso: basti pensare anche solo all'immagine del bosco con lo spot dove si va a percepire prima, e poi vedere, le diverse tipologie delle foglie e il loro modificarsi allo spostarsi della luce. L'assetto ha posto le condizioni ma è solo nell'atto che si definisce la visione, non è preordinata.



MUM, I'M SORRY (2017), backstage.

12 Cristina Cattaneo, *Le cose più importanti sono invisibili*, intervista a cura di Silvana Palazzo, in «Il sussidiario.net», 15/04/2019, <https://www.ilsussidiario.net/news/cronaca/2019/4/15/cristina-cattaneo-medico-legale-caso-yara-le-cose-piu-importanti-sono-invisibili/1871728/> ultimo accesso 26.IV.2021.



MUM, I'M SORRY (2017), backstage.

M.M.: Esatto, mi interessava molto questo lavoro sulle superfici, su come cambiavano, rispondevano al mutare del punto di osservazione e della luce: dai corpi, agli oggetti al paesaggio... variazione delle consistenze, delle texture, delle modellazioni, degli elementi che le compongono, le loro cavità, i rilievi.

F.P.: Stavo riflettendo sul nero di questa parte, diciamo del fuggire-essere inseguito nella notte e sul fatto che però non abbiamo un uso contrastato della luce – come nel noir per capirci – o “espressionistico”. È piuttosto un nero avvolgente. Come se la situazione che ha suggerito questa sezione avesse lasciato il posto al nero come luce – seguendo anche le vostre ultime annotazioni – che permette il darsi della visione e di quello sguardo “aperto” a cogliere, più che a catalogare.

S.B.: Sì, è un nero avvolgente, non un nero che “buca” – come si dice nel settore – bensì un nero fatto di grigi. Avevamo, se non sbaglio, anche un'altra torcia che usavamo di “rimbalzo”, a creare un po' di “diffusa”. Eravamo in un ambiente cittadino, quindi comunque lievemente luminoso, ma abbiamo lavorato lo stesso sui grigi, li abbiamo attentamente abbassati, controllandoli in sede di color con il colorist.

In effetti per questa io non ho mai realmente pensato allo sguardo della polizia. Sarebbe stato in quel caso un fascio d'altro tipo, di ben altra potenza, netto e freddo. Noi abbiamo usato una torcia di media misura, a lampada, con una temperatura colore calda, tendente al giallo che, essendo più fioca e meno intensa, è meno incisa e di conseguenza crea una linea meno netta tra luce e ombra. Altra cosa è il tipo di movimento dello spot che qui non è nervoso, a scatti, come sarebbe plausibilmente stato per evocare un inseguimento; è invece piuttosto lento e fluido e questo restituisce più l'effetto dello scoprire, di andare incontro alla rivelazione, che è un ben altro tipo di “ricerca”.

F.P.: Sì, vorrei tornare a questa idea di continuità tra gli sguardi delle diverse parti, che dicevate essere accomunati da questa intensità delle cose in sé. Però il film mette anche in scena la situazione della catalogazione, della repertoriazione che comunque chiama in causa un altro tipo di sguardo...

M.M.: Diciamo che nella parte degli oggetti ci sono due dimensioni che si alternano. Vi è uno sguardo molto ravvicinato, quello che troviamo all'inizio e che precede il momento in cui entrano in campo per la prima volta le mani che compiono le operazioni finalizzate a catalogare gli oggetti. Questo sguardo è quello che esplora gli oggetti, che percorre le loro superfici, che entra negli interstizi ed è quello di cui parlavo prima. Gli si alterna lo sguardo autoptico, cui facevi riferimento tu, dove vediamo le mani che toccano, spostano gli oggetti, li predispongono alla catalogazione, li fotografano.

F.P.: Pensando anche alla posizione della Cattaneo forse possiamo dire che una tipologia di sguardo si insinua nell'altra, rivelando l'oltre del dato oggettivo.

