



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 presidono alla classificazione delle Riviste (schede bibliografiche, forum, interviste, interventi di artisti).



1 publicationethics.org/files/Code_of_conduct_for_journal_editors_Mar11.pdf

Copertina

Sean Scully, *Looking Outward*, intervento nella serra di Villa Panza (Varese) in occasione della mostra *Long Light*, ottobre 2019, FAI - Villa e Collezione Panza, Varese, foto Cristina Grazioli.

Retro di copertina

Solaris regia Andrea De Rosa, luci e fotografia Pasquale Mari, 2021. Kelvin (Federica Rosellini), foto Federico Pitto.

I materiali utilizzati all'interno della pubblicazione (testo, foto, grafiche, etc...) e nella 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 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 San Paolo**

Alfonso Cariolato in dialogo con Jean-Luc Nancy

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 Griffero

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
- Pasquale Mari*
166 In viaggio verso *Solaris*. Un diario
- Farah Polato in conversazione con Stefania Bona e Martina Melilli*
188 Dell'interrogare il visibile e dell'aberrazione
- Alfredo Pirri*
209 Fuoco - Cenere - Silenzio

Sciame di luce: chiarori, abbagli,
crepuscoli
Cristina Grazioli

ABSTRACT

Abbiamo concepito il progetto di questo numero di *Sciami |ricerche* all'inizio dell'estate 2020, un momento in cui i nostri vissuti erano carichi dell'esperienza e delle implicazioni imposte dall'emergenza "Covid", sollecitati a reagire ma anche disorientati da quotidiani interrogativi sulle nostre esistenze; e inevitabilmente sul senso del nostro quotidiano agire entro la dimensione estetica.

La proposta giunta da Valentina Valentini di pensare a un numero di *Sciami* dedicato alla *Luce* è stata l'occasione per riunire voci diverse, orchestrate su motivi consonanti.

Le questioni chiamate in causa, *sentite* prima ancor che pensate, evidenziavano qualità sostanziali dell'evento performativo, i suoi elementi imprescindibili: la condivisione di uno spazio fisico, il respiro comune di una collettività, la percezione e la sensorialità come ineludibili premesse di ogni evento spettacolare; *a contrario*, il momento faceva emergere punti critici di un sistema privo di equilibri e di strategie d'orchestrazione, portava a riflettere sulla *natura* dei teatri... Si evidenziava la continuità esistente tra la dimensione del quotidiano, lo *stare* dei corpi in un ambiente fisico abitato da altre presenze e la condivisione di uno spazio in un contesto performativo; spazio sempre pervaso da sostanza luminosa anche nella forma dell'oscurità e del buio. La luce è fattore essenziale in tutte queste dinamiche, di apertura, di coesione, di isolamento.

Nell'invito a contribuire, abbiamo proposto alcune "parole chiave", nelle loro relazioni con la luce, delle coordinate di orientamento nel percorso da costruire insieme per questo numero monografico di *Sciami*: spazio, condivisione, separazione, aria, gas, atmosfera, sfera, materialità della luce atmosferica, buio.

Questo saggio è inteso come percorso introduttivo ai diversi contributi e insieme approfondimento di voci che in epoche passate hanno straordinariamente anticipato urgenze e poetiche nel nostro presente.

The concept for this issue of Sciami |ricerche was conceived at the beginning of summer 2020, a time when our lives were charged with the experience and implications imposed by the "Covid" emergency, calling to react but also troubled by daily questions about our lives; and about the meaning of our daily actions within the aesthetic dimension.

The proposal made by Valentina Valentini to think about an issue of Sciami on Light was an opportunity to bring together different voices, orchestrated on consonant topics.

The issues involved, which were felt before being thought about, highlighted the substantial qualities of the performance event, its essential elements: the sharing of a physical space, the common breath of a collectivity, perception and sensoriality as premises of every live performance; on the other hand, that moment brought out critical points of a system lacking in balances and orchestration strategies, and the situation led to reflection on the nature of theatres... It was highlighted, the continuity existing between the dimension of our everyday life, the being of bodies in a physical environment inhabited by other presences and the sharing of a space in a performative context; space is always pervaded by luminous substance, even in the form of darkness and gloom. Light is an essential factor in all these dynamics, of openness, cohesion or isolation.

In the call to contribute, we proposed some "key words", in their relations with light, as points of reference and orientation in the walk to go for together, shaping this monographic issue of Sciami: space, sharing, separation, air, gas, atmosphere, sphere, materiality of atmospheric light, darkness.

This essay aims to be an introduction to the various contributions and at the same time a focus on voices that in past eras have extraordinarily announced and foreseen the urgencies and thoughts of our present.

Voci nella luce

Abbiamo concepito il progetto di questo numero di *Sciami | ricerche* all'inizio dell'estate 2020, un momento in cui i nostri vissuti erano carichi dell'esperienza e delle implicazioni imposte dall'emergenza "Covid", i nostri affetti e le nostre menti sollecitati a reagire ma anche disorientati da quotidiani interrogativi sulle nostre esistenze; e inevitabilmente sul senso del nostro quotidiano agire entro la dimensione estetica (chi nella creazione, chi nella riflessione o nella formazione, chi ancora da partecipante/fruitore, ma anche chi di arte e cultura non si occupava (e forse per la prima volta si è interrogato in merito).

La proposta giunta da Valentina Valentini di pensare a un numero di *Sciami* dedicato alla Luce era motivata dai miei ormai pluridecennali percorsi di ricerca – e anche da concomitanti "approdi" di una parte di queste ricerche¹; una proposta accolta con sincero entusiasmo, come occasione per riunire voci diverse, orchestrate su motivi consonanti. Immediatamente e necessariamente mi resi conto che elaborare un progetto sul tema della luce (che implicava anche sceglierne un aspetto specifico, tra le infinite declinazioni possibili) in quel momento non poteva prescindere dalle condizioni e dalle molteplici implicazioni della primavera "pandemica". Eravamo forse più ottimisti, senz'altro con maggiori riserve di energia e capacità di reazione.

Le questioni chiamate in causa, *sentite* prima ancor che pensate, evidenziavano (più di quanto non sia già costitutivamente) qualità sostanziali dell'evento performativo, i suoi elementi imprescindibili: la condivisione di uno spazio fisico, il respiro comune di una collettività, la percezione e la sensorialità come ineludibili premesse di ogni evento spettacolare; *a contrario*, il momento induceva anche a constatare la mancanza di un autentico "collante" nella consuetudine di tante situazioni teatrali, faceva emergere punti critici di un sistema privo di equilibri e di strategie d'orchestrazione, portava a riflettere sulla *natura* dei teatri... Motivi affiorati nella loro urgenza anche al di fuori dell'ambito delle arti performative; dato che ingredienti basilari di tutto questo sono l'aria e lo spazio – quel nutrimento prezioso che a partire dallo scorso anno ha iniziato a subire forti limitazioni.

Si evidenziava la continuità esistente tra la dimensione del quotidiano, lo *stare* dei corpi in un ambiente fisico abitato da altre presenze² e la condivisione di uno spazio in un contesto performativo; spazio sempre pervaso da sostanza luminosa anche nella forma dell'oscurità e del buio. Fattore essenziale in tutte queste dinamiche, di apertura, di coesione, di isolamento, la luce – in tutte le sue sfumature, densità, temperature e cromie – determina le condizioni del nostro stare al mondo.



1 Tra 2019 e 2020 si è svolto il primo convegno (*Lumière Matière*) del programma di ricerca *Lumière de Spectacle*, codiretto dalla sottoscritta insieme a Véronique Perruchon, <https://ceac.univ-lille.fr/axes-et-programmes/programmes/lumiere-de-spectacle>, ultimo accesso 26.IV.2021; si è avviato il progetto di conversazioni sulla luce *Lighting Light(s)* in «Arabeschi»: <http://www.arabeschi.it/lighting-lights-01--conversazione-con-pasquale-mari>, ultimo accesso 26.IV.2021; <http://www.arabeschi.it/lighting-lights2--conversazione-con-alessandro-sera>, ultimo accesso 26.IV.2021; è uscito il volume Cristina Grazioli, Pasquale Mari, *Dire Luce. Una riflessione a due voci sulla luce in scena*, Cuepress, Imola 2021.

2 Per noi significativo il documento stilato da un gruppo di docenti dell'università di Padova: https://www.disll.unipd.it/sites/disll.unipd.it/files/DiSLL_DAD_protocollato.pdf, ultimo accesso 26.IV.2021.

Nell'invito a contribuire, abbiamo proposto alcune "parole chiave", delle coordinate di orientamento nel percorso da costruire insieme per questo numero monografico di *Sciami*, intese nelle loro relazioni con la luce: spazio, condivisione, separazione, aria, gas, atmosfera, sfera, materialità della luce atmosferica, buio.

Luce-spazio: il grado zero di esistenza del teatro. Uno sguardo alle nostre spalle

Questo universo di relazioni segnato dalla presenza atmosferica della luce evoca istanze che ritroviamo già in un "pensiero della luce" esistito secoli fa. Pensiero non dominante, le cui eco a nostro avviso risuonano oggi, mutate e "reincarnate" ma riconoscibili.

Citiamo uno dei nostri riferimenti preferiti, a rischio di ripeterci³; un passo degli scritti dello scenografo Pietro Gonzaga che all'aprirsi dell'Ottocento esprime mirabilmente la consapevolezza della forma di esistenza della luce come "massa" che occupa lo spazio tra scena e sala. Già nelle considerazioni che riguardano il lavoro dello scenografo, Gonzaga insiste sull'aria e sui vapori che si mischiano agli oggetti in virtù della loro distanza dall'occhio, coprendoli «del loro bluastrò o rossastrò, a seconda di come la luce li colpisce e vi si mescola» e osserva che i raggi divergenti della luce riflessa dagli oggetti portano all'occhio i loro contorni tanto indefiniti quanto la loro lontananza, così che la loro dispersione confonde la nitidezza delle immagini trasmesse; tutto questo, scrive lo scenografo, non sono «teorie astratte», ma cose che si vedono molto bene, quando si guardi con un certo grado di attenzione⁴. Questo "indefinito" della visione negli scritti di Gonzaga ha a che vedere con il fatto che «la nostra esistenza è più sensibile che spirituale», cosa che un pittore-scenografo, ammonisce Gonzaga, non deve dimenticare⁵.

Lo scenografo istituisce poi la corrispondenza, così spesso ripresa da artisti e teorici successivi, tra luce e suono, visione e ascolto:

La lumière est le véhicule de la vision, comme l'air sonore l'est de l'ouïe; comme l'air sonore n'opère rien sur le sentiment, s'il n'est pas agité artistiquement par l'adresse du musicien, ainsi la lumière n'est simplement que du jour, si elle n'est pas travaillé, pour ainsi dire, en fantôme par la surface des objets dans lesquels elle frappe, et en est renvoyé à l'œil avec la plus grande vitesse et exactitude [...]. Or, le décorateur intelligent, peut tirer tout le parti

3 Cfr. per es. Cristina Grazioli, *Luce e atmosfera, natura e pittura: alla ricerca di un fattore unitario della messinscena tra XVIII e XIX secolo, in Avènement de la mise en scène/Crise du drame. Continuités-discontinuités*, a cura di Jean-Pierre Sarrazac e Marco Consolini, Edizioni di Pagina, Bari 2009, pp. 33-52; Cristina Grazioli, Pasquale Mari, *Dire luce. [...]*, cit., pp. 148, 185.

4 Pierre Gothard de Gonzague [Pietro Gonzaga], *Lettre a mon Chef ou éclaircissement convenable du décorateur théâtral Pierre Gothard Gonzague sur l'exercice de sa profession*, de l'Imprimerie d'Alex Pluchart, Saint Pétersbourg 1807, p. 30 (trad. it. in Pietro Gonzaga, *La musica degli occhi*, a cura di Maria Ida Biggi, Olschki, Firenze 2006).

5 Pierre Gothard de Gonzague [Pietro Gonzaga], *Lettre a mon Chef...*, cit., p. 33.

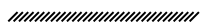
qu'il veut de la masse de lumière qui se trouve entre le spectacle et le spectateur, s'il sait artistement préparer les surfaces des coulisses de manière à nous renvoyer les rayons lumineux transformés en images illusoires⁶.

L'effetto della scenografia deve essere *sentito*, non *pensato*.

La voce di Gonzaga può essere accostata ad altre pronunce, diverse tra loro, che testimoniano un universo tenuto insieme da aspirazioni che non collimano con la concezione dominante dello spazio teatrale della nostra tradizione; oseremmo dire: che non si accontentano dello spazio e della luce della finzione e guardano costantemente oltre il fondale, oltre la soffitta della scatola scenica⁷. La passione per la luce non separa spazio ed effetti della luce artificiale dall'esperienza della luce naturale.

Le poetiche che si esprimono tra fine Settecento e inizio Ottocento sembrano consegnare un patrimonio di idee, progetti, programmi per il futuro, in un arco che idealmente si estende al di sopra della scatola illusionistica nell'aspirazione a superarla, ad alcuni artisti e personalità del mondo teatrale d'inizio Novecento⁸. Dall'osservatorio contemporaneo guardare a quel momento non solo è affascinante dal punto di vista dell'indagine storica, ma potrebbe essere fruttuoso per "orientarci" nel presente – e verso il futuro.

Il motivo dello "spazio condiviso", *alla luce* (o al buio) della situazione contingente, è centrale in riflessioni e pratiche della luce del primo Novecento. Mi riferisco in particolare ai movimenti che, in modo diverso, hanno cercato di ripensare la ricerca e l'attività artistica in stretta connessione con la sfera sociale ed esistenziale, ma anche nel tentativo di ritrovare nuovi patti con la sfera della Natura. Penso all'ambito delle *Künstlerkolonien*, le colonie degli artisti fondate soprattutto nei paesi di lingua tedesca (che è anche il territorio all'avanguardia per concezioni e pratiche teatrali dell'epoca). Per esempio Worswede, vicino a Brema, nel cui contesto non a caso si situa un'occasione (certo marginale per uno sguardo più ampio sull'epoca ma non ai nostri occhi) che è l'inaugurazione della Kunsthalle, nel febbraio 1902: momento in cui Rilke ha modo di mettere alla prova la sua concezione teatrale, nell'allestimento di un dramma di Maeterlinck, ma anche in quella che forse oggi definiremmo una performance *site specific*, in cui un suo testo programmatico (*Festspielszene*) veniva recitato negli ampi spazi della scalinata del museo, parte di un programma performativo e artistico più ampio. Lo stesso Rilke per il quale sulla scena (ma anche nell'arte in genere e nella vita) le presenze vivono la loro autentica dimensione solo se avvolte da una stessa



6 Ivi, p. 53 («la luce è veicolo della visione, come l'aria sonora lo è per l'udito; come l'aria sonora non agisce sul sentimento se non è vivificata artisticamente dal musicista, così la luce non è che chiarore se non è rielaborata, per così dire in fantasma dalla superficie degli oggetti che colpisce, e rinviata all'occhio con la più grande velocità ed esattezza [...]. Ora, lo scenografo intelligente può trarre il maggior profitto dalla massa di luce che si trova tra lo spettacolo e lo spettatore, se sa preparare artisticamente le superfici delle quinte in modo da rinviarci i raggi luminosi trasformati in immagini illusorie»).

7 Cristina Grazioli, *Luce e atmosfera: una direttrice alternativa*, in *La scena di Mariano Fortuny. Atti del convegno internazionale di studi*, Bulzoni, Roma 2017, pp. 51-67.

8 Secondo questa prospettiva è stato concepito il progetto "Atlante Fortuny". *Patrimonio e innovazione nell'opera di Mariano Fortuny: fonti ispiratrici nell'arte di orchestrare la luce, relazioni, influenti, testimonianze nel contesto artistico europeo* (2012-2014), <https://www.disll.unipd.it/atatlante-fortunypatrimonio-e-innovazione-nellopera-di-mariano-fortuny-fonti-ispiratrici-nellarte-di>, ultimo accesso 26.IV.2021.

melodia, rifluggono di colori che l'atmosfera (la luce) fa risplendere; lo stesso Rilke (cioè negli stessi anni) che condivide con Georg Fuchs la concezione di un teatro come evento festivo, cerimoniale che consente ad una moltitudine di singoli di riconoscersi e sentirsi "comunità". Negli stessi anni (1901) a Darmstadt⁹ si situa l'esperienza della Colonia degli artisti pensata come un luogo dove l'individuo potesse vivere senza scissioni e alienazione la dimensione lavorativa, quella privata, quella artistica; dove gli oggetti domestici, le abitazioni, l'urbanistica, vivono di una stessa dimensione estetica (anticipazione diretta di quanto si diffonderà a partire dal Bauhaus).

In questi contesti mai la creazione scenica è pensata disgiunta dalla sfera dell'esistenza (oltre che dalle altre arti).

Darmstadt ospita il Festspielhaus, luogo teatrale al quale è legata la pubblicazione di Peter Behrens *Feste des Lebens und der Kunst. Eine Betrachtung des Theaters als höchsten Kultursymbols* (Festa della vita e dell'arte. Una considerazione del teatro come più alto simbolo della cultura), dedicato alla stessa *Künstlerkolonie*. Vi leggiamo, tra le altre interessantissime affermazioni: «Der Stil aber ist der Symbol des Gesamtempfindens, der ganzen Lebensauffassung einer Zeit, und zeigt sich im Universum aller Künste. Wollen wir nun ein Haus errichten das der gesamten Kunst eine heilige Stätte sein soll»¹⁰. La consuetudine, scrive Behrens, separa gli spettatori in parti isolate dello spazio, uno spazio destinato a suscitare l'*illusione* della natura; un non senso, dato che la dimensione dell'arte è autonoma e altrettanto reale. Tuttavia questa dimensione dalle leggi peculiari non è scissa dalla natura. Come altri suoi sodali, auspica uno spazio teatrale ad anfiteatro; ma immagina anche la presenza di «lebende Blumen» e «blühende Garten»¹¹ (fiori vivi e giardini fiorenti) per sottolineare che non si tratta di uno spazio separato da quello naturale.

In questo teatro vi deve essere spazio tra i posti a sedere in modo da consentire agli spettatori di muoversi: «vogliamo rimanere esseri sociali e gioire della bellezza della nostra vita». Nelle pause ci si deve poter spostare in spazi luminosi o in ampie terrazze, che consentano di aprire lo sguardo sul paesaggio. Tutto il testo di Behrens "risuona" luce, nella ricorrenza di parole come *farbenleuchtend, glühend, Glanz* (rilucente di colori, ardente, splendore). Più precisamente, rispetto alla luce l'autore scrive che non si dovranno limitare le rappresentazioni ad un'ora specifica, bensì estenderle a tutti i momenti della giornata e della sera. Immagina inoltre di poter sfruttare superfici scorrevoli per lasciare entrare la luce del giorno e farla interagire con la luce artificiale. «Uno spazio armonico come la nostra *Stimmung*»¹². Il proscenio assume un'importanza fondamentale agendo da collegamento tra scena e sala.



9 La colonia degli artisti di Darmstadt fu fondata da Ernst Ludwig von Hessen nel 1899 (cfr. Georg Fuchs, *Von der stilistischen Neubelebung der Schaubühne*, 1900). In merito cfr. Antonella Ottai, *Scena e scenario. Frammenti teatrali della 1a Esposizione della colonia degli Artisti di Darmstadt*, Edizioni Kappa, Roma 1987.

10 «Lo stile è simbolo di un sentimento comune, dell'intera concezione della vita di un'epoca, e si manifesta nell'universo di tutte le arti. Vogliamo erigere un teatro che sia un luogo sacro per tutta l'arte»; Peter Behrens, *Feste des Lebens und der Kunst. Betrachtung des Theaters als höchsten Kultursymbols*, Diederichs, Leipzig 1900, p. 10; digitalizzato in <https://katalog.ub.uni-heidelberg.de/cgi-bin/titel.cgi?katkey=67655554> ultimo accesso 26.IV.2021.

11 Ivi, p. 17.

12 Ivi, p. 18.

In questo paesaggio, entro il quale ci sembra di cogliere assonanze con le poetiche contemporanee che qui abbiamo riunito, si situa anche l'esperienza di Hellerau, la prima città giardino tedesca, e nello specifico del suo celebre Festspielhaus.

Adolphe Appia è indiscusso protagonista (insieme a Dalcroze, Salzmann, Tessenow) di questa esperienza, e da questa riceve ulteriore impulso e approfondimento il suo pensiero della luce, che si declina in modo sempre più convinto affermando il principio di uno spazio condiviso¹³. Senza voler entrare in poche righe nel merito di un pensiero così complesso, tenendo a mente l'importanza dell'incontro con Hellerau, è utile mettere in evidenza il suo distacco dalla poetica wagneriana e lo sguardo aperto ad una dimensione "teatrale" che superi il teatro stesso, quanto meno quello del proprio tempo. Il teatro non «deve essere considerato come forma compiuta e definitiva»; esso cerca istintivamente di liberarsi dal condizionamento del pubblico e di svilupparsi «in una libera atmosfera» («à se développer dans une libre atmosphère»)¹⁴.

Tôt ou tard, nous arriverons à ce que l'on appellera la salle, cathédral de l'avenir, qui, dans un espace libre, vaste, transformable, accueillera les manifestations les plus diverses de notre vie sociale et artistique, et sera le lieu par excellence où l'art dramatique fleurira – avec ou sans spectateurs¹⁵.

Tra i documenti che costituiscono le premesse alla fondazione di Hellerau¹⁶ vi è uno scritto del 1908 di Wolf Dohn, in cui questo industriale "illuminato", in riferimento al progetto per lo spazio del Festspielhaus scrive che l'obiettivo era fondare un edificio lontano dal traffico della città

non per abitarvi soli o in famiglia, ma per tutti; e non per imparare o per diventare intelligenti, ma per essere felici; non per pregare secondo questa o quella convinzione religiosa, ma per la riflessione e la vita interiore; non una scuola, non un museo... e tuttavia un po' tutto questo, con qualche cosa in più¹⁷.

Immaginava uno spazio dall'ingresso maestoso ma semplice, accogliente e che non incutesse soggezione. Una scalinata semplice avrebbe condotto alla grande sala, il cui spazio avrebbe evocato quello delle chiese medievali. Un'architettura dalla forte *Stimmung*, "atmosfera", e tuttavia senza una precisa identità, in modo da non sovrapporsi alla "vita" che avrebbe dovuto ospitare, quella dello spettacolo vivente e animato dal



13 Cfr. il tardo intervento pubblicato in un volume di riferimento per la scenotecnica degli anni Venti, Adolphe Appia, *Art is an attitude*, in Walter René Fuerst, Samuel J. Hume, *XXth Century Stage Decoration*, Alfred A. Knopf, London 1928, 2 voll., I, pp. 13-15; *L'art est une attitude* in Adolphe Appia, *Œuvres complètes*, éd. par Marie L. Bablet-Hahn, L'âge d'homme, 4 voll., Genève 1983-1992, IV, pp. 498-500.

14 Adolphe Appia, *Expériences de théâtre et recherches personnelles*, in Adolphe Appia, *Œuvres complètes*, cit., IV, pp. 36-56: 53.

15 Seconda prefazione a *La musique et la mise en scène*, citato in Denis Bablet, *Adolphe Appia. Art, révolte et utopie*, in Adolphe Appia, *Œuvres complètes*, cit., I, pp. 1-30: 25.

16 Si veda il prezioso lavoro di contestualizzazione svolto da Marie Louise Bablet-Hahn, *ivi*, vol. III, pp. 92-226.

17 Wolf Dohn, *Die Gartenstadt Hellerau*, Eugen Diederichs, Jena 1908, pubblicato per la prima volta in «Hohe Warte», 1906. Citato in Adolphe Appia, *Œuvres complètes*, cit., III, p. 95.

suo ritmo fluente. La disposizione della sala doveva essere estremamente semplice e luminosa, ma il luogo non doveva essere sprovvisto del fascino dei *cambiamenti di luce e dei crepuscoli*¹⁸.

L'esperienza di Hellerau irraggia un ventaglio di motivi che risuonano nel nostro paesaggio contemporaneo, e che aleggiano in queste pagine.

Martin Buber è uno dei testimoni di questa esperienza. Non è senza rilevanza che si tratti di un filosofo e non di un teatrante in senso stretto (slittamento o "espansione" dell'idea di "teatro" che è un altro dei segni di questo percorso di *Sciami*).

Individuale è collettivo

Su *Martin Buber spettatore a Hellerau* si aprono gli interventi di questa raccolta. Con lo sguardo di Marcella Scopelliti su *Una luce lunare nella notte stellata*. Scrive la studiosa

il filosofo ricorda come nel teatro antico anche se spettatori e attori erano illuminati allo stesso modo rispetto alla scena, il senso di distanza restava comunque preservato dal carattere sacramentale della rappresentazione. Buber sostiene che i tempi moderni richiedano uno spazio scenico unificato ma cangiante e tale da poter garantire un'azione scenica "polare" preservando così il senso di "distanza" grazie all'azione attiva della luce¹⁹.

Partiamo da questo motivo della relazione tra dimensione individuale e collettiva, una relazione aperta e non esclusiva. Per Buber

l'autentico sentimento dell'arte è un sentimento polare. Ci trasporta entro un mondo a noi inaccessibile. Eppure vi siamo immersi. Un mondo che è realtà «unica e certa, come nessun mondo naturale [...] ci abbandoniamo a esso, e respiriamo nella sua sfera [wir atmen in ihrem Bereich]. Da questa polarità tra familiarità ed estraneità, deriva la sacralità dell'autentico sentimento dell'arte²⁰.

Lo spazio è per il filosofo «elemento essenziale dell'esperienza scenica». Ne fa un problema di distanza. Di che tipo? Se anche noi fossimo vicinissimi e avanzassimo verso il palcoscenico, scrive Buber, se ne toccassimo le tavole con i nostri "piccoli piedi" non vi entreremmo: questo spazio è di un'altra natura rispetto al nostro, «creato e riempito da una vita di un altro livello, di un'altra altezza, e di un'altra densità. Tale consapevolezza intesa come *sentimento* è il cuore dell'autentica esperienza della scena».



18 Adolphe Appia, *Œuvres complètes*, cit., III., p. 95. La ristrutturazione recente del Festspielhaus (2006, architetto Josef Peter Meier-Scupin), riporta l'eloquente iscrizione foucaultiana *Aesthetik der Existenz*.

19 Marcella Scopelliti, *Una luce lunare nella notte stellata. Martin Buber spettatore a Hellerau*, «Sciami | ricerche», n. 9, aprile 2021, DOI: 10.47109/0102290102.

20 Martin Buber, *Das Raumproblem der Bühne*, in Paul Claudel, *Programmbuch*, Hellerauer Verlag, Hellerau 1913; tr. it. di Charlotte Geschwandtner e Francesco Ferrari, *Il problema dello spazio scenico*, in Marcella Scopelliti, *L'attore di Fuoco. Martin Buber e il teatro*, Accademia University Press, Torino 2015, pp. 229-236: 229.

Annota Scopellitti: «spazio scenico e spettatore s'implicano vicendevolmente ma giammai si fondono. [...] un essere l'uno di fronte all'altro che non viola il principio di individuazione»²¹.

Tale polarità si ritrova nella concezione della luce:

l'uso duplice – luce che unisce e luce che separa – funziona, secondo Buber, come specchio del movimento polare della realtà ed esplicita un assioma fondamentale della filosofia buberiana secondo cui “i momenti dell'incontro più alto non sono lampi nelle tenebre ma luce lunare che si leva in una chiara notte stellata”. Si tratta di “rendere l'esperienza della relazione [Erlebnis] operante “nel” mondo e non fuori da esso (nella luce delle stelle, quindi, e non nel buio della notte). Nella luce creativa si cela il principio stesso del genere umano, il suo doppio movimento: il porsi a distanza e l'entrare in relazione. La dialettica della luce in teatro diventa per il filosofo una materializzazione vera e propria della vita: come nella vita l'uomo non aspetta altro che essere riconosciuto per com'è nella sua essenza da un altro essere umano, così il teatro è il luogo dove ci si riconosce e ci si conferma in quanto esseri umani. [...] l'essere umano esce dal teatro come esce dalla relazione, “ha nel suo essere un di più”, che deve rimettere in gioco nel mondo. Viene così [...] vivificato il compito del teatro nell'immanenza; e l'uomo non riceve un contenuto nella rivelazione, ma una presenza, un senso: non un senso di “un'altra vita” ma di questa nostra vita²².

Qui Buber ci sembra costituire un antecedente di concezioni a noi vicine, che invitano a pensare lo spazio della rappresentazione secondo modalità capaci di ripensare e articolare i (molteplici) rapporti tra scena e sala, performer e partecipanti. Non si tratta di schierarsi pro o contro le luci accese in sala o viceversa a favore o meno del buio, bensì di pensare tanto la luce che il buio come parte integrante dello spettacolo e delle dinamiche non solo di fruizione ma dello stesso accadimento performativo, che necessariamente ingloba tutte le presenze entro un determinato spazio (spazio-luce che le connota tutte come “attive”).

La relazione tra collettivo e individuale su cui riflette Buber ci fa pensare, ad esempio, alla posizione di Olafur Eliasson²³, artista che si assume una responsabilità (*in primis* nel proporre “visione”, nascondere o modificare porzioni del visibile) nei confronti di un mondo dove la dimensione estetica non può essere separata dal quotidiano e in cui il nostro “potere” dipende dalla nostra consapevolezza dell'atto percettivo.

In tal senso non esiste percezione o fruizione “passiva”.

In diversa ma consonante declinazione, queste relazioni vengono colte dallo sguardo di Charlotte Beaufort in *Meeting. Luce e intersoggettività negli Skyspaces di James Turrell. Se*

////////////////////
21 Ivi, p. 230, nota 3.

22 Cfr. Marcella Scopellitti, *Una luce lunare nella notte stellata. Martin Buber spettatore a Hellerau*, cit.; i passi citati sono da Martin Buber, *Io-Tu*.

23 Cfr. per esempio un talk TED del 2009, https://www.ted.com/talks/olafur_eliasson_playing_with_space_and_light?language=it, ultimo accesso 26.IV.2021; per noi significativo un lavoro esposto alla mostra parigina *Danser sa vie* al Centre Pompidou nel 2011, *Movement Microscope*: <https://vimeo.com/32206496> ultimo accesso 26.IV.2021.

il nome di Turrell è molto noto per le sue installazioni, lo è meno per le sue incursioni nell'ambito teatrale. Ma crediamo che la sua opera sia uno degli esempi di come la dimensione performativa si dia intrinsecamente²⁴ e proprio nella contestualizzazione entro la riflessione sulla dimensione "atmosferica".

Beaufort, che già si era confrontata recentemente con il versante delle collaborazioni teatrali di Turrell affrontando *To be sung*, opera del 1994 frutto della collaborazione tra l'artista e il compositore Dusapin²⁵, mette qui in evidenza il legame tra la ricerca sulla percezione, necessariamente legata all'individualità, e la dimensione collettiva della condivisione. Fondamentali in tal senso due aspetti della formazione di Turrell: il cielo dell'aviatore (l'artista inizia a volare sin da ragazzo) e l'educazione quacchera, con l'esperienza del *Meeting*, riunione della comunità dove giocano un ruolo fondamentale lo spazio e la luce che ne è condizionata.

Se la *Meeting House* è certamente pensata come uno «spazio per ascoltare», scrive Beaufort, gli spazi creati da Turrell ne prendono ispirazione mettendo l'accento su di una forma di attenzione che non privilegia l'udito ma la vista, per farne degli «spazi per vedere». Ma la relazione tra luce, visione e *ascolto* rimane come un sostrato nella sua opera (pensiamo al bel film di Carine Asscher *Passageways*²⁶ che mostra l'amicizia con gli hopi dell'Arizona e la condivisione delle loro pratiche di "ascolto" cosmico).



James Turrell, *Second Wind*, 2005-2009, Fundación NMAC, Vejer de la Frontera, Spagna, foto Charlotte Beaufort.

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

24 Cfr. Cristina Grazioli, *Cavità di luce, riflessi d'ombra: poetiche dell'assenza e drammaturgie della luce*, in «Culture Teatrali», *On presence*, a cura di Enrico Pitozzi, n. 21, 2012, pp. 41-58: 41-44.

25 Charlotte Beaufort, *To Be Sung: La lumière intransitive comme matériau de composition*, relazione al convegno *Lumière Matière*, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Istituto per il teatro e il melodramma, 16-17 gennaio 2020 (cfr. nota 1).

26 Carine Asscher, *Passageways*, con James Turrell e Gene Sekaquaptewa (capo HOPI del Clan delle Aquile), Centre Pompidou, Paris 2006 (DVD).

Nel periodo al quale abbiamo fatto riferimento sopra, la primavera dello scorso anno, le profonde implicazioni che corrono tra singolarità e pluralità o collettività venivano esplicitate con grande sensibilità in una toccante conversazione di Jean-Luc Nancy, invitato all'Università di Padova per una conferenza dal titolo *Per liberare la libertà*. Richiamiamo quell'istante, perché, seppure note a chi frequenta il pensiero del filosofo, tali implicazioni risuonavano in modo particolarmente vibrante, legate a quel momento così peculiare, condiviso (era il 21 maggio 2020)²⁷.

Ci si potrebbe chiedere: che cosa c'entra la luce?

Riandiamo a Buber. Dopo le riflessioni sopra riportate sulla necessità di condivisione dello spazio, in una dimensione che contempi e non infranga la pienezza della singolarità e l'apertura alla comunità, scriveva il filosofo:

L'unico elemento che può infondere mutevolezza assoluta a uno spazio costituito in maniera unitaria è la luce, cosa che alla nostra epoca, in cui lo spirito di Rembrandt parla come mai prima, non poteva rimanere un segreto²⁸.

Buber offre poi testimonianza del dispositivo messo in atto nella sala "éclairante"²⁹, il cui spazio

è composto da due elementi, dal substrato della trasformazione e dall'agente trasformatore. Il substrato consiste in numerose superfici e strisce di materiali, semplici e grigie, che delimitano e articolano la scena. L'agente è la luce diffusa, che opera non in modo episodico e selettivo, come un normale proiettore, ma nell'uniformità di grandi superfici e di lunghi periodi. Attraverso la variabilità dell'illuminazione [Belichtung] si può rendere ogni grado di materialità del substrato: i materiali possono apparire ora morbidi ora solidi, ora piatti ora rotondi, e con la loro trasformazione si trasforma anche l'immagine dello spazio creato dalla luce: da uno spazio limitato a uno che apre all'infinito, da uno determinato in tutti i suoi punti a uno che ondeggia nel mistero, da uno che mostra solo se stesso a uno che accenna l'innominabile. Innominabile è tuttavia questo spazio, quest'opera della luce. Uno spazio formato da un principio di cui ancora non conosciamo il nome e di cui conosciamo solo la manifestazione sensoriale [*sinnliche Kundgebung*]: la luce creatrice [*das schöpferische Licht*]³⁰.

Precisa poi che se questo esperimento provenisse da una riflessione sul dramma e non dal dramma stesso, cioè dall'esperienza, questo lavoro sarebbe inconsistente e sterile.

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

27 L'incontro è visibile al sito: <https://www.youtube.com/watch?v=QmWjJD5Pyt8> ultimo accesso 26.IV.2021. Da quella occasione la proposta, accolta con nostro immenso piacere, di coinvolgere Jean-Luc Nancy in dialogo con Alfonso Cariolato. Ringrazio Annalisa Oboe e Marcello Ghilardi per la collaborazione.

28 Martin Buber, *Il problema dello spazio scenico*, cit., p. 235.

29 I disegni del dispositivo di Salzmann sono pubblicati in Adolphe Appia, *Œuvres complètes*, cit., III, pp. 162-163.

30 Martin Buber, *Il problema dello spazio scenico*, cit., p. 236.

Lo scriveva nel pieno del vissuto di Hellerau. Come sopra ricordato, l'evento è l'esito di una felice, seppur momentanea, intesa tra artisti diversi; tuttavia l'autore materiale di questa sala è Alexandre Salzmann, che in *Licht, Belichtung und Beleuchtung* (Luce, luminosità e illuminazione) insiste sull'insostituibilità dell'esperienza diretta:

Sebbene tutti siano dotati di occhi, la maggior parte delle persone manca di esperienza visiva. È per questo che è difficile spiegare chiaramente, con parole, i problemi posti dalla luce. Sarebbero più efficaci le dimostrazioni [...]. Per l'occhio e dunque per l'impressione generale, contano solo gli effetti ottenuti, quindi una denominazione relativa. *Imparare a vedere* questi effetti significa acquisire delle esperienze visive³¹.

Ricorda che

chi vuole godere di un paesaggio soleggiato non lo fa da una cantina buia con una finestra di 50 cm. Ne riceverebbe un'ondata di luce violenta [...] L'illuminazione corrente arriva a darci l'illusione del sole attraverso il contrasto tra la sala oscurata e la scena luminosa. Ma sacrifica a questa illusione tutte le sfumature del quadro colorato; dato che il contrasto violento distrugge i dettagli di forma così come di colore³².

Non si tratta di una opposizione di luce e ombra, bensì di riconoscere che «tutta la luce chiamata a plasmare e a dare forma grazie al gioco di luce e d'ombra, è luce nel chiarore [*Licht im Lichten*]³³.

Dopo una riflessione sulla corrispondenza tra luce e musica, dotate dello stesso ruolo unificante, si chiede: «c'è forse bisogno di dimostrare che [la luce] deve necessariamente serrare insieme allo stesso tempo lo spazio riservato agli spettatori e lo spazio riservato alla recitazione?». Per concludere facendo notare che a Hellerau «non abbiamo palcoscenico» e che «le nostre presentazioni non sono nemmeno teatro. Con o senza spettatori, rimangono ciò che sono. Ciascuno vi vive e vi vibra [erlebt], allo stesso tempo in se stesso e con gli altri. Esattamente come nella vita. Con la sola differenza che qui motore comune è la musica». Preoccupazione di ognuno è di rendere visibile la musica «e noi la viviamo attraverso di loro, siamo spettatori e anche più di spettatori. Partecipiamo intimamente»³⁴.

Appia riprenderà questi passaggi nella seconda prefazione a *La musique et la mise en scène*³⁵.

Abbiamo voluto richiamare questi passi perché ci sembrano singolarmente consonanti con diversi motivi che si delineano dai contributi qui raccolti.

E torniamo a Jean-Luc Nancy, nella conversazione qui proposta con Alfonso Cariolato, *Il fondo, l'opacità, il bagliore*. Diversi temi "toccati" risuonano a differenti livelli in altri per-

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

31 Alexandre Salzmann, *Licht, Belichtung, Beleuchtung* (1912), in Adolphe Appia, *Œuvres complètes*, cit., III, pp. 202-204: 202.

32 *Ibidem*.

33 *Ibidem*.

34 Ivi, p. 203.

35 Cfr. nota 15.

corsi di questi Sciami. Dal motivo dello spazio reclamato dalla notte e dal buio entro la luce abbagliante della nostra quotidiana “esposizione”, al luore come dimensione del bagliore «che ci prende alla sprovvista. Mediante l’altro, per l’altro, poeticamente, nel semplice esistere», scrive Cariolato, «senza progettualità e finalità» (viene alla mente il fiore citato da Nancy-Ghilardi-Derrida-Jabès³⁶, un fiore che fiorisce perché fiorisce, libero più dell’ape che lo sceglie). Si apre un orizzonte “al di là” del progetto dei singoli: «non c’è autore né creatore» in questa «luce buia [...] che invece di negare l’oscurità la rende [...] visibile nella sua vibrante non visibilità». Così Cariolato, prima di porgere al filosofo la domanda, nella forma di un’immagine tonante: *Custos, quid noctis?* Sentinella, a che punto è la notte? (Isaia, 21,11). Nancy ne coglie le implicazioni accostandovi l’incipit dell’*Oresteia* e la vedetta che attende segnali, fuochi che devono non rischiarare la notte, ma segnare un percorso. Riconducendo “Sentinella” a “sentire”... (*Sentire luce*, diremmo citando il titolo di questo *Sciami*): «un sentire che da solo cattura tutti i sensi»³⁷.

A noi, teatranti-teatrologi, “appaiono” i segnali còlti dagli Scalognati all’inizio dei *Giganti della montagna*, testo insuperabile di Pirandello dove la sfida tra immaginazione e realtà, tra poesia e impegno civile – ma anche tra singolo (il poeta, l’attore) e collettivo – è giocata sull’alternanza tra il giorno e la notte. Un’alternanza “inaccessibile”, dove «il giorno è abbagliato e la notte dei sogni» e «solo i crepuscoli sono chiaroveggenti per gli uomini» (Cotrone ne *I Giganti della montagna*, Il momento).

Nella notte di oggi, scrive Nancy, dobbiamo «vegliare, stare all’erta. Bisogna dunque vedere che cosa può tremolare nella notte: un bagliore (*lueur*) [...]. Il verbo *luire* [brillare, illuminare, risplendere, emettere un bagliore] conserva qualcosa del lampo [...], ma ha anche un valore attenuato, ossia quello di un riflesso o di una luce pallida, velata, indecisa. Si parla di buon grado dei “chiarori dell’alba” o di quelli del crepuscolo – una luce fioca o un riflesso, un tocco leggero»³⁸.

Ricorda poi il brillio dei *vers luisants*, le lucciole di cui parla Pasolini e riprese da Didi-Huberman³⁹. Precisa Nancy, non «i Lumi del grande sole della Ragione, ma ciò che sussiste, debole e sparso, in quell’oscurità che oggi stiamo vivendo, dove la ragione più che luminosa è diventata calcolatrice».

All’abbaglio accecante, preferibili i bagliori incerti o la penombra; potremmo anche aggiungere, sulla scorta di Tonino Griffero, preferibile porsi «contro la messa a fuoco».

Scriva Didi-Huberman: «Per aprire gli occhi, bisogna saperli chiudere»⁴⁰.

Forse socchiuderli?

Curioso, ma non sorprendente: la stessa citazione «A che punto è la notte?» (che rim-

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

36 Cioè l’immagine di Jabès evocata da Derrida e citata nella conversazione tra Jean-Luc Nancy e Marcello Ghilardi, cfr. nota 27.

37 Jean-Luc Nancy, Alfonso Cariolato, *Il fondo, l’opacità, il bagliore*, «Sciami | ricerche», n. 9, aprile 2021, DOI: 10.47109/0102290104.

38 *Ibidem*.

39 Cfr. Georges Didi-Huberman, *Come le lucciole. Una politica delle sopravvivenze*, tr. di Chiara Tartarini, Bollati Boringhieri, Torino 2010 (*Survivances des lucioles*, 2009).

40 Georges Didi-Huberman, *Ninfa moderna. Saggio sul pannello caduto*, tr. di Aurelio Pino, Il Saggiatore, Milano 2004, p. 112 (*Ninfa moderna. Essai sur le drapé tombé*, 2002).

balza sulle scene attraverso Shakespeare) è messa in testa al suo *giornale di bordo* del *viaggio verso Solaris* da Pasquale Mari. Dalla *pelle fragile del mondo* e dell'umano alla fantascienza? Quella evocata da Stanisław Lem oltre mezzo secolo fa è una visione che ci insegna quanto realtà e immaginario futuribile spostino incessantemente i loro confini...

Trasparenze e arborescenze, fioriture

Dal punto di vista delle pratiche e riflessioni odierne, è interessante guardare ad un versante della sperimentazione sulla luce (in particolare quella che incrocia il terreno della luce-materia-colore) tenendo presenti i legami con gli spazi dei giardini botanici, con quelle aree dei giardini raccolti e protetti dalle serre: espressione di una "nuova architettura" (dalla seconda metà dell'Ottocento) che non è senza agganci con le pratiche del teatro⁴¹.

Potrebbe non essere senza importanza il fatto che il primo architetto interpellato per il Festspielhaus di Hellerau, poi affidato a Tessenow, fosse stato Peter Behrens (figura centrale per la Künstlerkolonie di Darmstadt, autore dei passi sopra richiamati), allora impegnato nei progetti per la grande esposizione di Colonia del 1914⁴²: un altro contesto ricco di promesse per il futuro. Vi troviamo infatti Bruno Taut, legato e fortemente influenzato da Paul Scheerbart nella sua concezione di una trasparente «architettura di vetro» ma anche nella "visione" dei suoi progetti teatrali e cinematografici. Un nome molto noto nell'ambito dell'architettura, meno nell'ambito teatrale (Taut è anche scenografo)⁴³.

Nel saggio *Zum neuen Theaterbau* (*Per una nuova architettura teatrale*, 1920) vi è un passaggio importante circa le implicazioni della progettazione dello spazio per le relazioni che si instaurano tra scena e sala. Il bersaglio è la consuetudine del sipario, emblema della separazione e ostacolo alla dimensione partecipativa e comunitaria, nella quale devono fluire luce e colore. La sala dovrebbe essere tenuta illuminata oppure oscurata a seconda di quanto richiede la drammaturgia, mirando ad una «risonanza complessiva»; la consolle dovrebbe ampliarsi a comprendere l'orchestrazione delle luci e dei colori in sala, che andrebbero adeguati al fluire delle drammaturgia⁴⁴.

Una scena, quella di Taut, non necessariamente abitata da attori in carne e ossa: si veda il magnifico *Der Weltbaumeister*, dedicato appunto a Scheerbart. In questa danza cosmica di materia luce colore tutti gli elementi costituiscono "presenza" e sono dotati di ritmo.



41 Si pensi al "Mito delle Cattedrale" che riverbera in una produzione di successo come *Das Mirakel* di Max Reinhardt (1911).

42 Deutsche Werkbund Ausstellung, 1914.

43 Crea la scenografia (utilizzando vetro colorato) per la *Jungfrau von Orléans* di Karl Heinz Martin (1921). Cfr. Sandra Bornemann-Quecke, *Heilige Szenen. Räumen und Strategien des Sakraler im Theater der Moderne*, Metzler, Stuttgart 2018, pp. 212-241.

44 Bruno Taut, *Per la nuova architettura teatrale*, in *Der Weltbaumeister. Spettacolo architettonico per musica sinfonica*, in Gian Domenico Salotti, Manfredo A. Manfredini, Bruno Taut. *Der Weltbaumeister. L'interno e la rappresentazione nelle ricerche verso un'architettura di vetro*, con scritti di Carlo M. Cella e Paolo Portoghesi, Franco Angeli, Milano 1998, pp. 79-84: 82; ed. originale *Zum neuen Theaterbau*, in «Das hohe Ufer», I, 8, 1919, pp. 204-208. Cfr. anche Cristina Grazioli, Pasquale Mari, *Dire luce. [...] cit.*, pp. 187-188.

Il respiro "cosmico" auspicato da autori come Taut non può essere separato da quell'idea di architettura che grazie alla trasparenza non solo abolisce rigide separazioni, ma evoca lo spazio del giardino, le serre (costruzioni allora all'avanguardia, in ferro e vetro). Il motivo della trasparenza, declinabile in forme e accezioni inesauribili, rivela l'implicazione che unisce – come una parete trasparente – teatro e architettura.

In altra sede ho proposto di affrontare ciò che spesso è letto come metafora, paradigma, immagine poetica o visionaria, nelle sue potenzialità di progetto teatrale, certo per l'avvenire ma non "utopico" – non scervo di possibilità di trovare un "luogo". Si tratta di spostare Scheerbart dal ruolo di utopista/visionario (che senz'altro è) per dargli un posto anche tra i rinnovatori del pensiero teatrale primonovecentesco. *Architettura di vetro* di Scheerbart a nostro avviso può essere letto tenendo conto del mondo teatrale dell'autore, e quindi anche delle implicazioni sceniche nel rapporto con Bruno Taut. Una prospettiva affascinante che intreccia metafore e simbolismo della luce con le istanze utopiche di una nuova architettura per una nuova società (un «sogno di vetro»⁴⁵). La lettura di questi autori esclusivamente come "visionari" impedisce di coglierne la portata propriamente e specificatamente teatrale e scenica. In tal senso *architettura di vetro* può corrispondere a quel che sarà *architettura di luce*, aprendo alla concezione di una luce strutturante.

Una prospettiva, quella della trasparenza, che tiene insieme luce, botanica, utopia, nuova architettura (anche teatrale).



Bruno Taut, *Alpine Architektur*, 1919; da un progetto per opera cinematografica sulla fusione tra architettura e natura.

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

45 Rosemarie Haag Bletter, *The Interpretation of the Glass Dream-Expressionist Architecture and the History of the Crystal Metaphor*, in «Journal of the Society of Architectural Historians», 40 (1), 1981, pp. 20–43, DOI: 10.2307/989612.

Luce naturale – effetto notte e luce atmosferica

Riflessioni e pratiche sopra richiamate consentono di tenere presente un'altra importante coordinata: la luce naturale, declinata anch'essa nei territori delle arti performative; dalla riproduzione della luce atmosferica in scena e nelle installazioni di arti vive, alla sperimentazione sulla luce diffusa, al modello offerto dalla luce naturale per le pratiche luministiche, ai progetti teatrali "fuori dai teatri" ricorrenti negli ultimi decenni. Ma anche nella coniugazione dei temi del paesaggio, del giardino, dei cicli circadiani con le pratiche delle arti "performative", come emerge da alcuni degli interventi qui proposti (nello specifico Anna Wirz-Justice).

La dimensione dell'Aperto e del respiro organico della Natura da riconquistare alle arti riporta ancora il pensiero al paesaggio di primo Novecento – per esempio al primo Bauhaus, a figure come Itten che ritenevano parte integrante della formazione artistica l'esercizio di respirazione all'aria aperta.

Architettura, trasparenza, comunità, luce, vegetazione: pochi esempi potrebbero stringere insieme così significativamente questi motivi come il Teatro Oficina progettato da Lina Bo Bardi a São Paulo negli anni Ottanta del secolo scorso. Evelyn Furquim Werneck Lima, specialista della grande architettura italiana naturalizzata brasiliana, ci accompagna in questo luogo che più di altri necessita di essere "sentito nella luce" e non solo studiato... Un teatro che si fa soglia e passaggio tra lo spazio urbano e quello scenico.



A sinistra: Sean Scully, *Looking Outward*, intervento nella serra di Villa Panza (Varese) in occasione della mostra *Long Light*, ottobre 2019, FAI - Villa e Collezione Panza, Varese, foto Cristina Grazioli.

A destra: Teatro Oficina - il "palco-rua" (palco-strada) di Lina Bo Bardi ed Edson Elito. Foto Cassia Monteiro [Archivio del Laboratório de Estudos do Espaço Teatral e Memória Urbana].

Oltre all'unicità dell'esempio raccontato qui da Evelyn Furquim, ci viene in mente anche l'impresa del Sesc Pompeia, della stessa Lina Bo Bardi: "cittadella" delle arti e della vita comunitaria di rara bellezza nell'intrecciare il fare artistico alla vita quotidiana del quartiere e della città (São Paulo). Vi risuonano i progetti di Gartenstädte di inizio secolo a Hellerau, tra l'altro si prevedeva inizialmente che lo spettacolo potesse inoltrarsi nello spazio esterno⁴⁶.

Non è per mera passione investigativa della storia dello spettacolo che ci siamo soffermati sugli esempi e le visioni sopra citati. Se non possiamo dire che si siano imposte come visione dominante, siamo convinte che in qualche forma esse si possano collegare ad aspirazioni, sguardi, posture presenti ai nostri giorni. Anzi che ad esse si possa utilmente e fruttuosamente guardare.

Nella cornice di questo numero di *Sciami*, la luce naturale si incarna nello spazio della performance nell'opera di Romina De Novellis, qui in dialogo con Dalila D'Amico. Il pensiero e la pratica performativa dell'artista, fortemente radicati e "sentiti" a partire dal vissuto del proprio corpo, si strutturano in "drammaturgia" *attraverso il tempo della luce*. La poesia e la bellezza del suo lavoro non velano la denuncia di temi complessi e scottanti, come i tabù che ancora condizionano il mondo femminile o le tragedie del Mediterraneo.

Seppure l'esito per le artiste implicate sia formalmente diverso, a questo dialogo sembra fare eco un'altra conversazione, *Dell'interrogare il visibile e dell'aberrazione*, condotta a tre voci tra Farah Polato, Stefania Bona e Martina Melilli. Un percorso attraverso un progetto che apre squarci, di luce e di buio, sulle tragedie dei naufragi di migranti, dove corpi umani e oggetti, corpi di memoria, attivano interrogativi profondi; dove luce e oscurità dispiegano le loro diverse accezioni e potenzialità: tecniche e funzionali al visibile, espressive, simboliche e politiche.

Vi riscontriamo posture di artisti (di artiste, in questo caso) che costituiscono altri fertili casi di scelte responsabili; fertili perché si vogliono come terreno di germinazione di nuove piante e diverse arborescenze. Si tratta infatti di progetti che tessono relazioni con contesti extra-artistici, che si interrogano sul presente e sui linguaggi più consoni ad esprimerlo. Dove la luce e il buio sembrano fare da garanti di una realtà sempre "in presenza", rassicurante e al contempo in agguato.

La sensibilità nell'avvicinarsi alla "creazione" di luce per artisti e artiste che hanno contribuito a questo intreccio di percorsi si legge in modo più esplicito se posta in relazione alle importanti premesse costituite da quella generosa infiorescenza *aestetica*⁴⁷ dell'estetica che è l'atmosferologia. Chi ci ha offerto in Italia l'occasione di frequentarla, aprendola via via a sempre più articolate declinazioni, è Tonino Griffero. Che qui ripercorre momenti diversi del suo pensiero "alla luce" del nostro contesto... A partire dalla precisazione nel titolo "*nella luce*". *Nella luce. L'atmosfera quasi-cosale del crepuscolo*.



46 Adolphe Appia, *Œuvres complètes*, cit., III, p. 102, si pensi anche al Théâtre du peuple di Bus-sang, fondato nel 1895. www.theatredupeuple.com/Le-Théâtre-du-Peuple/lhistoire ultimo accesso 26.IV.2021.

47 Cfr. Tonino Griffero, *Dal bello all'atmosferico: un'estetica dal punto di vista pragmatico*, introduzione a Gernot Böhme, *Atmosfera, estasi, messe in scena. L'estetica come teoria generale della percezione*, tr. e cura di Tonino Griffero, Christian Marinotti, Milano 2010, pp. 5-33.

A lasciar intravedere la fertilità di questo accostamento, basterà qui richiamare alcuni motivi particolarmente cari e consoni all'arte performativa, come l'abbandono della "certezza" del vedere, che giunge a declinarsi "contro la messa a fuoco"; la preferenza per stati e condizioni di passaggio, indefinitezza, come il crepuscolo, rispetto all'abbaglio e allo splendore, l'amore per l'opaco, per dirla con Nancy e Cariolato (e Tanizaki).

Ma anche il motivo della condizione di appartenenza ad una dimensione che invita al superamento del dualismo per porre l'accento sulla relazione. Lo spostamento della sede degli "affetti" dal soggetto a ciò che lo circonda (le atmosfere vivono "fuori" e di per sé) consente al filosofo di parlare di "traità", che potremmo forse accostare all'*in between* di cui dice Charlotte Beaufort a proposito dello spazio "cercato" da Turrell.

Vi è implicito il motivo dello sconfinamento dell'umano (e dall'umano) magnificamente prefigurato da Stanisław Lem in *Solaris* (ma annunciato in una citazione da Pascal cara a Nancy «l'homme passe infiniment l'homme»⁴⁸), un pensiero che sposta l'umano dalla centralità della quale si è (indebitamente?) appropriato per secoli.

La riflessione sulla luce naturale e atmosferica entra in gioco nel processo di creazione della "luce in scena" in senso più letterale, nello spazio chiuso del teatro, da parte di creatori luci che mai dimenticano le sue relazioni con lo spazio esterno, con la luce e il buio naturali, con il contesto urbano. Dove il pensiero degli artisti, il loro paesaggio estetico di riferimento va considerato quale parte integrante e mai disgiunta dal "fare luce" o meglio dall'"essere nella luce". Per esempio quando Pasquale Mari scrive che nel "chiuso" dello spazio teatrale sente sempre l'urgenza di trovare il varco, la breccia, l'apertura verso l'esterno (lo spazio e il contesto): «guardo sempre il cielo»... scrive nelle pagine del suo *diario* di bordo sull'"astronave" che lo ha portato in viaggio verso *Solaris*.

Sente la luce con la sensibilità e le prerogative di una scenografa che sperimenta sul proprio muoversi nella città gli effetti atmosferici Joslin McKinney, ricercatrice e scenografa che coglie l'opportunità del lock down per soffermarsi su di una lettura "scenografica" della realtà che attraversa quotidianamente. Posizione responsabile, eticamente e artisticamente, dove arte e vita non possono essere tenute separate. *Luce, spazio e atmosfera urbana: fare esperienza della città come scenografia* ci porta entro una dimensione *expanded* del teatro, esercizio dello sguardo che fa collimare la creazione artistica dello spazio (scenico) e la *dimensione* artistica dell'ambiente in cui ci muoviamo, che *sentiamo*.

La dimensione atmosferica è colta anche nella dimensione notturna.

Per non perdere di vista il nostro orizzonte primonovecentesco, già Salzmann e i suoi sodali a Hellerau si esprimevano per il crepuscolo e le sfumature e Buber per la luce lunare. Il chiarore lunare della luce diffusa si può contrapporre alla luce dei lampi. La luce lunare di Buber tuttavia non si contrappone – piuttosto si accosta alla luce dei lampi.

Due modalità sembrano delinearci: l'intensità dell'abbaglio, il lampo, ma anche la vibrazione che lascia una scia, come le stelle cadenti dagli *sciami* di meteore; luce diffusa, che grazie al buio può agire da evidenziatore di presenze, come accade quando Pierangela Allegro *mette in scena il buio*.

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

48 Citato nella conferenza di cui alla nota 15; cfr. anche Jean-Luc Nancy, *La Peau fragile du monde*, Galilée, Paris 2020, p. 20.

Mettere in scena il buio è per Pierangela Allegro una pratica di sguardo sugli oggetti: una sequenza di immagini sull'affiorare di profili dal buio. Il buio come materia plasmabile e insieme grembo del visibile. Mettiamo l'accento sullo sguardo che trasforma in *teatro* situazioni incontrate (*trouvées*, come altre situazioni che ricorrono in questi scritti): la realtà di un uliveto morente si impone – eppure non domina; si *compone* in un altro paesaggio, dove i tronchi si fanno “scenografia”, presenza insieme a telai utilizzati per la potatura. Lavorando nella luce del giorno non si vede quel che si vede la notte, racconta Pierangela: si delineano visioni che con la luce diurna, e con il tipo di attenzione che il giorno richiede, non si vedevano. Si tratta di scatti con lo smartphone ad oggetti sparsi. Il flash sottrae all'immagine il dato realistico – su queste immagini si agisce poi con un lavoro di sottrazione, fino al buio – «cercare nel buio qualcosa che non c'è – e trovarlo» (Ennio Flaiano)⁴⁹.

La dimensione operativa è presente in diversi i contributi qui “scritti in luce”, tramite video, fotografie, immagini.

Il video originale di Michele Sambin *Lampi* concentra in intensità visiva un percorso d'artista sensibile alle percezioni e capace di trasfigurarle. Vengono alla mente anche le visioni “incorniciate” da Walter De Maria in *The Lightning Field*. Ma nel caso di Sambin le visioni sembrano irrompere senza essere cercate, progettate. Il fenomeno atmosferico è la materia prima, poi rielaborata dall'artista. Vale la pena ricordare il luogo dove quest'opera viene concepita e colta (come quella di Allegro), dimora d'artista che è sintesi di quell'idea di comunanza tra dimensione estetica e quotidiana qui più volte chiamata in causa.

Lampi e rivelazioni conoscono un'altra declinazione nell'analisi di Elio Grazioli sull'errore fotografico; ancora irrompe la dimensione del vissuto, dell'aleatorio e si sovrappone o coincide con la creazione di bellezza, che porta in sé l'errore. L'artista non sposta l'esito per farlo “più bello”, lo tiene nell'istante, dotando l'immagine di uno spessore impreveduto, affettivamente pulsante.

Lampi “artificiati” sono quelli al centro dell'installazione di Alfredo Pirri, *Fuoco, Cenere, Silenzio* concepita e realizzata per l'ultima notte del 2020 (o la prima notte del 2021) a Roma. Un declinazione contemporanea e poeticamente densa del “Teatro del Fuoco”⁵⁰ di epoche passate; rito di luce e buio, trasformazione alchemica di elementi per un *passaggio* dall'oscurità all'alba incoronata da un arcobaleno – condizione particolarmente vibrante nel contesto dei nostri vissuti recenti.

Al buio sono dedicate le considerazioni proposte da Véronique Perruchon, che si spiano qui ad un'interrogazione attuale sulla via di una “ecologizzazione del teatro”. La studiosa, di formazione *éclairagiste*, gioca sul termine “extinction” additando insieme la prospettiva di uno svuotamento e lo spegnimento delle luci a teatro (*Estinzione dello spettacolo: riflessioni sulla via ecologica del teatro*). La padronanza di conoscenze tecniche consente di accostare le riflessioni a questioni urgenti che riguardano normative e tipologie di dispositivi illuminotecnici. L'analisi delle valenze estetiche implicate dall'uso di differenti fonti di luce si allarga a considerazioni sulla reale possibilità di un teatro sostenibile.



49 Da una conversazione con Pierangela Allegro nell'ambito del ciclo di incontri *Dire luce nel buio*, Università di Padova, 21 aprile 2021.

50 Cfr. Claudio di Lorenzo, *Il Teatro del Fuoco, Storie, vicende e architetture della pirotecnica*, Franco Muzzio, Padova 1990.



Ovile, opera-dimora di Michele Sambin e Pierangela Allegro, Cannole, Salento, foto Pierangela Allegro.

La dialettica tra visibile e invisibile, la “messa in luce” delle cose che intercettano il nostro sguardo a prescindere dalle nostre intenzioni, percorre l'intervento che ci offre Alessandro Serra, regista che padroneggia tutti i linguaggi della scena (autore di regia,

costumi, materiali scenici, drammaturgia, fotografia, luce...). Ancora, e diversamente, un dialogo tra il "fare teatro" – farlo in scena – e trovarlo fuori dalla scena. O agire "performativamente" nel mondo, in dimensioni che esulano dal teatro, eppure sempre chiamate a farne parte, dentro e fuori la scena. In *Luce spreca* la luce chiama a dotare di "voce" le cose incontrate nel quotidiano. Lontano dalle scene, nel novembre 2020.

Per Serra «dalla fotografia si impara a vedere la luce»⁵¹.

C'è una gioia che non so spiegare nell'atto del fotografare, cogliere dalla realtà ciò che solo io posso vedere. E poi condividere con altri questa visione. Ogni scatto effettuato anche dal più sprovveduto utilizzatore di *smartphone*, rappresenta un irripetibile punto di vista sulla realtà. I grandi fotografi riescono a convincere la retina e l'anima di chi guarda che quell'immagine sia stata scattata solo per loro. È la stessa cosa che accade in teatro di fronte a uno spettacolo esemplare: ci si riconosce, si è soli a guardare ma come se in quel preciso istante i nostri occhi fossero al contempo gli occhi dell'umanità tutta⁵².

Ancora, in altra forma, lo spazio della luce è luogo dell'incontro tra individuale e collettivo.

51 Cristina Grazioli, *Lighting Light(s) #2*, conversazione con Alessandro Serra, in «Arabeschi», n. 17, 2021 [<http://www.arabeschi.it/lighting-lights2--conversazione-con-alessandro-serra/> ultimo accesso 27.IV.2021].

52 *Ibidem*.



Una luce lunare nella notte stellata.
Martin Buber spettatore a Hellerau

Marcella Scopelliti

ABSTRACT

Dopo un breve ma significativo excursus sul pensiero e sulla poco esplorata pratica teatrale del filosofo Martin Buber, il saggio rintraccia nuove e inaspettate connessioni tra la filosofia dialogica e il "lavoro dell'attore su se stesso". Il contatto tra il filosofo e i grandi artisti che gravitano attorno all'officina teatrale di Hellerau a inizio Novecento, come Émile Jaques-Dalcroze, Adolphe Appia e Alexandre Salzmann, si traduce nella scoperta decisiva della luce come motore attivo della dinamica tra *Messa a distanza* e *Relazione*, al centro della filosofia più matura dell'autore. Questo doppio movimento, tra immanenza e trascendenza, tra luce solare e notte stellata, costituisce un paradigma praticabile per la creazione di una comunità vivente, l'unico luogo in cui il Messia buberiano possa infine manifestarsi. L'originalità di Buber risiede in un accorato ma lucidissimo appello a compiere questo coraggioso lavoro, per riportare l'uomo all'uomo, il teatro al teatro.

After tracing a basic path through Martin Buber's thought on theatre, taking into account both his theoretical and practical approach to drama, the essay tracks down new connections between Buber's philosophy and the "work of the actor on himself". Martin Buber's collaboration in Hellerau with Émile Jaques-Dalcroze, Adolphe Appia and Alexandre Salzmann coincides with the discovery of light as a unifying agent in the polarity between "Relation and Distance" – according to Buber's dialectical formula – the main way to the building of a genuine and living community. In spite of its shortness, Buber's experience in Hellerau was extremely powerful in leading the philosopher to formulate a lucid and fervent call for the building of a horizontal human community, where the Messiah can reveal himself. Buber's originality lies in this courageous opening to a new transcendence, possible only through a long and strenuous work done by human beings, humans among humans.

Per citare usa / to quote use - DOI: 10.47109/0102290102.

Martin Buber è stato, suo malgrado, un uomo di teatro. Si è occupato di teatro come regista¹, nel vano tentativo di guidare il lavoro attoriale dei performer di Paul Claudel a Hellerau nel 1912; si è occupato di teatro come teorico², ragionando tra l'altro sul potere della luce scenica come modulazione delle pieghe dello stare in scena e dunque al mondo; come politico³, nella cornice più ampia della sua personalissima proposta

1 Nel 1913 Martin Buber fondò la Gesellschaft zur Veranstaltung dramatischer Aufführungen (Hellerauer Schauspiele) (Associazione per gli spettacoli drammatici, Drammi di Hellerau) con Jakob Hegner ed Emil Strauss. Nella cittadina di Hellerau Émile Jaques-Dalcroze e Adolphe Appia stavano già collaborando per creare uno dei più interessanti esperimenti teatrali del XX secolo.

2 Martin Buber, *Das Raumproblem der Bühne*, in *Programmbuch*, Hellerauer Verlag, Hellerau 1913, trad. it. di Charlotte Geschwandtner e Francesco Ferrari, *Il problema dello spazio scenico*, in Marcella Scopelliti, *L'attore di Fuoco. Martin Buber e il teatro*, Accademia University Press, Torino 2015, pp. 229-236.

3 Le dinamiche legate all'arte e alla performance sono cruciali nella formulazione della *Jüdische Renaissance*: nei testi che Martin Buber redige per i Congressi sionisti l'artista figura come prototipo del giovane sionista il cui compito è scolpire la comunità ebraica nello stesso modo in cui lo scultore cava fuori la forma dal marmo. Uno dei motti buberiani dell'epoca del suo attivismo politico è infatti «Ich schaffe, also bin Ich» («Creo, quindi sono»), Martin

sionista - una proposta che restò per lo più minoritaria e spesso confusa con un generale atteggiamento buonista, laddove il filosofo reclamava a gran voce che si praticasse il sionismo con i mezzi dell'arte e non con la guerra o tramite l'occupazione forzata della Palestina. Si è infine occupato di teatro come autore drammatico, scrivendo il dramma *Elijah* negli anni Cinquanta, e in qualità di testimone d'eccezione e critico recensionista dei grandi attori del suo tempo (Ermete Novelli ed Eleonora Duse su tutti)⁴. Anch'egli condivide, con molti altri grandi uomini dell'epoca, una prospettiva d'indagine più ampia, in cui il teatro non figura mai come scopo bensì come via, "veicolo". Esattamente come Artaud, Stanislavskij e Grotowski, anche Buber era attratto non tanto dal teatro in sé quanto da ciò che era possibile fare attraverso di esso: un lavoro su di sé che - lungi dal costituirsi come mera indagine personale - diventava la cassa di risonanza di un'azione reale, un fare (e disfare) artistico e insieme politico. «Aprire buchi nel muro», scriveva un giovane Grotowski in una Polonia blindata dalle fedi cattolica e comunista, allargare la propria «isola di libertà»:

Le cose che erano vietate prima di me dovranno essere permesse dopo di me; le porte che erano chiuse a doppia mandata dovranno essere aperte. Devo risolvere il problema della libertà e della tirannia per mezzo di misure pratiche; questo significa che la mia attività deve lasciare delle tracce, degli esempi di libertà⁵.

Si trattava, in questo sovrumano sforzo di un'intera generazione di cercatori, di riportare il teatro al teatro: salvare un teatro che era stato nel frattempo espropriato dalla pratica additiva dello spettacolo, e, così facendo, riportare l'uomo all'uomo, scrostandogli di dosso - con precisione chirurgica ma anche con coraggiosa spregiudicatezza - tutte le ideologie che lo allontanavano da se stesso.

Nel secolo della morte di Dio, per Buber la divinità si era "semplicemente" eclissata e l'uomo si trovava a brancolare così nel buio di una vita fatta di frantumi di conoscenze utili ed esperibili. Il filosofo lavorava, dentro e fuori dalla sfera del teatro, affinché ci fosse una nuova alba luminosa, quella agognata luce di Dio che richiedeva però una necessaria e dolorosa trasformazione interiore. Dunque, la scena a cui ci riferiamo in questo rapido volo di ricognizione buberiano è un laboratorio privilegiato, una forgia infernale in cui si temprava l'uomo, quel suppliziato al rogo di artaudiana memoria che solo tra le fiamme può fare «segni»⁶.

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

Buber, *Bergfeuer. Zum fünften Congress*, in «Die Welt» vol. V, n. 35, 30 August 1901. Nei suoi discorsi come delegato sionista ricorre inoltre la ferma volontà di fondare con urgenza una compagnia nazionale ebraica di lingua tedesca. A causa dei suoi accorati interventi a sostegno del Rinascimento culturale ebraico, Buber attirò le ire del più concreto leader sionista Theodor Herzl.

4 Tra gli altri: Martin Buber, *Drei Rollen Novellis* (Tre interpretazioni di Novelli, 1906), *Die Duse in Florenz* (La Duse a Firenze, 1905), trad. it. di Francesco Ferrari in Marcella Scopelliti, *L'attore di Fuoco. Martin Buber e il teatro*, cit. pp. 215-228.

5 Jerzy Grotowski, *Tu es le fils de quelqu'un* (1986), in *Opere e sentieri II. Jerzy Grotowski. Testi 1968-1998*, a cura di Antonio Attisani e Mario Biagini, Bulzoni, Roma 2007, pp. 65-81: 66.

6 «Et s'il est encore quelque chose d'inferral et de véritablement maudit dans ce temps, c'est de s'attarder artistiquement sur des formes, au lieu d'être comme des suppliciés que l'on brûle et qui font des signes sur leurs bûchers» (Antonin Artaud, *Le théâtre et son double* (1938), in *Œuvres complètes*, IV, Gallimard, Paris 1978, p. 14).

Il religiosissimo (anche se non propriamente ortodosso) Buber non poteva tuttavia concepire una "morte" di Dio; e nel riferirsi più opportunamente a una eclissi e dunque ad una eventuale, e anzi auspicabile, uscita di Dio dall'ombra, elabora un pensiero filosofico tutto intriso di un entusiastico appello alla vita, un invito a un'azione dell'uomo nel mondo, nel qui e ora. Se Dio resta celato, non può esistere nemmeno il teatro (e Buber è in buona compagnia nel denunciare la deriva spettacolare del teatro del suo tempo), inteso nella sua originaria valenza sacrale e trascendente. Cosa offusca Dio, cosa impedisce la sua portata luminosa? Per il filosofo l'ebreo moderno

è uscito dalla forma di vita organica della comunità determinata dalla tradizione, è tutt'uno con la crisi dell'uomo tedesco moderno, costretto a vivere nella società artificiale e meccanica, in un mondo abbandonato da Dio, e non è più in grado di esorcizzare "il Golem tecnologico che ha costruito"⁷.

L'uomo di Buber è un uomo della crisi⁸, l'ebreo che convoglia, con il suo millenario vissuto di uomo senza casa, tutte le problematiche di una crisi. Per lui si apre l'era di un «serio e grande compito [...]». Prima di partire dovrebbe ascoltare il battito cardiaco del popolo, le voci segrete che gli annunciano la oscura volontà sotterranea del popolo⁹.

Considerato che la relazione tra gli uomini è «immagine propria della relazione con Dio», la trasformazione deve attuarsi tra gli uomini, nella comunità. L'attenzione che Buber dedica al discorso sull'arte va collocata proprio al centro della questione dell'uomo: arte dunque come modalità di trasformazione del singolo e della comunità. Detto ancora più brevemente: Dio non si vede perché è venuta meno la comunità, l'uomo *con* l'uomo. Qui trova tutta la sua sostanza la premessa iniziale: il teatro non come meta ma come strumento, modalità pratica per riattivare un sentimento di *proximità*¹⁰, una vicinanza possibile soltanto nella differenza individuale e tuttavia attuabile soltanto nella comunanza di un destino umano.

Richiamate tutte queste sintetiche ma debite considerazioni, non può stupire che il 26 giugno 1912 Martin Buber assistesse, letteralmente folgorato, a quanto messo in scena dagli studenti di Émile Jaques-Dalcroze, in occasione delle feste per il secondo anno di



7 Claudia Sonino, *Esilio, diaspora, terra promessa: ebrei tedeschi verso est*, Mondadori, Milano 1998, p. 87.

8 A differenza di Herzl, che identificava la questione ebraica con la lotta all'antisemitismo, per Buber essa rappresenta la questione interna e propria dell'ebraismo ed essa si può elevare universalmente alla crisi dell'uomo occidentale (cfr. Martin Buber, *Il problema dell'uomo*, Marietti, Milano-Genova 2004 [1943]).

9 Martin Buber, *Bergfeuer. Zum fünften Congress*, cit., p. 35. Sebbene in un'altra prospettiva, sull'importanza del concetto di ritmo nel primo Novecento cfr. Olivier Hanse, *Rythme et civilisation dans la pensée allemande autour de 1900*, Université de Rennes, Rennes 2007 (Thèse de Doctorat) e, in un ventaglio di differenti declinazioni, *Aus dem Takt. Rhythmus in Kunst, Kultur und Natur*, hrsg. von Christa Brüstle, Nadia Ghattas, Clemens Risi und Sabine Schouten, Transcript, Bielefeld 2005, in particolare sul contesto della cultura tedesca che ci interessa, Gabriele Brandstätter, *Rhythmus als Lebensanschauung. Zum Bewegungsdiskurs um 1900*, ivi, pp. 33-44.

10 «Ewigkeit spricht aus diesen stummen Menschen, die nebeneinander, nicht miteinander dasitzen [...]» [«Eternità esprimevano queste persone mute, che sedevano l'uno accanto all'altro, non l'uno insieme all'altro»] Martin Buber, *Lesser Ury*, in «Die Welt», XIV, 3 April 1901, p. 53.

attività della scuola di Hellerau. Il filosofo sapeva di trovarsi di fronte a una delle più importanti realizzazioni sceniche della storia del teatro europeo, le cui novità erano rilevanti: l'uso creativo della luce, la continuità spaziale tra attore e spettatore, la qualità inedita del movimento dei performer, lo spazio scenico e non ultimo il pubblico d'eccezione accorso da tutta l'Europa. L'anno successivo Buber, insieme a Emil Strauss, Paul Claudel¹¹ e Jakob Hegner¹², avrebbe allora fondato l'Associazione per l'organizzazione degli spettacoli drammatici a Hellerau, e *Orfeo*¹³ sarebbe stato proposto integralmente. È indubbio che le ragioni che suscitano così tanto interesse da parte di Buber vadano ricercate nella folgorante messa in scena dello spettacolo di Gluck – lo testimonia // *problema dello spazio scenico*, testo accluso al libretto di sala per lo spettacolo di Claudel *L'Annuncio fatto a Maria*, al quale Buber collaborò nella sua brevissima carriera e che finì con una insoddisfazione generale e una rottura tra Buber e Appia da una parte e Claudel dall'altra¹⁴.

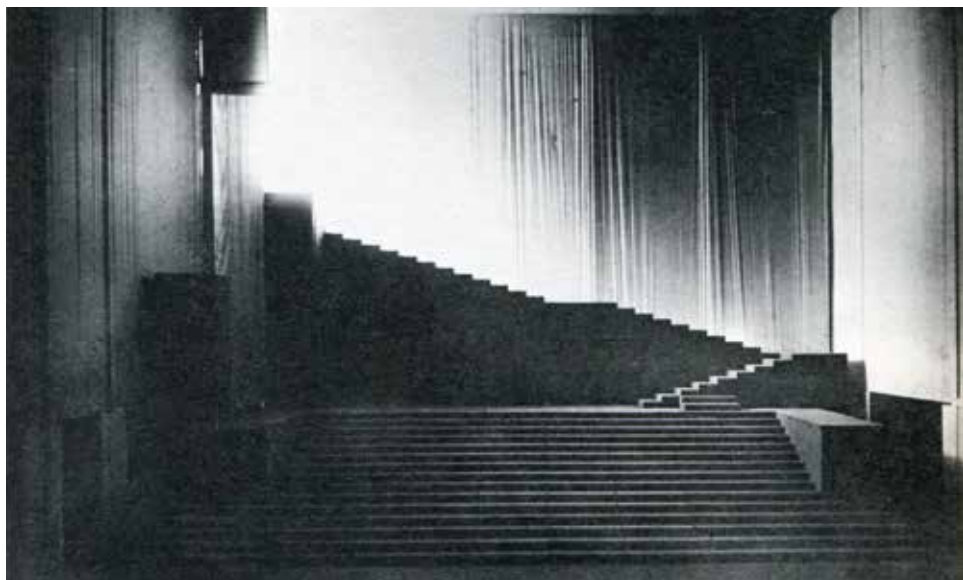


Cartolina con veduta dello Festspielhaus di Hellerau, 1912, Editore Schule-Brück & Sohn.



- 11 Claudel visita Hellerau nel febbraio del 1913 e contestualmente scrive: «La musica nei corpi umani è diventata visibile e vivente... I cori... diventano grandi insiemi intelligenti, completamente animati e penetrati dalla vita del dramma e dalla musica» ([Paul Claudel], *Le théâtre d'Hellerau*, in «La Nouvelle Revue Française», 57, 1 Settembre 1913, pp. 474-477).
- 12 Editore del libro di Buber sui chassidim (1928) e traduttore di Paul Claudel.
- 13 *Orfeo e Euridice*, di Christoph Willibald Gluck (1762), fu presentato il 26 giugno del 1912 come dimostrazione degli studenti di Jaques-Dalcroze in occasione delle feste per il secondo anno di attività della scuola. Negli stessi anni Isadora Duncan presentava la sua versione dello stesso spettacolo (come unione di teatro, musica e danza con un coro e un solista) al Century Opera House a New York, Aprile 1915). Per una dettagliata descrizione dell'*Orfeo* a Hellerau rimandiamo a Tamara Levitz, *In the footsteps of Eurydice. Gluck's "Orpheus und Eurydice" in Hellerau, 1913*, in «Echo: a music centered journal», III, 2, 2001. <http://www.echo.ucla.edu/Volume3-issue2/levitz/levitz1.html> (ultimo accesso 17 febbraio 2021).
- 14 Martin Buber, *Das Raumproblem der Bühne*, cit.; ed. it. in Marcella Scopelliti, *L'attore di fuoco*, cit., pp. 229-236.

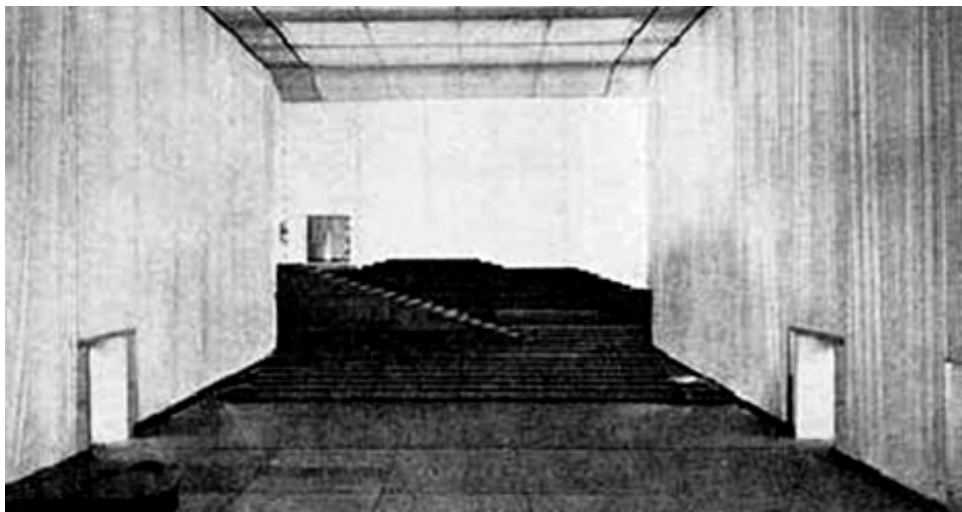
Non è tuttavia da trascurare la probabile forte attrazione che doveva esercitare per lui l'idea di comunità, alla base dell'intero progetto di Hellerau. Letteralmente "prato luminoso", Hellerau era stata concepita attorno all'idea di città-giardino che tanta fortuna ebbe nel XX secolo, ed era stata costruita grazie a Karl Schmidt, fondatore del Werkbund tedesco (Associazione tedesca degli artigiani). Le città-giardino erano progettate per ospitare piccole comunità, secondo un ricercato equilibrio tra area residenziale, industria e area agricola. Erano pensate come piccole cellule autosufficienti, ma facenti parte di una rete attorno alla città principale. Nel 1907 Schmidt decise di aprire le Deutsche Werkstätte, officine con milleduecento lavoratori, destinate alla produzione di arredi e utensili. Consapevole dell'infelice situazione della classe operaia nelle grandi città tedesche, progettò la costruzione di un piccolo centro, vicino alla fabbrica, dove i lavoratori avrebbero potuto vivere con le proprie famiglie in un tranquillo contesto naturale. Progettò Hellerau come un piccolo mondo a sé, con negozi, servizi di ogni genere, scuole e ospedali. Lo stile urbano venne creato a immagine degli oggetti prodotti nella fabbrica, esteticamente piacevoli e allo stesso tempo funzionali. L'idea di base era quella di dare vita a una piccola società armonica, in cui tutti gli abitanti potessero beneficiare fisicamente e moralmente del contesto organizzato e della comune attività culturale.



Allestimento della Grande Sala per il II atto di *Orfeo ed Euridice*, 1912, Festspielhaus di Hellerau; foto: PR Hellerau - European Center for the Arts.

Nell'ottobre del 1909 Jaques-Dalcroze tiene una sessione aperta di lavoro a Dresda e tra il pubblico siede anche il trentaduenne Wolf Dohrn, il segretario generale del Werkbund tedesco. Dohrn, un mese dopo, invita ufficialmente Jaques-Dalcroze a stabilirsi nella nuova città giardino di Hellerau e a costruire il suo *Bildungsanstalt für rhythmische Gymnastik* (Istituto di formazione nella ginnastica ritmica), così da poter prendere parte all'utopica costruzione di una società fondata sullo studio e sulla pratica dell'arte e della bellezza. Jaques-Dalcroze era un grande pedagogo, un insegnante di musica e solfeg-

gio al conservatorio di Ginevra; aveva inventato una sorta di nuova educazione musicale, che prevedeva una consistente relazione con altre discipline del corpo, tra performance e danza. Spinto dalle difficoltà ritmiche e di ascolto che riscontrava nei suoi allievi in conservatorio, Jaques-Dalcroze spese tutta la vita alla ricerca di un metodo di educazione musicale alternativo, perseguendo un'educazione basata sull'unione perfetta tra musica, corpo, mente e sfera emotiva e ponendo il corpo e il movimento alla base dei suoi rivoluzionari principi educativi. Nella realtà dei fatti la scuola Jaques-Dalcroze era pensata da Dohrn come una sorta di *Volkshaus*, una casa per tutti, il centro spirituale della comunità.



Allestimento della Grande Sala "éclairante" per *Orfeo*, 1912, Festspielhaus di Hellerau; foto: PR Hellerau - European Center for the Arts.

A Jaques-Dalcroze si affianca poi il lavoro di Adolphe Appia, che comincia a disegnare i progetti per l'Istituto, la cui costruzione viene affidata al giovane architetto Heinrich Tessenow. L'edificio di Hellerau è considerato uno dei capolavori dell'architettura funzionale e un simbolo di quella rivoluzione iniziata a metà Ottocento: le linee architettoniche sono regolari, pure, e sembrano richiamare un classicismo sospeso nel tempo. Il progetto verte su una sostanziale limitazione degli elementi: una ricerca formale che punta sulla purezza, in linea con i contenuti spirituali e mistici della ricerca artistica ed esistenziale che vi avrebbe avuto luogo. Per quanto riguarda la sala principale, l'intervento di Appia fu poderoso: si trattava di uno spazio indiviso, con luci e orchestra nascosti, sprovvisto di sipario e di palcoscenico. Questa idea di spazio unico e indifferenziato, assolutamente trasformabile, in cui le relazioni tra pubblico e performer potessero scaturire per vie simili al contagio, colpì a tal punto Buber da portarlo a scrivere, l'anno dopo, nel 1913, un articolo che commenta dettagliatamente questo modo di intendere lo spazio. Il filosofo si scontra con la tendenza realistica del suo tempo, si scaglia contro quel teatro che costruiva uno spazio privo di polarità. Secondo Buber, per garantire una continuità sostanziale tra scena e platea occorre paradossalmente creare una distanza: solo grazie a questa e tramite una decisa opposizione, sarebbe stato possibile costruire una relazione tra performer e testimoni.

Questa distanza non era tuttavia quella “formale”, prodotta da quel diaframma micidiale della ribalta: era invece una sorta di distanza primordiale, che nel teatro antico scaturiva dalla fede condivisa degli astanti e che in quell’occasione veniva ricreata a Hellerau grazie all’impiego creativo della luce. La luce attiva diventa l’agente trasformatore della scena, l’elemento creativo che può garantire la distanza. Rimarcando che per Appia l’avventura di Hellerau costituiva la possibilità di mettere in scena un “corpo collettivo” inteso come epifania del sociale, non dobbiamo dimenticare che sostanzialmente della stessa stregua era pure il progetto artistico di Buber: anche il nostro filosofo, come i fondatori di Hellerau, credeva al grande sogno di un’umanità che potesse essere salvata dall’arte e dalla bellezza, una comunità coesa e radicata sul ritmico equilibrio di corpi che danzano. Non può stupire l’interesse di Buber verso Émile Jaques-Dalcroze e la sua piccola officina creativa, soprattutto ricordando che il filosofo, per tutta la vita e senza soste, non aveva cercato altro che questa stessa possibilità per il suo popolo. Nella prospettiva ebraica di Buber, il Messia si sarebbe rivelato soltanto nella dimensione orizzontale della comunità: non era l’uomo ad aspettare il Messia, ma era il Messia ad attendere che l’uomo edificasse una comunità autentica, per potersi rivelare.

Compiendo un breve *excursus*, nel testo citato, il filosofo ricorda come nel teatro antico – anche se spettatori e attori erano illuminati allo stesso modo rispetto alla scena – il senso di distanza restava comunque preservato dal carattere sacramentale della rappresentazione. Buber sostiene che i tempi moderni richiedono uno spazio scenico unificato ma cangiante e tale da poter garantire un’azione scenica “polare”, preservando così il senso di “distanza”, grazie all’azione attiva della luce.

La sala di Hellerau era dunque perfetta a tale scopo: concepita da Alexandre Salzmann come un mondo unificato e “abbracciante”, senza dividere scena e sala, prevedeva al soffitto e alle pareti teli di stoffa traslucida bianca, trattati con bagni di cera. Dietro i pannelli di stoffa erano inoltre disposte a intervalli regolari circa tremila lampadine, comandate a distanza; le luci potevano essere gestite a gruppi e da lontano, in modo veloce ed efficace. Le lampadine si trovavano su pannelli compresi tra la stoffa esterna bianca, che agiva da diffusore, e l’altra parte del pannello, anch’essa bianca e riflettente. In questa *salle éclairante*, gli spazi si armonizzavano grazie alla luce diffusa; e, al contempo, l’illuminazione poteva poi essere diretta in modo creativo, a seconda dell’effetto cercato. Svincolato da qualsiasi intento naturalistico, l’uso duplice – luce che unisce e luce che separa – funziona, secondo Buber, come specchio del movimento polare della realtà ed esplicita un assioma fondamentale della filosofia buberiana secondo cui «i momenti dell’incontro più alto non sono lampi nelle tenebre ma luce lunare che si leva in una chiara notte stellata»¹⁵. Testimoniare od operare questo processo attraverso il teatro significa rendere l’esperienza della relazione (*Erlebnis*) operante “nel” mondo e non fuori da esso (nella luce delle stelle, quindi, e non nel buio della notte). Nella luce creativa si cela il principio stesso del genere umano, il suo doppio movimento: il porsi a distanza e l’entrare in relazione. La dialettica della luce in teatro diventa per il filosofo una materializzazione vera e propria della vita: come nella vita l’uomo non aspetta altro che essere riconosciuto per com’è nella sua essenza da un altro essere umano, così il teatro è il luogo dove ci si riconosce e ci si conferma in quanto esseri umani.