S.B.: Secondo me determinante, da un punto di vista narrativo, è la mobilità. In una parte, quella della repertoriazione degli oggetti, la ripresa è fissa; di qui l'impressione di oggettività, distacco. Diversamente quando la macchina si concentra sulla ricerca del macro degli oggetti, inizia a muoversi lievemente, sensibilmente. In questa seconda modalità c'è la presa di posizione di Martina con il suo sguardo di prossimità, di massima vicinanza.

M.M.: Sì, le mani... vorrei soffermarmi su questo aspetto che per me ha costituito un vero problema deontologico. Anche se erano l'unica parte visibile, che fossero quelle della Cattaneo o di altre/i per me, integralista del cinema del reale, faceva una sostanziale differenza. Mi ricordo di essermi interrogata a lungo se le due soluzioni potevano

avere la stessa valenza, di averne anche parlato con altre persone per avere dei riscontri, delle opinioni...

F.P.: Ma alla fine, le mani di chi sono?

S.B.: Di Martina (risata); o meglio le une di Martina, le altre di Marta, di Careof. Il nostro team era veramente minimalista, era Martina anche a muovere la torcia (risate).



MUM, I'M SORRY (2017), backstage.



MUM, I'M SORRY (2017), backstage.

M.M.: Alla fine si sono imposte le esigenze contestuali anche perché siamo riuscite a incontrare la Cattaneo solo a fine riprese. Le abbiamo fatto un'intervista che poi abbiamo deciso di non usare perché nel frattempo il film aveva preso altre strade. E comunque ci ha dato modo di verificare i dettagli, i procedimenti, di confrontare la manualità su cui avevo condotto tutto uno studio... insomma tutta una serie di elementi che ci sono stati utili perché anche se non cambi nulla c'è un apporto al progetto, un tuo aderirvi maggiormente.

La Cattaneo è venuta anche alla presentazione al PAC di Milano (2018) dove il film è stato inserito nella Project Room come focus sul progetto omonimo a cura di Chiara Agnello, in occasione della mostra personale di Teresa Margolles YA BASTA HIJOS DE PUTA, a cura di Diego Sileo. In quel contesto ha spiegato la sua attività, ha parlato a lungo del suo lavoro. Teniamo presente che all'epoca non era conosciuta come lo è ora.

F.P.: E come hai condotto questo studio?

M.M.: Avevo cercato e trovato dei materiali online sia sul lavoro della Cattaneo sia sulla professione, trovando dei servizi molto specifici e dettagliati. Ho avuto modo di studiare attentamente le procedure e le gestualità tecniche della professione ma anche il modo di praticarle proprio della Cattaneo, il suo modo personale di approcciare gli oggetti, di toccarli. Quando siamo andate da lei, come dicevo, avevamo già chiuso le riprese.

F.P.: Stefania, possiamo tornare proprio sugli aspetti tecnici, che come dicevi tu, "fanno" la narrazione?

S.B.: Certo. Come dicevo, ricordo perfettamente la famosa lista, proprio per la sua essenzialità fondamentale. L'Alexa plus (gambe e testa fluida O'Connor e piastra multi-angolo) era corredata di un set di lenti CP2 Zeiss e un 50mm macro. Per le luci, erano 4 kino Flo (da 4 tubi a fluorescenza da 120 cm), 1 proiettore Lupo Dayled Fresnel 650 - 5600K per i riempimenti, 2 torce a incandescenza e 1 polistirolo per i rimbalzi di luce. Infine, un monitor di 24 pollici per mostrare le immagini a Martina.

Per la parte di messa in scena "scientifica" abbiamo utilizzato per l'appunto le luci Kino Flo, tubi a fluorescenza, a 5500K, quindi a temperatura colore fredda, diffusa omogeneamente, senza chiaroscuri. Sono state posizionate in alto, sopra il tavolo che era luogo della nostra scena. Si trattava di un tavolo metallico, su cui la luce rimbalzava, come anche dai camici bianchi, con l'effetto di aumentare la luminosità e la freddezza della scena. La resa voleva essere quella di una luce chirurgica, funzionale a "vedere" bene quello che si stava facendo; ci serviva una visione oggettiva, "bianca", sull'oggetto.