15 Martin Buber, *Io-Tu*, in Id., *Il principio dialogico e altri saggi*, a cura di Andrea Poma, San Paolo, Milano 2004, p. 143.

In questa concezione scenica accade qualcosa, «a volte come un soffio, a volte come una lotta»; e l'essere umano esce dal teatro come esce dalla relazione, «ha nel suo essere un di più»¹⁶, che deve rimettere in gioco nel mondo. Viene così ripristinato e vivificato il compito del teatro nell'immanenza; e l'uomo non riceve un contenuto nella rivelazione, ma una presenza, un senso: «non un senso di "un'altra vita" ma di questa nostra vita»¹⁷.

Il teatro, luogo di ritorno dell'uomo all'uomo, è il prototipo della comunità buberiana. La struttura polare tipica della scena rispecchia la natura stessa della comunità, così come viene intesa da Buber negli scritti successivi e più strettamente filosofici. Il doppio movimento dell'arte esiste laddove il teatro coincide con la possibilità di rinnovare la relazione e di realizzarla nel mondo: andata e ritorno alla luce di un ricordo, che spinge l'azione etica dell'uomo nel mondo.

L'esperienza del Festspielhaus di Hellerau, così entusiasticamente difesa da Buber in *Il problema dello spazio scenico*, corrisponde a un'idea molto precisa di teatro, che viene dal filosofo allusivamente recuperata anche nel *Dialogo dopo il teatro*¹⁸ dove Daniel – personaggio biblico maschera del giovane Buber del 1913 - non è un attore in scena ma uno spettatore. Possiamo supporre che in quel testo Buber stia rievocando la sua esperienza da spettatore dell'*Orfeo* dell'anno precedente. Daniel vive la performance dalla parte del pubblico sentendosi come facente parte di una colonia di madrepora:

[...] come se per la prima volta fossi compagno di qualcuno. Così quella massa somigliava veramente alla massa innumerevole che si raccoglieva a Eleusi per rappresentare le nozze tra il cielo e la terra [...]. Quegli uomini erano comunque parte di una rivelazione, sicché il palcoscenico parlava. [...] In questo modo, l'ambiente circostante crebbe fino a diventare una comunità, della quale io facevo parte. Ero in grado di percepire come percepisce una colonia di madrepora, ovvero con gli organi della collettività; allo stesso tempo, però, questa totalità mi divenne così presente, come se ogni sua singola essenza si rendesse disponibile alla mia coscienza. Fu così che mi ritrovai in quell'essenza altra che si muoveva di fronte a me sul palcoscenico. [...] Si opponeva al mio Noi-io come la tempesta al silenzio, come le dune a una spianata sabbiosa, come la contraddizione alla conciliazione¹⁹.

Per definizione, la comunità non sorge da una generica comunanza di sentimenti ma da due condizioni fondamentali: che tutti i membri abbiano fra loro una relazione reciproca e che tra loro e il centro vivente ci sia una relazione vivente. La comunità non è "la massa" ma un *luogo etico*, in cui il singolo possiede una responsabilità personale in quanto intrattiene una relazione con il centro vivente, oltre che con gli altri uomini. Non si può parlare di comunità se viene a mancare questa seconda condizione, ossia la presenza di un centro vivente verso cui tutti guardano e con cui tutti vivono in stretta relazione. *L'uomo con l'uomo* – che in sintesi costituisce l'ipotesi buberiana come unica

////////////////////
16 Ivi, p. 139.

17 *Ibidem*.

18 Martin Buber, *Daniel: Gespräche von der Verwirklichung (Daniel: dialoghi sulla realizzazione)* trad. it. Martin Buber, *Daniel. Cinque dialoghi estatici*, a cura di Francesca Albertini, Giuntina, Firenze 2003.

19 Ivi, p. 87.


sensata alternativa alle vie del collettivismo e dell'individualismo – è la terza via, la sola che conduca all'uomo totale. Uomo totale o integrale è colui che agisce con tutto il suo essere, e non solo con una parte di esso; ed è colui che si impone, non in virtù del proprio individualismo né della rinuncia alla sua personalità per via del collettivismo. Teatro è per Buber un prototipo di quella comunità che egli stesso perseguirà negli scritti a venire e di cui pure quella ebraica si presta come efficace simbolo e urgentissima meta. Il mondo ebraico autentico è per Buber un mondo ormai perduto (corrotto e degenerato, secondo il giudizio del filosofo); dunque, soltanto quando sia elevato a mito e modello offre una possibilità di riattivazione comunitaria. Il teatro a lui contemporaneo, proprio come l'ebraismo e il fenomeno chassidico, sembra anch'esso un mondo chiuso e volto a una spietata degenerazione; ma può, colto nell'eccezione dischiusa dalle innovazioni di Hellerau, costituire una possibilità rinnovabile, sempre attuale e sempre praticabile.



Grande Sala, Festspielhaus di Hellerau, dopo la ristrutturazione del 2006 (architetto Josef Meier Scupin); foto: Peter R. Fiebig - Hellerau - European Center for the Arts.

Passato oltre un secolo, due guerre mondiali e miriadi di altri invisibili conflitti nell'unico pianeta di cui disponiamo, sebbene forse ormai definitivamente lontani dal poter scegliere eventuali terze vie, possiamo accogliere come mai prima l'attualità del pensiero buberiano.

Nella nostra difficile notte stellata, oggi testimoniamo, spinti da forze maggiori, un contrarsi sempre più spasmodico degli spazi, un distanziamento di Stato, che rimettono fortemente in discussione ogni dinamica possibile di aggregazione comunitaria. La sottrazione di spazi di condivisione, la spaventata disinfezione dalle altre presenze che abitano questi nostri spazi ormai frammentati, divisi e normati crea sicuramente un vuoto allarmante, attorno al quale la comunità si affaccia sbigottita cercando ora un centro vivente, ora pezzi di sé, per potersi nuovamente scrivere e così forse sopravvivere. Lontani dalla questione ebraica e sionista, così cara e specifica per Buber, l'appello del filosofo risuona quanto mai significativo anche fuori dalla sfera religiosa, e rimanda a un compito che oggi sappiamo essere indispensabile e non più procrastinabile, affinché nuove e più favorevoli lune arrivino a rischiarare le nostre notti buie.



Luce, spazio e atmosfera in un
"teatro-strada": il caso singolare del
Teatro Oficina di Lina Bo Bardi a San
Paolo

Evelyn Furquim Werneck Lima

ABSTRACT

In questo articolo si analizza l'esperienza del Teatro Oficina come spazio ecologico e illuminato, connotato da un'atmosfera di magia, un teatro-strada stretto e allungato che consente alla luce della città di entrare grazie ad un'ampia parete di vetro che occupa uno dei lati longitudinali, e il cui palcoscenico è una "strada" che nell'idea di Bo Bardi intendeva collegare due importanti arterie del quartiere Bixiga a São Paulo. Una grande scatola scenica che comprende la totalità dello spazio, in cui attori, spettatori e tecnici durante gli spettacoli sono a diretto contatto. Nel progetto degli architetti Lina Bo Bardi ed Edson Elito, la muratura spessa e pesante in mattoni pieni racchiude la nozione di *Tea-to* o "arte che abbraccia lo spettatore", secondo la concezione del celebre regista teatrale brasiliano Zé Celso, direttore del Grupo Oficina dal 1958. Rifletteremo su come lo spazio di questo teatro sia simbolo dell'esistenza, della stessa presenza umana, ed emani significati molteplici attraverso la sua luce naturale e l'atmosfera che metaforicamente e concretamente espandono lo spazio scenico in tutto il quartiere di Bixiga.

In this article, we examine the Teatro Oficina as an ecological and illuminated space, which denotes an atmosphere of magic, a traverse narrow and long theater, that allows the light of the city to enter through an extended glass panel on its side, and whose stage is a 'street', that was supposed to connect two important streets of Bixiga district. A large scenic box that covers the entire space, in which actors, audiences, and technicians are in direct contact during the performances. Remarkably the thick and heavy masonry in solid exposed brick denotes the notion of Tea-to or 'art that embraces the spectator', in a project by architects Lina Bo Bardi and Edson Elito, for the renowned Brazilian theater director Zé Celso, director of Grupo Oficina since 1958. It discusses how the space of this theater symbolizes existence, human presence itself and emits multiple meanings through its natural light and its atmosphere that extends the scenic space throughout the Bixiga neighborhood.

Per citare usa / to quote use - DOI: 10.47109/0102290103.

Introduzione

Questa riflessione intende esaminare il Teatro Oficina de San Paolo come uno spazio ecologico e illuminato, connotato da un'atmosfera di magia, un "teatro-strada" ("*teatro-rua*"), stretto e allungato che permette alla luce della città di entrare attraverso un'ampia parete di vetro laterale, e il cui spazio scenico è una vera e propria "strada". Se per Patrice Pavis, «lo spazio scenico è lo spazio concretamente percepibile dal pubblico sul palcoscenico, o sui palcoscenici, o anche i frammenti di scena di tutte le scenografie immaginabili»¹, per Jean-Jacques Roubine si tratta di uno spazio immaginario². Basandosi sul concetto di Roubine, il teorico brasiliano Eduardo Tudella intende la scena come «un percorso di immagini cinetiche, dove si fa in modo che la comprensione

1 Patrice Pavis, *Espace scénique*, in *Dictionnaire du théâtre*, Dunod, Paris 1996, p. 121.

2 Cfr. Jean-Jacques Roubine, *Théâtre et mise en scène 1880-1980*, Presses Universitaires de France, Paris 1980, pp. 30-31; trad. portoghese di Ian Michalski *A linguagem da encenação teatral 1880-1980*, Zahar Editores, Rio de Janeiro 1998, p. 32.

dell'immagine mentale, verbale e fisica si attivi in scena solo in presenza dell'altro, dello spettatore, responsabile del carattere infinitamente mutevole in cui la scena si trasmuta»³. Seguendo questi concetti, abbiamo cercato di analizzare la luce, lo spazio e l'atmosfera di questo teatro singolare, considerando la fenomenologia e l'antropologia dello spazio concepite rispettivamente da Norberg-Schulz⁴ e da Marc Augé⁵.

Ispirandosi alla filosofia greco-romana per riflettere sul concetto di luogo, l'architetto Christian Norberg-Schulz sostiene che, così come nell'antichità classica si attribuivano divinità specifiche ad ogni popolo e ad ogni località, esiste una divinità che simboleggia lo "spirito del luogo", che dota il luogo di personalità e protegge le persone che lo abitano. Questa divinità è il "genius loci". Per Norberg-Schulz il luogo è qualcosa di più di una posizione geografica, cioè è più di un semplice spazio. «Il luogo è la manifestazione concreta dell'abitare umano»⁶. Il mondo come "luogo" è un mondo in cui gli elementi ridefiniscono il significato dello spazio, e ci sono cinque modi per comprendere un luogo, sia esso naturale o costruito: da un lato gli elementi e l'ordine cosmico - forniti dall'elemento spazio, cioè la terra; dall'altro il carattere, la luce e il tempo - forniti dall'elemento *carattere*, cioè il cielo⁷. Tali elementi devono essere analizzati sulla scorta della fenomenologia.

A supporto dell'analisi fenomenologica si fa ricorso a Marc Augé, che nella contemporaneità differenzia il "luogo antropologico" dal "non luogo", contrapponendo le interazioni sociali che si praticano nei non luoghi, che egli definisce relazioni di solitudine, e quelle che si praticano nei luoghi antropologici, che sono le relazioni di socialità⁸. In questa mia riflessione definisco lo spazio del Teatro Oficina un luogo antropologico, considerando la possibilità dei molteplici percorsi che vi si possono fare, dei tanti discorsi che vi si pronunciano e del linguaggio che lo caratterizza, così come definito da Augé⁹. Per l'antropologo francese «il luogo è necessariamente [storico] dal momento in cui, coniugando identità e relazione, esso si definisce a partire da una stabilità minima»¹⁰. E il Teatro Oficina è davvero un luogo, con identità e stabilità.

Costruito negli anni Venti, l'antico Teatro Novos Comediantes [Il Teatro dei Nuovi attori] era attivo in un edificio in via Jaceguai, 520 e fu preso in affitto nel 1958 da un gruppo di studenti di giurisprudenza, tra i quali José Celso Martinez Corrêa (Zé Celso) e Renato

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

3 Eduardo Augusto da Silva Tudella, *Iluminação cênica e estudos acadêmicos: teoria, práxis e imagem*, in «Urdimento», v. 1, n. 31, Abril 2018, pp. 78-94: 93, DOI: 10.5965/1414573101312018078.

4 Christian Norberg-Schulz, *O fenômeno do lugar*, in Kate Nesbitt (ed.), *Uma nova agenda para a arquitetura. Antologia teórica (1965-1995)*, Cosac Naify, São Paulo 2006, pp. 444-461.

5 Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Éditions du Seuil, Paris 1992 (*Non-luoghi. Introduzione ad una antropologia della surmodernità*, trad. di Dominique Rolland, Carlo Milani, Eléuthera, Milano 2009); *Não-Lugares. Introdução a uma antropologia da sobremodernidade*, Editora Letra Livre, Lisboa 2012.

6 Christian Norberg-Schulz, *O fenômeno do lugar*, cit., p. 454.

7 *Ibidem*.

8 Marc Augé discute la questione nel capitolo *Le lieu anthropologique*, in *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, cit., pp. 57-95; *Il luogo antropológico* in *Non-luoghi. Introduzione ad una antropologia della surmodernità*, cit., pp. 43-69.

9 Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, cit., pp. 100-101; *Non-luoghi* [...], pp. 73-74.

10 Ivi, p. 71; ed. it. p. 53.

Borgi, che vi fondarono una compagnia teatrale. Per adattare lo spazio alla concezione teatrale del nuovo gruppo, si realizzò una ristrutturazione progettata dall'architetto Joaquim Guedes, che creò un teatro dallo spazio simmetrico, con due zone frontali per gli spettatori, separati da un palcoscenico centrale. L'esito di questo progetto durò fino all'incendio che lo distrusse completamente nel 1966¹¹. Intellettuali e artisti si misero alla ricerca di risorse per la sua ricostruzione. Nel 1967 gli architetti Flavio Império e Rodrigo Lefèvre progettano un'ampia gradinata in cemento con accessi laterali a mezzo piano e un palcoscenico all'italiana, con una zona circolare centrale che viene messa in movimento da un meccanismo girevole, ispirato al Totaltheater di Walter Gropius. Nel 1983, dichiarato patrimonio culturale da CONDEPHAAT (Conselho de Defesa do Patrimônio histórico arqueológico artístico e turístico) per l'importanza dell'uso architettonico nel processo di trasformazione del teatro brasiliano, l'edificio è stato espropriato dal governo nazionale; Lina Bo Bardi e Marcelo Suzuki avanzarono una prima proposta per una nuova ristrutturazione. Tuttavia questo primo progetto non ebbe seguito.

Studiando l'area e la popolazione del quartiere di Bexiga, un quartiere afro-italiano ricco di diversità culturali, e condividendo le proposte del regista José Celso, l'architetto Lina Bo Bardi avviò un nuovo progetto architettonico nello spazio del Teatro Oficina, con il gruppo teatrale Uzya Uzona. In collaborazione con l'architetto Edson Elito, Lina sviluppò una nuova architettura per quello stesso teatro. Proprio come avrebbe in seguito concepito il progetto per il Teatro Gregório de Mattos di Salvador, lo spazio scenico prevede una flessibilità che riguarda sia la zona per gli spettatori che il palcoscenico, offrendo molteplici possibilità di messe in scena contemporanee. Per l'architetto, la proposta «riflette la concezione del teatro moderno, il teatro totale degli anni Venti, di Artaud. Un teatro nudo, senza palcoscenico, praticamente solo un luogo di azione, un'entità comunitaria, come lo spazio di una chiesa»¹². Riferendosi all'inizio della costruzione del Teatro Oficina Uzya Uzona, José Celso ricorda che l'obiettivo era quello di ricostruire tutto a vista, alla maniera brechtiana. Lo riferisce Edson Elito:

Quando abbiamo avviato il progetto e durante tutta la sua concezione, Lina e io abbiamo cercato di concretizzare le proposte sceniche e spaziali di Zé Celso. C'è stato un sano e talvolta complesso processo di integrazione delle differenze culturali ed estetiche: da un lato noi architetti e la nostra formazione modernista, i concetti di pulizia formale, la purezza degli elementi, il principio 'less is more', il razionalismo costruttivo, l'ascetismo; e dall'altro il teatro di Zé Celso, con il carico simbolico, l'iconoclastia, il barocco, l'antropofagia, i sensi, l'emozione e il desiderio di contatto fisico tra attori e spettatori, il "te-ato"¹³.

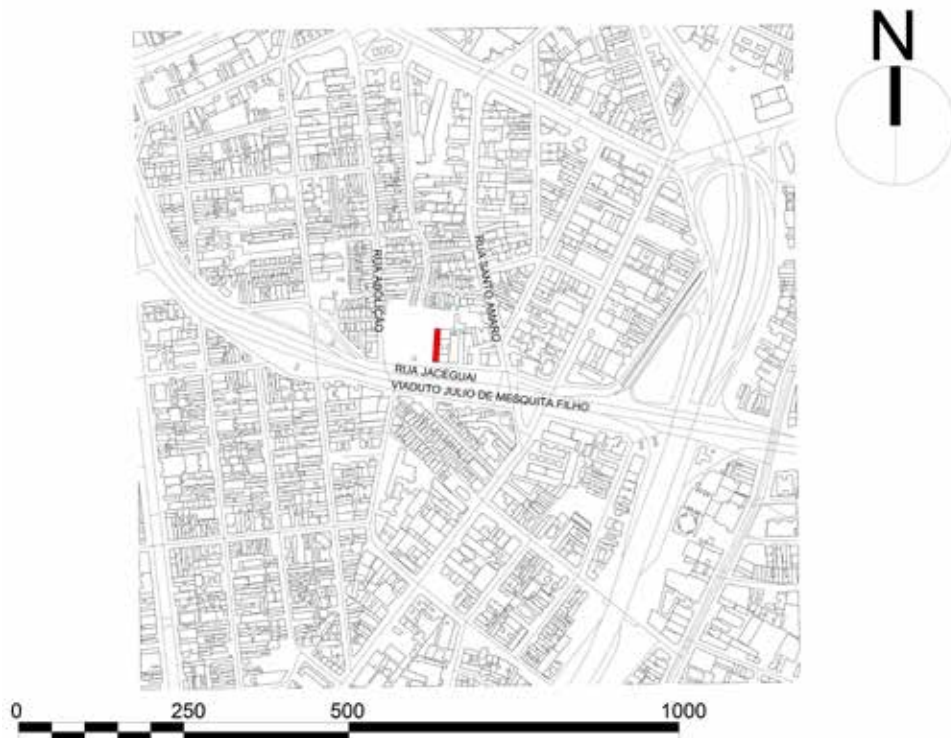
Bo Bardi ed Elito hanno progettato l'Oficina come una strada, partendo da via Jaceguai, aprendo il muro a nord, verso via Japurá, ma questa apertura non fu realizzata. Possiamo considerare il teatro come uno spazio ecologico e illuminato, connotato da un'atmosfera magica, perché, come afferma Cristina Grazioli, «la luce, in tutte le sue sfumature, temperature e cromie, determina le condizioni del nostro stare al mondo

11 Cfr. Lina Bo Bardi, Edson Elito & Jose Celso Martinez Corrêa, *Teatro Oficina*, Blau, Lisboa 1999, p. 5.

12 Ivi, p. 6.

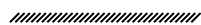
13 *Ibidem*.

così come decide della qualità e del grado di condivisione o separazione tra le presenze negli spazi del teatro (in tutte le sue forme e tipologie)»¹⁴. L'intero teatro è un grande palcoscenico, in cui attori, spettatori e tecnici sono a diretto contatto. La muratura in mattoni spessi e pesanti ospita la concezione di *Tea-to* o 'arte che abbraccia lo spettatore', concetto formulato da Zé Celso e così ben interpretato dall'architetto¹⁵.



Il Teatro Oficina nel quartiere afro-italiano Bixiga (San Paolo, Brasile).

La ragione principale di questa 'strada' centrale è l'ingresso all'interno dello spazio dell'aria, della ventilazione, dell'energia eolica, in un approccio ecologico e antropologico, in cui lo spazio è supporto della vita della comunità, e stabilisce relazioni fondamentali tra attori, spettatori e tecnici. Questo rapporto costituisce un'identità e il teatro è il luogo di rappresentazione di questa identità. Per Augé uno spazio complesso e allo stesso tempo identitario, relazionale e storico deve essere un luogo di condivisione, rifugio



14 Cristina Grazioli, dal progetto inviato per questo numero di *Sciami | ricerche*, luglio 2020.

15 All'epoca della concezione dell'edificio teatrale del Grupo Oficina, José Celso elaborò il concetto di *te-ato* la cui istanza era una interazione totale tra spettatori e scena.

e reiterazione rituale, caratteristiche che esistono nel Teatro Oficina¹⁶. Il confronto nel passaggio da uno spazio esterno a uno spazio interno è costitutivo nella concezione e nell'operazione di manipolazione dello spazio, ed è la più importante attività umana, «fin dai tempi preistorici, quando la società non esisteva nemmeno»¹⁷. Condividiamo la convinzione del teorico Eduardo Tudella¹⁸, e cioè che gli architetti hanno considerato la nozione di "sensibilità", stabilendo una corrispondenza tra il "luogo", tutti gli esseri animati e la loro capacità di interagire con il "sensibile".

Per una fenomenologia e un'antropologia dello spazio

Nel Teatro Oficina, ricostruito e inaugurato nel 1993, ha prevalso la concezione di uno spazio scenico unitario, basato sui concetti di "strada" e "passaggio". Per indagare le relazioni tra l'architettura teatrale di Lina Bo Bardi e il contesto urbano, si è fatto ricorso alla già citata nozione di *genius loci*, concetto greco-romano secondo cui ogni località possiede un genio, uno spirito custode. Soprattutto nell'antichità classica, gli individui riconoscevano l'importanza che rivestiva l'essere in armonia con il genio del luogo in cui vivevano¹⁹. Lina Bo Bardi ha capito perfettamente come contestualizzare un uso funzionale del luogo, rendendolo simbolico sulla base del concetto di "spirito del luogo"²⁰. Ciò implica una fenomenologia dello spazio: metodo che richiede un ritorno alle cose, in contrapposizione alle astrazioni e alle costruzioni mentali²¹.

Il critico Edson Mafuz osserva che nell'opera di Lina Bo Bardi l'«idea forte» appare come un catalizzatore per le interpretazioni e le scelte parziali prese riguardo agli aspetti fondamentali di qualsiasi progetto: il progetto, la costruzione e il luogo²². In teatro e in tutte le ristrutturazioni da lei realizzate in strutture preesistenti, l'architetto ha saputo creare lo "spirito del luogo" nel vero senso della parola, cioè un luogo vissuto, in cui ha concretizzato il *genius loci*. I suoi progetti hanno sempre implicato la rappresentazione simbolica dell'esistenza o della presenza umana, trasmettendo molteplici significati.

Oltre al focus sul luogo, la fenomenologia implica la tettonica, dato che, come scrive Norberg-Schulz, «il dettaglio spiega l'ambiente e manifesta la sua peculiare qualità»²³, ma suscita anche un intenso interesse per le qualità sensoriali dei materiali, della luce, del colore, oltre che per l'importanza simbolica e tattile degli stessi dettagli. È, quindi,



16 Cfr. Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, cit., p. 69; *Non-luoghi* [...], p. 52.

17 José Teixeira Coelho Netto, *A construção do sentido na arquitetura*, Perspectiva, São Paulo 1984, p. 30.

18 Eduardo Augusto da Silva Tudella, *Iluminação cênica e estudos acadêmicos: teoria, prática e imagem*, cit., p. 82.

19 Christian Norberg-Schulz, *O fenômeno do lugar*, cit., p. 454.

20 Nella concezione di Aristotele (ma anche di Heidegger), oltre al suo attributo di essere spazio chiuso o finito, il "luogo" ha l'importante ruolo simbolico e politico di rappresentare la struttura delle relazioni sociali, o la *res publica*.

21 Christian Norberg-Schulz, *O fenômeno do lugar*, cit., 2006, pp. 444-461: 454.

22 Cfr. Edson Mafuz, *Traços de uma arquitetura consistente*, in «Arquitectos», n. 16, São Paulo settembre 2001, <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitectos/02.016/847> ultimo accesso 26.IV.2021.

23 Christian Norberg-Schulz, *O fenômeno do lugar*, cit., p. 443.

una scienza adeguata per indagare i progetti dell'architetto Bo Bardi, che, secondo la ricercatrice Olívia Oliveira, ha lavorato con «sostanze sottili dell'architettura, siano esse la luce, l'acqua, l'opera d'arte»²⁴. Il progetto architettonico di Bo Bardi ed Elito ha come punto di partenza l'idea di strada e di passaggio, cercando di collegare le due strade di Bixiga²⁵. Questa scelta progettuale permette un'esposizione pressoché a tempo pieno di attori e tecnici, e mostra un rapporto con lo spazio che rifiuta «l'eccessiva privatizzazione e la passività dei corpi: l'immersione nello spazio rende la visione di uno spettacolo del gruppo più un'azione che una contemplazione»²⁶.

Luce, spazio e atmosfera

Come auspicava Brecht, anche il retroscena è visibile, rendendo parte integrante dello spettacolo tutti gli elementi esposti. Il pubblico del Teatro Oficina è chiamato a relazionarsi sempre con ciò che sta guardando e con gli eventi reali. I simboli di libertà dei quali è impregnata l'architettura di Lina consentono al gruppo la produzione di una messa in scena che è sempre in relazione diretta con il mondo reale. Con ciò, le loro creazioni assumono un'istanza di *presentazione*, come dice Zé Celso, perché la *rappresentazione* del reale non sembra più possibile per la Oficina Uzyna Uzona. Contemporaneamente, il Teatro Oficina permette la totale integrazione dello spettatore con la strada, sebbene egli si trovi in una struttura spaziale fissa. Ricorrendo allo spazio architettonico della navata di una chiesa, cioè uno spazio per le processioni, Bo Bardi dota il luogo di icone di uno spazio pubblico, dislocando lo spettatore dal teatro verso la strada stessa. L'ampia parete di vetro permette infatti a questo spettatore di assistere allo spettacolo nella sua costante articolazione con ciò che si trova all'esterno dell'edificio teatrale, con la realtà. Questa permeabilità tra spazio interno e spazio esterno corrisponde all'affermazione che Hans Thies-Lehmann farà in seguito, secondo cui «nel teatro post-drammatico lo spazio viene portato all'evidenza, tuttavia pensato come parte del mondo, che si mantiene entro il *continuum* del reale: un segmento spaziotemporale delimitato, ma allo stesso tempo parte in progressione e quindi frammento partecipe della realtà della vita»²⁷.



24 Olívia Oliveira, *Sutis substâncias de arquitetura*, Romano Guerra, São Paulo / Gustavo Gili, Barcelona 2006, pp. 283-289.

25 Evelyn Furquim Werneck Lima, *Factory, Street and Theatre: Two theatres by Lina Bo Bardi* in Andrew Filmer, Juliet Rufford (ed.), *Performing Architectures. Projects, Practices, Pedagogies*, 1st ed. Bloomsbury Methuen, London 2018, vol. 1, pp. 35-48.

26 Maria Angélica R. de Sousa, *Quando corpos se fazem arte: uma etnografia sobre o Teatro Oficina*, Dissertação de Mestrado/UFSCar, [São Carlos] 2013, p. 24.

27 Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, Frankfurt am Main 1999, p. 288 [trad. nostra]; cfr. *Il teatro post-drammatico*, trad. di Sonia Antinori, Cue Press, Imola 2019, p. 174; Hans-Thies Lehmann, *Teatro pós-dramático*, trad. Pedro Sússekind. Cosac Naify, São Paulo 2007, p. 268.



Teatro Oficina: l'ampio pannello in vetro che permette l'ingresso della luce e del paesaggio esterno del quartiere di Bixiga. Foto Cassia Monteiro (Archivio del Laboratório de Estudos do Espaço Teatral e Memória Urbana).

All'interno, lo spettatore viene invitato a percorrere lo spazio del teatro durante lo spettacolo, suggerendo una ricezione della scena diversa da quella tradizionale, oltre che fornendo diversi punti di vista dello stesso accadere. Come sottolinea Cristina Grazioli, «l'interrogazione sulla natura e sulle manifestazioni della luce si pone incombabilmente insieme alla questione stessa delle possibilità del vedere, della scelta di un'angolazione del visibile, del nascondere, del rivelare o suggerire, dell'evocare e dello smascherare. Visione e sguardo non ne possono prescindere»²⁸. Nel caso del Teatro Oficina, l'enorme vetrata lascia entrare la luce naturale che inonda gran parte della passerella-palcoscenico nella sua estensione. L'ambiente magico del teatro permette anche l'utilizzo della luce naturale negli spettacoli, persino senza l'intervento di un professionista dell'illuminazione scenica, e senza l'articolazione di una concezione luministica. Ma la luce naturale che entra attraverso l'ampia parete di vetro si può altresì sfruttare facendone un elemento costitutivo del fare teatrale. Offre anche la possibilità di manipolare le modalità secondo le quali questa luce naturale interagisce con la scena, tramite l'uso di filtri e di altri materiali²⁹.

28 Cristina Grazioli, *Inspirar luz, animar figuras/Insufflare luce, animare figure*, Urdimento, Florianópolis, vol. 1, n. 37, pp. 54-84, mar/abr 2020, p. 56, DOI: 10.5965/1414573101372020054.

29 Cfr. Guilherme Bonfanti, *A Luz Natural e o Teatro*, in: <http://guilhermebonfanti.com.br/22/aluz-natural-e-o-teatro> (ultimo accesso 9 novembre 2020).



Teatro Oficina - il "palco-rua" (palco-strada) di Lina Bo Bardi ed Edson Elito. Foto Cassia Monteiro (Archivio del Laboratório de Estudos do Espaço Teatral e Memória Urbana).

Vale la pena ricordare la testimonianza di Alessandra Rodrigues, light designer che ha lavorato con Cibele Forjaz e che così ha descritto l'uso della luce naturale in un lavoro nel quale ha creato l'illuminazione scenica, la commedia *Cacilda!*, in scena al Teatro Oficina:

Ho iniziato a creare le luci [‘iluminar’] al Teatro Oficina, uno spazio che ha un’immensa apertura in vetro e un tetto retrattile, cioè uno spazio che dialoga sempre con la luce naturale di una città come San Paolo. Anche la luce della sera invadeva il teatro. Una delle cose che mi piaceva di più era replicare *Cacilda!* di domenica, perché iniziava alle 18.00 e vi entrava quindi la luce del giorno. Con l’ora legale era ancora più bello. La prima parte dell’opera è più biografica, con scene dell’infanzia, dell’adolescenza e dell’inizio della vita adulta. Uno spazio maggiormente illuminato era dunque molto adeguato³⁰.

Descrivendo il suo processo di lavoro, l’artista rivela l’importanza di verificare altre fonti di luce, oltre a quelle abituali, sottolineando che i suoi progetti partono dallo spazio concreto, dall’architettura e dai suoi aspetti fisici; sono questi a stimolare l’immaginazione. Come ricorda Tudella, quando inizia ad affrontare una proposta di illuminazione scenica l’artista deve indagare principalmente le questioni di forma, colore e struttura del luogo scenico³¹. Nell’ultima ristrutturazione del Teatro Oficina spiccano la luce naturale e l’atmosfera che essa crea, ma anche i contrasti tra i vecchi muri di mattoni a vista con archi, la presenza di impalcature dalle strutture tubolari, il soffitto retrattile, il palco-passerella realizzato con assi di legno, e il contrasto con la leggerezza dell’enorme parete di vetro.

Al Teatro Oficina si percepisce tale singolarità dell’architettura, che permette allo spettatore la libertà di scegliere di spostarsi durante gli spettacoli. Inoltre, l’architetto decontestualizza le cose portandole fuori dal loro luogo consueto, generando riletture a partire da elementi presenti nella vita. Questa architettura assimila elementi di vita quotidiana e usi popolari che facilitano la consapevolezza della propria percezione dello spazio. Dando priorità alle esigenze emotive dell’individuo, l’architetto infrange i confini tra immaginazione e ragione, come implicato dalla concezione del regista teatrale José Celso, che stimola anche la partecipazione attiva del fruitore nell’opera, così come le relazioni tra mente e corpo. I materiali e le diverse strutture producono magici effetti di luce e ombra quando li colpisce la luce naturale che entra attraverso la grande parete di vetro della facciata nord. Durante gli spettacoli, le scene si svolgono in diversi spazi del teatro: sul palcoscenico, nelle strutture metalliche che sostengono le tre impalcature laterali, nei piani situati nella parte superiore dell’edificio, nelle estremità del palcoscenico, nei trapezi o corde che scendono dal soffitto – per citare solo alcune delle possibilità – permettendo diversi punti di vista sia agli spettatori che agli attori.

Questa idea di far fluire lo sguardo verso il paesaggio era già presente in numerose opere di Lina Bo Bardi, sia tramite grandi superfici in vetro, come nella propria residenza, la Casa de Vidro (Casa di Vetro) di Morumbi, che, in dimensioni ridotte, nei *buracos da caverna*, “buchi di grotta”, che utilizzò nel quartiere sportivo del SESC Pompéia e che lei stessa descrisse come “buchi preistorici” aperti nella parete della «caverna sportiva», tutta in cemento con piccole aperture irregolari come finestre. La sua etica architettonica in relazione all’ambiente e all’ecologia è evidente non solo negli spazi che ha creato, ma anche nelle sue parole, quando mette in contrapposizione il rispetto per la natura nelle culture orientali e il progresso a qualsiasi costo che distrugge l’ambiente nei paesi occidentali:

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

30 Dichiarazione di Alessandra Domingues *apud* Guilherme Bonfanti. *A Luz Natural e o Teatro*, *ibidem*.

31 Eduardo Augusto da Silva Tudella, *Iluminação cênica e estudos acadêmicos*, cit., p. 86.

Ciò che gli uomini hanno conquistato nel corso del tempo è il progresso; la civiltà è sopravvissuta sotto minaccia. La civiltà è l'incessante presenza della Realtà Naturale, l'attenzione, il rispetto dei più piccoli dettagli naturali - e in questo senso è primordiale - dell'essere umano. [...] Ciò che l'Occidente ha fatto, fino a oggi, è separare rigorosamente il Progresso dalla Civiltà, cosa che non avviene in Oriente. Il Giappone custodisce ferocemente la sua civiltà profondamente legata all'osservazione rispettosa della natura parallelamente all'incedere del "progresso". [...] Chi attraversa le Americhe verso l'Estremo Oriente sente nei grandi orizzonti, nella calma della Natura, [...] che l'opzione del progresso adottata in Occidente non era necessariamente l'unica, sente che altre opzioni avrebbero potuto essere scelte con gli stessi risultati. L'opzione scelta dall'Occidente ha dato risultati potenti, ma il costo è stato enorme³².

In linea con le sue convinzioni marxiste, Bo Bardi si opponeva alla massificazione prodotta dalla società dei consumi e valorizzava ciò che emanava dalle radici culturali di un popolo. Gli studi antropologici che l'architetto ha condotto nel Nordest del Brasile le hanno permesso di esplorare una nuova poetica dello spazio in cui la dimensione 'surreale' è stata ottenuta attraverso un elementare ed essenziale coinvolgimento del pubblico, a partire dall'esplorazione dell'inconscio e dall'uso in tal senso di elementi di artigianato locale. Come anticipato, attraverso la propria immaginazione e gli elementi a sua disposizione, individuati nell'arte popolare, l'architetto critica la società sempre più impregnata del vizio del consumismo³³.

Nel progetto con Edson Elito, Bo Bardi ha fatto entrare il paesaggio esterno nel teatro-corridoio dell'Oficina, come se fosse un'estensione dello spazio interiore profondo. Come se il linguaggio di questo spazio teatrale fosse trasparente e vero, come se non volesse nascondere nulla a chi lo frequenta. La sua proposta conteneva la possibilità futura della creazione di un teatro-stadio, simile ad un'agorà greca, dove tutti gli individui si sarebbero potuti esprimere nella piazza pubblica.

La ristrutturazione del teatro comportò la demolizione di tutti i muri interni dell'edificio, utilizzando elementi di cemento per sostenere e rinforzare le alte pareti di mattoni, nelle quali rimangono gli archi pieni che costituiscono la struttura muraria del vecchio edificio degli anni Venti. Componenti di metallo sostengono la nuova copertura del tetto così come i mezzanini (*mezzaninos*) sovrapposti sul fondo. Metallica è anche la struttura che garantisce la stabilità delle gallerie laterali per mezzo di tubi smontabili. Una volta (*abóbada*) d'acciaio scorrevole è stata progettata sopra la struttura metallica, che permette la comunicazione con un'area verde. Una striscia di terra coperta da assi di legno laminato costituisce la zona del "palco-passerella", dando la sensazione di una "strada" e del "passaggio"; e a metà percorso tra l'accesso e il fondo del terreno, gli architetti hanno progettato una *cachoeira* (cascata), composta da sette tubi a vista che scorrono in uno specchio acqueo, riempito grazie ad un meccanismo di ricircolo



32 Lina Bo Bardi, *apud* Marcelo Ferraz, *Lina Bo Bardi*, Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, São Paulo 1993, p. 209.

33 Cfr. Evelyn Furquim Werner Lima, *Estudo das relações simbólicas entre os espaços teatrais e os contextos urbanos e sociais com base em documentos gráficos de Lina Bo Bardi*, Junho 2009; accessibile in http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq107/arq107_03.asp (ultimo accesso 20 luglio 2020).

dell'acqua. Vale la pena ricordare che l'acqua è un elemento ampiamente utilizzato nelle architetture di Lina, forse riferendosi agli *orixás* del *candomblé*, come afferma l'etnografo Pierre Verger, che l'architetto aveva incontrato a Bahia.



Teatro Oficina – i diversi materiali e strutture dell'interno. Foto Cassia Monteiro (Archivio del Laboratório de Estudos do Espaço Teatral e Memória Urbana).

Nell'architettura di questo teatro si riflettono la vegetazione lussureggiante del nostro paese, l'aria, la luce, i suoni che rappresentano la natura, il mondo naturale che lei tanto ammirava nell'opera dell'architetto catalano Antoni Gaudí³⁴. Bo Bardi applica anche la concezione elaborata da Teixeira Coelho, che, come gli orientali, comprende che «quella manciata di ghiaia, le due o tre pietre del suo giardino e questa o quella pianta non sono “campioni” di natura (cioè riduzioni in scala del naturale) con i quali cercano in qualche modo di consolarsi, ma sono piuttosto la natura stessa, capaci di trasmettere tutte le sensazioni delle quali si sente il bisogno nella relazione con lo spazio naturale»³⁵.

34 La relazione dell'opera di Bo Bardi con l'opera di Gaudí è esplicitata dalla stessa architetta, colpita dalle forme naturali utilizzate in modo espressionistico.

35 José Teixeira Coelho Netto, *A construção do sentido na arquitetura*, cit., p. 57.



Il Teatro Oficina e le sue strutture di ponteggi di Lina Bo Bardi e Edson Elito. Foto Cassia Monteiro (Archivio del Laboratório de Estudos do Espaço Teatral e Memória Urbana).

Secondo Bo Bardi, «dal punto di vista dell'architettura, l'Oficina renderà l'autentico significato del teatro – la sua struttura *fisica* e *tattile*, la sua *non-astrazione* – ciò che lo differenzia profondamente dal cinema e dalla TV, consentendo allo stesso tempo la possibilità di sfruttare pienamente questi mezzi [all'interno del linguaggio scenico]»³⁶. Il progetto da lei concepito è brechtiano e non illusionistico, rivelando al pubblico tutte le risorse tecniche a disposizione per la messa in scena. Riteniamo che l'ubicazione delle apparecchiature di illuminazione di scena, delle apparecchiature audio, dei controlli elettronici sullo sfondo della 'scena' in uno dei livelli del *mezzanino* siano debitori della profonda conoscenza delle teorie di Artaud. Allo stesso tempo, si è prevista la possibilità di proiettare e diffondere in tutto lo spazio del teatro immagini video, nella volontà di consentire azioni simultanee in diversi luoghi dello spazio scenico. Sia Artaud che Brecht – nelle loro convinzioni pur molto diverse – volevano che il pubblico partecipasse alla vita presentata in scena³⁷. Si è detto che lo spazio dell'Oficina permette allo spettatore la libertà di spostarsi durante gli spettacoli e che, nello stesso senso, la decontestualizzazione di elementi consueti genera riletture del quotidiano. Ogni elemento consente di notare come Bo Bardi ed Elito abbiano creato un ambiente giocoso e stimolante per favorire l'interazione del pubblico con gli attori.



36 Lina Bo Bardi, Edson Elito & Jose Celso Martinez Corrêa, *Teatro Oficina*, cit., p. 3.

37 Cfr. Evelyn Furquim Werneck Lima, *Factory, Street and Theatre*, cit.

Nell'analizzare lo spazio scenico del Teatro Oficina ci si rende conto che l'atmosfera è stata concepita a partire da un'immagine dello spazio scenico. Roubine afferma che [a partire dal teatro del Simbolismo] «le persone diventano consapevoli che ciò che lo spazio scenico ci fa vedere è un'immagine [...]. Si scopre che questa immagine può essere composta con la stessa modalità artistica di un dipinto, cioè la preoccupazione dominante non è più la fedeltà alla realtà, ma l'organizzazione delle forme, la relazione reciproca dei colori, il gioco dei pieni e dei vuoti, delle ombre e delle luci»³⁸. Figlia del pittore Enrico Bo ed essendo lei stessa un'artista visiva, autrice di innumerevoli acquerelli e disegni, Lina Bo Bardi ha impresso nell'atmosfera che ha creato per Teatro Oficina un'immagine giocosa e densa di significati.



Teatro Oficina – uno spazio scenico immaginifico e inedito. Foto Cassia Monteiro (Archivio del Laboratório de Estudos do Espaço Teatral e Memória Urbana).

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

38 Jean-Jacques Roubine, *Théâtre et mise en scène 1880-1980*, cit., p. 30.

Le impalcature d'acciaio che fungono da gallerie laterali denotano il concetto secondo cui il teatro è un'opera *in fieri*, effimera e in costruzione, proprio come lo spettacolo che fu messo in scena nel 1972 con Zé Celso, *Gracias Señor*. La passerella lungo tutta la lunghezza dell'edificio scardina il rapporto frontale implicato dal palcoscenico all'italiana e l'enorme vetrata lascia entrare all'interno del teatro la luce e la città stessa, permettendo che l'illuminazione sia naturale negli spettacoli diurni. Il tutto pensato per valorizzare i corpi in azione nella concezione spaziale di Bo Bardi ed Elito.

Trasparenza, acqua, vetro, natura: alcune considerazioni

Come ricorda Olivia de Oliveira, «oltre che degli spazi, Lina ha una percezione sensibile e approfondita dell'architettura e dei materiali che "vivono e vibrano" nello spazio, ma anche di altre sostanze più sottili - l'aria, la luce, la natura dei colori nei materiali utilizzati»³⁹.

Si vede come la concezione dello spazio nel Teatro Oficina non riguardi solo l'architettura, in virtù della vita che si sviluppa in esso, con particolare attenzione all'aria, alla luce e al tempo, senza dimenticare che Bo Bardi nelle sue opere usa anche l'elemento acqua come associazione di purezza e vita; nel Teatro Oficina non è diverso. All'interno del teatro sono stati introdotti vegetazione, luce e suoni del mondo naturale, incluso un enorme albero accanto alla vasta apertura di vetro, simbolo della religione africana del Candomblé. Come si è detto, lungo la passerella del palcoscenico, a metà strada circa tra l'ingresso e la parete retrostante del teatro è stata progettata una cascata meccanica composta da sette tubi e un piccolo specchio d'acqua, con riferimento agli Orixás della religione africana, seguita da numerosi brasiliani⁴⁰. L'appropriazione delle pratiche quotidiane è una costante nelle opere di Bo Bardi e lascia aperte diverse interpretazioni.

Oliveira afferma che gli edifici di Bo Bardi sono come macchine del tempo: si muovono solo quando qualcuno sollecita lo spazio, in altre parole, «quando qualcuno li esplora, li invade, li penetra, li attraversa e, nel loro camminare, inventa il luogo»⁴¹. E, nell'atmosfera giocosa e insolita concepita da questi architetti, l'illuminazione scenica può creare grande impatto e produrre immagini sensibili.

Permettendo allo spettatore una visione simultanea dello spettacolo e della città, il vetro della parete del teatro che si affaccia su parte di una delle tribune rivela il viadotto del Minhocão, provocando nello spettatore la sensazione di essere fuori dallo spazio del teatro, pur rimanendo al suo interno. Pertanto, lo spazio dell'Oficina si oppone al tradizionale spazio drammatico, caratterizzato dalla funzione metaforica. L'architetto induce lo spettatore a interagire contemporaneamente con la realtà urbana e con la scena attraverso la parete di vetro. Questa epidermide cristallina permette alla città di penetrare nel teatro, avvicinando quest'ultimo allo spazio quotidiano.



39 Olivia de Oliveira, *Sutis substâncias de arquitetura*, cit., p. 73.

40 Descrivendo le cerimonie in omaggio a Xangô celebrate da determinate società in città africane, Pierre Verger riferisce di una processione verso il torrente sacro, dove si manifesta lo spirito della virilità e della giocosità di Xangô; Verger citato in Oliveira, *Sutis substâncias de arquitetura*, cit., p. 172. Si capisce che la cascata e la vasca del teatro Oficina possono essere stati pensati in relazione agli omaggi a Xangô.

41 Olivia de Oliveira, *Sutis substâncias de arquitetura*, cit., p. 172.

In tal senso, lo spettatore non può dimenticare che sta assistendo ad un evento fittizio, in virtù di un'architettura che distrugge l'illusione della realtà, sottolineando che lo spettacolo che egli sta guardando lo integra con il mondo che sta fuori. Lo spazio simile a una strada e le tribune laterali fanno riferimento al Sambódromo progettato a Rio de Janeiro da Oscar Niemeyer - con la sua forma "di passaggio" longitudinale, mettendo in evidenza alcuni dei canoni della cultura brasiliana: la parata, le processioni e le sfilate, riti che hanno permeato la vita urbana in Brasile fin dai tempi coloniali. La permanenza della vecchia facciata è certamente dovuta all'intenzione di invitare lo spettatore a solcare un vero e proprio rito di passaggio quando attraversa la strada per entrare nel magico interno.

Il progetto per il Teatro Oficina avrebbe dovuto letteralmente spazzare via i muri sul fondo posteriore dell'edificio, sfociando in una piazza pubblica che lo avrebbe collegato all'altro lato della strada, alla valle di Anhangabaú. L'idea era di creare un percorso di passaggio principale considerando la predominanza di vicoli nel quartiere di Bexiga, uno dei più antichi della città di San Paolo. Bo Bardi cerca di integrare questo piccolo teatro alla scala, alle caratteristiche e alla diversità di quel quartiere operaio. La sua intenzione per il futuro sarebbe stata di espandere il teatro a tutto l'isolato. Prevedeva l'abbattimento della parete di fondo così come quello dell'area vetrata, perché intravedeva un'esperienza inedita nel progetto, che si sarebbe integrato nella forma di un teatro-stadio pubblico. Credeva nella trasformazione di un mondo in cui l'essere umano agisce storicamente in modo non lineare e con continue possibilità di cambiamento, nella prospettiva di accrescere sempre più la partecipazione delle classi lavoratrici.

Molto ben contestualizzato nell'ambiente circostante, l'edificio teatrale, inserito in un'area aperta accanto a un terreno esteso, incorpora l'albero secolare che può essere contemplato dall'apertura dell'enorme parete di vetro sul fianco laterale. La sua insolita architettura con un teatro-strada e impalcature è trasgressiva e inedita, mettendo in atto un'intensa partecipazione condivisa tra attori e spettatori. La gigantesca cortina di vetro permette alla città di entrare a teatro e al teatro di espandersi nella città. Inoltre, la sua atmosfera magica e illuminata ha proposto, dal 1993, spettacoli emblematici nella storia del teatro brasiliano.

Il fondo, l'opacità, il bagliore.
Una conversazione tra Alfonso Cariolato e
Jean-Luc Nancy



ABSTRACT

La conversazione ruota attorno ai concetti metafisicamente denotati di luce e oscurità, per ripensarne la valenza e la problematicità. Una griglia interpretativa di questo tipo, infatti, mostra tutta la sua inadeguatezza, per comprendere il mondo di oggi. A ciò si aggiunge la messa in questione dei presupposti che soggiacciono al modello della visione. Toccando diversi ambiti – dalle origini dell'arte al pericolo connesso all'abisso della finitezza, dalla penetrazione delle caverne e dei corpi all'altrove della visione, dal fondo al bagliore – si evidenziano le specificità e le difficoltà di questo momento, che sono anche quelle del pensiero. L'esigenza è quella di procedere a tentoni, nell'oscuramento generale del mondo. Nella penombra che stiamo vivendo, né chiara luce né notte oscura, ma continuo trascorrere dall'una all'altra, è ogni volta un'intera atmosfera visiva quella che noi riceviamo. Opaca, forse; ma aperta a ciò che non si può ancora vedere e prevedere.

The conversation focuses on the metaphysically denoted concepts of light and darkness, to rethink their value and problematic nature. An interpretative grid of this type, in fact, shows all its inadequacy to understand today's world. Added to this is the questioning of the presuppositions underlying the model of vision. Considering different areas – from the origins of art to the danger connected to the abyss of finitude, from the penetration of caves and bodies to the other side of vision, from ground to shimmer –, the specificities and difficulties of this moment are highlighted, since they are also those of thought. It is necessary to grope, in the general darkening of the world. In the dim light we are experiencing, neither clear light nor dark night, but continuous passing from one to the other, each time we receive an entire visual atmosphere. Opaque, perhaps; but open to what cannot yet be seen and foreseen.

Per citare usa / to quote use - DOI: 10.47109/0102290104.

Alfonso Cariolato Questo nostro tempo si direbbe sfavillante di luce, e tuttavia noi non facciamo che vagare *von Dunkel zu Dunkel*, di oscurità in oscurità, come dice Paul Celan. Le luci perennemente accese a scongiurare il buio, i riflettori, gli schermi luminosi, i segnali visivi, le stesse luci della ribalta, la luminosità spettacolare, tutto sembra non voler lasciare spazio alla notte. Ma ognuno percepisce che il buio incombe, è in agguato. Specie in momenti come quello che stiamo vivendo. D'altra parte, come non sapere che troppa luce acceca – non si può guardare dritto nel sole. Platone ricorda come gli astronomi non osservino il sole direttamente, quanto piuttosto la sua immagine riflessa nell'acqua, e fa di questo metodo il paradigma della filosofia. Fissare gli occhi su una fonte luminosa, infatti, è tanto insopportabile e temibile quanto muoverli disperatamente, come perduti, nella totale assenza di luce. Noi esistiamo tra due abissi speculari: le tenebre e l'abbacinamento. D'altronde, Derrida invitava a tornare «su quella metafora dell'ombra e della luce (del mostrarsi e del nascondersi), metafora fondatrice della filosofia occidentale come metafisica»¹.

Tu non usi molto spesso la parola «luce», o comunque non più dei termini appartenenti al campo semantico dell'oscurità (tra i quali, in particolare, «le tenebre» – una parola ricca di moltissime implicazioni). D'altronde, «luce» è un termine talmente sovraccarico

1 Jacques Derrida, *Forza e significazione*, in Id., *La scrittura e la differenza*, trad. it. di Gianni Pozzi, Einaudi, Torino 1971-1982, p. 34 (ed. orig. *Force et signification*, in Id., *L'écriture et la différence*, Seuil, Paris 1967).

di significati, di riferimenti, di automatismi (dal mito alla scienza, dall'arte alla politica, dalla religione alla filosofia) da apparire pressoché inutilizzabile, se non in un senso tecnico ben definito. Tu preferisci il luore alla luce. Lo scintillio, il baluginare, il bagliore che viene dal fondo – all'improvviso, inaspettatamente, e sempre mediante e per l'altro. Il fondo – tu scrivi – è inesauribile. *Grund*, ma anche *Abgrund*. Qui il linguaggio riecheggia quello dei mistici, Meister Eckhart, in particolare – nonché Heidegger, naturalmente, e forse ancor più Hegel. Ma in te non c'è traccia di mistero e della retorica che alcuni vi leggono. Piuttosto, si tratta del grande tema della finitudine, ma non intesa come mancanza, bensì come presenza (*praes-entia*) che «si precede e si succede [...] e per sempre eccede ogni essenza»². In altre parole, *l'esistenza*.

Di questo fondo, infatti, niente si può dire, se non che l'esposizione (e dunque il rischio, l'avventura) ne è il suo correlato esistenziale. Nascere, morire, sentire, pensare, amare... in un mondo condiviso, che si fa ogni volta, grazie a venute di senso singolari e plurali. Ebbene, dal fondo non trapela nulla. O quasi. Anzi, forse esso è nulla. Del resto, a proposito della creazione tu scrivi: *rien, res*, «sortir de rien» – il niente, la cosa, come materia prima o reale che esce e si forma da sé. Ma, dicevo, dal fondo – sempre indirettamente, perché niente mai si dà direttamente – proviene un bagliore che ci prende alla sprovvista. Mediante l'altro, per l'altro, *poeticamente*, nel semplicemente esistere, nel fare senza progettualità e finalità, da un precedere che fa segno a un al di là di me, di te, di noi; ecco ogni volta il fare del senso che nessuno può prevedere, determinare, dominare. Non c'è autore né creatore. Il bagliore può essere solo captato per un istante. Si direbbe una luce buia, o una luce che invece di negare l'oscurità la rende piuttosto in qualche modo visibile, nella sua vibrante non visibilità.

Ora, che ne è di questo bagliore? Con quali occhi riusciamo a vederlo? In un passo dello *Shōbōgenzō*, Dōgen scrive: «[...] ci sono migliaia di occhi nel momento prima del corpo, ci sono migliaia di occhi nel momento prima della mente, ci sono migliaia di occhi di morte nella morte, ci sono migliaia di occhi di vitalità nella vitalità [...]»³. Mi piace questa bizzarra molteplicità di organi visivi (un puro vedere, ma reiterato indefinitamente in luoghi o posizioni differenti), che sembra ricoprire ogni momento dell'esistenza, fino a toccare la prima della vita e il dopo la morte – e dunque l'immemorabile, il non emotivo e addirittura l'impossibile. Il bagliore, sempre già passato e ancora da venire, fa segno verso un qui e ora che deborda da ogni parte, incontenibile, e che tuttavia non è altro che ciò che siamo. Così, dire: «Abbiamo bisogno di luce» potrebbe finalmente essere nient'altro che l'espressione paradossale di una nostalgia del nostro esistere insieme, del nostro durare e passare. Insomma: della nostra splendente e straziante vitalità. Perciò ti chiedo – ironicamente, ma non troppo – *Custos, quid noctis?*

Jean-Luc Nancy *Mi piace molto la tua domanda, perché quelle parole di Isaia sono sempre presenti in un angolo del mio granaio o della mia officina ... Del resto, non so perché. Fanno parte dei motivi ossessivi. E si mescolano inoltre per me all'inizio dell'Orestea di Eschilo, dove una vedetta nella zona del porto di Argo attende i segnali che annunceranno l'arrivo della flotta di Agamennone. Questi segnali sono fuochi accesi da una cima all'altra ... Una*

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

2 Jean-Luc Nancy, *Nudità* (ouverture), in Id., *Il pensiero sottratto*, trad. it. di Mario Vergani, Bollati Boringhieri, Torino 2003, p. 27 (ed. orig. *Nudité* (ouverture), in Id., *La pensée dérobée*, Gallilée, Paris 2001).

3 Dōgen Zenji, *Mujō-seppō. The Non-emotional Preaches the Dharma*, in Id., *Shōbōgenzō*, trad. ingl. di Gudo Wafu Nishijima and Chodo Cross, III, Numata Center for Buddhist Translation and Research, Berkeley (California) 2008, p. 164 [trad. mia].

paziente tele-trasmissione dell'epoca. Ora, questi fuochi devono risplendere nella notte. Non rischiarano la notte, ma puntellano un percorso, accompagnano un avvicinamento.

In effetti, le vedette di Isaia e di Eschilo hanno qualcosa in comune – vale a dire la loro stessa funzione di vedetta. Devono aprire gli occhi nella notte, sulla notte, per vedere apparire – o non apparire – i segni di una venuta, di una presenza annunciata, di un evento, di una novella. Penso al gran numero di vedette di quei tempi ... Penso a un mondo in cui vi è della lontananza, del non visibile e del poco visibile, con la necessaria attesa di ciò che può, di ciò che potrebbe, arrivare. La sentinella e la vedetta, il guardiano, la guardia sono personaggi familiari in questa storia. Come il marinaio sulla coffa nella storia della marina. «Sentinelle» viene da una parola italiana composta sul verbo «sentire», entendre – un «sentire» che da solo cattura tutti i sensi. La sentinella tende l'orecchio, il marinaio sulla coffa veglia con gli occhi spalancati, la vedetta scruta, spia, cerca di cogliere il minimo indizio. Essi si preparano a suonare l'allarme o a dare l'annuncio. Chi va là?

Se ho sempre avuto un'affezione estetica per tali scene è perché oggi, direi, siamo in una notte che si protrae, si accresce, nella quale non s'annuncia alcun nuovo giorno – ma dove bisogna appunto vegliare, stare all'erta. Bisogna dunque vedere che cosa può tremolare nella notte: un bagliore (lueur), come dici tu. Il verbo luire [brillare, illuminare, risplendere, emettere un bagliore] conserva qualcosa del lampo («un fulmine illumina (lui) la notte»), ma ha anche un valore attenuato, ossia quello di un riflesso o di una luce pallida, velata, indecisa. Si parla di buon grado dei «chiarori dell'alba» o di quelli del crepuscolo – una luce fioca o un riflesso, un tocco leggero.

In modo caratteristico, il bagliore è anche il brillio dei vers luisants o delle lucciole (lucioles), di quelle lucciole di cui parla Pasolini e che Didi-Huberman ha commentato. Non precisamente i Lumi del grande sole della Ragione, ma ciò che sussiste, debole e sparso, in quell'oscurità che oggi stiamo vivendo, dove la ragione più che luminosa è diventata calcolatrice.

Il calcolo è una sorta di opposto della chiarezza. Di certo funziona, ed è anche verificabile – ma ciò che accade nel calcolo rimane oscuro. Si contano i dati per trarne dei piani, ma tanto la natura dei dati quanto la logica dei piani permangono oscure. Che cosa sono le statistiche se non un oscuramento del vivente, del pensante, del desiderante?

Ma tale oscurità proviene da un oscuramento della stessa luce. Ad esempio, i «diritti umani»: niente era più brillante o più eclatante, ma vengono oscurati a partire dal momento in cui questi diritti si confondono impercettibilmente con delle regole formali, destinate ad amministrare individui e gruppi già condizionati dal mercato, dalla pubblicità e da una quantità di dipendenze tecno-economiche (elettricità, gas, tecno-scientificità, voto democratico: tante presunte fonti di chiarezza che tuttavia nascondono un grigiore indistinto – quel grigiore che Hegel per primo ha riconosciuto come la triste colorazione di un mondo privo dei colori della vita). Ecco allora ciò che vedo nella notte: un pallido baluginio di segnali di indigenza...

Tuttavia, non pretendo di sapere dove si trova o quale possa essere la fonte luminosa di cui avremmo bisogno. Forse è meglio passare attraverso un tempo di penombra e di bagliori incerti – per scoprire una nuova visione.

A.C. Volevo ora parlare di un altro fondo, di un'altra oscurità. Anni fa, visitando la grotta di Niaux, a un certo punto – risalendo dal *Salon noir* – la guida ci chiese di fermarci e di spegnere le torce. All'improvviso, il buio più profondo ci avvolse da ogni parte. Non avevo mai sperimentato in tutta la mia vita un'oscurità più cupa e totale. Ovunque guardassi, un nero impenetrabile e denso, pressoché assoluto, e per me nuovo,

sembrava inghiottirmi. Durante il Paleolitico – e precisamente nel Magdaleniano, tra 17.000 e 11.000 anni fa – *Homo sapiens* era sceso in quella grotta alla luce tremolante delle torce e aveva poi inciso, dipinto, scolpito sulla roccia o sul suolo. Al di là di ogni altra considerazione, è l'aspetto dell'affrontare l'oscurità che mi interessa. Si trattava, in prima istanza, di orientarsi nel buio. È come se gli uomini preistorici dovessero conquistare un nuovo elemento. Inoltrandosi nelle caverne, lasciandosi alle spalle la luce del sole, erano mossi dal desiderio, dall'impulso di vedere dove non si vede e, quindi, di far vedere là dove nulla è a prima vista visibile. In altri termini: uscire dal buio restando nel buio. *Vedere* l'oscurità, ma anche *mostrarla* in qualche modo. Immersi nel buio, se ne distanziavano con la luce delle torce e così facendo erano in grado di segnare un territorio, rendendolo praticabile mediante i segni e le infinite sfumature dei pigmenti che utilizzavano, le ocre gialle, le ocre rosse e il nero.

Ora, credo che tutto questo (uscire da un fondo oscuro, distanziarsi e segnare un territorio) abbia a che fare con le "origini" dell'arte. Fare i conti con l'oscurità, resistervi o sprofondarvi anche, delimitare e aprire porzioni di spazio-tempo, lavorare su luci e ombre, gradazioni e tonalità, reimpostare ogni volta questo rapporto, ripensarlo, rigiocarlo (e rigiocarsi) a differenti livelli è forse quanto muove – più o meno coscientemente – le differenti tecniche artistiche. Henri Michaux sembra riferirsi a questo buio quando scrive a proposito della propria esperienza pittorica: «Nero di scontentezza. Nero disinibito, senza compromessi. Nero che va con l'umore collerico; che fa pozza, urta, passa su qualunque corpo, supera tutti gli ostacoli e precipita giù spegnendo ogni luce: divorante nero»⁴. Se la pittura ha a che fare con il non visibile (e con l'irrappresentabile), la musica con l'inudibile, e la poesia con l'indicibile, ciò accade perché innanzitutto gli uomini, vivendo, si misurano con l'incommensurabile – con il nero, appunto.

Ne *Les Muses* tu scrivi che l'uomo che dipinge le grotte esce dalla presenza pura, presenta e si presenta, mostra (egli, infatti, è *l'Animal monstrans*). Soprattutto, così facendo, incidendo e dipingendo gli altri animali a lui simili, mostra sé come un estraneo, lo straniero che è. Ecco il «prodigio» che concerne la pittura già nella notte dei tempi, quello dell'uomo «sorpreso davanti a sé»⁵. Mi chiedo, tuttavia, se oltre a ciò non vi sia da insistere maggiormente sulla dimensione altra che l'estraneità dell'uomo sembra peraltro richiamare. Mi riferisco in particolare al suo – complementare – tentativo di fare esperienza della realtà, o meglio: dello choc che, nel bene o nel male, è la realtà. In altre parole, in gran parte dell'arte – specie contemporanea, nelle diverse sue manifestazioni: dal cinema alla *performance*, dall'installazione al paesaggio sonoro, da certo teatro al *Walkscape* – sempre più spesso sembra essere questione di un incontro, di una ridefinizione delle distanze, di uno scambio, a volte calmo a volte violento, ricercato anche (ma non sempre) con grande profusione di mezzi tecnologici, che, quando non scade nella mera fusione e in una *rêverie* inane, mette innanzitutto in questione il nostro rapporto con una quotidianità sentita sempre più come distante e fantasmatica.

Che cosa pensi in proposito?



4 Henri Michaux, *Emergenze-Risorgenze*, in Id., *Sulla via dei segni*, a cura di Lucetta Frisa, Graphos, Genova 1998, p. 18 (ed. orig. *Émergences-Résurgences*, in Id., *Œuvres complètes*, III, Gallimard-La Pléiade, Paris 2004).

5 Jean-Luc Nancy, *Pittura nella grotta*, in Id., *Le Muse*, trad. it. di Chiara Tartarini, Diabasis, Reggio Emilia 2006, p. 101 (ed. orig. *Peinture dans la grotte*, in Id., *Le Muses*, Galilée, Paris 1994).

J.-L.N. *La tua descrizione dei nostri antenati che scendono nella caverna per conquistare l'oscurità è assai impressionante e convincente. Il più delle volte si pensa alle possibilità offerte dalle pareti delle caverne, il che presuppone che la caverna sia già vista e illuminata. Ora, perché addentrarsi in queste tenebre se si fosse trattato soltanto di trovare muri da dipingere? Per lo meno, si sarebbe potuto rimanere più vicini all'ingresso delle caverne o nelle cavità ampiamente aperte come se ne vedono sulle falesie lungo la Dordogna, per esempio. (Vi sono altri luoghi, nel Sahara, negli Stati Uniti, in Norvegia, dove i cugini di questi antenati hanno dipinto e inciso all'aria aperta e in pieno giorno).*

Mi fai pensare che qui il motivo principale – senza per questo escluderne altri – potrebbe essere quello della penetrazione. Entrare all'interno, dove il fuori si cancella. Andare in fondo – cioè fare altresì l'esperienza dell'insondabile di tale fondo. Non perché si possa scendere sempre più in profondità, ma perché, una volta usciti dalla luce e dallo spazio aperto – dalla circolazione e dallo sguardo verso la lontananza – si sente che non si è in un prolungamento di tutto questo, che risulterebbe più oscuro, né in un capovolgimento (sebbene indubbiamente ciò sarebbe già meno falso), quanto piuttosto in un altrove, dove la visione si perde e che diventa il luogo di una mostrazione (il contrario di una visione, in un certo qual modo).

Penetrazione è una parola che ha una forte connotazione sessuale, connotata a sua volta essa stessa di violenza. Può trattarsi di una violenza rituale o quasi sacrificale (come in Bataille, che parla della «ferita» della donna) o molto più spesso nel discorso attuale sullo stupro, ma anche di una violenza che si suppone quasi inerente alla sessualità maschile (poiché si tratta sempre della sfera eterosessuale e dell'accusa di pratiche predatorie; l'omosessualità non è mai considerata da questa angolazione). Ora, è da molto tempo che cerco di chiarire come la penetrazione non sia necessariamente una forzatura. La penetrazione può, deve, essere delicata – e la cosa più importante da capire è che lo è di per sé, poiché essa non forza un passaggio là dove non c'è – come nel caso di una coltellata (lascio qui da parte la questione dell'imene – di cui ha parlato Derrida – che ci porterebbe troppo lontano). È il corpo che vuole essere penetrato – e ho fatto tutta questa digressione per ritornare alle caverne, le quali sono come un appello della profondità oscura a essere penetrata ...

Oggi la terra è perforata da tutte le parti, scavata da mine, da rifugi sotterranei, da basi per il lancio di missili – si può dire che è perforata e violentata piuttosto che penetrata ... Lo stesso vale, bisogna dirlo, per la volta celeste crivellata di satelliti, navette spaziali, aeroplani e spessi strati di gas «a effetto serra», di modo che l'oscurità profonda, cosmica, non è più il cielo stellato ma uno spazio da illuminare, fotografare, filmare e attraversare, mentre sulla terra si spande una nebbia inquinata che continuiamo a rendere sempre più densa. Da qui proviene probabilmente ciò che tu percepisci come una ricerca delle giuste distanze – possibilità di incontri anziché necessità di collisioni. C'è nel polimorfo «tele-» (televisione, telecomando, teletrasporto, telescopio ...) una compressione delle distanze e dunque una compressione della loro imprecisa chiarezza, della loro capacità di delinearsi e illuminarsi nel mentre ci si approssima, in luogo di essere perlustrate dai riflettori. Allora, sì, camminare, avvicinarsi, incrociarsi, allontanarsi diventano esperienze dimenticate, da reinventare, là dove la passeggiata, invece, quella l'abbiamo conosciuta ...

A.C. *In molti tuoi testi hai insistito particolarmente sulla necessità dell'opacità, vale a dire della densità materiale – e dunque del conseguente incontrarsi e scontrarsi dei corpi – affinché si dia un cosmo. Non c'è luce, non c'è Idea, senza materia e dramma. O, almeno, non vi sarebbe presentazione della creazione. Riferendoti a un saggio di Artaud, tu sottolinei come la stessa espressione della luce non possa che avvenire «in*

forma solida e opaca”⁶. Ecco allora che l'intrinseca capacità della luce di diffondersi – quella che i filosofi medievali chiamavano *diffusio* – si risolve conflittualmente, e senza resto, in *extensio*. L'opacità, le varie gradazioni del coefficiente di trasparenza, la distinzione, la separazione e la molteplicità dei corpi – tutto questo è l'idea realizzata del cosmo (ritiro dell'essere, partizione/condivisione delle esistenze). Così, il mondo plurale e spazializzato che è il nostro è il luogo dove non c'è limite al dilatarsi infinito delle sfumature, dei toni, dei gradi e delle intensità. Il morto che si racconta una storia ne *Le calmant* di Beckett ne è ancora intriso, si direbbe, con una certa disperata voluttà: «La mia ombra, una delle mie ombre, mi si lanciava davanti, si accorciava, mi scivolava sotto i piedi, mi inseguiva come fanno le ombre. Essere opaco fino a quel punto, mi sembrava conclusivo»⁷.

Ora, l'esposizione dei corpi, dove ogni intimità si rovescia in un fuori – ogni presenza, dunque – costituisce il *proskenion*, ossia la presentazione che è il mondo, o meglio: il cosmo. Da qui il dramma, l'azione, il conflitto. Tuttavia non c'è spirito tragico in te. E neppure un atteggiamento ascetico o, al contrario, passionale. Né imperturbabilità né smania. Il tuo pensiero, lo stile della tua scrittura, inaugura un approccio all'esistenza – un *ethos*, se vuoi – passionale nel distacco e distaccato nella passione. La gioia di esistere non dimentica i dolori del mondo e, viceversa, nessuna lacerazione arriva a scalfire la tua fiducia nella vita. Rispondere al richiamo dell'aperto, alla chiamata di nulla che, tuttavia, in qualche modo chiama: mi sembra di sentire questo nel leggarti, nel parlarti.

Esistenza finita e per questo incondizionata. Gli uomini vivono questa vertiginosa esperienza (e, forse, chissà, ogni ente in termini diversi e muti esplica questa condizione – il gatto, l'acero come anche la nuvola o il ciottolo lungo la riva del fiume ...). E tuttavia l'uomo – tu scrivi – nel gesto di adorazione riconosce «un passaggio in superamento infinito», per subito aggiungere che tale gesto «riconosce il fatto che non può esserci propriamente un riconoscimento del superamento infinito». Ora, è questo abisso che sempre più spesso viene messo in pericolo, occultato, negato, disconosciuto dallo stesso agire e dal fare degli uomini. Del resto, l'abisso non è soltanto motivo per il sublime, ma è anche il baratro dove ci si perde – puro e semplice sfacelo.

Quando nel teatro di Dioniso, ad Atene, si rappresentava l'*Antigone* di Sofocle e il coro celebrava la partenza dell'esercito dei Sette che aveva assediato la città, nel momento in cui iniziava la parodo con le parole *Aktis aeliou*, «Raggio di luce», gli spettatori vedevano effettivamente il primo raggio di sole – vale a dire la «luce più bella (*to kalliston ... phaos*)» – sorgere nel cielo. Le rappresentazioni tragiche, infatti, iniziavano sul far dell'alba. La luce naturale si confondeva con la luce del linguaggio. Questa coincidenza ci è ormai sconosciuta. D'altronde, ne siamo usciti – nessuna nostalgia in tal senso. Ci restano le voci, i gesti, le parole, le posture con cui facciamo l'amore, parliamo, corriamo



6 Antonin Artaud, *Il teatro alchimistico*, in Id., *Il teatro e il suo doppio*, pref. di Jacques Derrida, a cura di Gian Renzo Morteo e Guido Neri, Einaudi, Torino 1968-2000, pp. 165-169: 168 (ed. orig. *Le théâtre alchimique*, in Id., *Le théâtre et son double*, Gallimard, Paris 1964); citato in Jean-Luc Nancy, *Corpo teatro*, trad. it. di Antonella Moscati, Cronopio, Napoli 2010, p. 20 (la versione originale francese, *Corps-théâtre*, è stata in seguito pubblicata in Alexandra Poulain (éd.), *Passions du corps dans les dramaturgies contemporaines*, Presses Universitaires du Septentrion, Lille 2011).

7 Samuel Beckett, *Il calmante*, in Id., *Racconti e prose brevi*, a cura di Paolo Bertinetti, trad. it. di Carlo Cignetti, Einaudi, Torino 2010, p. 79, trad. lievemente modificata (ed. orig. *Le calmant*, in Id., *Nouvelles et textes pour rien*, Minuit, Paris 1958).

mo, ammicchiamo, lavoriamo, mangiamo, partecipiamo, esistiamo. Ma questa nuda teatralità dei corpi – vale a dire la *comparizione*, e tutto ciò che questa comporta: la luce e le ombre, l'incanto e l'avversione, l'assenso e il rifiuto – vive di venute di senso, fragili, precarie, discontinue. In una parola: finite. Ora, che ne è del pensiero scosso da tutto questo? Non parlo tanto della filosofia, ma del pensiero (forse mai come adesso si rende necessaria questa distinzione). È sufficiente non *rivolgersi* a niente e dunque rivolgersi al niente di questo corpo, di questi corpi esposti? Che cosa significa pensare in un mondo posto da nulla e per nulla?

J.-L.N. *Come hai detto molto bene, l'abisso del superamento infinito sul quale apre la nostra finitudine è oggi messo in pericolo o addirittura negato dall'azione stessa degli uomini. È questo che pone un formidabile problema al pensiero, che prima di tutto è il problema della filosofia in quanto tale. La filosofia è sempre una visione del mondo – il che non significa semplicemente una rappresentazione, ma la possibilità di una chiarezza sufficiente per lasciare apparire le nostre esistenze, i nostri gesti e anche le nostre scomparse, le nostre morti che suggeriscono la finitudine. Ora non è più possibile avere tale chiarezza – che fu quella dell'idea di Platone o dello spirito di Hegel – perché abbiamo simultaneamente, da una parte, immerso il mondo intero in una potentissima illuminazione tecnica (tanto perlustrando le galassie quanto sezionando i neuroni e il DNA) e, dall'altra, rigettato ciò che non rientra in questa illuminazione – che appunto è l'abisso in questione. In fondo, si tratta di tutto ciò che si riunisce sotto il nome di «metafisica». Così, a partire da Heidegger e dai suoi migliori interpreti, abbiamo compreso che non potevamo più riconoscerci in una «metafisica della presenza» (questa è più un'espressione di Derrida) – quella metafisica, cioè, la cui parte essenziale è un Essere supremo (questo Dio che è morto), ossia un Divenire supremo (una produzione progressiva dell'«uomo totale»). Tutto ciò è divenuto fitta tenebra, priva di qualsiasi chiarezza o addirittura di qualsiasi bagliore.*

Il caso più evidente è quello della morte: i nostri morti non sono più da nessuna parte, né in cielo né sotto terra, non ci ossessionano più come fantasmi. Sono ombre dissolte in un'oscurità che è essa stessa estranea alla coppia ombra e luce. L'unica e assai oscura chiarezza che abbiamo sulla morte è la sua vitale appartenenza alla vita stessa. Ma anche di questa chiarezza noi non sappiamo che farne. Ormai, l'umanità sembra esistere senza passato (in ogni dove si deplorano i passati perduti ma, di fatto, noi ne facciamo sempre più a meno nella cultura e nell'educazione). Tu citi Sofocle, ma la nostra cultura tende a non servirsi più di Sofocle né di tanti altri. Di conseguenza, anche questa cultura è senza «a venire», senza un approccio incerto e fremente a qualcosa di sconosciuto. Essa è piuttosto nel «futuro», vale a dire nella proiezione di un risultato già ottenuto, già calcolato e dunque già immerso nella chiarezza abbagliante dei riflettori da milioni di watt. Ma, in questo futuro, la morte è se possibile ancora più oscura. Quindi, è per noi necessario guardare questa oscurità. È necessario discernere se ci può essere qualche altro bagliore rispetto a quelli dei forni crematori, il cui uso si sta diffondendo per necessità di spazio – un altro modo per distogliersi dalla terra, dalle sue caverne e dai suoi abissi.

Per molti esseri umani è indispensabile proiettare sulla morte la luce variegata, nonché le immagini, di un'«altra vita». Ma, per la stessa civiltà tecno-economica, in tutta la sua razionalità calcolante, tale immaginario non ha senso alcuno. D'altronde, è per questo che si cerca di cancellare la morte, di prolungare indefinitamente la vita. All'infinito dell'abisso si vuole sostituire l'indefinito di una «transumanità».

Che cosa potrebbe risplendere non malgrado la morte, ma dalla morte stessa? Quale specie di luce sconosciuta? L'arte senza dubbio ha sempre fatto brillare questa luce – a partire dalle pitture delle caverne. Ma, certamente, la possibilità delle pitture parietali era dovuta alla

consistenza del gruppo – clan o tribù – di cui gli artisti erano i ricognitori (éclaireurs). Oggi, l'umanità sembra priva di consistenza e ogni comunità sembra essere una parodia di se stessa. Come vedi, caro Alfonso, non ho più gli accenti della gioia e dell'aperto di cui parlavi. Provo infatti un oscuramento tale che non posso fare a meno di essere colto dalla paura. Come un bambino nel buio. E come un adulto, anche. Non resta che brancolare, toccare le pareti della caverna, sfiorare gli altri corpi, e forse alla lunga ricevere uno strano bagliore ... chi lo sa?

In ogni caso, è possibile aggiungere qualcosa, che non apporta più luce ma che può essere incoraggiante. La necessità di guardare in faccia l'abisso o la morte è già stata sottolineata da Hegel. Ricorderai: «Lo spirito non è ciò che si ritrae davanti alla morte, ma ciò che permane in essa (ce qui séjourne en elle)», e questa «permanenza (séjour)» non si compie con un supposto compimento dialettico, perché Hegel puntualizza come anche l'ultimo tempo della dialettica – la negazione della negazione – non sia mai in riposo. Al contrario, esso è in un incessante andirivieni tra l'affermazione che si potrebbe credere finale e la negazione che rimane in essa e non le lascia tregua. Tutto questo può sembrare astratto, ma niente è più concreto: noi non esistiamo mai in pieno giorno, né in piena notte. Trascorriamo dalla notte al giorno e dal giorno alla notte. Un bagliore è sempre tanto dell'alba quanto del crepuscolo. Forse non siamo mai in grado di distinguere completamente. Forse l'oscuramento generale del mondo è il preludio di altre aurore. Il che non impedisce che si debba attraversare a lungo campi in fiamme, lampi di deflagrazioni e una pesante angoscia. Ma si può andare avanti, lentamente, a tentoni. Non soltanto a tentoni con le mani, ma anche con le orecchie, con le narici – più difficilmente con la lingua, ma perché no? – e soprattutto con tutta la sensibilità o con tutta la ricettività Vedere/ricevere (voir/recevoir) è una rima che si può fare in francese ...

Credo che tutto questo nostro scambio induca soprattutto a pensare che nel privilegio spesso notato – e decostruito – del modello metafisico della visione vi sia un presupposto soggiacente: che la visione sia attiva e che noi poniamo gli oggetti della visione davanti a noi. Ma questa è una visione ispettrice, sorvegliante, che privilegia gli oggetti chiari e netti, con forme e colori ben definiti. Ora, la pittura o la fotografia ci insegnano praticamente il contrario: noi riceviamo un'intera atmosfera visiva – noi siamo nei paesaggi prima di essere davanti agli oggetti. Anche questa è una delle lezioni delle pitture parietali. Si sente, infatti, come esse siano visioni ricevute, impregnazioni dello sguardo che diventano impregnazioni della parete rocciosa, delle sue superfici e dei suoi rilievi, delle sue tinte. Si dice che le forme «risaltino» sullo sfondo, ma bisogna aggiungere che vi si fissano pure, o che lo attaccano nella loro venuta, nella loro mostrazione. Noi riceviamo sempre il fondo delle cose. L'apparire porta effettivamente l'essere. E, di più, nell'apparire vi è sempre anche qualcosa dello scomparire.

novembre 2020

Luce, spazio e atmosfera urbana: fare esperienza della città come scenografia

Joslin McKinney

ABSTRACT

Questo articolo esplora come le relazioni tra corpi e ambienti urbani possano essere illuminate dal concetto di “atmosfera scenografica” e come ciò possa contribuire a configurare una nuova prospettiva sulla comprensione dell'esperienza affettiva e incarnata dello spazio. Il ruolo della scenografia nella pianificazione e nello sviluppo delle città è stato spesso inteso come controllo urbano e come manipolazione commerciale, ma le recenti ricerche sulla ricezione della scenografia come atmosfera mettono in evidenza il ruolo co-creativo dei singoli spettatori nella realizzazione di una scenografia. Spostando l'attenzione dall'intenzione dei designer all'esperienza dei corpi che percepiscono, si aprono nuovi modi di pensare a come le scenografie, sia teatrali che urbane, possano funzionare, e si offre una nuova metodologia per indagare come sperimentiamo gli ambienti urbani. Questo articolo attinge alla mia sensibilità di scenografa per riflettere sulla mia esperienza nel percepire ed esperire l'atmosfera urbana. Lo scopo è considerare quale tipo di comprensione dello spazio urbano emerge quando ci mettiamo nella condizione di sperimentare la città come atmosfera scenografica.

This article explores how relationships between bodies and urban environments might be illuminated by concepts of scenographic atmosphere and how that could contribute a new perspective on the understanding of the affective and embodied experience of space. The role of scenography in the planning and development of cities has often been understood as one of urban control and commercial manipulation, but recent research into the reception of scenography as atmosphere foregrounds the co-creative role of individual spectators in the realisation of a scenography. Shifting the focus from the intention of designers to the experience of sensing bodies opens up new ways of thinking about how scenographies, both theatrical and urban, might operate and offers new methodology for investigating how we experience urban environments. This article draws on my sensibility as a scenographer to reflect on my experience of attending to urban atmosphere. My aim is to consider what kind of understanding of urban space emerges when we try to experience the city as scenographic atmosphere.

Per citare usa / to quote use - DOI: 10.47109/0102290105.

Introduzione¹

La pandemia covid-19 ha trasformato le modalità con cui ci confrontiamo e ci muoviamo nelle città e ha portato una nuova attenzione alle relazioni tra le persone e l'ambiente urbano. Il lockdown ha reso molti di noi più consapevoli della nostra relazione con lo spazio delle città e, soprattutto, di come questo rifletta e influenzi aspetti affettivi, nei quali l'esperienza urbana si incarna. Le qualità sensoriali, spaziali e materiali dello spazio, in particolare, sembrano aumentare la consapevolezza delle dimensioni comunicative e performative delle città. Nello specifico sembrano plasmare il nostro

1 Seppure letteralmente corrispondente all'italiano, il termine «Scenography» non ha lo stesso impatto del nostro «scenografia» e implica un significato più aperto; come precisa l'autrice nell'abstract, riflette l'estensione dell'accezione di “teatro” e indica in modo più ampio una pratica dello spazio – come nel caso del nostro «paesaggio urbano», che tuttavia abbiamo scelto in genere di non utilizzare in quanto non rende esplicita l'ascendenza scenica e teatrale; negli studi anglosassoni ha un'accezione meno legata alla tradizione e alla scenografia teatrale in senso stretto (più tecnico e tradizionale «set design») [N.d.T.].

rapporto con lo spazio urbano in modi che sono simili alle caratteristiche della scenografia teatrale dove la luce, lo spazio, il suono e i materiali fanno da cornice all'esperienza vissuta dai corpi degli interpreti e del pubblico.

La mia stessa consapevolezza dell'ambiente urbano è aumentata; non solo negli spazi del centro civico della città che sono stati progettati intenzionalmente per influenzare o persino manipolare, ma anche nei luoghi quotidiani, ordinari. Con una minor quantità di persone e di traffico, l'aspetto delle strade e dei luoghi familiari si è posto al centro dell'attenzione facendomi notare cose nuove e forme particolari delle cose, come la varietà dei colori e dei materiali di una parete di vecchi mattoni, una scia di chiazze d'asfalto lungo il marciapiede, luci e ombre in un vicolo, il profilo dei tetti contro un cielo blu brillante, una forte brezza da est che arruffa un arco di biancospino, l'odore di muffa di un tubo di scarico che gocciola. Noto gli «affetti quotidiani»² dell'ambiente urbano e il modo in cui queste piccole scene hanno la capacità di influenzare il mio umore, la mia immaginazione e la mia disposizione corporea. Gli affetti quotidiani dell'ambiente urbano che mi circonda vengono messi a fuoco quando le cose sembrano coalizzarsi e quando si fa strada «la sensazione che stia succedendo qualcosa»³ che emerge dalle «atmosfera cariche della vita quotidiana»⁴.

In questo articolo mi avvalgo degli studi sulla formazione delle atmosfere e attingo alla mia sensibilità di scenografa per riflettere sulla mia esperienza di osservazione e partecipazione all'atmosfera urbana. Metterò all'opera la mia sensibilità per la scenografia per sintonizzarmi con gli affetti dello spazio urbano quotidiano. Lo scopo è considerare quale tipo di comprensione dello spazio urbano si afferma quando cerchiamo di sperimentare la città come atmosfera scenografica.

Scenografia urbana

Le relazioni tra la scenografia e la città sono di lungo corso. Le testimonianze storiche dell'evoluzione della scenografia rinascimentale sottolineano la correlazione tra progettazione della scena e pianificazione urbana, oltre al modo in cui la scenografia teatrale modellava la città ideale e il comportamento compiacente dei cittadini⁵. La concezione del progetto come strumento di manipolazione urbana e commerciale, come nella progettazione di spazi civici o di centri commerciali, continua ad essere rilevante come parte decisiva della «messa in scena» della vita quotidiana che è «una caratteristica fondamentale della nostra società»⁶. Tuttavia, un ambito emergente della «scenografia urbana» dimostra come i progetti scenografici guidati dagli artisti e a carattere partecipativo possano essere impiegati come una pratica critica, un modo



2 Kathleen Stewart, *Ordinary Affects*, Duke University Press, Durham NC 2007.

3 Ivi, p. 5.

4 Kathleen Stewart, *Atmospheric Attunements*, in «Environment and Planning D: Society and Space», n. 29, pp. 445 – 453: 445, DOI: 10.1068/d9109.

5 Dorita Hannah, *Event-Space: Theatre Architecture and the Historical Avant Garde*, Routledge, Abingdon 2019; Marvin Carlson, *The City as Theatre*, in Arnold Aronson (ed.), *The Routledge Companion to Scenography*, Routledge, Abingdon 2018, pp. 290-294; Anthony Vidler, *The Scenes of the Street and Other Stories*, Random House, New York 2011.

6 Gernot Böhme, *Atmospheric Architectures: The Aesthetics of Felt Spaces*, Bloomsbury Academic New York 2017 (*Architektur und Atmosphäre*, Fink, Paderborn 2013).

per esplorare e pensare criticamente lo sviluppo urbano e immaginare come lo spazio delle città potrebbe essere concepito e utilizzato diversamente⁷. Le scenografie istituzionali o egemoniche della pianificazione urbana e dello sviluppo commerciale potrebbero essere scardinate e ripensate attraverso un'azione e un pensiero "scenografici", al fine di configurare paesaggi alternativi. Jekaterina Lavrinec difende gli interventi di arte urbana in stile situazionista che articolano l'esperienza urbana mentre simultaneamente «riorganizzano [il] paesaggio emotivo della città» e riconcettualizzano le «strutture spaziali e l'ordine sociale» che sono incorporati nello spazio urbano⁸. L'interazione attiva con questi interventi permette ai partecipanti di diventare «scenografi attivi del loro ambiente urbano quotidiano»⁹. Nello stesso momento in cui le scenografie del potere e dell'economia continuano a plasmare e a influenzare la vita urbana, interventi scenografici strategici possono anche aiutarci a vedere in modo nuovo gli ambienti che ci circondano e a immaginarli in modo diverso. Tuttavia, la mia esperienza di *lockdown walking* suggerisce che esistono altri approcci scenografici, oltre all'intervento artistico, che potrebbero aiutarci ad apprezzare come gli ambienti urbani quotidiani modellano le nostre vite e il nostro senso di appartenenza, o viceversa vi si contrappongono. Mi volgo ora a concetti di scenografia che si fondano sulla dimensione dello spettatore e sulla ricezione, piuttosto che sull'intervento degli artisti.