Per le riprese dei dettagli e le esplorazioni degli oggetti abbiamo illuminato con i 2 Kino Flo da 3200K per riscaldare lievemente la temperatura colore, e il faretto rimbalzato sul polistirolo per creare una luce il più morbida possibile. Abbiamo alternato la lavagna luminosa, di cui si parlava all'inizio, autoprodotta, sulla quale appoggiare alcuni oggetti, che conferiva la massima luminosità. Solo per questa parte, siamo ricorse a una lente macro (50mm macro) che ci permetteva di "entrare" nell'oggetto il più possibile e osservarne i dettagli minuscoli della superficie, le stratificazioni di materiale depositato, la polvere, i residui di sabbia, le sfumature di colore. La macchina doveva essere qui come un occhio che, con attenzione, cura e sentimento, scopriva i fogli, i documenti, le foto... i movimenti dovevano essere lenti e minimi.

Le riprese della parte dei corpi e dei paesaggi dovevano stare diametralmente all'opposto: le scene erano immerse nel buio, era la luce che andava a scoprire i corpi o i dettagli del paesaggio. Per avere agilità nel movimento abbiamo scelto due torce, di medie dimensioni, ma anche, ovviamente, per la loro funzione simbolica, di rinvio: come oggetto materiale e come evocazione di un muoversi nel buio, cercare, scoprire...

La luce era quella di una torcia con lampada ad incandescenza, quindi con dominante calda e un fascio avvolgente (circa 2700K), abbiamo applicato uno o più cerchietti di filtro diffusore frost, nastrato sul vetro della torcia per togliere la netta differenza tra il punto centrale più luminoso e le parti esterne.

F.P.: E in fase di montaggio, di postproduzione, ci sono stati passaggi rilevanti?

S.B.: Prima vorrei ricordare il contributo di Valeria Cozzarini e Atej Tutta per la scena del mare. Non ricordo bene perché abbiamo avuto questa esigenza, forse i tempi erano stretti o non avevamo il modo di farlo noi in quei giorni e quindi ho contattato loro, a Venezia. Sapevo che avevano l'attrezzatura adatta e anche che erano in linea con il nostro lavoro. Sono andati loro, dunque, al Lido, a fare le riprese del mare che ci servivano per aggiungere paesaggio.

F.P.: Che indicazioni avevate dato?

S.B.: Da un punto di vista tecnico, abbiamo chiesto di usare due torce e mostrato i nostri esterni. Abbiamo ovviamente fornito le indicazioni tecniche rispetto ai formati usati con la macchina da presa e spiegato come avevamo già girato; rispetto alle immagini, ci interessavano tracce sulla sabbia, le dune e il mare.

F.P.: E rispetto al montaggio?

M.M.: Il lavoro della montatrice, Irene Dionisio - che poi è stata la persona che ha messo in contatto me e Stefania - è stato molto lineare, avevamo già tutti i pezzi nella loro successione. Io ero là, seduta a fianco e lei ha rispettato perfettamente la concezione.

S.B.: *MUM I'M SORRY* è stata in effetti la mia prima esperienza di lavoro con Irene anche se in realtà in questo frangente non siamo state veramente a contatto, ciascuna ha svolto la propria parte.

M.M.: Stefania invece ha seguito anche la parte di color correction.

S.B.: Sì, seguo sempre questa parte che è fondamentale per "chiudere" tutto il lavoro fatto prima curando gli ultimi dettagli. Affianco un tecnico in uno studio apposito. In questo caso, essendo io a Torino, era Emanuele Segre, professionista con cui collaboro abitualmente. Gli interventi in color correction non sono stati imponenti, si è trattato piuttosto di aggiustamenti, però determinanti per restituire l'idea progettuale. C'è stata un'azione di rafforzamento con velature, apparentemente impercettibili ma che in realtà influenzano la percezione in maniera importante. Per quanto riguarda la temperatura, diciamo che in questa fase abbiamo sostanzialmente definito minuziosamente quanto fredde e quanto calde dovessero essere le due parti del film.