Scenografia come atmosfera

Cercando di riassumere il pensiero contemporaneo, Sodja Lotker e Richard Gough definiscono le scenografie come luoghi «dove i corpi e gli ambienti collidono»¹⁰ e affermano che un evento scenografico non si basa sulla presenza di una scenografia predeterminata, bensì può semplicemente essere «trovato» dallo spettatore¹¹ attraverso un senso della percezione acuito e un atto di co-creazione. La ricerca sul ruolo dello spettatore della scenografia conferma il ruolo cruciale del suo corpo sensoriale nella formazione delle atmosfere scenografiche¹². Lo slittamento verso il pensiero della



7 Shauna Janssen, *Performance design as mnemonic device for critical engagement with the spatial politics of urban change: the ARCADE project*, in «Theatre and Performance Design», vol. 5, issue 3-4, 2019, pp. 195-211, DOI: 10.1080/23322551.2019.1690234.

8 Jekaterina Lavrinec, *Urban Scenography: emotional and bodily experience*, in «Limes: Borderland Studies», vol. 6, 2013, p. 27, DOI: 10.3846/20297475.2013.808453.

9 Ivi, p. 29.

10 Sodja Lotker, Richard Gough, *On Scenography editorial*, in «Performance Research», vol. 18, issue 3, 2013, pp. 3-6: 6.

11 Ivi, p. 3.

12 Joslin McKinney, *Seeing scenography: scopic regimes and the body of the spectator*, in Arnold Aronson (ed.), *The Routledge Companion to Scenography*, cit., pp. 102-118; Joslin McKinney, *Scenographic materiality: Agency and Intra-Action in stage designs by Katrin Brack*, in Birgit Wiens (ed.), *Contemporary Scenography: Practices and Aesthetics in German Theatre, Arts and Design*, Bloomsbury Methuen, London 2019, pp. 57-72; Rachel Hann, *Beyond Scenography*, Routledge, Abingdon 2019; Yaron Shyldkrot, *Mist opportunities: haze and the composition of atmosphere*, in «Studies in Theatre and Performance», vol. 39, issue 2, 2019, pp. 147-164, DOI: 10.1080/14682761.2018.1505808; Katherine Graham, *The play of light: rethinking mood lighting in performance*, in «Studies in Theatre and Performance», 2020, DOI: 10.1080/14682761.2020.1785194.

scenografia come atmosfera piuttosto che come artefatto era già evidente nell'obiettivo di Adolphe Appia di creare «l'atmosfera di una foresta» invece che «l'illusione di una foresta»¹³; tuttavia, il concetto di atmosfera scenografica, specialmente (anche se non esclusivamente) in relazione all'uso della luce, è spesso espresso in modo «piuttosto superficiale»¹⁴, limitandosi a constatare l'instaurarsi di uno stato d'animo o emotivo, per esempio definendolo «misterioso, allegro, o romantico»¹⁵. Graham sostiene una nozione più complessa rispetto al ruolo attivo della luce nella costruzione dell'atmosfera. Parlare dei «molteplici modi in cui i materiali della performance possono agire sugli spettatori»¹⁶ significa affermare che le intenzioni dello scenografo rispetto alla creazione di una particolare atmosfera saranno sempre modificate dall'esperienza di ogni singolo spettatore presente tra il pubblico. Inoltre, la capacità attiva dei materiali della performance, come la luce, se considerati «una forza materiale indipendente e interdipendente all'interno della performance»¹⁷ porta a «miriadi di modi in cui le atmosfere emergono attraverso la confluenza di spazi, oggetti e soggetti»¹⁸.

La considerazione di Chris Salter circa la recente pratica scenografica rende ancora più evidente il ruolo dei *sensing bodies* [corpi sensibili] nella creazione di atmosfere. Secondo Salter l'uso della luce nell'arte e nell'architettura per creare «esperienze condizionate da spazi e ambienti» piuttosto che da oggetti, ha preparato il terreno per pensare alla scenografia come a un "incastro" tra «fenomeni atmosferici come luce, calore, vibrazioni, odori, correnti d'aria e gli umani che abitano queste condizioni». La scenografia, scrive, si è fatta «diffusione temporale, spaziale, architettonica, corporea»¹⁹ dove i corpi sono sottomessi a un campo di percezione. Ri-concepire la scenografia come il mezzo attraverso il quale si formano le atmosfere - piuttosto che come la creazione di oggetti o ambienti - sottolinea la natura emergente e "malleabile" della scenografia²⁰ che si fonda sulla presenza corporea degli spettatori per la sua realizzazione e il suo compimento²¹. La «testimonianza attiva dello spettatore» è centrale negli esempi di scenografie "trovate" a cui fanno riferimento Lotker e Gough: nei parcheggi, in mezzo all'oceano su una nave da crociera, in cima alle montagne²²; e queste scenografie "trovate" emergono in notevole misura atmosfericamente attraverso la percezione e la reinvenzione immaginativa dell'ambiente che le circonda.



13 Richard C. Beacham (ed.), *Adolphe Appia: Essays, Scenarios, and Designs*, University of Michigan Press, Ann Arbor 1989, p. 106.

14 Katherine Graham, *The play of light: rethinking mood lighting in performance*, in «Studies in Theatre and Performance», cit., p. 2 DOI: 10.1080/14682761.2020.1785194.

15 Linda Essig citata *ivi*, p. 3.

16 *Ivi*, p. 5.

17 *Ivi*, p. 14.

18 *Ivi*, p. 5.

19 Chris Salter, *Participation, interaction, atmosphere, projection: new forms of technological agency and behavior in recent scenographic practice*, in Arnold Aronson (ed.), *The Routledge Companion to Scenography*, cit., pp. 161-180: 174.

20 Arnold Aronson, *Introduction: scenography or design*, *ivi*, pp. 1-15: 7.

21 Cfr. Joslin McKinney, *Scenography, spectacle and the body of the spectator*, in «Performance Research», vol. 18, issue 3, 2013, pp. 63 -74, DOI: 10.1080/13528165.2013.818316; Joslin McKinney, *Seeing scenography: scopic regimes and the body of the spectator*, cit.

22 Sodja Lotker, Richard Gough, *On Scenography editorial*, cit., p. 6.

Atmosfera urbana

Contemporaneamente, i concetti di atmosfera sono stati ampiamente discussi dal punto di vista degli studi in ambito urbanistico²³ come mezzo per indagare l'impatto materiale e sensoriale degli ambienti urbani e le modalità secondo le quali danno forma all'esperienza umana. Una quantità significativa della letteratura sulle atmosfere urbane considera il modo in cui vengono progettate e "messe in scena", tracciando paralleli con il teatro. Jean-Paul Thibaud, per esempio, evocando la pratica teatrale come metafora, esplora la creazione di «ambienti» volta ad incanalare le sensazioni di acquirenti, cittadini, lavoratori e turisti culturali²⁴. Più esplicitamente, Gernot Böhme cita la scenografia come paradigma della produzione di atmosfere²⁵ in virtù della sua capacità, attraverso i materiali scenici, la luce e il suono, di sintonizzare il pubblico con la performance teatrale. La scenografia, suggerisce, offre un modello teorico per pensare alla «teatralizzazione» della vita quotidiana che si manifesta nella messa in scena di eventi sportivi, culturali e politici, così come nel marketing e nel design urbano. Ma oltre a questo, la proposta di Böhme è che la conoscenza implicita e artigianale della scenografia potrebbe fornire una comprensione pratica di come le atmosfere possono essere generate. Come esempio indica il lighting design, e cita in particolare il lavoro di Robert Kümmerlen del 1929 sull'estetica dei principi scenografici, dove «l'atmosfera luminosa» modula lo spazio scenico e conferisce a tutti gli oggetti al suo interno un'atmosfera unificata e uno «stato d'animo particolare»²⁶. Il riconoscimento da parte di Böhme del contributo che la pratica scenografica dà alla più ampia comprensione delle atmosfere è un apprezzabile ulteriore contributo all'uso metaforico del teatro e della scenografia come modelli di atmosfera. Tuttavia, il suo esempio tratto dai principi di Kümmerlen riflette per certi versi un concetto superficiale di atmosfera teatrale²⁷ a causa dell'insistenza sulla produzione di uno stato d'animo singolare e unificato che sembra tenere poco conto dei singoli spettatori e dei loro corpi come parti costituenti



23 Tonino Griffiero, *The atmospheric "skin" of the city*, in «Ambiances», 2013, DOI: 10.4000/ambiances.399 (*La pelle della città. Per un'atmosfera urbana*, in Pina De Luca (a cura di), *Visioni metropolitane*, Guerini e Associati, Milano 2014, pp. 21-28); Michael Buser, *Thinking through non-representational and affective atmospheres in planning theory and practice*, in «Planning Theory», vol. 13, issue 3, 2014, pp. 227-243, DOI: 10.1177/1473095213491744; Mikkel Bille et al., *Staging atmospheres: Materiality, culture, and the texture of the in-between*, in «Emotion, Space and Society», vol. 15, 2015, pp. 31-38, DOI: 10.1016/j.emospa.2014.11.002; Tim Edensor, *Light Design and Atmosphere*, in «Visual Communication», vol. 14, issue 3, 2015, pp. 331-350, DOI: 10.1177/1470357215579975; Tim Edensor and Shanti Sumartojo, *Designing Atmospheres: introduction to Special Issue*, in «Visual Communication», vol. 14, issue 3, 2015, pp. 251-265, DOI: 10.1177/1470357215582305; Jean-Paul Thibaud, *The Sensory Fabric of Urban Ambiances*, in «The Senses and Society», vol. 6, issue 2, 2011, pp. 203-215, DOI: 10.2752/174589311X12961584845846; Jean Paul Thibaud, *Urban ambiances as common ground?*, in «Lebenswelt», vol. 4, issue 1, 2014, pp. 282-295; Jean Paul Thibaud, *The backstage of urban ambiances: When atmospheres pervade everyday experience*, in «Emotion, Space and Society», vol. 15, 2015, pp. 39-46, DOI: 10.1016/j.emospa.2014.07.001.

24 Ivi.

25 Gernot Böhme, *Atmospheric Architectures: The Aesthetics of Felt Spaces*, cit., pp. 157-166.

26 Ivi, p. 165.

27 Cfr. Katherine Graham, *The play of light: rethinking mood lighting in performance*, cit.

nella formazione dell'atmosfera, così come suggerito da Salter²⁸. Inoltre, concentrarsi sull'applicazione del sapere scenografico per comprendere la progettazione e la ricezione di eventi commerciali e di spettacoli urbani, ricade in una visione ristretta della scenografia come strumento di suggestione, manipolazione e controllo, e del pubblico come semplice osservatore e consumatore. Mentre gli esempi di scenografia urbana di cui sopra e la ricerca che esplora la scenografia dalla prospettiva della sua capacità di «aprirsi al cambiamento, agli usi molteplici e alle esperienze di trasformazione»²⁹ considerano la scenografia come un mezzo per ripensare lo spazio urbano e gli spettatori come co-creatori di atmosfera scenografica.

La pratica della scenografia offre più di un modello per la generazione delle atmosfere, specialmente quando si tratta di comprendere le «atmosfera cariche» della vita quotidiana. Böhme ammette che la sua proposta di scenografia come paradigma è insufficiente quando si considerino gli abitanti della città in quanto partecipanti alla vita quotidiana, invece che osservatori distanziati.

Credo che concepire gli spettatori come co-creatori di atmosfere teatrali, impigliati in una rete di cose umane e non umane³⁰ o coinvolti in un «ciclo di feedback autopoietico autogenerante e sempre mutevole»³¹ fornisca un altro modo di pensare alla scenografia e alle atmosfere urbane. Nella sezione seguente porterò alcuni esempi delle mie *lockdown walks*, le mie passeggiate in isolamento, per esplorare ulteriormente l'idea della co-creazione scenografica delle atmosfere urbane.

Luce, spazio e scenografie "trovate"

Prendo ora ad esempio cinque casi di momenti di atmosfere scenografiche *trouvées*, incontrate nelle mie passeggiate e delle quali offro qui un riflesso attraverso note e fotografie. Le fotografie sono state scattate con il mio telefono cellulare e utilizzate come "memoria" della condizione che ho provato nello stare in quel preciso punto di luce. Ho cercato di registrare le mie impressioni e le sensazioni dominanti in quel momento, anche se queste sono spesso influenzate da esperienze e anche da conoscenze passate dei luoghi. Ognuna di esse riflette il modo in cui le atmosfere sono sia soggettive che oggettive; «sempre percepite declinate secondo la disposizione propria di ognuno» e, allo stesso tempo, sentite come «qualcosa che emana da altre persone, da altre cose o dall'ambiente»³².

In questa specifica selezione, la luce gioca un ruolo portante, ma sempre in combinazione con altri fattori dello spazio ed altri elementi materiali.



28 Cfr. Chris Salter, *Participation, interaction, atmosphere, projection: new forms of technological agency and behavior in recent scenographic practice*, cit.

29 Rachel Hann, *Beyond Scenography*, cit., p. 133.

30 Cfr. Chris Salter, *Entangled: Technology and the Transformation of Performance*, The MIT Press, Cambridge Mass 2010.

31 Erika Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance*, Routledge, Abingdon 2008, p. 50.

32 Gernot Böhme, *Atmospheric Architectures: The Aesthetics of Felt Spaces*, cit., p. 78.

Percorso verso la stazione dei treni: Sylvester Street, Sheffield, 6.55 am, 22 settembre 2020



Sylvester Street, Sheffield, 6.55 am, 22 settembre 2020, foto Joslin McKinney.

L'edificio con doppio tetto a forma di timpano in lontananza è colpito dalla luce del sole del primo mattino; i mattoni rossi consumati brillano di arancione. Agisce come un faro che mi attira verso di sé lungo il tratto di strada curvo. L'incidenza in basso della luce mette in risalto la superficie asfaltata della strada. È una parte della città che è stata sottoposta a continui cambiamenti e ristrutturazioni negli ultimi dieci anni; vecchi edifici ottocenteschi di posateria sono stati convertiti in alloggi o abbattuti e sostituiti con nuove costruzioni. Due parcheggi temporanei segnano attualmente lo spazio destinato a futuri sviluppi. Niente sembra fissato. È in questo punto della mia passeggiata verso la stazione che spesso mi rendo conto che le cose (quelle di scala più piccola degli edifici) si spostano sottilmente, si riorganizzano. Oggi c'è umidità nell'aria che dà uno spessore vaporoso alla luce del sole. Attraverso questo, il bagliore arancione dei mattoni e il bagliore più tenue dell'alba disegnano piccoli punti di contrasto con i pali blu e le insegne, punteggiando la vista.

Percorso verso la stazione dei treni: supermercato Waitrose, Ecclesall Road, Sheffield, 6.50 am, 9 ottobre 2020



Supermercato Waitrose, Ecclesall Road, Sheffield, 6.50 am, 9 ottobre 2020, foto Joslin McKinney.

Un ingresso imponente ad un supermercato Waitrose. Al primo mattino, prima che il supermercato apra, le lampade gettano una luce attraverso la struttura che appare dorata, conferendo a quello splendore persino una sfumatura ironica, rispetto al solito. Nonostante tutto, mi sto godendo la sensazione di camminare lungo il colonnato, con un portamento un po' più sostenuto del consueto, consapevole del mio passo e di un leggero sollevamento nell'incedere.

Passeggiata di primo mattino: Ecclesall Road, Sheffield, 6.50 am 20 maggio 2020



Ecclesall Road, Sheffield, 6.50 am 20 maggio 2020, foto Joslin McKinney.

Questo sarebbe normalmente il mio percorso per andare al lavoro, ma oggi lavoro da casa.

La rete di plastica tesa sull'impalcatura trattiene la luce. Retroilluminata, questa struttura appare come una massa di linee e di angoli intersecantisi che si riversano sul marciapiede e sembrano dissolvere la sua solidità, facendola fondere e collegandola con gli alberi e con la strada.

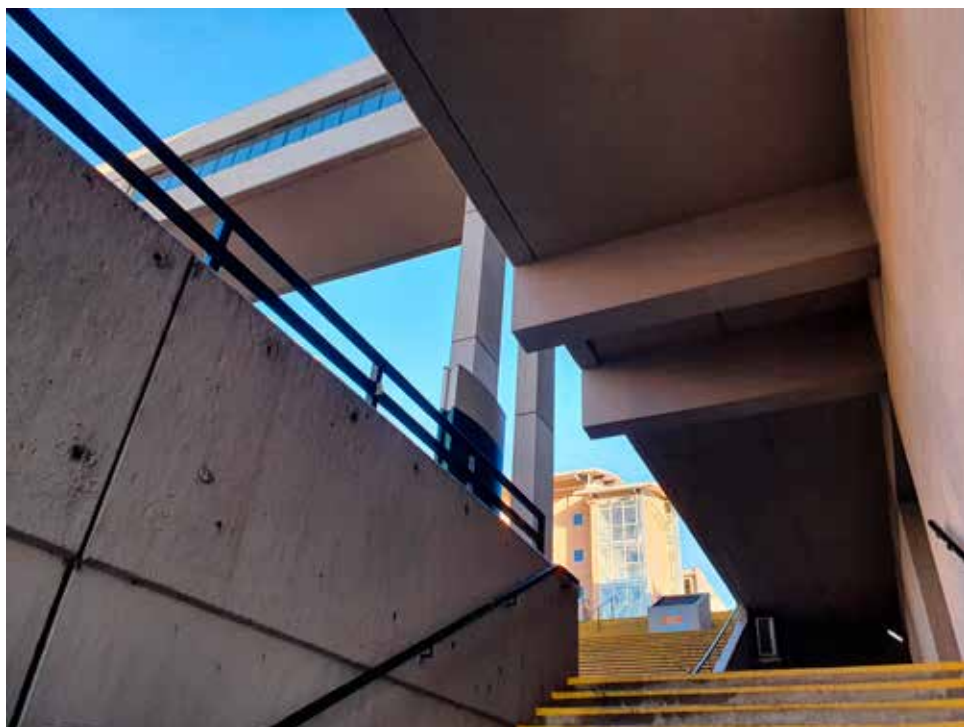
Percorso verso i negozi: London Road, Sheffield, 11.50 am 11 luglio 2020



London Road, Sheffield, 11.50 am 11 luglio 2020, foto Joslin McKinney.

Cammino verso il "supermercato internazionale" Ozmen in John Street attraversando London Road, una delle zone culturalmente più diversificate di Sheffield. Un cielo pesante e plumbeo preme su London Road e il grattacielo vi si oppone. A livello della strada, la forte luce solare estiva che mette in risalto i colori vividi degli edifici di dimensioni più piccole che si affacciano sulla via, insieme alle insegne, sembrano avere un tipo di energia più diffusa. Le bandierine multicolori appese nella birreria all'aperto "Da Barry" sventolano dolcemente nella brezza.

Percorso verso il luogo di lavoro: Campus dell'Università di Leeds, 8.46 am 13 novembre 2020



Campus dell'Università di Leeds, 8.46 am 13 novembre 2020, foto Joslin McKinney.

La luce del sole crea un forte contrasto tra lo spazio aperto e luminoso in cima alle scale e lo scuro passaggio ad angolo con cui ci si deve confrontare per arrivarci. Mette in evidenza la consistenza delle spesse e dure lastre di cemento del muro e il basso e pesante soffitto a metà delle scale. Sono consapevole di guardare in alto verso la luce, preparandomi a salire e a girare, mentre presto attenzione a mettere i piedi in modo sicuro sui ripidi e stretti gradini con i loro tozzi e incerti bordi gialli. Penso all'emergere alla luce del sole, ma mi chiedo anche cosa potrebbe esserci in agguato nell'oscuro recesso a metà strada. All'inizio dell'autunno lì si raccolgono spesso le foglie morte. In precedenza mi è capitato di scorgere del cartone spesso stipato lì; credo che qualcuno ci dormisse. Sento che la luminosità mi solleva fisicamente e mentalmente, ma questa sensazione è mitigata dallo spazio scomodo e ombroso che devo attraversare prima di arrivarci.

Atmosfera come sintonizzazione scenografica

Ognuno di questi momenti atmosferici può essere espresso, più o meno, usando una serie di concetti relativi alla composizione della scenografia teatrale. Gli elementi di luce/oscurità, colore, consistenza, struttura, spazio, volume, scala, modello e ritmo vengono esperiti in relazione alle variabili di movimento, intensità, contrasto e trasformazione. Gli elementi tradizionali ai quali si fa ricorso nella pratica teatrale devono essere ampliati se impiegati per gli ambienti urbani includendo il tempo atmosferico (compresa la luce del sole e le nuvole, l'umidità, la temperatura e il vento) e le stagioni. Questa seconda serie di elementi ci ricorda, come dice Tim Ingold, che il rapporto delle persone con il mondo "all'aperto" è immersivo e dinamico:

[...] il mondo aperto che le persone abitano non è preparato preventivamente per loro. Nasce incessantemente intorno a loro. Cioè è un mondo di processi formativi e trasformativi³³.

Gli esempi di cui sopra suggeriscono che questi elementi in ognuno dei casi sembrano operare come parte della formazione dell'atmosfera. In ognuno di essi la luce, come parte del tempo meteorologico, ha un «ruolo critico nella vitalità del paesaggio»³⁴. Ma l'azione della luce non è autonoma e separata dal resto della materia «vibrante»³⁵ di queste scene. Al contrario, è sensibilmente parte del «potenziale creativo di un mondo in formazione» e «catturata entro una corrente di generazione continua»³⁶.

In diversi esempi, la luce (o il tempo meteorologico) sembra agire come una metafora in modi che sono familiari alla creazione e alla ricezione della scenografia. In London Road (esempio 4), le nuvole temporalesche e la luce del sole sembrano entrare in una sorta di allineamento inquieto con gli edifici, che viene sottolineato dalla storia sociale e culturale del luogo. Nell'ultimo esempio delle scale dell'Università di Leeds, la luce del sole suggerisce sollievo o speranza – “la luce alla fine del tunnel” – agendo in contrasto con gli angoli bui.

Tuttavia, l'effetto della luce non è solo metaforico; si riferisce anche alla vibrazione della stessa e al modo in cui funziona in combinazione con altri elementi dell'ambiente nel processo di formazione dell'atmosfera. Böhme spiega che le atmosfere non sono cose in sé, ma «un fluttuante stare a mezzo – *in-between* – qualcosa tra le cose e i soggetti che le percepiscono». Questo *in-between* è riempito dalla presenza radiante – l'«estasi» - delle cose³⁷. Per esempio,

Attraverso il colore, la cosa afferma la sua presenza nello spazio e si irradia

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

33 Erika Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance*, cit.; Tim Ingold, *Earth, sky, wind, and weather*, in «Journal of the Royal Anthropological Institute» (N.S.), 2007, Volume 13, Issue s1, pp. S19-S38, DOI: 10.1111/j.1467-9655.2007.00401.x.

34 Tim Edensor, *Seeing with light and landscape: a walk around Stanton Moor*, in «Landscape Research», n. 42, issue 6, 2017, pp. 616-633: 631.

35 Jane Bennett, *Vibrant Matter: a political ecology of things*, Duke University Press, Durham NC 2010.

36 Tim Ingold, *Earth, sky, wind, and weather*, cit.

37 Gernot Böhme, *Atmosphere as the Fundamental Concept of a New Aesthetics*, in «Thesis Eleven», vol. 36, 1993, pp. 113-126: 121.

in esso. Attraverso la sua colorazione, la cosa individuale organizza lo spazio in un insieme, cioè entra in costellazioni con altre cose³⁸.

Tim Edensor, scrivendo su come la luce influenza il modo in cui vediamo il paesaggio, sottolinea che le costellazioni o i grovigli di cose includono il corpo sensibile del percettore che rimane «inestricabilmente impigliato» nel paesaggio. In questo modo, l'ambiente può essere inteso come un «mezzo eterogeneo di esperienza percettiva, affettiva ed emotiva»³⁹ molto simile al modo in cui uno spettatore può confrontarsi con la scenografia.

Come nella scenografia teatrale, ognuno degli esempi portati contiene, in qualche misura, un'articolazione del modo in cui mi trovo, fisicamente e affettivamente, in relazione all'ambiente, simile al modo in cui un performer potrebbe sentirsi attivato, confortato o sfidato dalla scenografia. Il modo in cui posiziono i piedi, la linea del mio sguardo, la sensazione della vicinanza dei muri, la traiettoria dei percorsi, tutto produce un'impressione ed esercita un effetto su di me che, a sua volta, influenza il modo in cui presto attenzione all'«estasi» delle cose che mi circondano. Nel colonnato illuminato di Waitrose, per esempio, sono consapevole dell'effetto della struttura, che «incanala» la mia camminata misurata, e della brutta luce gialla che cade sul mio viso incappucciato. C'è una tensione tra come mi sto muovendo, come questo potrebbe apparire a un osservatore esterno e come mi sento internamente. Al contrario, nel terzo esempio, l'atmosfera creata dall'impalcatura, l'effetto su di me è di empatia o convergenza con l'atmosfera, e sento che mi unisco all'estasi della luce, della rete, dell'impalcatura, in una costellazione temporanea di bellezza e di calma inaspettate.

Pensare alle atmosfere urbane come scenografie nel modo in cui ho qui proposto vuole porre l'accento su di una pratica scenografica che tiene pienamente conto della vivacità e della vibrazione dei materiali e del groviglio di corpi percipienti; concezione che si riflette in autori come Graham e Salter e riconosce che la scenografia, così come viene creata, può anche essere «trovata».

Come ha sostenuto Rachel Hann, le «scenografie» superano ciò che gli scenografi fanno [intenzionalmente] e descrivono le relazioni tra corpi e oggetti, relazioni che «mettono in atto una forma diversa di disposizione del luogo»⁴⁰. Un «orientamento» scenografico esercitato sullo spazio urbano presta particolare attenzione alla dimensione estetica degli spazi e delle atmosfere e alla composizione, alla percezione e al potenziale di trasformazione di ciò che ci circonda, dove le modalità sensoriali e di conoscenza incarnate nel corpo sono importanti quanto le letture sociali e culturali - e ad esse complementari. Come dice Ingold, il nostro intreccio con il paesaggio equivale a una forma di comunione con ciò che ci circonda attraverso l'apertura all'esperienza che avviene su molti livelli e registri, da quello sensoriale a quello linguistico, da quello atmosferico a quello dialogico, da quello aptico a quello ottico⁴¹. Le modalità scenografiche di



38 Gernot Böhme, *Atmospheric Architectures: The Aesthetics of Felt Spaces*, cit., p. 51.

39 Tim Edensor, *Aurora Landscapes: Affective Atmospheres of Light and Dark*, in Karl Benediktsson e Katrin Anna Lund (eds.), *Conversations with Landscape*, Ashgate, London 2010, pp. 227-240: 231.

40 Rachel Hann, *Beyond Scenography*, cit., p. 29.

41 Tim Ingold, *Epilogue*, in Karl Benediktsson e Katrin Anna Lund (eds.), *Conversations with Landscape*, Ashgate, London 2010, pp. 241-251: 251.

comunicazione e di ricezione non si limitano alla produzione e al riconoscimento di immagini mimetiche e metaforiche che si appellano al simbolico. Esse sono, soprattutto se considerate in relazione alla formazione di atmosfere, processi di comunione dialogici, dinamici e trasformativi. Accanto al dispiegamento di interventi scenografici che possono interrogare le relazioni con l'ambiente costruito, abbiamo anche bisogno di prestare ascolto alla nostra sintonizzazione con le atmosfere. Questo «richiede metodologie etnografiche che siano sensibili alle qualità emergenti e contingenti dei nostri mondi esperienziali»⁴².

Facendo uso della sensibilità scenografica possiamo esplorare l'esperienza urbana attraverso la sintonizzazione con gli elementi del nostro ambiente che generano atmosfera ed evocano affetti fisici, emozioni, ricordi e relazioni immaginarie. La pratica e la teoria scenografica possono illuminare l'esperienza affettiva e incarnata dello spazio e, insieme alla comprensione degli aspetti socio-spaziali del design urbano e della ricerca visiva, multimodale e materiale, potrebbero dare un contributo significativo alla comprensione delle relazioni "affettive" e creative tra le persone e gli ambienti urbani nel contesto *post-lockdown*.

Traduzione dall'inglese di Cristina Grazioli.

////////////////////
⁴² Shanti Sumartojo, Tim Edensor, Sarah Pink, *Atmospheres in Urban Light*, in «Ambiances», 5, 2019, DOI: 10.4000/ambiances.2586.



Light for Life.

Incontri scientifici con le arti

Anna Wirz-Justice



ABSTRACT

Per la maggior parte degli artisti, designer e architetti, la luce ha principalmente un valore estetico e/o funzionale per la visione. Un nuovo aspetto biologico dell'impatto della luce sugli esseri umani è dato dalla scienza dei ritmi diurni (circadiani), lunari e stagionali, che manifestano gli organismi viventi del nostro pianeta. Nel corso dell'evoluzione, i prevedibili effetti di luce e buio e la durata del giorno sono stati interiorizzati come orologi biologici che preparano con un tempismo ottimale il comportamento. Questi orologi biologici ogni mattina hanno bisogno di luce sufficiente per sincronizzare l'ora interna al ciclo esterno giorno-notte. Ho studiato per molti anni l'effetto della luce sulla fisiologia e sul comportamento umani, il trattamento della depressione invernale e di altri disturbi psichiatrici e neurologici con la terapia della luce, e ho collaborato con architetti per migliorare la luce (diurna) nelle case di cura, negli ospedali, nelle scuole e negli uffici. Le conversazioni con artisti hanno portato a installazioni e performance inattese che hanno illuminato la scienza e stimolato le nostre riflessioni.

For most artists, designers, and architects, light is primarily aesthetic and/or functional for vision. A new biological aspect of light's impact on humans is given by the science of daily (circadian), lunar and seasonal rhythms manifested in organisms living on this planet. During evolution, the predictable changes of light and dark and daylength have been internalised as biological clocks that prepare for the optimal timing of behaviour. These biological clocks need sufficient light each morning to synchronise to the day-night cycle. I have studied for many years the effect of light on human physiology and behaviour, the treatment of winter depression and other psychiatric and neurological disorders with light therapy, and collaborated with architects to improve (day)light in nursing homes, hospitals, schools and offices. Conversations with artists have led to unexpected and thought-provoking installations and performance, that illuminate the science and stimulate our imagination.

Per citare usa / to quote use - DOI: 10.47109/0102290106.

In questo saggio pensato per un pubblico interessato alla luce teatrale e alle atmosfere degli stati d'animo, introdurrò la biologia che si occupa di come la luce influenzi l'umore per cercare di capire perché la luce non è solo estetica, funzionale ed emotiva, ma anche come essa moduli profondamente ogni aspetto della nostra fisiologia e del nostro comportamento. Questa "lezione di biologia" sarà integrata da esempi di mie collaborazioni con artisti e designer che hanno sperimentato e trasformato questi concetti nella loro particolare visione, con ciò illuminando la scienza e rendendola accessibile in un modo diverso.

Ma qui sorge una domanda non tanto teorica, piuttosto schietta: gli artisti sono davvero interessati alla scienza? Non sono piuttosto sedotti e ispirati dagli aspetti visivi, usando così la scienza come una miniera dalla quale estrarre idee? Scavare più a fondo nei concetti e nei dati scientifici richiede sforzo e disciplina¹. Non stiamo parlando di saper apprezzare i vortici colorati dei frattali o le infinite permutazioni dei modelli dei fiocchi di neve, e di incorporare queste immagini in un dato lavoro. La scienza esiste al

1 Craig Stevens, Gabby O'Connor, Natalie Robinson, *The connections between art and science in Antarctica: activating Science*Art*, in «Polar Record», 55, 2019, pp. 289-296, DOI: 10.1017/S0032247419000093.

di là della mera bellezza e produce livelli di intuizioni sorprendenti e con implicazioni pratiche. I frattali sono matematica visiva, producendo una forma geometrica irregolare le cui parti sono una copia dell'intero in scala minore (ne è un esempio perfetto il broccolo romanesco)². La simmetria esagonale di un fiocco di neve riflette l'ordine interno delle molecole d'acqua che si dispongono durante la cristallizzazione. I fiocchi di neve aiutano a capire la formazione della struttura e l'auto assemblaggio. Quindi cosa cerca l'artista quando si impegna ad affrontare un argomento così scientifico? Essere in contatto con la natura, interpretare una parte di sapere con la propria soggettività? E cosa cerca uno scienziato nell'arte? Il lavoro dell'artista porta una maggiore visibilità alla ricerca e una prospettiva esterna rinvigorisce la curiosità dello scienziato. Il fine del mio intervento che qui vorrei esplicitare, nel parlare del tema della luce attraverso "le due culture", è quello di attirarvi in un altro territorio del sapere. Quando artisti e scienziati interagiscono possono sprigionarsi scintille creative.

Dire luce

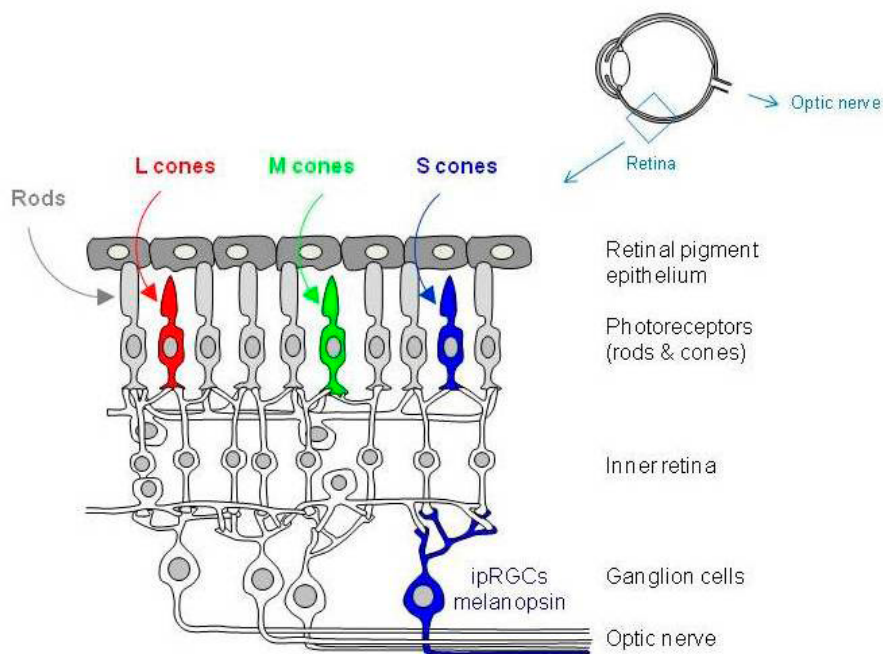
Un biologo percepisce e considera la luce in modo molto esistenziale ed evolutivo. Gli organismi viventi che abitano il nostro pianeta emersero da molecole capaci di catturare l'energia del sole e di trasformarla in cellule, foglie, fiori, organi, strutture complesse. Per sopravvivere, gli organismi devono evitare i predatori, ottimizzare il rifornimento di cibo e riprodursi in condizioni favorevoli – in particolare, devono essere preparati al comportamento giusto al momento giusto del giorno, della notte o della stagione³. Non sorprende che, all'inizio dell'evoluzione, i batteri più primitivi abbiano creato il primo elementare ciclo di feedback chimico che ha fornito alla cellula il "tempo interno". Dagli unicellulari alle piante, agli insetti, ai vertebrati, ai mammiferi, sono stati sviluppati orologi biologici di 24 ore, che manifestano un ritmo individuale preciso ma non esattamente di 24 ore ("circadiano" = di circa un giorno), nella quasi totalità dei loro comportamenti o funzioni. Se vengono lasciati in condizioni costanti senza segnali dal mondo esterno, questi orologi vanno fuori fase rispetto al tempo reale. Il loro più importante agente di sincronizzazione o *Zeitgeber*⁴ (generatore di tempo) è la luce⁵.



- 2 Benoit B. Mandelbrot, *The Fractal Geometry of Nature*, Times Books, New York 1982, DOI: 10.1007/978-3-476-05728-0_15430-1.
- 3 Roberto Refinetti, *Integration of biological clocks and rhythms*, in «Comprehensive Physiology», 2, 2012, pp. 1213-1239, DOI: 10.1002/cphy.c100088.
- 4 Il termine deriva dalle parole tedesche *Zeit*, tempo, e *Geber*, datore. È stato adottato da Jürgen Aschoff, uno dei padri della moderna cronobiologia, per indicare qualsiasi tipo di segnale in grado di modificare la fase di una oscillazione biologica endogena e, quindi, di sincronizzare l'orologio biologico che la genera con l'ambiente esterno. In natura, per la maggior parte degli organismi terrestri, lo *Zeitgeber* più importante e più efficace è la luce con le sue variazioni cicliche, come quelle che caratterizzano il ciclo giorno-notte determinato dalla rotazione terrestre intorno al proprio asse (che sincronizza l'orologio biologico circadiano), o i cicli stagionali dovuti al moto di rivoluzione attorno al sole (che sincronizzano l'orologio biologico circannuale); cfr. Rodolfo Costa, *Zeitgeber*, in *Enciclopedia Treccani della scienza e della tecnica*, 2008, https://www.treccani.it/enciclopedia/zeitgeber_%28Enciclopedia-della-Scienza-e-della-Tecnica%29/ [N.d.T.].
- 5 Till Roenneberg, Thomas Kantermann, Myriam Juda, Céline Vetter, Karla V. Allebrandt, *Light and the human circadian clock*, in «Handbook of Experimental Pharmacology», 217, 2013, pp. 311-331, DOI: 10.1007/978-3-642-25950-0_13.

La luce entra nell'occhio

Pensiamo all'occhio soprattutto come alla porta d'accesso della vista. Infatti, la luce viene trasmessa attraverso i classici fotorecettori della retina, bastoncelli e coni, per differenziare colore, immagini, forme e movimento. La luce ha però anche una serie di funzioni non visive, trasmesse attraverso una classe di fotorecettori scoperta di recente, chiamati cellule gangliari retiniche intrinsecamente fotosensibili (ipRGC), contenenti un fotopigmento, la melanopsina, specificamente sensibile alle lunghezze d'onda blu⁶. Ora sappiamo che la luce blu stimola l'attenzione e la sera ritarda il sonno attraverso questi meccanismi⁷.



La retina umana. Coni e bastoncelli sono cellule che formano l'immagine nella retina dell'occhio. Tre tipi di coni sono responsabili della visione a colori e ad alta risoluzione, quelli che rispondono alla luce di lunghezza d'onda lunga e media (coni L & M) o di lunghezza d'onda corta (coni S). I bastoncelli rilevano il movimento e la visione notturna. Il sottogruppo (circa il 2%) delle cellule dei gangli della retina intrinsecamente fotosensibili (ipRGC) non formano immagini e rispondono all'intensità della luce e in particolare, alle lunghezze d'onda blu, a causa della melanopsina fotopigmentata. (Immagine per gentile concessione di S. Peirson).

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

6 Ludovic S. Mure, Frans Vinberg, Anne Hanneken, Satchidananda Panda, *Functional diversity of human intrinsically photosensitive retinal ganglion cells*, in «Science», 366, 2019, pp. 1251-1255, DOI: 10.1126/science.aaz0898.

7 Christian Cajochen, Myriam Münch, Szymon Kobińska, Kurt Kräuchi, Roland Steiner, Peter Oelhafen, Selim Örgül, Anna Wirz-Justice, *High sensitivity of human melatonin, alertness, thermoregulation, and heart rate to short wavelength light*, in «Journal of Clinical Endocrinology and Metabolism», 90, 2005, pp. 1311-1316, DOI: 10.1210/jc.2004-0957.

Cosa può fare un artista di queste informazioni? Qui il designer tessile più innovativo della Svizzera, Martin Leuthold, ha tessuto insieme due immagini scientifiche – i fotorecettori della retina e la struttura molecolare del pigmento visivo rodopsina (le spirali colorate) con bellissime immagini tratte dal mondo naturale – fiori, un bruco, farfalle – per creare foulard molto originali.



La retina umana nel disegno di un tessuto. Un foulard di seta che incorpora strutture retiniche insieme alla bellezza della natura così come si presenta vista dall'occhio (© Martin Leuthold, Jakob Schlaepfer Textiles, Svizzera).

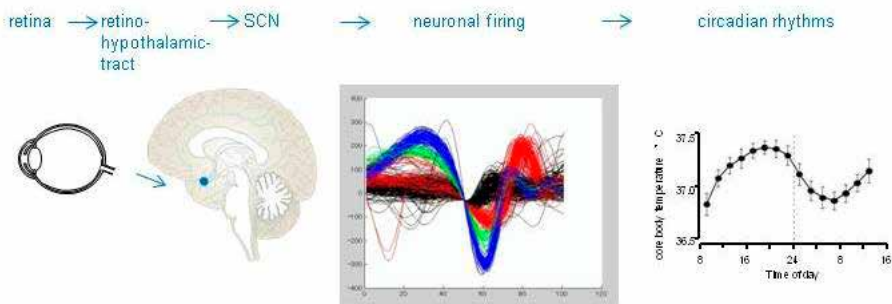


A sinistra: il tunnel del risveglio. Luce blu stimolante attenzione all'ingresso della mostra. *The walking Incubator: scienza del sonno e arti dello spettacolo in dialogo*, Massey University NZ (2010). Foto Anna Wirz-Justice. A destra: *Standing Waves* (Onde in piedi): Un danzatore nella luce. *Ibidem* (2010). Performer: C. Brown; A. Niemetz, media artist.

Le immagini in luce blu di cui sopra rappresentano due delle numerose installazioni e performance che si sono sviluppate a partire da un workshop di una settimana con scienziati e artisti del sonno presso lo Sleep-Wake Centre della Massey University in Nuova Zelanda⁸. Il *Waking Tunnel* (tunnel del risveglio) creava un'atmosfera di allerta blu brillante sulle scale che portavano alla mostra; il danzatore indossava una tuta a sensori che rilevava le diverse lunghezze d'onda della luce e il movimento veniva convertito in suoni corrispondenti delle diverse lunghezze d'onda.

La luce entra nel cervello

La luce viene trasmessa dai diversi fotorecettori della retina al cervello, creando così la visione ma anche risposte non visive, in particolare quella dell'orologio circadiano. Questo orologio è situato in una piccola area del cervello vicino al nervo ottico, chiamata "nuclei soprachiasmatici" (SCN, *suprachiasmatic nuclei*). Le frequenze di accensione neuronale (*firing rates*) nel corso delle 24 ore agiscono come un pacemaker principale che controlla tutti i ritmi del corpo⁹. Questi dati (e altri concernenti la cronobiologia e la scienza del sonno) sono stati trasformati in modo sorprendente in alta moda nella *Eri Matsui Spring-Summer Fashion Collection 2012*, presentata al Congresso mondiale sul sonno (World Sleep Conference) a Kyoto nel 2011.



L'orologio biologico nel SCN. La luce dalle ipRGC retiniche (più sensibili alle lunghezze d'onda blu) viene trasmessa al SCN (modelli di accensione da un record di attività di unità multiple) e quindi trascina tutte le funzioni ritmiche (ad esempio la temperatura corporea centrale). Dati: S. Honma, C.Cajochen.

8 Jean S. Fleming, Rosemary Gibson, Brent Harris, Sally Morgan, Anne Noble, Karyn O'Keeffe, Anna Wirz-Justice, Sam Trubridge, Philippa Gander, *The "Waking Incubator": exploring the interface between the performing arts and the science of sleep*, in «The International Journal of Science in Society», 2, 3, 2011, pp. 291-308, DOI: 10.18848/1836-6236/cgp/v02i03/51269.

9 Sato Honma, *Development of the mammalian circadian clock*, in «European Journal of Neuroscience», 51, 2020, pp.182-193, DOI: 10.1111/ejn.14318.



La collezione primavera-estate 2012 di Eri Matsui. Un dialogo e una collaborazione con la scienza del sonno e la cronobiologia (<https://rakutenfashionweektokyo.com/en/brands/detail/emarie/>). A sinistra: La luce azzurra è importante per sincronizzare i ritmi circadiani. A destra: Modelli di accensione dei neuroni SCN.

L'importanza della luce per l'uomo

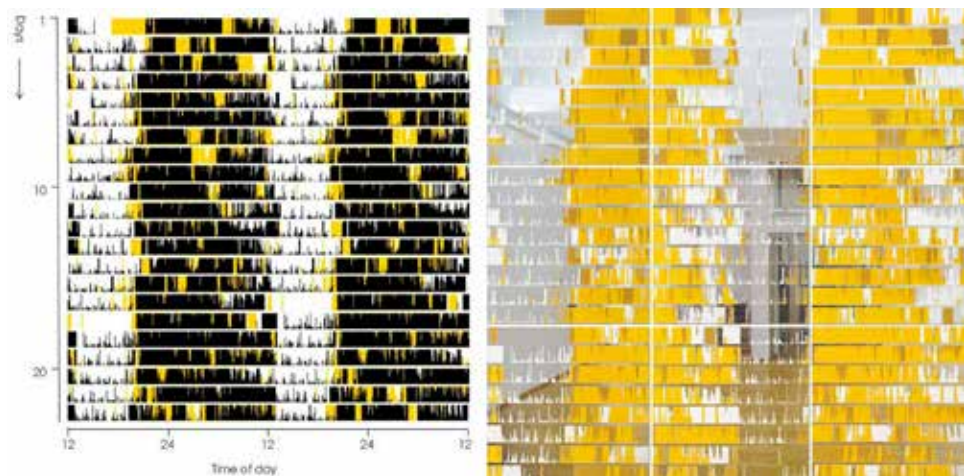
Questa scoperta dei fotorecettori blu (blu-sensitive) ha avuto enormi conseguenze non solo per la comprensione del cervello, ma anche per la medicina, l'industria dell'illuminazione e persino per l'architettura e l'urbanistica¹⁰. La luce è uno *Zeitgeber* per l'orologio biologico, stabilizza il sonno, ha un effetto diretto sull'umore e sulla vigilanza, sulla cognizione e sulle prestazioni, e collega il nostro comportamento quotidiano e le nostre emozioni al naturale ciclo giorno-notte e all'alternarsi delle stagioni. Prima dell'invenzione dell'illuminazione elettrica, gli esseri umani erano esposti principalmente a

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

10 Anna Wirz-Justice, Colin Fournier, *Light, health and wellbeing: implications from chronobiology for architectural design*, in «World Health Design», January, 2010, pp. 44-49.

un'intensa luce diurna all'aperto e a una fioca luce in interni di notte. Ricordiamoci che i segnali luminosi in natura sono dinamici e si estendono su una vasta gamma di illuminamenti che vanno da 0,0001 lux di luce stellare a 100000 lux a mezzogiorno quando splende il sole. Naturalmente la durata della luce diurna, gli spettri e l'intensità dipendono dalla stagione, dalla latitudine e dal tempo locale. Ora passiamo gran parte della nostra giornata esposti a intensità luminose intermedie e costanti che durano fino a sera. Troppa poca luce durante il giorno, troppa luce di notte. In particolare le lunghezze d'onda blu, comuni a computer, tablet e schermi telefonici, non costituiscono il miglior viatico per un buon sonno notturno¹¹. Quindi dovremmo mirare a ricevere abbastanza luce all'aperto ogni mattina, cosa rara nello stile di vita *indoor* odierno, in interni, ed evitare troppa luce di notte, cosa purtroppo che non avviene per la maggior parte delle persone¹². Stiamo solo lentamente riconoscendo che ci possono essere conseguenze per la salute dovute a cicli di luce-buio irregolari, inadeguati e mal temporizzati¹³.

Nella ricerca cronobiologica abbiamo utilizzato per decenni piccoli monitor da polso che registrano anche la quantità di luce ricevuta (gli odierni Fitbits high-tech), per capire i cicli sonno-veglia e luce-buio, in stato di salute e di malattia. Queste registrazioni possono coprire settimane o mesi e fornire dati non invasivi utili per la diagnosi. L'artista Andreas Horlitz ha utilizzato questi dati di monitoraggio dell'attività per una serie di light box e stampe composite.



Ciclo circadiano attività-riposo. Il nero denota l'attività a intervalli di un minuto; più alta è la barra, più alto è il numero di movimenti al minuto. Il giallo è l'esposizione alla luce. I dati sono tracciati orizzontalmente su 48 ore, per mostrare meglio le transizioni tra sonno e veglia, e verticalmente su giorni successivi. I dati dell'artista stesso (a sinistra) sono stati trasformati in una scatola luminosa di vetro specchiato e inciso e pannelli di smalto vitreo, l'esposizione alla luce diventa oro e l'attività bianca (a destra). Andreas Horlitz, *Autoportrait Chronos*, 2011.

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

11 Christian Cajochen, Myriam Münch, Szymon Kobialka, Kurt Kräuchi, Roland Steiner, Peter Oelhafen, Selim Orgül, Anna Wirz-Justice, *High sensitivity of human melatonin, alertness, thermoregulation, and heart rate to short wavelength light*, cit.

12 Kristen J. Navara, Randy J. Nelson, *The dark side of light at night: physiological, epidemiological, and ecological consequences*, in «Journal of Pineal Research», 43 (3), 2007, pp. 215-224, DOI: 10.1111/j.1600-079x.2007.00473.x.

13 Cfr. *ibidem*.

Si può vedere quanto l'artista sia stato affascinato dal simbolismo dei cicli sonno-veglia umani combinati con la luce, nelle due stampe che utilizzano immagini del sole e nella colonna illuminata da luci fluorescenti.



Cicli circadiani attività-riposo. Andreas Horlitz, *Palimpsest*, 2005, 2 stampe composite. *Transcriptum*, 2000, tubo di plexiglass, laminazione serigrafica, tubi fluorescenti

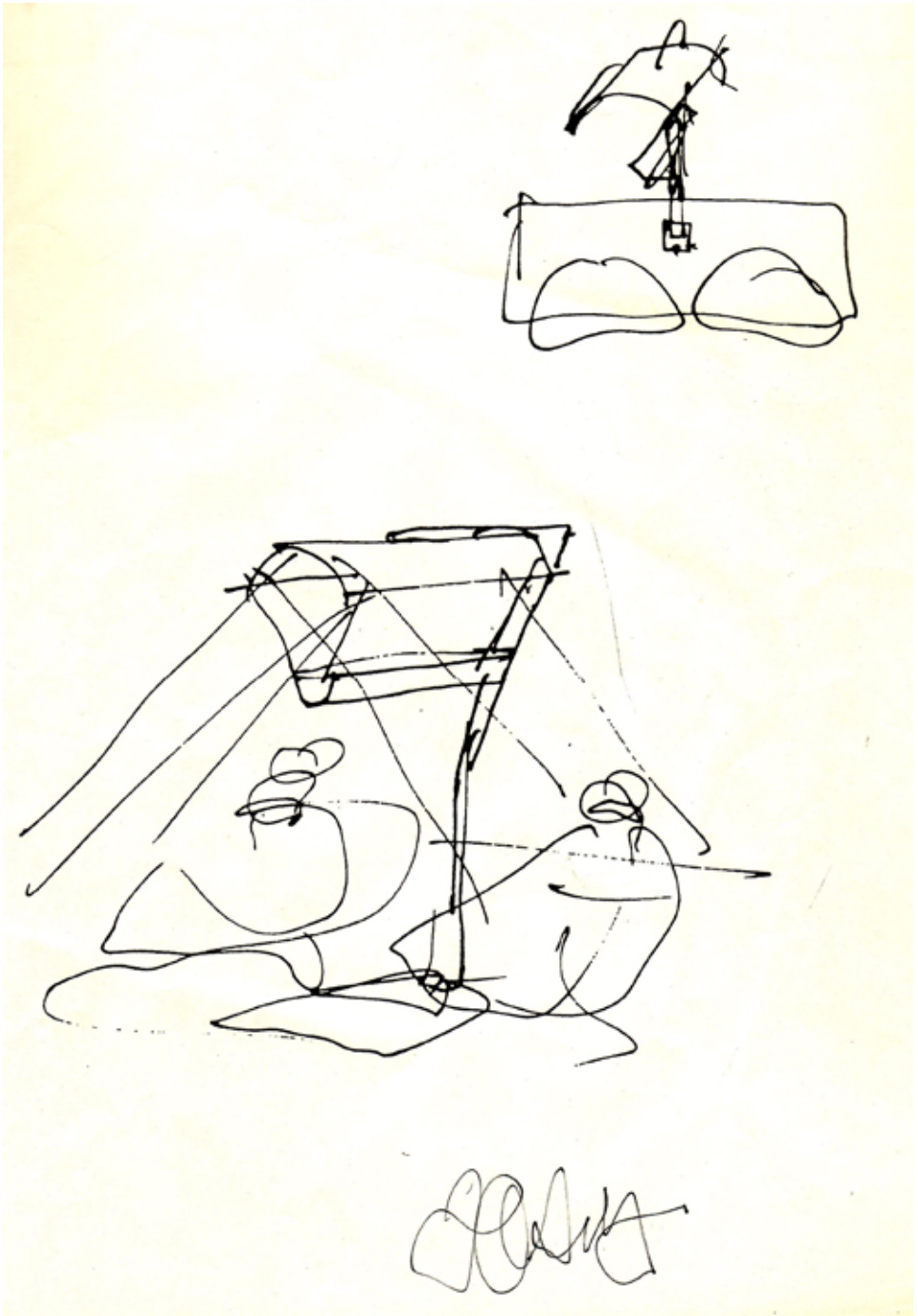
Ben presto in questa ricerca la luce brillante è stata testata come antidepressivo per la depressione invernale o Disturbo Affettivo Stagionale (Seasonal Affective Disorder, opportunamente abbreviato in *SAD*). In tutto il mondo, in particolare nelle latitudini settentrionali, studi clinici controllati hanno fornito forti prove dell'efficacia della luce

nella SAD¹⁴, e anche nella depressione non stagionale¹⁵, nella depressione geriatrica¹⁶, e nella malattia bipolare¹⁷. La terapia della luce accuratamente temporizzata è uno strumento importante nella medicina del sonno per risincronizzare il sonno a orari notturni regolari¹⁸. La luce può rallentare il declino cognitivo nella demenza di Alzheimer¹⁹ e migliorare alcuni sintomi del morbo di Parkinson²⁰. Le potenziali applicazioni cliniche della luce sono vaste e ancora in fase di esplorazione.

Il trattamento classico è con un semplice *light box*; è raro trovare un'illuminazione curata nel design. Tuttavia, l'industria dell'illuminazione ha riconosciuto immediatamente l'importanza di questi effetti non visivi della luce, e ha sviluppato sistemi di illuminazione dinamica con spettri e intensità variabili nel corso della giornata per simulare le condizioni naturali (ciò che si chiama "Human Centric Lighting", HCL). Gli effetti non visivi della luce sono stati gradualmente incorporati nelle linee guida e negli standard dell'illuminazione artificiale, che finora si erano concentrati esclusivamente sul comfort visivo.



- 14 Edda Pjrek, Michaela-Elena Friedrich, Luca Cambioli, Markus Dold, Fiona Jäger, Arkadiusz Komorowski, Rupert Lanzenberger, Siegfried Kasper, Dietmar Winkler, *The efficacy of light therapy in the treatment of Seasonal Affective Disorder: a meta-analysis of randomized controlled trials*, in «Psychotherapy and Psychosomatics», 89, 2020, pp. 17-24, DOI: 10.1159/000502891.
- 15 Pierre A. Geoffroy, Carmen M. Schroder, Eve Reynaud, Patrice Bourgin, *Efficacy of light therapy versus antidepressant drugs, and of the combination versus monotherapy, in major depressive episodes: A systematic review and meta-analysis*, in «Sleep Medicine Reviews», 48, 2019, 101213, DOI: 10.1016/j.smrv.2019.101213.
- 16 Xue Zhao, Jing Ma, Shiyu Wu, Iris Chi, Zhenggang Bai, *Light therapy for older patients with non-seasonal depression: A systematic review and meta-analysis*, in «Journal of Affective Disorders», 232, 2018, pp. 291-299, DOI: 10.1016/j.jad.2018.02.041.
- 17 Sara Dallaspezia, Francesco Benedetti, *Antidepressant light therapy for bipolar patients: a meta-analysis*, in «Journal of Affective Disorders», 274, 2020, pp. 943-948, DOI: 10.1016/j.jad.2020.05.104.
- 18 Annette van Maanen, Anne Marie Meijer, Kristian B. van der Heijden, Frans J. Oort, *The effects of light therapy on sleep problems: a systematic review and meta-analysis*, in «Sleep Medicine Reviews», 29, 2016, pp. 52-62, DOI: 10.1016/j.smrv.2015.08.009.
- 19 Rixt F. Riemersma-van der Lek, Dick F. Swaab, Jos Twisk, Elly M. Hol, Witte J.G. Hoogendijk, Eus J. Van Someren, *Effect of bright light and melatonin on cognitive and noncognitive function in elderly residents of group care facilities: a randomized controlled trial*, in «JAMA», 299, 2008, pp. 2642-2655, DOI: 10.1001/jama.299.22.2642.
- 20 Aleksandar Videnovic, Elizabeth B. Klerman, Wei Wang, Angelica Marconi, Teresa Kuhta, Phyllis C. Zee, *Timed light therapy for sleep and daytime sleepiness associated with Parkinson Disease: a randomized clinical trial*, in «JAMA Neurology», 74, 2017, pp. 411-418, DOI: 10.1001/jamaneurol.2016.5192.



Bozzetto di Frank Gehry. *Progetto di bright light therapy* (da una sessione di lavoro di progettazione con M. Terman, 1988, progetto non realizzato).



Light therapy box. Un esempio di dispositivo illuminante utilizzato in luce terapia.

L'interazione tra la luce e il sonno, la vigilanza e l'umore è stabilita e tuttavia può essere ancora abbastanza sperimentale per un artista.



Riposo a turni. Una Light therapy box luminosa costruita come un letto per sperimentare le posizioni del sonno. *The Waking Incubator: scienza del sonno e arti dello spettacolo in dialogo*, Massey University NZ (2010). C. Brown, performer con EEG.

Luce e architettura

Gli architetti stanno anche considerando come gli edifici e gli spazi urbani possano essere progettati tenendo maggiormente in considerazione la luce diurna²¹. Come disse Le Corbusier, «L'architettura è il gioco magistrale, corretto e magnifico dei volumi composti insieme nella luce»²². In termini di un approccio più concettuale e artistico, Philippe Rahm e Gilles Décosterd hanno creato una simbolica stanza di luce nel padiglione svizzero alla Biennale di Architettura di Venezia²³. Lo spazio era totalmente vuoto, solo pura luce bianca di 10000 lux, con concentrazioni di ossigeno ridotte dal 21% al 14,5%, come si può sperimentare su di una cima nevosa di una montagna svizzera. L'intenso impatto fisiologico poteva essere sentito dopo pochi minuti di immersione.



Philippe Rahm & Gilles Décosterd, *Homonarium "Physiological Architecture"*, Padiglione Svizzero, Biennale di Architettura di Venezia, 2002.

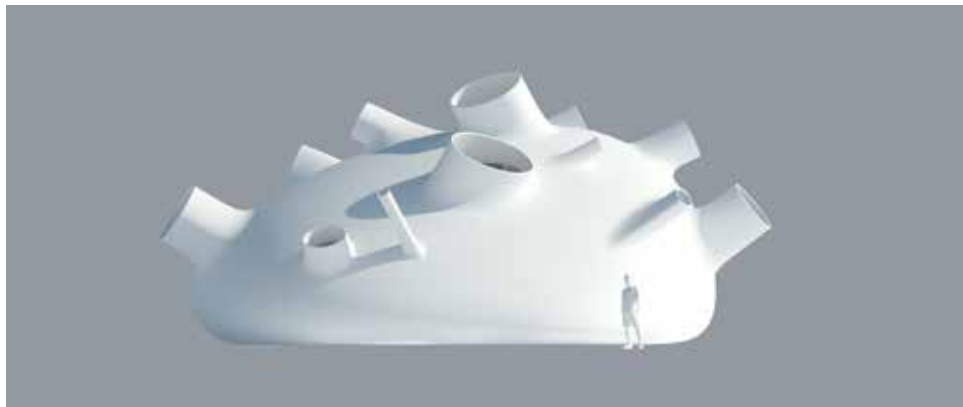
Diamo per scontato che la luce del giorno sia migliore di quella artificiale, poiché è il segnale che ha definito l'evoluzione della vita sulla terra. Ma non conosciamo ancora



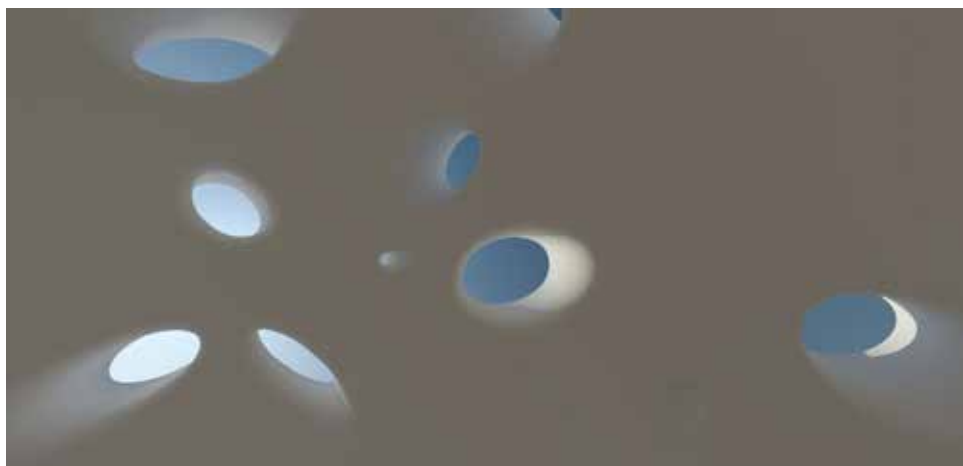
- 21 Anna Wirz-Justice, Colin Fournier, *Light, health and wellbeing: implications from chronobiology for architectural design*, in «World Health Design», cit.
- 22 Le Corbusier, *Vers une architecture*, G. Cres, Paris 1923.
- 23 Anna Wirz-Justice, *The Physiology of Time*, in Décosterd & Rahm, *Architects, Physiological Architecture* (Catalogue, Swiss Pavillion, Venice Biennale of Architecture), Birkhäuser Verlag, Basel 2002, pp. 147-152.

tutte le caratteristiche cruciali della luce diurna, che sono diverse persino dai più sofisticati nuovi sistemi di illuminazione, e tra le quali ve ne sono di specificatamente rilevanti per la salute²⁴.

Raramente al chiuso possiamo sperimentare il passaggio del sole che si muove nel cielo e il cambiamento della durata della luce diurna con le stagioni. Colin Fournier, co-architetto del Kunsthhaus di Graz, segue queste forme per esplorare la struttura di una casa circadiana "meridiana" (*sundial*), dove la luce del giorno entra attraverso ugelli progettati per illuminare ogni area destinata alle diverse attività che si svolgono in determinati momenti della giornata.



"Casa circadiana". Modello di architettura della luce diurna che illumina diverse stanze in diversi momenti della giornata; C. Fournier 2018.



"Casa circadiana". Vista dall'interno di ugelli di luce che illuminano in modo differenziato lungo la giornata e l'anno; C. Fournier 2018.

24 Anna Wirz-Justice, Debra J. Skene, Mirjam Münch, *The relevance of daylight for humans*, in «Biochemical Pharmacology», Oct. 28, 2020, 114304, DOI: 10.1016/j.bcp.2020.114304.

Dove c'è luce, ci sono anche ombra, buio, notte. Come nell'illuminazione teatrale è importante il contrasto, lo stesso vale per il ritmo geofisico del giorno e della notte. Il segnale biologico chiave non è la luminosità della piena luce del giorno ma le transizioni della zona crepuscolare, dell'alba e del tramonto. Il buio stesso può essere terapeutico, per esempio in alcuni disturbi del sonno e nella mania clinica. Le opere dell'artista Siegrun Appelt hanno a che fare tanto con la luce che con il buio (vedi i suoi progetti *Slow Light* www.langameslicht.com)²⁵.

Ci sono così tante potenziali ramificazioni di questo nuovo campo della conoscenza – non solo un trasferimento funzionale agli edifici o ai trattamenti medici, ma anche la messa in discussione della nostra definizione di estetica e la nostra comprensione del benessere umano, animale e vegetale. Di fondamentale importanza le implicazioni per sviluppare una nuova “crono-ecologia”, per vivere di nuovo in armonia con l'ambiente naturale.

Per ulteriori informazioni: sulla luce terapia al sito www.cet.org e sugli usi della luce diurna al sito www.daylight.academy.



Anna Wirz-Justice in occasione dell'Eri Matsui Fashion Show 2012.

Traduzione dall' inglese di Cristina Grazioli.

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

25 Cfr. Siegrun Appelt, “*Slow Light*” projects, www.siegrunappelt.com ultimo accesso 26.IV.2021.

Attraversare il tempo della luce

conversazione con Romina De Novellis

Flavia Dalila D'Amico

Romina De Novellis, *Arachne*, performance dall'alba al tramonto, partenza da Galatina (LE) e arrivo a Punta Ristola (LE), un progetto sostenuto da RAMDOM (Gagliano del Capo), foto Mauro Bordin, Salento, 2018.



ABSTRACT

Il contributo è una conversazione con l'artista Romina De Novellis, attiva nel campo della performance art. L'intervista mette a fuoco i rapporti tra spazio e luce nella ricerca dell'artista. Ne emerge un ecosistema estetico-politico complesso che affonda negli studi antropologici dell'area Euro-Mediterranea riletti mediante un approccio ecofemminista che evidenzia i rapporti di potere esistenti nella relazione tra corpo, natura e cultura. In questo scenario, la luce, sempre naturale, scandisce lo scorrere del tempo e si riversa sul corpo come entità simbolica e ne organizza i ritmi vitali in relazione allo spazio e al movimento.

The paper is a conversation with the artist Romina De Novellis, active in the field of performance art. The interview focuses on the relationships between the space and light within the artist's research. The result is a complex aesthetic-political ecosystem that is based on the anthropological studies of the Euro-Mediterranean area reinterpreted through an ecofeminist approach, which highlights the balance of power existing in the relationship between body, nature and culture. In this scenario, the light is always natural and marks the passing of time. It affects the body as a symbolic entity, organizing its vital rhythms in relation to space and movement.

*contributo alla discussione

Romina De Novellis è un'artista attiva nell'ambito della performance art rappresentata dalla Galleria Alberta Pane a Parigi e a Venezia. La sua ricerca artistica è una trama complessa che si intesse con l'autobiografia, gli studi antropologici¹ e un approccio politico ecofemminista. Al centro di questi assi discorsivi, il suo corpo. L'artista inizia il proprio percorso come danzatrice e interprete, interrompendolo precocemente a causa di un grave incidente. Questo evento si pone come uno spartiacque importante per quella che diverrà la sua poetica. La lunga degenza riabilitativa spinge infatti Romina De Novellis non solo a focalizzarsi sull'altrui e il proprio corpo, ricostruendone equilibri, movimenti e storie, ma a una riflessione sulla dimensione del tempo che si costituirà come elemento centrale delle sue pratiche performative. Nelle performance dell'artista infatti la lunga durata diviene un principio costruttivo e costituente in ragione del quale si sostanziano semanticamente gli altri elementi: il corpo, lo spazio e la luce. Tuttavia sarebbe riduttivo costringere e giustificare le azioni dell'artista esclusivamente sulla base di un accadimento biografico.

La ricerca di Romina De Novellis si annoda a doppio filo con le storie dell' Euro-Mediterraneo rilette mediante una profonda conoscenza degli studi antropologici che ne hanno sistematizzato e storicizzato riti e comportamenti, insieme a un approccio ecofemminista che mette "in luce" i rapporti di potere che si insinuano nelle relazioni tra corpo, natura e cultura. Le istanze dell'ecofemminismo infatti, difficilmente sintetizza-



1 Romina De Novellis è attualmente dottoranda presso l'EHESS (École des Hautes Études en Sciences Sociales) di Parigi con una ricerca che fa dialogare gli studi sulla disabilità con gli studi sulla performance e il tarantismo.

bili in questa sede², si propongono di mettere in discussione in chiave intersezionale il rapporto tra patriarcato, capitalismo e sfruttamento dei corpi femminili, razzializzati, non conformi, trans, queer ++, nel più ampio contesto dei rapporti sistemici tra umano, non-umano e ambiente. In questa prospettiva il corpo dell'artista diviene un dispositivo al servizio di un'analisi e di una critica dei sistemi culturali e politici che opprimono i popoli dell'area euromediterranea, come le politiche migratorie, o quelle che ledono i diritti LGBT e delle persone con disabilità. Per fare un solo esempio, la performance *Arachne* (2018) è un lavoro di ricerca etnografica sul tarantismo che si è tradotto in una camminata di quattordici ore dall'alba al tramonto in cui Romina De Novellis accanto a un gruppo di donne ripercorre a rovescio il tragitto delle tarantate: da Galatina a Santa Maria di Leuca. L'opera si costituisce come osservazione partecipativa e interpretativa delle tarantate contemporanee e delle dinamiche sociali, culturali e politiche in cui il Salento e le sue donne si inseriscono inevitabilmente. Rovesciando il percorso dell'antica tradizione, che prevedeva un cammino delle donne da Santa Maria di Leuca a partire dal tramonto in modo tale che arrivassero a Galatina all'alba, evitando così di poter essere viste, l'artista ribalta le dinamiche di potere del rituale. Lo scorrere naturale della luce diurna che accompagna il cammino, restituisce infatti visibilità e dunque dignità ad una storia che ha marginalizzato per decenni la figura delle "tarantate".

In questo ecosistema poetico e politico la luce quindi, sempre naturale, scandisce lo scorrere del tempo e si riversa sul corpo come entità simbolica che ne "rischiara" delle condizioni storiche, delle disposizioni psicologiche, o ne organizza i ritmi vitali in relazione allo spazio e al movimento. Le sorgenti luminose naturali, dunque digradanti o crescenti di intensità a seconda delle ore del giorno in cui le performance di volta in volta sono concepite, si dipanano inoltre come varchi di connessioni con le forze primigenie della Terra e inscrivono il corpo in una cosmogenesi complessa che non può essere parcellizzata nelle sue diverse parti. Corpo, spazio, tempo e luce si fondono in un'unica magmatica soggettività che nella lunga durata grida i canti dell'oppressione lottando per la libertà. La conversazione che segue tenta di districare questa materia densa, cercando di non tradirne la complessità.

Flavia Dalila D'Amico: *Potresti spiegarmi la prima frase che campeggia sulla tua biografia: l'm a performance artist, l'm the most hybrid language in art, I stand by the thesis that is defended by anti-psychiatry?*

Romina De Novellis: Con la mia ricerca, mi posiziono fisicamente e politicamente nella difesa di quelle differenze *hors norme*, dicono i francesi, "fuori dalla norma". Quelle esperienze cioè che l'approccio psichiatrico tende a stigmatizzare relegandole nel regno del patologico o della devianza. Gli studi dell'*antipsichiatria* presentano approcci eterogenei che non si oppongono in assoluto alla psichiatria come sistema, ma tentano di metterle in luce delle problematicità che contestualizzate nel quotidiano portano alle discriminazioni di corpi ed esperienze non conformi. In questa prospettiva, ne abbraccio alcune istanze cercando di difendere le discriminazioni e le lotte minoritarie in tutte le loro forme, ma soprattutto quelle connaturate alla targhettizzazione



2 Per maggiori approfondimenti si rimanda a Carolyn Merchant, *La morte della natura. Donne, ecologia e rivoluzione scientifica. Dalla natura come organismo alla natura come macchina*, Garzanti, Milano 1988; Vandana Shiva, Maria Mies, *Ecofeminism*, Zed Books, London 1993; Ariel Salleh, *Ecofeminism as Politics. Nature, Marx and the Postmodern*, Zed Books, London 1997; Donna Haraway, *Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto*, Nero Edition, Roma 2019.

dei corpi, e alla loro patologizzazione in quadro medico. Politicamente mi situo nell'approccio ecofemminista, quindi sono contro le forme di mortificazione della vita, per cui le mie performance non prevedono mai alcuna martorizzazione del corpo o la simulazione del sangue ed elementi simili. Il mio intento è piuttosto quello di valorizzare i corpi per come sono, senza cristallizzarli nel dolore.



Romina De Novellis, *La Gabbia, Le 7.5 Club*, foto Mauro Bordin, Paris, 2012.

F.D.D.: *La tua ricerca trae importanti spunti dal tuo vissuto, la tua origine partenopea, il tuo passato di danzatrice, un incidente che ti ha costretta ad un periodo di degenza molto lungo. Come in particolare quest'ultimo evento ha impattato sulla tua riflessione artistica soprattutto in relazione alla luce?*

R.D.N.: In effetti esiste un prima e un dopo l'incidente. Prima, ero stata una danzatrice e coreografa di teatrodanza e avevo l'ambizione di affermarmi come autrice piuttosto che esclusivamente come interprete. Dopo l'incidente, avvenuto tra l'altro mentre

andavo al Teatro dell'Opera di Roma dove stavo lavorando a una produzione, ho cambiato del tutto percorso. Avevo subito un grave trauma fisico e per un anno ho vissuto presso il centro di riabilitazione Don Gnocchi di Roma in un reparto di traumi dovuti a gravi incidenti. Quel lungo anno, in cui ho dovuto riapprendere a camminare, mi ha certamente segnata, sia per la mia personale esperienza che per quella delle persone attorno a me. L'immobilità mi ha spinto ad andare in un'altra direzione rispetto alla danza, sebbene la danza contemporanea ammetta e contempi l'espressione di tutti i corpi. Per me è stata una scelta esistenziale. Ho iniziato a lavorare con le disabilità e ho riversato sulla mia ricerca estetica una certa ossessione del tempo. Avevo sempre lavorato sulla luce, ma il tempo era un aspetto limitato alla durata dello spettacolo. Dopo l'incidente il tempo è diventato centrale, e anche l'elemento della luce ne ha risentito perché ho iniziato a concepirla non come fenomeno artificiale, ma come esperienza naturale da vivere sul mio corpo. Le mie performance hanno infatti una durata molto lunga, alcune iniziano all'alba e finiscono al tramonto ad esempio, e coinvolgono la luce nelle sue diverse manifestazioni in questa lunga durata. Quasi tutti i miei lavori hanno una relazione importante con la luce naturale e in questa relazione il corpo scompare o riappare dal buio verso la luce, manifestandosi sotto una nuova prospettiva.



Romina De Novellis, *La Pecora*, Musée de la Chasse et de la Nature, Nuit européenne des musées, foto Mauro Bordin, Parigi, 2013.

F.D.D.: *Che significato assume il buio nelle tue performance?*

R.D.N.: Il buio è uno spazio, così come la luce. È una condizione in cui il corpo esiste, e si posiziona e muove nello spazio con più cautela e attenzione rispetto a quando è presente la luce. Il buio quindi per me corrisponde a una velocità ridotta, a un momento intimo, a una suggestione per il movimento e a una scansione temporale. Tempo spazio e azione nelle mie performance sono la stessa unità. La luce non è concepibile senza il tempo, il corpo e il suo movimento nello spazio, lo stesso vale per il buio. Ad esempio nella performance *La Sacra famiglia* (2015) il buio rappresenta una possibilità di rinascita. La performance si è svolta a Napoli durante la vigilia di Natale da mezzogiorno al tramonto con tutta la mia famiglia. Ogni parente porta con sé un simbolo del cenone natalizio e mi segue in una processione che termina con un'immersione nel mare al tramonto. L'azione della luce si accompagna a quella di purificazione collettiva nelle acque di una famiglia mediterranea tutta da rivoluzionare. L'azione della luce rappresenta in questo caso la catarsi, dal suo picco massimo al suo picco minimo, che altro non è che il buio.

F.D.D.: *Cosa intendi per critica dei rituali?*

R.D.N.: Quello che vorrei emergesse dalle mie azioni è una messa in luce delle dinamiche patriarcali sistemiche tramite la messa in opera di rituali. Tutti i paesi che si affacciano sul Mediterraneo hanno un approccio molto religioso (qualunque sia la religione) e i rituali sono una delle forme rappresentative di un certo modello di società. Un ordine dato attraverso i rituali spesso coincide con i valori delle società in cui si attua. Il rituale è un esempio lampante della differenziazione dei ruoli: chi fa da mangiare, chi mangia, come si mangia, come ci si siede a tavola ecc. Attraverso il mio lavoro quindi, vorrei smontare il sistema su cui si fondano alcuni rituali. Per questo motivo solitamente lavoro nello spazio pubblico, proprio perché mi interessa dare una dimensione al mio lavoro che tocchi alcuni aspetti del sociale.

F.D.D.: *Puoi citarmi una performance in cui la materialità della luce traduce il tuo intento di criticare dei rituali?*

R.D.N.: La luce è sempre fondamentale nelle mie performance, ma direi in una in particolare modo: *Arachne* (2018), frutto di un anno di residenza presso Random, uno spazio di creazione in Puglia. Lì ho avuto modo di svolgere una ricerca sul territorio centrata sul tarantismo e di incontrare tutta una serie di associazioni che insistono sulle questioni di genere e i diritti LGBT. Il mio obiettivo era quello di coinvolgere delle donne in un cammino contrario a quello che le tarantate facevano per chiedere la grazia a San Paolo. Il percorso "tradizionale" partiva da Santa Maria di Leuca per arrivare a Galatina, dove c'era la Cappella di San Paolo successivamente sconsecrata. In *Arachne* invece siamo partite proprio da lì all'alba, andando "controsenso", dunque lasciandoci Galatina alle spalle, per arrivare al tramonto, dopo quattordici ore di cammino, a Leuca, con lo sguardo verso il mare come forma di accoglienza verso altre culture femminili che oggi arrivano verso di noi, proprio dal mare, in maniera disperata. Nella mia visione infatti, questa camminata dall'alba al tramonto rappresenta tutto il lavoro che c'è ancora da fare verso i generi femminili, i numerosi generi femminili. Ma al contempo l'azione della luce sui nostri corpi è un atto di riconquista. Le tarantate infatti partivano di notte e arrivano all'alba per non farsi vedere dagli abitanti di Galatina, perché allora ritenute scandalose, fenomeni da baraccone. Rischiare questo cammino sotto i raggi del sole equivale per me ad attestare e rendere manifesta una sorta di rimozione: il tarantismo infatti è stato distorto, messo a tacere, calato in un contesto religioso che non gli è pro-

prio. In realtà le donne si ribellavano alla loro condizione, cercando di uscire dal ruolo simbolico di donna sottomessa mediante l'espressione libera del corpo. Una forma di ribellione al sistema sociale e patriarcale, messa a tacere dalla Chiesa e arginata dagli studi antropologici (ad opera di uomini), come fenomeno di una sofferenza ritualizzata.



Romina De Novellis, *La Veglia*, collezione privata, foto Mauro Bordin, Parigi, 2011.

F.D.D.: *Dal collettivo al personale, questa mi pare la traiettoria circolare della tua ricerca. Quando allora la luce diventa azione di scrittura simbolica sul tuo corpo?*

R.D.N.: Ci sono tre performance in particolare in cui questo rapporto intimo tra me e la luce è molto evidente: *La Gabbia* (2012), *La pecora* (2013), *La Veglia* (2011). In tutte e tre il corpo cerca di liberarsi da una prigione, intesa come spazio fisico ed emotivo. Ne *La gabbia* sono chiusa all'interno di un cubo di rose per un tempo molto lungo, la prima volta è durata tre giorni senza interruzioni. Il mio corpo piano piano scompare dietro le rose e allo stesso modo si offusca la mia vista degli spettatori. Quindi la scelta di scomparire piuttosto che continuare a sentirmi in gabbia e di stare sotto osservazione. Ne *La pecora* ho creato attorno a me un labirinto con la lana che imitasse la forma del mio cervello inscritta però in un quadrato, quindi un'altra gabbia. È durata 6 ore da mezzogiorno al tramonto. Io sono seduta in mezzo alla sala, il mio cervello, mentre cardo la lana nel tentativo di districare la complessità dei miei pensieri e delle mie paure. L'azione dura fino al tramonto (anche in questo caso non c'è luce artificiale) quindi piano piano viene meno la luce sul mio corpo e io resto imbrigliata nei miei pensieri. *La veglia* riflette sulla dimensione dello spazio casalingo riletto come spazio claustrofobico da cui fuggire. Ogni volta la performance si installa in case private, o in luoghi che possano rievocare l'idea della casa. Da mezzogiorno al tramonto installo dei fili facendo

dei nodi nel tentativo di liberarmi. Come tutte le veglie le persone mangiano e parlano aspettando che mi liberi. Il gesto dei nodi è talmente lungo che quando cala il sole, tutti i presenti precipitano nel buio e io continuo la mia azione, senza riuscire a liberarmi dai fili delle mie emozioni.

F.D.D.: *Nei tuoi lavori c'è un forte attrito tra la carnalità del tuo corpo, i sistemi culturali cui ti riferisci e la specificità degli spazi in relazione alla luce naturale. Che rapporto hai invece con la luce artificiale e le tecnologie?*

R.D.N.: Per me la tecnologia non è né un fine né un mezzo. Utilizzo la tecnologia per lasciare traccia del mio lavoro. Il video ad esempio per me è uno strumento attraverso il quale documento le mie azioni. Un modo per immortalare il tempo presente. La fotografia rende più evidente questo approccio, soprattutto quella analogica con cui mi piace lavorare. Lavoro solo in pellicola perché rende palpabile l'azione della luce e del tempo. La pellicola è materia e mi interessa lavorare sul suo corpo come lavoro sul mio. Non ha l'effetto patinato dell'estetica digitale e conserva la prospettiva dell'occhio, gli sfocati, gli errori tecnici. A volte lavoro con la *polaroid*, con formati piccolissimi che ti costringono a muoverti e avvicinarti per capire cosa stia succedendo in quel minuscolo spazio. Oppure lavoro con formati molto grandi in cui per forza di cose si perdono dei dettagli. In entrambi i casi cerco di ricreare una situazione il più possibile vicina, simbolicamente e fisicamente, alla dimensione della performance, al suo *qui e ora*.

mettere in scena il buio

Pierangela Allegro

frammento di paesaggio particolare luce notturna attrezzi concreti
palcoscenico ideale
teatro senza umani eppure potentemente umano
in divenire pur se immobile

pochissima luce di riverbero giunge da chi sa dove
inquadro con lo smartphone e scatto tre volte in sequenza
faccio in modo che una porzione della foto precedente resti nella successiva

mettere in scena il buio
sconfinamento tra visibile e invisibile

lampo abbagliante di breve durata
la luce che ha consentito gli scatti scolpisce il luogo inquadrato
toglie all'immagine il dato realistico

il flash è in grado di emettere lampi in sincronia con l'apertura dell'otturatore
fotografare con il flash era agli inizi estremamente pericoloso
perché occorreva dare fuoco alla polvere di magnesio al momento di generare il lampo
poi è arrivato il flash a lampadina in cui il filamento di magnesio era racchiuso in un bulbo di vetro
oggi il flash è elettronico

15 mosse e l'immagine si spegne progressivamente
materia della luce il buio
c'è sempre un mistero dentro ciò che chiamiamo realtà

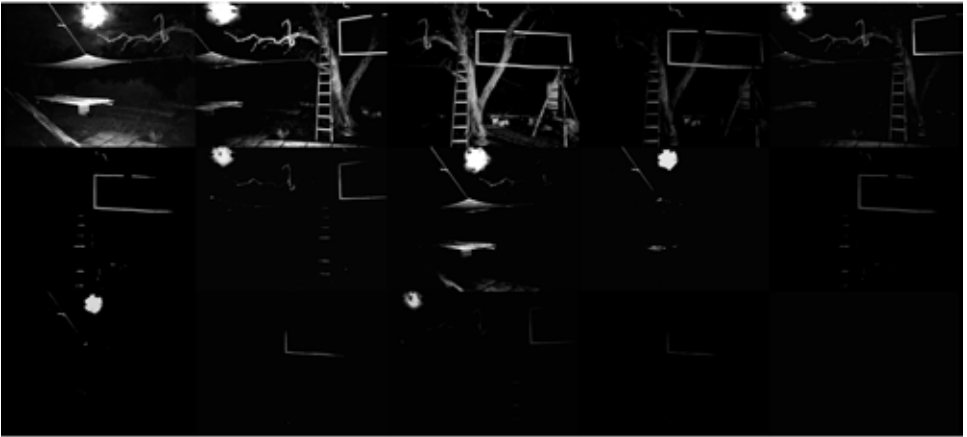
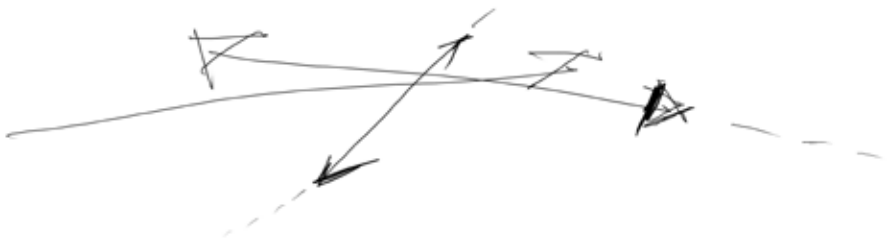
composizione e ricerca della giusta sequenza
quella per cui a ogni passo qualcosa si perde
qualcosa non si fa più visibile o udibile

mettere in scena il buio ha a che fare con la memoria e ragiona attorno alle cose che si consumano
il teatro si trasforma sotto i nostri occhi in un insieme di segni
si riduce via via fino a raggiungere il nero
metamorfosi del soggetto fotografato

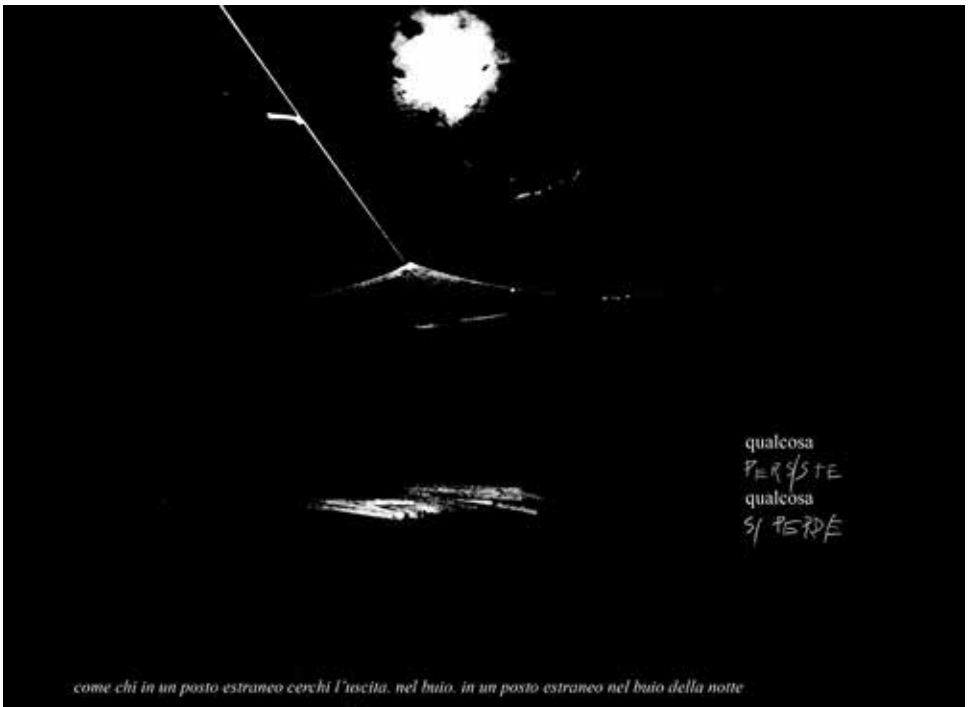
buio dentro al quale esistono infinite possibilità che non si vedono
negazione dell'immagine / potenzialità dell'immagine

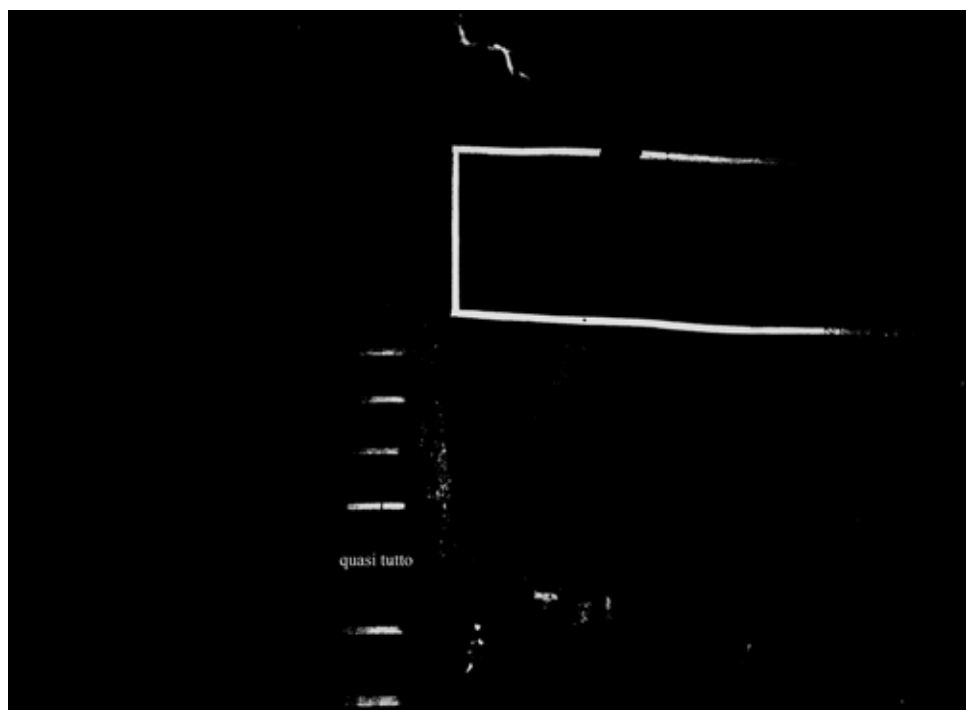
fotografare oggi è facilissimo e non è dal fotografare in sé che può scaturire un lavoro artistico
bensì da ciò che si decide di fare con la fotografia.

mettere in scena **IL BUIO**









cercare nel buio qualcosa che non c'è e trovarlo

Meeting. Luce e intersoggettività negli *Skyspaces* di James Turrell

Charlotte Beaufort

ABSTRACT

Se tutto porta a credere che l'opera di Turrell si rivolga ad ogni singolo spettatore, sembra invece possibile un'altra lettura, secondo la quale il suo lavoro fa parte di un'esperienza comune e condivisa della luce che tocca una certa forma di universalità. L'obiettivo qui è guardare alle configurazioni spaziali (scenografiche, architettoniche) messe in atto da Turrell, e basate in particolare sul concetto di collegamento o soglia, per considerare i legami che uniscono questo tipo di dispositivi alle sue origini quacchere, alla sua educazione (alla sua cultura, le esperienze di luce, il silenzio e la comunità). Sembra allora che i dispositivi turrelliani, così esplicitamente legati alla fenomenologia della percezione di Merleau-Ponty, si riferiscano anche, attraverso un'esperienza della luce condivisa, alle condizioni stesse dell'esperienza cosciente della nostra percezione, e quindi a qualcosa di ancora più fondamentale, che è la dimensione intersoggettiva del nostro rapporto con il mondo.