Nella parte dell'esplorazione degli oggetti, e in particolare delle fotografie, abbiamo isolato e aumentato leggermente la dominante di magenta/rosso, per "tirarla fuori" e marcarla rispetto agli altri elementi cromatici; l'idea-guida, che orientava la scelta e gli interventi, era quella della "ferita".

F.P.: Irene Dionisio è la regista con cui, Stefania, hai realizzato in questi giorni *Camera Chiara*, parte di un trittico interno al progetto *Claustrophilia*¹³ ideato da Valerio Binasco nel quadro delle condizioni imposte dalla situazione pandemica e della correlata migrazione online di opere e prassi. Nelle dichiarazioni programmatiche si esprime la volontà di promuovere una sperimentazione intermediale che dia luogo a opere da fruirsi su piattaforme online ma anche, quando possibile, in presenza. Opere che interrogano forme espressive "di sopravvivenza".



13 Per un'introduzione al progetto, si rinvia alla pagina del Teatro Stabile di Torino <https://www.teatrostabiletorino.it/claustrophilia/> ultimo accesso 26.IV.2021.



Camera Chiara (2020), backstage. Nella foto, da sinistra Stefania Bona, Irene Dionisio, Orietta Notari. Copyright Luigi De Palma.

S.B.: Sì, in effetti è stato così. C'era una componente contestuale: la chiusura dei teatri, l'annullamento delle messe in scena, la volontà comunque di lavorare, ad esempio di far provare gli attori e le attrici in prospettiva della ripresa. In questo caso Binasco stava lavorando alla messa in scena di *Molly Sweeney* del drammaturgo irlandese Brian Friel. E poi c'era la volontà di resistere in forma attiva, scegliendo di cogliere questa occasione per sperimentare. E in effetti Irene ne ha colto tutta la portata mirando non a un lavoro strumentale ma a un progetto che si innestava sui materiali a disposizione. Binasco ha messo a disposizione il testo da cui Irene, tempo una settimana, desse una sua reinterpretazione, che necessariamente non avrebbe comportato stravolgimenti ma più un lavoro interstiziale. Ne è risultata una mezz'ora. L'aspetto interessante emerso, come dicevi, dal quadro pandemico è la possibilità di sperimentare, di ripensare anche gli spazi trasversalmente alle forme espressive. Qui avevamo a disposizione tutta la struttura dello Stabile – dal palcoscenico agli attori ai tecnici –; l'intenzione, tuttavia, non era quella di fare del cosiddetto teatro-filmato ma un'opera cinematografica. Il fatto che Irene avesse lavorato sia sul registro del documentario che della finzione è stato importante per la realizzazione.

F.P.: Questo testo di Friel, che prende spunto da un caso clinico riportato da Oliver Sacks, ruota nuovamente attorno a un'idea di partizione luminosa che muove da una cecità non assoluta, fatta di ombre, alla progressiva visione fino al ritorno al buio e all'esperienza di "visione cieca", fenomeno neurologico, secondo cui i pazienti riescono ancora a rispondere a stimoli visivi senza però averne coscienza, con il portato scientifico e filosofico del caso...¹⁴ Una bella sfida per la tua professione, Stefania. E il soggetto della nostra prossima conversazione.

Padova, Rovereto, Torino.

14 Il testo di Friel è stato allestito nel 2007 da Andrea De Rosa. Per una riflessione sulla portata dei temi menzionati cfr. quanto scrive Pasquale Mari, che ne curò le luci (il buio) in Cristina Grazioli, Pasquale Mari, *Dire luce. Una riflessione a due voci sulla luce in scena*, Cuepress, Imola 2021, in particolare pp. 72-73.