If everything leads us to believe that Turrell's work is addressed to each spectator individually, it seems that another reading is possible, according to which his work comes from a common and shared experience of light touching a certain form of universality. We focus here on Turrell's spatial configurations—scenographies and architectures—and how they hinge on junctions and thresholds which hark back to Turrell's quaker origins, his education, his culture, his experiences of light, silence and community. It thus appears that the Turrellian devices, so explicitly linked to Merleau-Ponty's phenomenology of perception, also reveal through the shared experience of light the very conditions of the conscious experience of our perception, and thus make us experience something even more fundamental which is the necessarily intersubjective dimension of our relationship to the world.

Per citare usa / to quote use - DOI: 10.47109/0102290107.

A buon diritto si parla perciò di percezione dell'estraneo e successivamente della percezione del mondo oggettivo, percezione del fatto che l'altro mira allo stesso oggetto di me, ecc., sebbene essa si formi esclusivamente entro la mia sfera di appartenenza¹.

Nel corso di quest'anno 2020, il lock down imposto dalla pandemia Covid-19 ha generato in noi reazioni spesso inattese: stupore, panico, incomprensione, rifiuto, claustrofobia, paranoia, sfiducia... Questi sentimenti, vissuti personalmente o dalle persone a noi vicine, hanno accompagnato le restrizioni alla nostra libertà di movimento, ai nostri spazi vitali, l'isolamento fisico, la messa a distanza del corpo dell'altro; tutto questo mi ha spinto a ripensare dal punto di vista della corporeità l'opera dell'artista James Turrell², il cui oggetto è la percezione e la cui materia è la luce.

Si può pensare la luce come potenza irraggiante e illuminante che attraversa i luoghi diafani e giunge a colpire la materia opaca, per infine raggiungere e stimolare il

1 Edmund Husserl, *Meditazioni cartesiane con l'aggiunta dei Discorsi Parigini*, nuova edizione italiana a cura di Filippo Costa, presentazione di Renato Cristin, Bompiani, Milano 1989, § 55, p. 143 (*Cartesianische Meditationen und Pariser Vorträge*, 1950).

2 Per tutte le opere citate, cfr. il sito di James Turrell e agli indirizzi internet menzionati nell'articolo.

nostro organo visivo, e in un istante folgorante, fornirci l'accesso allo spettacolo del mondo; ogni aprirsi di palpebre come un aprirsi di sipario che si rinnova miracolosamente sotto i nostri occhi incessantemente e all'infinito. Ma qui vorrei piuttosto provare a pensare la luce considerando ciò che produce, modifica, innerva in noi in modo intimo e durevole, in modo impercettibile e profondo, assumendo il ruolo di collante, rendendo possibile la nostra relazione con lo spazio, la nostra relazione con il mondo, la nostra consapevolezza di noi stessi e dell'altro. Vorrei cogliere questa relazione con la luce come matrice possibile, fondamento basilare di ogni esperienza e di ogni possibile consapevolezza di sé e del mondo esterno. E lo vorrei fare attraverso una rilettura dell'opera di James Turrell.

Mentre tutto porta a credere che l'opera di Turrell si rivolga ad ogni spettatore individualmente, intendo mostrare che è possibile un'altra lettura, secondo la quale la sua opera implica un'esperienza comune e condivisa, che comporta una qualche forma di universalità. A tal fine prenderò in considerazione le configurazioni dello spazio messe in opera da Turrell e di quello che ai miei occhi appare come il principio elementare, "chiave", dei suoi dispositivi, che si fonda principalmente sulla nozione di collegamento o di soglia (tra interno ed esterno). Strada facendo, e parallelamente all'analisi dei suoi dispositivi, prenderò in considerazione le origini quacchere di Turrell, educazione e cultura che contribuiscono in larghissima misura al fermento estetico del suo lavoro.

L'emozione di percepire

Dobbiamo dapprima constatare che le opere di Turrell sono in linea di principio comunemente percepite come opere che si vivono e si attraversano individualmente, alla ricerca di un'esperienza percettiva singolare («percepirsi percependo» dice Turrell) che non avrebbe granché a che vedere con la dimensione della condivisione.

Tale impressione largamente diffusa è dovuta a taluni aspetti dei suoi dispositivi: gli spazi, spesso immersi nella penombra, isolano l'osservatore; certe opere sono previste per essere fruite da una sola persona (*Perceptual Cells*); talvolta è necessario attendere 5, 10, o 15 minuti nel buio e nel silenzio prima che accada qualcosa, o ancora infilare pantofole per addentrarsi nello spazio sacro e immacolato dell'opera; la luminosità molto debole o la quasi penombra degli spazi induce spostamenti rallentati ed esitanti, a tastoni per evitare di cozzare contro possibili ostacoli, un muro o un altro visitatore; insomma, tutto un insieme di fattori che condizionano l'esperienza dello spettatore, riducono la sua motricità e le sue capacità a qualche cosa di quasi primario e necessariamente solitario. Le installazioni di Turrell si offrono dunque di primo acchito come un insieme di limitazioni — mobilità impedita, visione ristretta, capienza limitata del pubblico — che sembrano invitare lo spettatore ad una esperienza essenzialmente interiore e solitaria della sua stessa percezione in atto. In breve, un'esperienza di "confinamento" apparentemente molto lontana dal vissuto di una condivisione collettiva, così come la si può concepire per il pubblico dello spettacolo dal vivo.

Eppure nulla di tutto ciò, mi sembra, esclude la possibilità che Turrell miri a stabilire le condizioni per l'accesso, da parte di ciascuno e per ognuno con i propri mezzi, cioè individualmente, a dimensioni di percezione e consapevolezza di un ordine universale, in cui sono in gioco la condivisione e le relazioni con gli altri. Per capire questo rovesciamento rispetto alla percezione abituale che si ha della sua opera, dobbiamo riandare agli elementi fondamentali che la costituiscono.

Innanzitutto, per Turrell, non si tratta di rappresentazione. In larga misura, quel che è «esposto» come opera non è altro che ciò che si presenta al nostro sguardo in modo quotidiano. Turrell non “crea” niente di nuovo, ci pone di fronte a ciò che esiste già, alla “banalità” di ciò che è già sotto i nostri occhi. Come dichiara lui stesso facendo riferimento a Cézanne, il pittore non esegue una rappresentazione della montagna Sainte-Victoire, ma ci “pone di fronte” a qualcosa. L’oggetto non è l’interpretazione né la visione dell’artista, ma la nostra stessa esperienza del visibile.

Mentre Robert Irwin crea opere nello spazio pubblico che non mirano a essere localizzate o identificate come opere, Turrell, al contrario, concepisce un’architettura molto visibile ma vuota, senza contenuti, tanto che le sue strutture “scenografate” o le sue architetture scavate potrebbero, a prima vista, essere percepite come gusci vuoti. L’artista spiega che il contenuto è l’emozione. Ma l’emozione non viene da ciò che l’artista è stato in grado di produrre, bensì dalla rivelazione della ricchezza della pura visione: «It has to do with emotions [...] and it has to do with the richness of vision. [...] I like the qualities that are nearer pure perception, that are there for perception. [...] The experience I’m aiming for is something of felt light residing in a space»³. Eppure questa «semplice» idea di «luce sentita che risiede in uno spazio» è molto più complessa di quanto sembri. Con Turrell, la luce non illumina nulla. Ma se la luce viene svuotata della sua funzione presupposta di illuminare, d’altronde la luce in se stessa non diventa oggetto dell’opera. La luce gioca un ruolo decisivo, fondamentale e unico perché costituisce il “mezzo” che permette di fare esperienza della percezione: «By removing the object of perception, perception becomes the objective»⁴, così che lo spettatore, che non è più uno “spettatore”, diventa l’esecutore, il performer della propria percezione. Questo implica una scenografia (al fine di una “messa in condizione di”), un’architettura (in quanto ricettacolo di eventi), ma anche una riflessione filosofica e fenomenologica; come spiega l’artista:

I am after the nature of perception. I define perception as the action of the self with the event. The event and the self cannot be separated. Perception is only informed by something that is happening. This action of one’s self with the event is the arena in which my work takes place.

In my work you have the experience of seeing yourself see. It is something reflexive. You don’t really know what you are seeing until you see what is between you and what you are seeing. This is part of removing “the log in your own eye”. [...] The act of sensing is what is sensuous, not the thing sensed⁵.

Crediamo che l’obiettivo estetico di Turrell faccia appello a una istanza ‘universale’, soprattutto in quanto egli realizza configurazioni spaziali prive di un significato culturale, simbolico o referenziale specifico. I suoi spazi di percezione sono proposte di condivisione di un’esperienza universale, nel senso che si tratta di vivere un’esperienza fenomenologica e di vita che può essere condivisa da tutti e che ci collega agli altri in un corpo collettivo. Per dirla diversamente, Turrell propone un’esperienza individuale



3 James Turrell, *Open Space for Perception*, an interview by James Lewis, in «Flash Art International», #156, January-February, 1991, p. 111.

4 James Turrell, *James Turrell*, interview by Julia Brown Turrell, trans. Brian Holmes, in «Galleries Magazine», 44, August-September 1991, pp. 68-73: 73.

5 Ivi, p. 69.

della luce, o anche la possibilità di “performare” noi stessi, la nostra percezione della luce, in un contesto in cui essa è necessariamente legata al corpo collettivo.

Perché se il gesto artistico non è dimostrativo, è comunque decisamente “inquadrato”. In effetti, ognuna delle configurazioni spaziali poggia su di una precisa cornice entro la quale l’esperienza può avere luogo. Se non c’è un contenuto dato, c’è un condizionamento visivo e corporeo, identico per tutti, che indica allo stesso tempo il percorso da fare e ciò che si deve guardare – un vuoto dove si manifesta la preoccupazione del disconoscimento di una percezione culturalmente formata. Questa scelta radicale di eliminare ogni contenuto per arrivare all’origine dell’esperienza del visibile è intimamente legata al contesto culturale ed educativo in cui è cresciuto l’artista. In effetti, questo interesse esclusivo per la luce, l’esperienza che se ne fa e il modo in cui viene vissuta e “abitata” nello spazio, ci riportano alle sue origini quacchere e alla sua passione per l’aviazione, trasmessagli dal padre.

Quaccherismo e aviazione: le due fonti della luce turrelliana

Originario della California occidentale, Turrell ha ricevuto dalla madre e dalla nonna irlandese un’educazione quacchera conservatrice, che gli ha lasciato un’impronta profonda e della quale dà testimonianza in diverse interviste. «Lo spirito quacchero è un protestantesimo rigoroso che esclude l’impegno secolare e l’uso della forza; è anche connotato da un ideale di tolleranza molto forte»⁶, sottolinea, ricordando in varie occasioni come, nella severa educazione dei bambini quaccheri, l’accesso al *Meeting* (“Riunione”), l’ufficio in gran parte silenzioso e meditativo della comunità, rappresenti una tappa importante:

It’s something for a child to be introduced to the Meeting⁷.

My grandmother used to tell me that as you sat in Quaker silence you were to go inside to greet the light. That expression stuck with me⁸.

And this idea — to go inside to find that light within, literally as well as figuratively—was something that really propelled me at the time. I really thought that that’s what I should do. Of course, I’m still trying to figure out exactly what she meant. But I like that quality⁹.

Questa idea di andare verso l’interno per accogliere la luce può lasciare perplessi, e Turrell non manca di sottolinearlo: «One thing about Quakers and I think many Friends might laugh about this, is that often people wonder what you’re supposed to do, when you go in there. And it’s kind of hard to say. Telling a child to go inside “to greet the

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

6 James Turrell, *James Turrell: l’espace de la perception*, entretien par Guy Tortosa, in «Art Press», 157, avril 1991, pp. 16-23: 20.

7 James Turrell, *Live Oak Friends Meeting House*, interview, in «Art21», 2001, [https://art21.org/read/james-turrell-live-oak-friends-meeting-house, ultimo accesso 27.IV.2021].

8 James Turrell, *Greeting the Light*, interview by Richard Whittaker, in «Works & Conversations», #2, May 1999, p. 6, [http://www.conversations.org/99-1-turrell.htm., ultimo accesso 27.IV.2021].

9 James Turrell, *Live Oak Friends Meeting House*, cit.

light” is about as much as was ever told to me»¹⁰. Comunque, questo rapporto con la luce deriva dall’idea relativamente semplice che in ogni essere, in ogni anima (umana) c’è una luce (divina) che si rivela “individualmente” attraverso l’esperienza e attraverso questo esercizio di “meditazione di gruppo” nel Meeting. L’idea di luce interiore trasmessa da George Fox (1624-1691), fondatore della Religious Society of Friends, viene dal Vangelo secondo Giovanni (1: 9).

Di questo approccio quacchero alla luce, Turrell sembrerebbe aver conservato essenzialmente una disposizione più letterale («I was very interested in this literal look at it — actually greeting this light that you find in meditation, and following that»), ma c’è qualcos’altro («But that’s not its entire meaning»)¹¹. Al di là della semplice percezione visiva della luce, il suo approccio sembra situarsi in un rapporto più profondo e primordiale con il vivente, con il (mondo) sensibile. Molto recentemente, si è espresso a tal riguardo ritornando sull’importanza accordata alla luce interiore:

For me, light is nutrition, almost like food. And I’m concerned with the light inside people. When you close your eyes or dream, you see a different light than with your eyes open. We usually use light to illuminate the things around us. But I am interested in the very personal, inner light¹².

Dagli anni Novanta, Turrell parla volentieri del suo rapporto con il quaccherismo e di come questo possa aver influenzato il suo lavoro e persino il suo modo di pensare. Mentre non esita a ricordare che si è allontanato dalla Società degli Amici per quasi vent’anni, nel 1999 dichiara¹³ «I was a Quaker, and then — for a while — I wasn’t. And now I am again»¹⁴. Questo si esplicita in un’intervista del 2005 in cui Almine Rech chiede se la pratica religiosa dei suoi genitori l’ha influenzato:

J.T.: There was a time when I was very much involved in it, then I came to think it was ridiculous. Now I can realize that I am influenced by it more than I thought.

A.R.: You mean the ethics?

J.T.: Well, just the whole thing. The way they think. I met a young man in Ireland who is a Quaker, Nicholas Moss. We thought we had the same ways of thinking about things¹⁵.



10 James Turrell, *Greeting the Light*, cit., p. 6.

11 James Turrell, *Live Oak Friends Meeting House*, cit.

12 James Turrell, *The light inside people*, interview by Nina Azzarello, in «designboom», october 2018. [<https://www.designboom.com/art/james-turrell-interview-light-10-16-2018>, ultimo accesso 27.IV.2021].

13 «You have to also remember that I fell away from all this — and for many years, nearly twenty-five years, had no interest whatsoever in this — but carried on this involvement with light», James Turrell, *Live Oak Friends Meeting House*, cit.

14 James Turrell, *Greeting the Light*, cit., p. 5.

15 James Turrell, *Bruxelles-Paris, Thalys, 17h00, 14/09/2004*, trad. di Éric Moreau, in James Turrell, *James Turrell: Rencontres 9*, dirs. Almine Rech, Almine Rech Éditions / Éditions Images Modernes, Paris 2005, p. 14.



James Turrell, *Second Wind*, 2005-2009, Fundación NMAC, Vejer de la Frontera, Spagna, foto Charlotte Beaufort.

Il pensiero quacchero si distingue per una rinuncia a qualsiasi teologia che porti i suoi membri ad essere tolleranti, dato per assunto che le persone siano sincere. Ci sono tratti etici che li distinguono come la non violenza o l'uguaglianza tra uomini e donne; altri sono meno noti, come una forma di sensibilità per la natura ed elementi di natura sciamanica e animista, senza dubbio legata anche alla scelta di vivere nella sobrietà, tratto che emerge quando Turrell evoca il suo attaccamento a vecchi oggetti:

[Quakers] take in strays, you know, like an old car — well that's what I do — an old machine. They become stewards of tools, etc. They don't like the idea of planned obsolescence. They make tools reusable, usable again. [...]. In fact, they even to like what's old better, because it has some strange kind of history, I mean like a tool knows to do what it does. Just like the airplane. An airplane has flown a lot before, so obviously this plane knows how to fly. You assert a certain consciousness to things¹⁶.

Analizzando poi lo spirito quacchero, così come il contesto e il protocollo che definivano il *Meeting*, rivela quanto questo possa aver permeato il suo lavoro. Quando gli si chiede quali sono le caratteristiche principali della religione quacchera, risponde: «Two aspects, first encounter silence in the service, second going inside to greet the light. This idea of group meditation...»¹⁷. I primi due aspetti rendono possibile il terzo: la meditazione di gruppo.

//////
16 *Ibidem*.

17 *Ivi*, p. 10.

L'interno della casa delle riunioni Quaker (*Meeting House* o *Quaker House*) è molto sobrio e privo di qualsiasi ornamento. La sala in cui si svolge tradizionalmente il culto è a pianta rettangolare, le pareti sono bianche e finestre a riquadri traslucidi lasciano entrare la luce del giorno senza tuttavia privare i partecipanti di una possibile vista sul mondo esterno. Molto spesso le panche di legno sono disposte in uno schema bifrontale o quadri-frontale, lasciando un vuoto al centro. Il culto «non programmato», che richiede almeno due partecipanti per avere luogo, dura almeno un'ora (*meeting for worship*) e si svolge in silenzio, con o senza intervento di uno dei membri. Nessun intervento può essere programmato a priori. Gli amici meditano in silenzio, in un'attesa attenta (*expectant waiting*) o, potremmo dire, in attento ascolto, nel risveglio di sé e simultaneamente connessi allo spazio circostante e agli altri.

È riducendo le informazioni che giungono all'udito e alla vista, rimuovendo le resistenze che impediscono ai sensi di essere sollecitati e stimolati, che si rende possibile l'esperienza della meditazione, che consiste nel chiudere gli occhi per entrare in se stessi, per accogliere la luce interiore mentre si è in comunione con altri Amici. Il silenzio cercato sembra rivestire la stessa importanza e lo stesso ordine dell'atteggiamento che consiste nello svuotare il più possibile ogni contenuto visivo. L'antropologa Josiane Massard-Vincent si è occupata del silenzio di queste assemblee¹⁸, ma ha sottolineato che, nella massima semplicità e sobrietà, l'obiettivo è che i sensi siano vigili e che il corpo e la mente siano restituiti a una totale disponibilità ad accogliere l'illuminazione interiore. Nelle opere di Turrell si tratta dello stesso processo di condizionamento psicofisiologico, solo che il contesto religioso è, se non svuotato, almeno facoltativo, messo tra parentesi¹⁹.

Turrell trarrà da questa esperienza del *Meeting* i principi costitutivi della propria opera, ovvero l'importanza del silenzio e lo spazio sprovvisto d'ornamento e d'immagine: «True silence, as John Cage noted, is unattainable. But you can have relative silences that allow you attend to important things that are not generally seen as being important»²⁰.

«In una chiesa quacchera, non c'è nessuna croce, nessun altare, nessun ministro, nessuna *gerarchia*. Non ci sono nemmeno immagini. Così, quando sono andato per la prima volta in una chiesa italiana, non potevo credere ai miei occhi, tutto quell'oro, argento, dipinti, era per me come lo spettacolo di una religione pagana, era stupefacente. Non ho respinto tutto questo. Forse è anche per questo che non uso immagini nel mio lavoro. Allo stesso modo, non vedo la luce come qualcosa che *illumina* altre cose, come uno strumento di rivelazione. Mi interessa la luce come rivelazione stessa»²¹.



18 Josiane Massard-Vincent, *Écouter le silence quaker*, in «Anthropologie et Sociétés», vol. 35, n. 3, 2011, pp. 233–250, DOI: 10.7202/1007864ar.

19 È il caso di Massard-Vincent, quando ha esperienza del *Meeting* senza la distanza che le davano i suoi "strumenti" di antropologa: «La mia posizione fu quella di una partecipante nella forma ma non nello spirito, con i sensi vigili, e allo stesso tempo vivendo un'esperienza di *absorption* indotta dall'immobilità e dal silenzio», *ibidem*.

20 James Turrell, *James Turrell: Painting with Light and Space*, interview by Clare Farrow, in «Art & Design» 8, 5-6, may-june 1993, p. 47.

21 James Turrell, *James Turrell: l'espace de la perception*, cit., p. 22. [corsivi nostri].

Se il silenzio non può che essere un silenzio relativo, anche lo svuotamento da qualsiasi contenuto visivo ha i suoi limiti. Nel contesto del *Meeting*, si tratta di ridurre e non di abolire la coscienza del mondo circostante. È persino necessario che sussista un contesto sonoro e visivo, ma attenuato. In Turrell, esiste tutta una gamma di possibili gradi di privazione sensoriale, ed è un esperto nel fare scomparire tutti i confini spaziali, come nei *Ganzfeld* o camere sensoriali (*sensing spaces*) delle *Space Division Constructions*. Questo lo porta a voler far scomparire le pareti:

[...] the only reason that I work so hard on the walls or structures to make them perfect is so that you don't see them. I don't care about walls. I just want them to be perfect so that you don't care either. It has nothing to do with fetish finish because I don't have any interest in looking at it²².

Quindi, se la *Meeting House* è certamente pensata come uno «spazio per ascoltare», gli spazi creati da Turrell ne prendono ispirazione, ma mettono l'accento su di una forma di attenzione che non privilegia l'udito ma la vista, per farne degli «spazi per vedere».

Ma la luce interiore quacchera costituisce solo un versante del fascino di Turrell per la luce; l'altro è la luce esterna, l'immensità del cielo e dello spazio. Il padre era un ingegnere aeronautico. Ha diretto il dipartimento di studi tecnici al Pasadena College e ha creato un programma per imparare a costruire aeroplani. Insieme al collega Max Harlow, progettò l'aereo PJC2 (il più conosciuto) e i modelli 1, 3, 4, 5. Fin da giovanissimo, Turrell è stato introdotto all'aeronautica e alla costruzione – ha costruito la prima barca su cui ha navigato all'età di 9 anni²³. La sua esperienza del cielo, della luce nel cielo e dei fenomeni meteorologici è decisiva:

To some degree flying becomes the seat in my studio, because the light and colour and the open air, phenomena of weather and the changes of light in the atmosphere is what I have to look at as source material²⁴.

Tutti i diversi colori e texture del cielo sperimentati durante i suoi voli sono sensazioni vive e tattili che Turrell esplora nelle sue opere. Il modo in cui gli occhi e tutto il corpo si immergono nell'immensità di uno spazio pieno di luce, la sensazione che il cielo sia vicinissimo divenendo quasi una membrana palpabile, sono esempi tra i tanti possibili delle sensazioni che l'artista cerca: «So the materialization of light residing in space, not on the wall, plumbs the space like the space I fly in»²⁵. La questione dell'orizzonte e della sua perdita diventa un elemento chiave degli *Skyspaces*, del *Roden Crater* e dei *Ganzfeld*: «The things that interest me the most are some of the choices that are most difficult for a pilot. One is when you have "lost horizons"»²⁶.

Ma è negli *Skyspaces* che la dimensione dell'esperienza collettiva e universale della luce viene realizzata nel modo più manifesto e più rigoroso.

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

22 James Turrell, *Interview with James Turrell*, by Richard Flood and Carl Stigliano, in «Parkett», vol. 25, 1990, p. 98.

23 James Turrell, *Bruxelles-Paris, Thalys, 17h00, 14/09/2004*, cit., p. 20.

24 James Turrell, *James Turrell: Painting with Light and Space*, cit., p. 46.

25 James Turrell, *Interview with James Turrell*, cit., p. 94.

26 *Ibidem*.

Dal percorso individuale al collante del rito

Uno *Skyspace* è una stanza a pianta quadrata, rotonda od ovale con un'apertura sul soffitto di forma identica. Dal 1974²⁷, Turrell ne ha costruiti numerosi in tutto il mondo²⁸. Inizialmente installati in luoghi di architetture preesistenti, sono poi divenuti oggetti architettonici autonomi e monumentali.

Nonostante una grande somiglianza formale, l'obiettivo estetico degli *Skyspaces* non è paragonabile a quello del Pantheon di Roma, dove il disco di luce accarezza le pareti e illumina le statue delle divinità. L'oculo del Pantheon, che misura quasi 9 metri di diametro e 43 metri di altezza, serve a incanalare la luce del sole per produrre un'illuminazione spettacolare all'interno dell'edificio, mentre non è così per lo *Skyspace*, che è relativamente basso, e in cui lo spazio di chi guarda (*viewing space*) si affaccia sullo spazio sensibile (*sensing space*) soprastante²⁹. Il taglio nel soffitto funge da soglia, una giunzione tra uno spazio interno e uno spazio esterno. Ci appare come un pannello, un piano di luce colorata fisicamente presente due o tre metri sopra la nostra testa, quasi a portata di mano. Questa forte sensazione di presenza quasi tattile e di densità di luce-colore è in parte legata alla smussatura molto precisa del bordo dell'oculo, che fa scomparire lo spessore della volta o del soffitto e annulla l'effetto finestra che definirebbe quello che vi si vede come un esterno separato dall'interno da un muro con uno spessore, da un'architettura. Questa collocazione prossima al cielo, che diventa quasi palpabile allo sguardo, e la densità del suo colore, giorno e notte, sono nuove esperienze che sfidano abitudini e «pregiudizi di percezione», *a fortiori* tanto più quando l'installazione, completata da fonti discrete e programmabili all'interno, produce per contrasto simultaneo effetti di cambiamento del colore del cielo. Questa esperienza, dice Turrell, è un'esperienza interiore, individuale, l'effetto della nostra modalità di percezione sulla realtà percepita:

We create the colour and shape of the sky. It does not exist outside the self. We can enter it and plumb it with vision and we can change the perception of the sky. We can change its colour with the light inside the space. I'm interested in how we form this world outside ourselves or what we believe to be outside ourselves³⁰.

This is why we will change the color of sky when in fact the sky has not been changed in colour³¹.

E tuttavia l'opera di Turrell implica condizioni, o ispirazioni, che vanno nella direzione della dimensione collettiva, transculturale, o anche universale.



27 *Skyspace I* e *Light Space Chapel*, di formato quadrato e rotondo, furono commissionati dal collezionista italiano Giuseppe Panza di Biumo.

28 Cfr. la localizzazione delle opere di Turrell al sito dell'artista: <https://jamesturrell.com/work/location/>, ultimo accesso 27, IV, 2020.

29 «I want to make these structures so that the openings to the outside spaces are meaningful. It's not just a window, a place for a view; when you do it properly, something comes in and does something on the inside that gets your attention and makes the event outside important», James Turrell, *James Turrell: Open Space for Perception*, cit., p. 113.

30 James Turrell, *James Turrell: Painting with Light and Space*, cit., p. 47.

31 James Turrell, *Greeting the Light*, cit., 12.

In effetti, il suo lavoro, seppure molto contemporaneo, si iscrive in un ampio respiro temporale e si riferisce a pratiche molto antiche della luce, che risalgono a ben prima della pittura da cavalletto, come lui stesso dice³². Molti dei suoi progetti fanno esplicito riferimento a culture che hanno celebrato la luce attraverso l'architettura, dai siti celtici a quelli precolombiani (Maya, Aztechi), egiziani, sumeri e indiani. «Strutturare la luce è una forma d'arte antica per segnare certi eventi»³³, ha affermato, e questa è effettivamente la sua pratica, *strutturare la luce*, ma per *produrre o provocare* un evento che è quello della nostra percezione.

Inoltre, come lui stesso sottolinea, l'apertura degli *Skyspaces* evoca le architetture ipetrali, scoperte, greche e romane come gli *oculi* del Pantheon di Roma o quelli delle terme romane, o ancora gli *atrium* delle ville o, su altra scala, la struttura dei teatri o dei circhi romani a cielo aperto: «I am interested in the hypethral space in Greek architecture. There is some controversy about this. I don't think it was ever intended to be covered by anything other than the sky which is brought down to the top of the space» 34. Ora, se da un lato non si può evitare di pensare che la funzione di queste architetture a cielo aperto fosse quella di mantenere un'apertura verso il cielo per focalizzare l'attenzione o per rimanere aperti verso la sua dimensione trascendente come dimora delle divinità, per "accoglierne" la luce, o anche per far fuoriuscire verso di esso i fumi dei sacrifici o delle cerimonie religiose, come nel Kiva degli Hopi, altro grande riferimento turrelliano; d'altra parte, queste architetture ipetrali, fossero esse civili, religiose o private, erano sempre concepite per riunire e raccogliere un corpo collettivo – anche nelle ville private dove l'*atrium* era uno spazio comune.

A tal riguardo, gli *Skyspaces* rivelano una configurazione spaziale del tutto simile. L'interno dello *Skyspace* è dotato lungo tutto il perimetro di panche che fanno tutt'uno con l'architettura. Questa disposizione circolare, ovale o quadri-frontale mette ciascuno a un'uguale distanza dal centro, nella preoccupazione di non creare gerarchie che fa esplicito riferimento alla configurazione spaziale del *Meeting* quacchero, come testimoniano queste affermazioni di Turrell a proposito dello *Skyspace* intitolato *Meeting*, costruito per il MoMA P.S.1 nel 1980:

The piece I have at P.S.1 is called *Meeting* because of that interest. First of all, there's this four-square seating that's inside, seating toward each other — having a space that created some silence, allowing something to develop slowly over time, particularly at sunset. Also, this *Meeting* had to do with the meeting of the space that you're in with the space of the sky. So, the sky's no longer out there anymore, but it seems to be brought close in touch with you and [the] space where you sit»³⁵.



32 «Artists have had a fascination with light for a long time. I'm not only thinking of paintings which are about light. In certain Celtic, Egyptian and even south-western indian sites there is a working with light events into space. This is something that pre-dates easel painting», James Turrell, *James Turrell: Painting with Light and Space*, cit., p. 46.

33 James Turrell, citato da Almine Rech, in *Le regard en suspens*, in James Turrell, *James Turrell: Rencontres 9*, cit., pp. 71-77.

34 James Turrell, *James Turrell: Painting with Light and Space*, cit., p. 46.

35 James Turrell, *Live Oak Friends Meeting House*, cit.



James Turrell, *Second Wind*, 2005-2009, Fundación NMAC, Vejer de la Frontera, Spagna, foto Charlotte Beaufort.

Oltre a questa esperienza 'verticale' che consiste nel mettere il cielo a portata di mano, Turrell insiste ugualmente sull'esperienza, sulla sensazione fisica e sensibile che procura l'ingresso in uno spazio di luce:

I look at buildings in terms of the experience of entering them. [...] The experience of entering such a space [Monte Alban] is just the experience of the space itself. The way in which light fills the spaces of Gothic cathedrals is also very amazing³⁶.

Entrare in uno spazio concepito perché la luce prenda forma, nel caso di Turrell, può corrispondere a diversi tipi di esperienza, a seconda che ci si trovi nello spazio di osservazione (*viewing space*) o nello spazio sensibile (*sensing space*), ma in generale non si tratta di guardare qualcosa, bensì di guardare "dentro" qualcosa. Per questo Turrell è interessato ai luoghi in cui la luce è veicolata: «Air is, as you know, a fluid and has the same sort of essential mechanics as water»³⁷. Da cui *Heavy Water* (1989), opera esposta al Confort Moderne a Poitiers nel 1991:

Si tratta di un'opera acquatica, un'opera che riguarda la luce nell'acqua al di sotto di noi e la luce nell'aria al di sopra di noi. [...]. Due cose mi interessano qui, la qualità della luce nell'acqua e nell'aria. In entrambi i casi si tratta di mostrare la luce nel momento in cui abita lo spazio [...]. È raro che si tolga il



36 James Turrell, *James Turrell: Painting with Light and Space*, cit., p. 46.

37 James Turrell, *Interview with James Turrell*, cit., p. 96.

tetto ad un museo, che vi si costruisca una piscina, e che si invitino i visitatori a cambiarsi d'abito³⁸.

In effetti, per poterne fare esperienza, il pubblico doveva accettare di sottoporsi a un curioso rituale, che consisteva nello spogliarsi e nell'indossare un costume da bagno a larghe strisce disegnato dall'artista. Da una piscina, anch'essa immersa in una luminosa atmosfera "vaporosa" di tonalità turchese, si trattava di immergersi e nuotare sott'acqua in direzione di un'altra luce più intensa, per emergere in un nuovo luogo, chiuso, altro, come separato dal mondo e abitato dalla luce, al fine di fare esperienza di un'emersione, una sorta di rinascita, «into space where light comes forth as in a dream»³⁹.

Come nel caso di *Heavy Water*, tutti gli *Skyspaces* presuppongono un condizionamento di tutti i sensi attraverso un percorso imposto più o meno vincolante o predeterminato, essenziale per il buon svolgimento dell'esperienza. Questa preparazione, molto prossima a un rituale⁴⁰, a volte assimilabile a un rito di passaggio, mette tutti gli spettatori nelle stesse condizioni, fino a imporre loro lo stesso costume da bagno disegnato per l'occasione, come avviene in *Heavy Water*. Turrell raffina e arricchisce gradualmente il percorso da seguire prima di entrare nel cuore dello *Skyspace*. Tiene conto del paesaggio, del clima; per la costruzione, impiega le materie prime naturali della regione; in una forte relazione con i quattro elementi, accosta al fuoco (che implica la luce) l'acqua, il vento, la terra, –, come in *Second Wind* (2005-2009)⁴¹ creato per il Parco della Fondazione NMAC a Vejer de la Frontera, nel sud della Spagna.

Second Wind 2005 is an architectural piece, located underground, in which viewers enter an inner pyramid, via a tunnel. Inside is a stone stupa, surrounded by a pool. Stupas are circular domes used in Buddhist architecture, and whose shape and position have the effect of making the cosmos appear closer⁴².

In questo esempio, l'esperienza del percorso è arricchita da un insieme di spazi che ricordano i labirinti delle chiese, come quello di Chartres, dove tutti i pellegrini percorrono lo stesso cammino, il percorso obbligato dei cristiani per raggiungere la luce al suo centro, più spesso chiamata Paradiso o Gerusalemme Celeste. Lo stupa che contiene lo Skyspace mostra l'interesse di Turrell per l'architettura non abitata, perché

38 James Turrell, *James Turrell: l'espace de la perception*, cit., p. 17.

39 James Turrell, *James Turrell*, interview by Julia Brown Turrell, cit., p. 114.

40 Turrell non nega questo forte rapporto con il rituale: «ASJ: Here two with the cells, we have a waiting room, to reach the Solitary there is a platform with steps, almost suggesting an element of ritual, actions which anticipate the experience inside the work itself. JT: This element is much stronger in my outdoor works such as Roden Crater or Irish Sky Garden, but here, it is true, there is a ritual of the waiting room, and I rather like this», James Turrell, *There never is no light... even when all the light is gone, you can still sense light*, propos recueillis par Alison Sarah Jacques, in *James Turrell. Perceptual Cells*, dirs. Jiri Svestka, Alison Sarah Jacques, Brigitte Wontorra, Katje Cantz, Stuttgart und Düsseldorf 1992, p. 59.

41 <https://fundacionnmac.org/en/collection/james-turrell/secondwind-2005>, ultimo accesso 27.IV.2021; <https://jamesturrell.com/work/secondwind>, ultimo accesso 27.IV.2021.

42 <https://fundacionnmac.org/en/collection/james-turrell/secondwind-2005>, ultimo accesso 27.IV.2021.

«[they] were either ceremonial or even solid like the stupa which symbolises the relationship between body, mind and spirit as well as the relationship to the cosmos»⁴³.

In fin dei conti, tutto è collegato. Aprire «le porte della percezione», come invita a fare Turrell, consiste nel collegare l'esperienza delle sue installazioni alla natura circostante, nel legare lo spazio interiore e lo spazio esteriore, l'io e il cosmo, ma anche, sotto il segno di un'esperienza percettiva individuale, a sottolineare legami essenziali esistenti tra gli spettatori.



James Turrell, *Second Wind*, 2005-2009, Fundación NMAC, Vejer de la Frontera, Spagna, foto Charlotte Beaufort.

Atmosfera, affetto e luce condivisa

Il rapporto della luce con lo spazio, che Turrell magnifica, provoca reazioni diverse: interrogazione, rapimento, incredulità, sensazione di avvolgimento, protezione, estasi, fantasticheria, attesa, distacco. Ma nell'analisi di questa esperienza estetica, bisogna dare tutto lo spazio possibile al corpo, perché quasi tutti i sensi sono sollecitati in questo invito all'ascolto di se stessi, che interroga anche la relazione del sé con il mondo. L'importanza della corporeità è, ancora una volta, da avvicinare all'esperienza del *Meeting*. Come Turrell stesso sottolinea,

I quaccheri praticano anche una meditazione di gruppo che definiscono come "entrare in se stessi per accogliere la luce" e che corrisponde piuttosto bene al senso di misticismo definito dal filosofo e psicologo americano William James. Secondo lui l'esperienza mistica è una realtà fisica per ognuno di noi. Tutti raggiungono, nel sonno, uno stato che è assolutamente

43 James Turrell, *There never is no light... even when all the light is gone, you can still sense light*, cit., p. 63.

necessario e senza il quale non è possibile riposare, e che è molto vicino in effetti a quel che chiamiamo meditazione. [...] In effetti, c'è un legame essenziale con il corpo che è diventato critico perché in tutte le civiltà la religione istituzionale se ne è appropriata e lo ha regolato. E penso che questo territorio sia sempre stato un oggetto privilegiato dell'esperienza artistica. [...] In particolare, penso che quando si entra in una cattedrale, si sentono lo spazio e la luce creati dagli architetti e dagli artigiani, e questo dà una meravigliosa sensazione di ammirazione e di paura, più potente di qualsiasi cosa possa produrre la retorica dei ministri del culto...⁴⁴.

Turrell si definisce un costruttore, «I'm a builder»⁴⁵, e di fatto i suoi *Skyspaces* sono, a immagine della cattedrale, luoghi che colpiscono il nostro sentire perché producono un'atmosfera. Ora il sociologo, urbanista e addetto alla pianificazione del territorio Jean-Paul Thibaud, che studia la fabbrica sensibile di atmosfere, di ambienti, di clima nei territori urbani e paesaggistici contemporanei, sulla scia di Gaston Bachelard, colloca l'affetto al momento del passaggio tra ambiente e atmosfera⁴⁶. Infatti, la luce degli *Skyspaces* non è oggetto di percezione e interpretazione individuale, come un quadro, ma la materia di un'atmosfera, se non la materia atmosferica per eccellenza, il risultato di un'esperienza comune condivisa da tutti, da ognuno qualunque sia la sua cultura, perché ci tocca e quindi si riferisce a fondamenti umani universali⁴⁷. E questo è il paradosso delle opere di Turrell: se le sue camere di percezione – le cellule individuali delle *Perceptual Cells*, le camere di percezione del *Roden Crater* o gli *Skyspaces* – provocano un'esperienza intima e individuale, cioè interiore e solitaria, ci collocano tutti allo stesso tempo nella stessa atmosfera condivisa e sulla stessa soglia. Come è stato rilevato,

Obviously, a Perceptual Cell can only ever be experienced by one person at a time. After all, the very word "cell" suggests isolation and imprisonment. Nevertheless, an important role is also played by the "collective" element, as we become aware of an elementary "primeval connection" with light⁴⁸.

After all, light as a medium [...] always points to concepts that are outside man and his individual lifespan and thus to something infinite and universal⁴⁹.



44 James Turrell, *James Turrell: James Turrell: l'espace de la perception*, cit., p. 20.

45 James Turrell, *James Turrell: Open Space for Perception*, cit., p. 112.

46 Jean-Paul Thibaud, *Installer une Atmosphère*, Université Saint-Louis, Bruxelles, «Phantasia», vol. 5, Architecture, espace, aisthesis, 2017, pp. 127-135, DOI: 10.25518/0774-7136.789.

47 A tal proposito, Thibaud formula l'ipotesi che l'atmosfera implichi una estetica dei flussi e non più un'estetica delle forme semiotizzabili: «È così che si attua una distinzione tra il contesto e l'atmosfera. Come fa notare Fernando Gil: "Questo [il contesto] è visibile e riducibile ad un insieme di relazioni o di segni. È semiotizzabile, mentre l'atmosfera è infrasemiotica, si sviluppa in un continuum". Indubbiamente si potrebbe qui formulare l'ipotesi che si passi da una estetica delle forme a una estetica dei flussi», ivi, pp. 130-131.

48 Sarah Alison Jacques, Jiri Svestka, *Collective Time, James Turrell*, Catalogue d'exposition, Fondation «La Caixa» / Cantz Verlag, Madrid-Stuttgart 1992, p. 41.

49 Ivi, p. 45.

Allo stesso tempo, dovremmo fermarci a questo? Il bene comune rappresentato dalla luce in Turrell si limiterebbe all'instaurazione di un rapporto di comunità sociale all'interno di un gruppo di spettatori in un'architettura centrata, o si limiterebbe a questo rapporto ancestrale universale ma culturale con la luce, con le sue connotazioni transculturali e soteriologiche di divinità, trascendenza, illuminazione e vittoria sulle tenebre? Di fatto, se consideriamo che la luce è il mondo, il cosmo, allora le produzioni artistiche di James Turrell sono piuttosto un'ontologia del mondo della vita, cioè una scienza universale che «studia le strutture generative secondo le quali il mondo è costituito»⁵⁰. Per questo mi sembra che i dispositivi di Turrell, così esplicitamente legati alla fenomenologia di Merleau-Ponty, rimandino, attraverso la comune esperienza della luce, cioè attraverso l'esperienza cosciente della nostra percezione, a qualcosa di ancora più fondamentale, che è la dimensione intersoggettiva del nostro rapporto con il mondo.

Meeting e intersoggettività

In effetti, tutto sembra accadere come se gli *Skyspaces* mettessero in opera un dispositivo di percezione che suscita un'esperienza individuale del cielo, del mondo – o addirittura del cosmo, nel caso del *Roden Crater* –, ma in contesti e secondo procedure talvolta quasi rituali, rendendola un'esperienza, se non proprio collettiva o condivisa, per lo meno vissuta nell'orizzonte dell'Altro. Un'ulteriore dimensione si aggiunge all'esperienza di «percepire se stessi percependo», così spesso rivendicata da Turrell. Una dimensione fondamentale, nel senso di ciò che, nella fenomenologia di Husserl, permette di andare oltre il solipsismo soggettivo del «mondo primordiale» per raggiungere l'oggettività del «mondo comune», quell'oggettività del mondo di cui l'opera di Turrell potrebbe essere la ricerca. In effetti, come sintetizza Emmanuel Housset,

Lo studio dell'apparire del mondo, cioè lo studio della descrizione di come il soggetto assiste alla manifestazione del mondo, non può essere limitato ad una prospettiva puramente solipsistica. Infatti, un mondo che fosse solo il mio mondo sarebbe ancora un mondo. Inoltre, è anche possibile parlare del “mio” mondo, che si tratti del mio mondo privato o del mondo della mia cultura, senza presupporre un mondo comune⁵¹.

È dunque possibile considerare il fatto che *Skyspaces* e *Roden Crater* creano una situazione che permette di far emergere un'oggettività del mondo, che integrano nella loro struttura l'esperienza del mondo primordiale e il suo superamento, per andare verso un mondo comune e oggettivo. In effetti, se «il mondo primordiale non è [...] ancora “il” mondo che contiene le stesse cose per tutti, ma è da esso, come sottosuolo, che può costituirsi la trascendenza del mondo oggettivo»⁵², «come può costituirsi il significato di “mondo comune” a partire dal “mio” mondo»⁵³? Interrogandosi sui presupposti della percezione nella loro dimensione intersoggettiva, e cercando di attribuire una sorta di

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

50 Emmanuel Housset, *Husserl et l'énigme du monde*, Éditions du Seuil, coll. «Essais», Paris 2000, p. 241.

51 Ivi, p. 219.

52 Ivi, pp. 223-224.

53 Ivi, p. 222.

presenza oggettiva alla luce (liberata da ogni contenuto significativo), il lavoro di Turrell mira in definitiva a farci sentire l'oggettività del mondo (e dell'universo) confrontandoci con l'oggettività della luce.

Il *Meeting* quaker può avere luogo in qualsiasi momento, in qualsiasi luogo, purché vi siano almeno due persone. Allo stesso modo, meditare ed «entrare in se stessi per accogliere la luce» è impossibile senza una co-presenza. L'esperienza interiore e individuale è dunque impossibile senza un altro "me"; ora

è costituendo il senso dell'Altro che il soggetto può costituire il mondo comune⁵⁴.

Solo l'alterità di un altro "io" può giustificare l'alterità del mondo, perché solo un altro "io" può trasgredire la mia sfera. [...]. Si può quindi dire che la trascendenza del mondo si fonda sulla trascendenza dell'Altro, e quindi che l'elucidazione della trascendenza degli altri è il presupposto di diritto per qualsiasi dimostrazione della trascendenza del mondo comune⁵⁵.

Per dirlo con le parole dello stesso Husserl:

Il senso d'essere del *mondo oggettivo* si costituisce sulla base del mio *mondo* primordiale in parecchi gradi. Come primo è da rilevare il grado di costituzione *dell'altro o degli altri in generale* che è il piano escluso dal mio concreto essere proprio (ossia da me come *ego primordiale*). Unitamente a ciò, e anzi appunto a motivo di ciò, si compie *un'elevazione di senso al di sopra del mio mondo primordiale*, per cui esso diviene fenomeno di un determinato mondo *oggettivo*, il mondo uno e medesimo per ognuno, compreso me stesso. Pertanto ciò *che prima era in sé estraneo* (il primo *non-io*) è ora *l'altro io*. E ciò rende possibile la costituzione di un nuovo piano infinito di estraneità, della natura oggettiva e del mondo oggettivo in generale, cui appartengono gli altri e io stesso⁵⁶.

Abbiamo descritto come l'aspetto collettivo, comunitario e non gerarchico del *Meeting* evochi in modo molteplice l'esperienza estetica degli *Skyspaces* proposti da Turrell. Tuttavia, gli *Skyspaces*, o le camere di percezione del *Roden Crater*, sono rivolti a ciascuno di noi individualmente per un'esperienza di quiete solitaria, in particolare nel caso del *Roden Crater*, e Turrell ha potuto dire:

My work is made for one person. I like the solitary experience. Standing alone at night, perceiving the Roden Crater and the moon and stars, you really feel the vastness of the universe and yourself entering into it⁵⁷.

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

54 Ivi, p. 226.

55 Ivi, p. 224.

56 Edmund Husserl, *Meditazioni cartesiane con l'aggiunta dei Discorsi Parigini*, cit., §49, pp. 127-128.

57 James Turrell, *Painting with Light and Space*, cit., p. 47.

Ma aggiunge immediatamente questa sorprendente litote: «It's not an experience that diminishes the self»⁵⁸. Si capisce allora il posto dell'"altro-io" nei suoi dispositivi. È lì come garante di questo ampliamento del sé, di questa uscita dal solipsismo primordiale verso l'intersoggettività e la costituzione del mondo (e del cosmo) oggettivo. Della luce oggettiva.

In effetti, il viaggio quasi rituale verso la camera della percezione è come un rito di passaggio solitario, ma ogni singola occorrenza del rito ha luogo e ha senso solo in una catena di occorrenze; le panchine possono essere vuote, ma indicano il luogo dello "straniero", dell'"altro-io", segnalando che questa è un'esperienza condivisibile per la comunità intersoggettiva degli *io*. In breve, tutto è fatto per far sentire che si arriva lì per un cammino, solitario o no, ma certamente già percorso (o che sarà percorso) da altri, unendosi così al modo in cui l'intersoggettività, l'alterità e il mondo oggettivo sono collegati nella fenomenologia di Husserl, come Emmanuel Housset riassume:

Da questo punto di vista, il corpo degli altri è il primo oggetto comune e posso quindi dire che il mondo che io costituisco è lo stesso mondo che l'altro laggiù costituisce, perché posso immaginarmi lì al posto degli altri, senza potermi prendere per gli altri. Questo approccio all'inaccessibile, lungi dall'essere un fallimento della comunicazione, è forse ciò che la rende possibile; è perché non sono l'altro, o quando non mi prendo per l'altro, che posso ricevere l'altro come altro. In ogni caso, dobbiamo riconoscere in questa capacità di transfert, e quindi in questa alterità a se stessi, il fondamento stesso di una natura comune. La natura oggettiva è la natura intersoggettiva, cioè la natura costituita da tutti gli strati di significato di questi soggetti che non posso immaginare di essere⁵⁹.

Così, l'opera di Turrell, se appariva inizialmente animata da un semplice interesse per una forma di riflessività percettiva e solipsistica («percepire se stessi percependo»), avrebbe dato luogo, soprattutto negli *Skyspaces* e nel *Roden Crater*, a uno sviluppo formale delle sue installazioni ispirate al *Meeting dei Quaker* dove, mettendo l'accento sul luogo dell'altro-io, non è più in gioco la questione solipsistica della mia percezione, ma piuttosto il modo in cui il mio sé si accresce in quel momento e in quel luogo dove la luce oggettiva viene a me come luce intersoggettiva.

Traduzione dal francese di Cristina Grazioli.

58 *Ibidem*.

59 Emmanuel Housset, *Husserl et l'énigme du monde*, cit., pp. 230-231.

Nella luce. L'atmosfera quasi- cosale del crepuscolo

Tonino Griffero



ABSTRACT

Nel quadro di una estetica patica – che pone al centro la “capacità” di abbandonarsi a ciò che accade e specialmente la percezione dei sentimenti atmosferici, intesi non come qualità interiori ma come quasi-cose che pervadono lo spazio vissuto e sono esperite con una autorità cui è difficile resistere – lo studio mira a dimostrare che la luce (naturale e artificiale) – in quanto tale potente generatrice quasi-cosale di emozioni in grado di teatralizzare affettivamente lo spazio in cui viviamo e gli oggetti con cui abbiamo a che fare – sviluppa tutta la sua potenzialità atmosferica non quando è abbagliante ma quando è attenuata, contaminata da ombre e oscurità. Il crepuscolare, ossia il nebuloso e il vago, lo sfumato e la luce di candela, erodendo le rigide distinzioni tra soggetto e suo ambiente e instaurando una intercorporeità particolarmente dinamica, si rivela l'atmosferico per eccellenza, in grado tra l'altro di generare comunità culturali atmosferiche.

Within the framework of a pathic aesthetics – that focuses on the “ability” of letting oneself go to what is happening and especially on the perception of atmospheric feelings, understood not as inner qualities but as quasi-things that pervade the lived space and are experienced with an authority that is difficult to resist – the paper aims to demonstrate that light (natural and artificial) – as such a powerful quasi-thingly generator of emotions capable of affectively theatricalizing the space in which we live and the objects we deal with – develops all its atmospheric potential not when it is bright but when it is dimmed, contaminated by shadows and darkness. Twilightness, that is the nebulous and vague, the nuanced and the candlelight, eroding the rigid distinctions between the subject and its environment and establishing a particularly dynamic intercorporeity, proves to be the atmospheric par excellence, even able to generate cultural “atmospheric” communities.

Per citare usa / to quote use - DOI: 10.47109/0102290108.

Dalle atmosfere alle quasi-cose

Pur non avendo un nome sintetico per spiegarne la differenza, chiunque distingue facilmente, sul piano pubblico, la luminosità anonima dei non-luoghi da quella poetica e personalizzante dei luoghi storicamente e artisticamente densi, come pure, sul piano privato, la luce-da-lavoro utile alla messa a fuoco da quella accogliente o luce-da-relax che produce intimità e meditazione. E chiunque sa anche (o quanto meno crede di sapere) come orchestrare e differenziare gli effetti della luce a seconda delle esigenze e delle condizioni orarie e climatiche, potendo affidarsi a pratiche cui è consustanziale l'iterabilità e che si risolvono spesso banalmente nella “dimmerabilità” o nella trasferibilità (come nel caso emblematico della lampada a pavimento che “segue” la persona e le sue attività). Chiunque cioè, pur ignorando l'armamentario a disposizione del light designer (specificità delle fonti luminose, filtri, regole ottiche, angolazioni, temperatura e livelli di luce, ecc.), sa che, non appena si accende una luce, questa crea tutta una sequenza di spazi microgeografici e, in forza della sua immanente pervasività, “contagia” gli spazi e gli oggetti limitrofi. Chiunque è dunque ben consapevole del fatto che la luce (naturale e non) – e correlativamente anche il buio, ovviamente – altera infallibilmente la nostra esperienza dello spazio e, proprio per questa ragione, da sempre gioca un ruolo del tutto essenziale nella messa in scena e gestione degli affetti (cinema, teatro, arte, architettura, ecc.).

Detto in breve: la luce ci istruisce, ancorché (va precisato fin dall'inizio) in modo non del tutto deterministico, su come vivere questa o quella situazione, derivarne valutazioni assiologiche e comportamenti di vario genere (fisici, politici e perfino morali¹), ad esempio su come e con quale ritmo muoverci nello spazio illuminato² e dar così vita a un *flow* esperienziale che in certi casi è indotto quasi esclusivamente da progetti lumino-tecnici³. Spetta dunque in gran parte alla luce addestrarci a percepire paticamente-atmosfericamente il mondo o, più precisamente, la sua realtà effettiva, per come cioè viene vissuta e non per quello che ne sappiamo epistemicamente. Nel caso che qui ci interessa quel che conta è come ci si sente "nella" luce, in quale modo e con quale tonalità si è "affetti" da fasci luminosi di per sé ondovaghi e onnipresenti nella "traità" ambientale – da fasci, quindi, e non da raggi lineari emessi da una fonte precisa –, ossia quel che si prova nella luce indipendentemente da ciò che le scienze dicono delle sue precondizioni fisiche (raggi, onde, fotoni, fotoricettori della retina, ecc.)⁴.

Si tratta dunque di interrogarsi sulla percezione atmosferica della luce. Non prima però di aver premesso le basi essenziali del paradigma atmosferico (o atmosferologia) su cui lavoriamo da qualche anno. Ma che cosa significa, propriamente, percepire atmosfericamente il mondo? Significa, anzitutto, non decifrarlo, come se ci fosse un codice relativo a dei segni che supponiamo (erroneamente) muti, né interpretarlo, come se il suo senso fosse altrove e (erroneamente) inseguito in un differimento incessante anziché esserci già dato tramite quelle che Husserl chiama le "sintesi passive". E neppure significa cercarne faticosamente una via d'accesso, come se noi non fossimo già sempre al-mondo e avessimo pertanto assolutamente bisogno di un qualche medium che renda possibile tale accesso⁵. Comunicare atmosfericamente col mondo, e nel nostro caso specifico con le potenzialità affettive della luce, significa invece – facendo attenzione a non disgiungere mai le valenze affettive da quelle strettamente meteorologiche ovviamente implicate dalla nozione stessa di "atmosfera"⁶ – abbandonarsi (*cum grano salis*) a quello che, in una percezione non distale-sperimentale ma deambulatoria e sinestetica, costituisce il *prius* qualitativo-sentimentale di qualsiasi nostro incontro col mondo, a un sentimento cioè che, lungi dall'essere una proprietà celata nell'interiorità e pertanto ritenuta largamente ineffabile, pervade i nostri spazi (non geometrici ma vissuti). Ma questo concetto specifico di "atmosfera", cui si rifà il nostro



- 1 Sul legame sperimentalmente attestato tra luminosità e incremento di salienza dei comportamenti etico-sociali cfr. Wen-Bin Chiou, Ying-Yao Cheng, *In broad daylight, we trust in God! Brightness, the salience of morality, and ethical behavior*, in «Journal of Environmental Psychology», vol. 36, 2013, pp. 37-42, DOI: 10.1016/j.jenvp.2013.07.005.
- 2 Cfr. Jean-Paul Thibaud, *The sensory fabric of urban ambiances*, in «The Senses and Society», vol. 6, 2011, p. 209, DOI: 10.2752/174589311x12961584845846.
- 3 È il caso descritto da Tim Edensor, *Illuminated atmospheres: Anticipating and reproducing the flow of affective experience in Blackpool*, in «Environment and Planning D: Society and Space», vol. 30, 2012, pp. 1103-1122, DOI: 10.1068/d12211.
- 4 Cfr. Tim Ingold, *Lighting up the atmosphere*, in Mikkel Bille, Tim Flohr Sørensen (eds.), *Elements of architecture. Assembling archaeology, atmosphere and the performance of building spaces*, Routledge, Abingdon 2016, pp. 163-176.
- 5 Su questo punto cfr. Lambert Wiesing, *Il Me della percezione. Un'autopsia*, a cura di Tonino Griffero, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2014.
- 6 Come esige giustamente Tim Ingold, *The life of lines*, Routledge, London-New York 2015, DOI: 10.4324/9781315727240.

progetto atmosferologico⁷, riferendosi più a uno stato “spaziale” del mondo che non a uno stato psichico privato, non può che irritare l'ontologia tradizionale. Anzitutto per la sua inevitabile vaghezza, peraltro stigmatizzabile solo quando non si sappia coglierne la ricchezza nel “mondo della vita”, si idealizzi viceversa quel *pathos* naturalistico della certezza la cui petulante pretesa di messa a fuoco dell'esperienza quotidiana risulta quasi patologica e si sottovaluti la giusta esigenza che tale vaghezza venga esaminata con la massima precisione (possibile).

Alla luce (è il caso di dirlo) di questo approccio atmosferologico, poi sviluppatosi in una ontologia delle quasi-cose⁸ e più di recente in una estetica patica⁹, dare il giusto peso alle atmosfere dei nostri “intorni” vuol dire valorizzarne l'apparire *qua talis* e la (solitamente stigmatizzata) “prima impressione”, la quale, nel suo carattere inter-soggettivo e olistico, precede qualsiasi tentativo di analisi e influenza fin da principio la situazione emozionale del percipiente, nei suoi casi più significativi (che ho altrove chiamato “prototipici”)¹⁰ addirittura resistendo a suo nostro conscio tentativo di correzione proiettiva. Nella sua qualità di “presenza” dotata di una indiscutibile influenza, un'atmosfera è inoltre inestricabilmente connessa a dei processi di risonanza proprio-corporea (nel senso del corpo vissuto, *Leib*, e non di quello fisico-anatomico), è caratterizzata da una microgranularità in quanto tale inaccessibile alla prospettiva naturalistica ed epistemica, le cui più fini precisazioni oggettuali ne sarebbero semmai una *diminutio*, e manifesta una “autorità” che “pretende” di espandersi e dominare una certa porzione di realtà (un po' sul modello delle potenze “numinose” cui Rudolf Otto riconduceva il sentimento del sacro)¹¹. Ma se le atmosfere esercitano una loro specifica e più o meno intensa autorità, un'estetica patica non può sottovalutarne il ruolo-guida all'interno di una tanto scioccante quanto fertile rivalutazione del “soffrire” quale modo di vita patico (in senso estetico e non certo doloristico e/o patetico): una rivalutazione ovviamente controintuitiva dopo due secoli abbondanti di presunto e presuntuoso illuminismo.



7 Cfr. Tonino Griffero, *Atmosferologia. Estetica degli spazi emozionali*, Laterza, Roma-Bari 2010, (trad. inglese, *Atmospheres. Aesthetics of emotional spaces*, Routledge, London-New York 2014, DOI: 10.4324/9781315568287).

8 Cfr. Tonino Griffero, *Quasi-cose. La realtà delle emozioni*, Bruno Mondadori, Milano 2013, (trad. ingl., *Quasi-Things. The paradigm of atmospheres*, Albany (N. Y.), Suny 2017), dove abbiamo analizzato quasi-cose come il dolore e la vergogna, il volto, la luce crepuscolare, ecc.

9 Cfr. Tonino Griffero, *Il pensiero dei sensi. Atmosfere ed estetica patica*, Guerini e Associati, Milano 2016, (trad. ingl. ampliata, *Places, affordances, atmospheres. A pathic aesthetics*, Routledge, London-New York 2019, DOI: 10.4324/9780429423949).

10 Ritenendo però indispensabile dar conto dei diversi tipi di atmosfere di cui si fa normalmente esperienza, abbiamo usualmente distinto le atmosfere prototipiche (oggettive, esterne, inintenzionali e in senso lato indipendenti dal percipiente) da quelle derivate (oggettive, esterne ma anche prodotte intenzionalmente nella relazione soggetto-oggetto) e da quelle perfino spurie (soggettive, proiettive nel loro derivare da relazioni anche apertamente idiosincratice).

11 Cfr. Rudolf Otto, *Il sacro. L'irrazionale nell'idea del divino e la sua relazione al razionale* (1917), a cura di Ernesto Buonaiuti, Feltrinelli, Milano 1989³. Sull'autorità delle atmosfere cfr. Tonino Griffero, *Who's afraid of atmospheres (and of their authority)?*, in «Lebenswelt», n. 4, 2014, pp. 193-213, DOI: 0.13130/2240-9599/4200.

Anche da questi brevi cenni al progetto atmosferologico, inquadrabile oggi in un ben più vasto e multidisciplinare *atmospheric turn*¹², è facile capire che esso ambisce a rovesciare almeno in parte quella metafisica introiezionistica (“invenzione” della psiche) che ha dominato in lungo e in largo la cultura occidentale, e di conseguenza a confrontarsi, alla ricerca di un anacronismo produttivo, con una prospettiva arcaica anteriore a quella onnipervasiva psicizzazione riduzionistica che nel quinto secolo a.C., indottavi da imperativi sia epistemici sia (e forse soprattutto) pedagogici, ha esiliato (da Platone e Democrito innanzi) la dimensione demonica extrapersonale dell'affettivo (*thymos*) in una sfera psichica privata in larga parte finzionale (*psyché*)¹³: un confronto, questo, che permetta se non un regresso (ovviamente impossibile) quanto meno un salutare ridimensionamento dell'ontologia psichica predominante. Tutto questo sulla scorta dell'aggressiva “campagna” anti-introiezionistica avviata negli anni Sessanta del secolo scorso dalla Nuova Fenomenologia di Hermann Schmitz¹⁴, al centro della quale troviamo infatti sia una radicale de-psicologizzazione della sfera emozionale sia una (perfino provocatoria) esternalizzazione dei sentimenti¹⁵, da noi poi concepiti come dei vincoli situazionali – le situazioni essendo esattamente degli stati di cose atmosfericamente connotati – e degli insiemi di “affordances”¹⁶ che, secondo il modello inaggrabile delle condizioni climatiche, modulano e tonalizzano lo spazio vissuto-predimensionale, determinando “come” ci sentiamo e di conseguenza la nostra più o meno provvisoria *Stimmung*. Non sarà superfluo ricordare inoltre che, in quanto situazioni ambientali impresse, le atmosfere non si limitano a stimolare processi affettivi e cognitivo-pragmatici nel percipiente, ma forniscono anche una solida struttura a stati affettivi altrimenti impossibili, o comunque destinati a rimanere allo stato embrionale: esse agiscono cioè come “strumenti per sentire” o, se si vuole, come affetti *embodied* ed estesi da cui dipende la biografia affettiva degli individui e perfino delle culture.



- 12 Abbiamo cercato di offrirne una sintesi altrove: cfr. Tonino Griffero, *Is there such a thing as an “atmospheric turn”? Instead of an introduction*, in Tonino Griffero, Marco Tedeschini (ed.), *Atmosphere and aesthetics. A plural perspective*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2019, pp. 11-62, DOI: 10.1007/978-3-030-24942-7_2.
- 13 Per una sintesi cfr. Guido Rappe, *Archaische Leibfahung. Der Leib in der frühgriechischen Philosophie und in außereuropäischen Kulturen*, Akademie Verlag, Berlin 1995, DOI: 10.1515/9783050070872.
- 14 Cfr. Hermann Schmitz, *System der Philosophie*, Bouvier, Bonn 1964-1980, 10 voll.
- 15 Per un primo approccio alla filosofia delle atmosfere cfr. almeno Hubertus Tellenbach, *L'aroma del mondo. Gusto, olfatto e atmosfere* (1968), a cura di Marco Mazzeo, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2013; Hermann Schmitz, *System der Philosophie*, cit., Band 3, Teil 2, *Der Gefühlsraum*, 1969; Hermann Schmitz, *Atmosphären*, Alber, Freiburg/München 2014; Hermann Schmitz, *Nuova Fenomenologia. Un'introduzione*, a cura di Tonino Griffero, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2011; Gernot Böhme, *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1995; Gernot Böhme, *Atmosphäre, estasi, messe in scena. L'estetica come teoria generale della percezione* (2001), a cura di Tonino Griffero, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2010; Gernot Böhme, *Architektur und Atmosphäre*, Fink, München 2006; Michael Hauskeller, *Atmosphären erleben. Philosophische Untersuchungen zur Sinneswahrnehmung*, Akademie Verlag, Berlin 1995; Andreas Rauh, *Die besondere Atmosphäre. Ästhetische Feldforschungen*, Transcript Verlag, Bielefeld 2012.
- 16 Cfr. James Gibson, *Un approccio ecologico alla percezione visiva* (1986), trad. Riccardo Luccio, intr. Paolo Bozzi e Riccardo Luccio, Il Mulino, Bologna 1999.

In quanto impressioni pervasive, e nei casi più prototipici anteriori alla distinzione stessa soggetto/oggetto, la loro "autorità" dipende dal modo in cui esse risuonano nelle "isole" (non negli organi) del nostro corpo vissuto¹⁷, in un corpo cioè che è animato da una sua specifica dinamica, i cui assi sono l'espansione (scorporazione) e la contrazione (incorporazione). Ma quello che qui bisogna ribadire è che, per fare un esempio, in una gioiosa atmosfera olistica la gioia avvertita "nell'aria" non è tanto (e certo non anzitutto) la "mia" gioia (neppure in senso proprio-corporeo), bensì e innanzitutto una situazione gioiosa nella quale il soggetto e l'oggetto – volendo per ragioni di semplificazione utilizzare ancora una distinzione estranea all'*affective turn* – non sono "ancora" componenti indipendenti e isolabili rispetto a un "tra" che, tuttavia, non va inteso come un terzo elemento connettivo, donde una ricaduta nel dualismo cui si vorrebbe ovviare, bensì come una relazione anteriore ai suoi *relata* (è l'ipotesi ontologicamente più eversiva) o quanto meno come una relazione in quanto tale, piuttosto che una relazione "in" cui ci si trova. L'atmosfera triste cui accedo, ad esempio, non è soltanto la mia tristezza né il semplice esito della relazione tra me e l'ambiente, bensì una tristezza che aleggia in quello spazio vissuto (e non in altri) e la cui anteriorità rispetto al polo soggettivo e oggettivo è arduo esprimere a causa dell'impossibilità di verbalizzare stati tanto pre-soggettivi quanto pre-oggettivi.

Sintetizzando brutalmente la nostra fenomenologia atmosferologica, vale a dire i "giochi" atmosferici di cui possiamo quotidianamente fare esperienza, si può ipotizzare che un'atmosfera dissonante rispetto al nostro stato d'animo pregresso può aggredirci fino ad impossessarsi di noi, e questo in forza di un'autorità che ha la meglio su ogni perplessità critica che il percipiente possa mobilitare attingendo ai suoi livelli intellettuali superiori (si potrebbe infatti giustamente parlare di "impenetrabilità cognitiva" di questo tipo di atmosfera); può essere in sintonia col nostro stato d'animo, e quindi risultare magari inavvertita; può essere riconosciuta, senza essere personalmente "sentita" (dove l'ennesima prova della sua almeno relativa oggettività); può suscitare una resistenza che spinge il percipiente a tentare di sfuggirvi e/o modificarla (ovviamente senza alcuna garanzia di successo); può per varie ragioni (che qui è impossibile dettagliare) essere percepita diversamente nel corso del tempo; può, infine, dipendere a tal punto dalla forma soggettiva-percettiva, inclusiva della eventualmente diversa disposizione proprio-corporea e del differente grado di emancipazione personale del percipiente, da concretizzarsi perfino in materiali e situazioni che normalmente esprimono stati affettivi del tutto diversi (l'orrore che una splendida giornata suscita in chi soffre!), oppure da non essere minimamente percepita, con esiti socialmente imbarazzanti per sé e per gli altri, come quando ci si muove disordinatamente in chiesa, in modo troppo formale durante un party tra amici o in maniera euforica tra persone pervase da un sentimento tragico.



17 Sulle "isole proprio-corporee" cfr. soprattutto Hermann Schmitz, *Der Leib, De Gruyter*, Berlin/Boston 2011; Tonino Griffero, *Quasi-cose*, cit., pp. 57-73; Tonino Griffero, *Atmospheres and felt-bodily resonances*, in «Studi di estetica», n. 44, 1, 2016, pp. 1-41; Tonino Griffero, *Felt-bodily communication: a neophenomenological approach to embodied affects* (Sensibilia 10), in «Studi di estetica», n. 45, 2017, pp. 71-86, DOI: 10.7413/18258646019; Tonino Griffero, *Felt-Bodily Resonances. Towards a Pathic Aesthetics*, in «Yearbook for Eastern and Western Philosophy» (Embodiment. Phenomenology East/West), vol. 2017, issue 2, pp. 149-164, DOI: 10.1515/yewph-2017-0013.

Questa concezione estetico-fenomenologica dei sentimenti come atmosfere, ossia come entità esterne o quanto meno non principalmente soggettive, mira, in definitiva, a correggere il dualismo dominante e a sfidare la concezione vulgata ma prevalente anche negli approcci naturalistici secondo cui ogni qualità sentimentale percepita come presente nel mondo esterno non sarebbe altro che l'esito di una (magari inconscia) proiezione "da dentro a fuori". Ma nel far questo la nostra atmosferologia – ed è il passo ulteriore – ambisce anche a registrare le atmosfere nella più vasta (e altrettanto eterodossa) categoria ontologica delle "quasi-cose" (introdotta da Hermann Schmitz dagli anni Settanta del secolo scorso), cioè di entità che irradiano effetti ampiamente condivisi (quanto meno in culture omogenee) e che non possono pertanto essere ascritti a vibrazioni soggettive puramente occasionali.

In quanto quasi-cose le atmosfere, nel nostro caso la luce, risultano ovviamente misconosciute dall'ontologia cosale tradizionale, cieca per tutto ciò che non sia una cosa in senso proprio (conchiusa, contornata, permanente, discreta, coesa, solida, impenetrabile), una proprietà (come tale accidentale rispetto alla sostanza da cui in nessun modo fuoriesce) o una costellazione (magari perfino arbitrariamente componibile) di entità singole e quindi atomisticamente concepite. Proviamo invece a prestare attenzione anche a entità effimere e spesso intermittenti come le atmosfere e si vedrà, anzitutto, che esse, a differenza appunto delle cose in senso proprio, in quanto quasi-cose, a) sono vissute come qualcosa di più immediato, intrusivo ed esigente, magari dando vita a un alternarsi di corporizzazione e scorporizzazione la cui qualità dipende dal loro grado di autorità (come resistere a uno sbiadito mattino autunnale?) e dalla disposizione proprio-corporea del fruitore.

Che esse b) compaiono e spariscono, senza che ci si possa sensatamente domandare dove e in che modo siano esistite nel frattempo, avendo quindi una vita, e quindi un effetto, del tutto transitorio, ma anche c) che, in quanto atmosfere dalla vita intermittente, esse non sono tanto le cause dell'influsso quanto l'influsso stesso, sono cioè, nella piena coincidenza di causa e azione – non essendovi propriamente una causa precedente e separabile dall'azione (oggetto esclusivo dell'attività prognostica-manipolativa della scienza sperimentale) – piuttosto delle "estasi" delle cose stesse¹⁸.

Inoltre, niente affatto spiegabili come espressione di un interno (una dimensione che in questo approccio ha un limitato diritto di cittadinanza), le atmosfere in quanto quasi-cose d) non sono affatto delle proprietà dell'oggetto (di quale poi?), bensì qualità che le cose o gli eventi non "hanno", ma nella cui manifestazione in certo qual modo si esauriscono (come il vento coincide col proprio soffiare), ossia dei modi-di-essere pervasivi¹⁹ in grado di generare lo spazio affettivo in cui (talvolta letteralmente) entriamo e che va concepito, come si diceva, come una "traità" sovraordinata ai poli che (solo "poi") separa e connette.

A differenza delle cose in senso proprio, e) le quasi-cose non posseggono delle reali tendenze loro immanenti e, di conseguenza, mancano di una "storia" (non invecchiano), presentandosi piuttosto come qualcosa di radicalmente evenemenziale e di irriducibile a una traccia di altro da sé. E tuttavia, sebbene sia insensato domandarsi da dove vengano e dove vadano quando non le si esperisce, esse occupano uno spazio

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

18 Per questa nozione cfr. Gernot Böhme, *Atmosfere, estasi, messe in scena*, cit.

19 L'espressione è di Wolfgang Metzger, *I fondamenti della psicologia della gestalt* (1963), trad. Lucia Lumbelli, a cura di Gaetano Kanizsa, Giunti-Barbèra, Firenze 1971.

(ovviamente vissuto, privo di superfici e pre-dimensionale), contando persino su "confini" (ovviamente vaghi) nel senso che un'atmosfera si estende presuntivamente fin dove la sua presenza genera una qualche differenza (qualitativo-affettiva)²⁰.

A differenza però dei fenomeni che una fisica ingenua considera giustamente inemendabili (percektivamente), f) le atmosfere come quasi-cose risultano relativamente correggibili, ma soltanto sul piano del senso comune, ossia sulla base di altre percezioni ordinarie qualitative e non-epistemiche, e, infine, g) sebbene certe volte esse non suscitino l'atmosfera prevista e abituale, come quando l'atmosfera amena di un certo paesaggio naturale cessa di essere tale, a parità delle componenti sensoriali percepite, perché ad esempio la sua origine risulta essere artificiale o dipendere da interventi moralmente stigmatizzabili, esse devono pur avere comunque una qualche identità (fungente tra l'altro anche come traccia mnestica).

Quanto poi all'esigenza ricorrente di una considerazione normativa delle atmosfere, si può aggiungere che, se è inverosimile dire che ci si può sbagliare nel percepirle (non esistendo alcun dover-essere della percezione atmosferica che funga da parametro dell'*adaequatio*) e pertanto è improprio dire che vi sono atmosfere più o meno autentiche, ci si può invece certamente sbagliare nel generarle: cercando, ad esempio, nell'umbratilità autunnale un'atmosfera euforica, oppure progettando nell'ufficio open space, col suo plumbeo clima di eterocontrollo e di assenza della privacy, un'atmosfera di socializzazione e eguaglianza. Un po' come l'arcobaleno, fenomenicamente esistente pur senza essere materiale e collocabile geometricamente nello spazio, un'atmosfera esiste certo solo nel suo apparire e nel suo essere "sentita", a differenza delle cose propriamente dette, le cui qualità sono invece pensabili anche in astratto e in assenza di percezione. Ragion per cui, se non ha senso parlare di un'atmosfera opprimente che non opprimesse (mai) nessuno, è senz'altro possibile però progettare un certo effetto atmosferico, e quindi pensarlo, perfino con una relativa precisione statistica, sul piano della pianificazione controfattuale.

Ma è giunto il momento, dopo questo indispensabile inquadramento teorico preliminare, di precisare meglio il carattere atmosferico e quasi-cosale della luce (di una "certa" luce soprattutto). Ciò nel quadro della più generale pratica simbolico-culturale con cui da sempre – e massimamente nell'epoca della luce artificiale – l'umanità si impegna a orchestrare gli spazi mediante la luce. Occorre pertanto guardare ora alla luce non come a una cosa tematicamente percepibile, ma come a uno sfondo atmosferogeno spesso inconsapevole. Il che – beninteso – non significa affatto ricadere nel classico errore dell'ontologia soggiacente alle scienze quantitative, le quali esaminano la luce esclusivamente in quanto background secondario di possibili azioni ed eventi, ma portare in primo piano la salienza proprio di questo background quasi-cosale. Non occuparsi cioè di *lightscape*, se con questo termine s'intende la quantità e distribuzione materiale della luce (in termini di *Kelvin*, *Ra* e *Lumen*) ma di *lightness*, ossia dello spazio reso esperibile da una certa luce, diversa, ad esempio, in casa quando si pranza e quando si gusta un caffè dopo pranzo, quando si guarda la televisione e quando si legge (e anche in questo caso in modo diverso a seconda del genere di lettura), e così via.

20 Sulla questione degli eventuali confini atmosferici cfr. Tonino Griffero, *I confini (atmosferici) del paesaggio*, in «Imago», IV, 9, 2014, pp. 11-22.

Contro la messa a fuoco!

Indipendentemente ora dal fatto che sia una istanziazione di tutte (o quasi) le caratteristiche attribuite sopra alle quasi-cose (a-g), è proprio in quanto quasi-cosa che la luce può essere considerata la prima «responsabile delle impressioni su di noi»²¹. Mai la luce si limita, infatti, a rivelare neutralmente le cose, ma, esibendone alcune a scapito di altre e drammatizzando i contrasti tra il chiaro e lo scuro, “tinge” affettivamente e teatralizza l'ambiente su cui insiste, con esiti atmosferici che non saranno magari assolutamente transculturali ma neppure assolutamente idiosincratci, e le cui infinite nuances qualitative sono inaccessibili alle scienze quantitative ma non a un'estetica patica il cui principio²² è non tanto “che cosa” le cose siano ma “come” esse siano. Più precisamente, che sia l'oggetto di una percezione tetica o, più spesso, la condizione olistica e intransitiva di percezioni tetiche e discrete, la luce instaura col percipiente una intensa comunicazione proprio-corporea che – anche a prescindere dagli effetti strettamente fisico-biologici prodotti sui livelli di serotonina, dopamina e vitamina D, ecc. – sviluppa, come si è già ricordato, nello spazio prima intra- e poi anche intercorporeo una gamma di dinamiche tipizzabili nelle forme antagonistiche o dialogiche assunte dalle direzioni, rispettivamente, contrattiva ed espansiva. E che l'arte contemporanea abbia fatto da tempo della luce – ossia di ciò che è privo di qualità aptiche, fugace, tendente all'espansione e normalmente non plasmabile, in breve il meno “cosale” degli enti – un “materiale” del tutto speciale e non solo decorativo è l'ennesima prova della sua quasi-cosale e atmosferica potenza. Ora, prescindendo qui dal privilegio concesso dal regime scopico occidentale quale metafora-guida dell'esistenza (verità, essere, ma anche Dio, e quindi sacralità e potere)²³, si tratta di esaminare due idealtipi luminosi (luce abbagliante e crepuscolarità) per valutarne appunto la specifica atmosfericità quasi-cosale.

Poco si sa dell'esperienza luminosa di “rinascita” grazie a cui un giovane calzolaio di nome Jacob Böhme dichiara nel 1600 di essere stato «introdotto nel più intimo fondamento o centro della natura nascosta», tanto da trovarvi l'ispirazione della sua monumentale teosofia. Pare però che questa «luce divina» non fosse che la «vista improvvisa di un recipiente di stagno (del suo amabile e gioviale splendore)»²⁴, e cioè propriamente un riflesso, il luccichio di un oggetto banale normalmente estraneo, per la sua opacità e mera funzionalità, alla bellezza²⁵. Il luccichio è qui dunque solo il lampeggiare effimero (di un oggetto eteroilluminato) presupposto nel medesimo periodo storico sia dall'esperienza mistica sia dalla pittura²⁶. Ma questo significa forse che sono lo splen-



21 Gernot Böhme, *Architektur und Atmosphäre*, cit., p. 103.

22 Cfr. Tonino Griffero, *Il pensiero dei sensi*, cit.; Tonino Griffero, *Places Affordances Atmospheres*, cit., e, più sinteticamente, Tonino Griffero, *Estetica patica. Appunti per un'atmosferologia neo-fenomenologica*, in «Studi di estetica», anno XLII, IV serie, 1-2, 2014, pp. 161-183.

23 Cfr. almeno Hans Blumenberg, *Licht als Metapher der Wahrheit*, in “Studium Generale”, vol. 10, 1957, pp. 432-447.

24 Abraham von Franckenberg, *Gründlicher und wahrhafter Bericht von dem Leben und Abscheid... Jacob Böhmens (1730)*, in Jacob Böhme, *Sämtliche Schriften*, hrsg. von Will-Erich Peuckert, Frommann-Holzboog, Stuttgart 1955, X, p. 10.

25 Per una conferma dell'antico legame tra lucentezza e bellezza, negato da Socrate, si veda quanto afferma il sofista Ippia (*Hipp.* Ma. 289d sgg.).

26 Il periodo della visione böhmiana essendo il medesimo in cui s'impone il genere pittorico della “natura morta”: cfr. Gernot Böhme, *Für eine ökologische Naturästhetik*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1989, p. 168.

dore accecante, il fulgore e lo scintillio – simboli chiave (oggi invero un po' "annebbiati") del lusso nel capitalismo avanzato e oggetti di *rêveries*²⁷ – la "vera" atmosfera della luce?

Tutt'altro. Nonostante l'indubbio ruolo esercitato nella storia dell'arte e del costume quali simboli della nobiltà (pietre preziose, vetro, metalli nobili, ceramica, decorazione preziosa della parola biblica), del potere (cerimoniali cortesi come feste per gli occhi, *splendor imperii*) e, più in generale, della trascendenza, sia esterna (raggi di luce penetranti, apparizioni luminose, visioni solari, ecc.) sia interna²⁸ ("illuminazioni" improvvise, l'anima come luce interiore, uomo di luce prelapsario e/o escatologico²⁹, ecc.), i riflessi accecanti non paiono particolarmente favorevoli all'atmosfera. Per quanto sia nostra intenzione de-assiologizzare per quanto possibile la nozione di atmosfera, ed evitare quindi il rischio di identificare, come vuole la vulgata, l'atmosfera con ciò che è armonioso, familiare e facilitante, è però indubbio che, irritando e disorientando il percipiente, privato così della possibilità di localizzare il luogo luminoso e ciò che esso illumina, l'abbagliamento induce piuttosto una (quasi) dolorosa contrazione, la quale dura finché non si dia uno spostamento dell'oggetto abbagliante e/o del percipiente. Potrà pure astrattamente affascinare³⁰, sottraendosi per principio allo sguardo, e per questo alludendo aniconicamente al divino e a ogni genere di epifanicità trascendente, ma difficilmente il riflesso accecante favorirà quella medietà emozionale che, come vedremo, meglio caratterizza l'atmosfera e che esperiamo nei fenomeni di luce mitigata.

Una volta fattasi sostenibile, la brillantezza, infatti, non allontana più, ma sollecita l'attenzione, producendo il piacere squisitamente atmosferico tipico dell'ornamento³¹, il quale potenzia la normale «radioattività della persona, nel senso che intorno ad ognuno si trova per così dire una sfera più grande o più piccola di significato che da questi emana, nella quale si immerge ogni altro che con questi abbia a che fare»: una sfera che «si irradia, cioè va oltre la sua origine [e] costruisce una regione più ampia, che in linea di principio è illimitata», in modo tanto più efficace quanto meno la combinazione di «distanziamento e connivenza»³² ha basi rigorosamente cosali³³. Non è pertanto all'inauguralità mistico-epifanica (sovraterranea o interiore che sia) della luce che dovrebbe guardare l'atmosfera, bensì, al contrario, alla sua contingenza e con-



27 Cfr. Gaston Bachelard, *La terra e le forze. Le immagini della volontà* (1948), trad. Anna Chiara Peduzzi e Mariella Citterio, Red Edizioni, Como 1989, pp. 261-289.

28 Verosimilmente sulla base dell'antica analogia tra percetto (luce esterna) e percipiente (luce interna): cfr. Gernot Böhme, Hartmut Böhme, *Feuer, Wasser, Erde, Luft. Eine Kulturgeschichte der Elemente*, Beck, München 2004, p. 150.

29 Per una vasta ricerca sugli aspetti (anche luminosi) del corpo spirituale cfr. Tonino Griffero, *Il corpo spirituale. Ontologie "sottili" da Paolo di Tarso a Friedrich Christoph Oetinger*, Mimesis, Milano-Udine 2006.

30 Cfr. Jens Soentgen, *Das Unscheinbare. Phänomenologische Beschreibungen von Stoffen, Dingen und fraktalen Gebilden*, Akademie Verlag, Berlin 1997, p. 238.

31 Attraverso «l'essere-per-l'altro, che ritorna al soggetto come ampliamento della sua sfera di significato»: così Georg Simmel, *Sulla psicologia dell'ornamento* (1908), in Georg Simmel, *Sull'intimità*, trad. Marco Sordini, a cura di Vittorio Cotesta, Armando, Roma 1996, p. 109.

32 Ivi, pp. 107, 108, 113.

33 Donde la superiorità del diamante: «per così dire privo di corpo, il suo effetto consiste solo nelle irradiazioni che scaturiscono da esso, senza che questo possa essere ricondotto ad una variopinta sostanza, già in sé appariscente e affascinante» (ivi, p. 113).

taminazione materiale, cioè alla luce come membro del regno intermedio delle qualità che sono sentite soggettivamente senza essere soggettivistiche, come a una quasi-cosa gravemente inibita dalla bulimia luminosa e coloristica del nostro tempo³⁴ come pure dall'apoteosi dell'illuminazione artificiale. Del resto, la luce è un «far-apparire di per sé inapparente»³⁵ non solo quando simboleggia il trascendente, come attraverso le vetrate delle cattedrali, ma anche quando, in modo puramente funzionale, illumina a giorno un banale esercizio commerciale. L'essenziale, atmosferologicamente, non è la luce nell'assoluta purezza (*lux*) del primo giorno (genesiac), ma la luce che è percepibile (*lumen*) grazie al suo essere intorbidata dalle cose su cui cade e che relativamente smaterializza, essendo specifico proprio della luce confondere i piani del materiale e dell'immateriale. Non sono, in fondo, che mere gradazioni tonali della luce perfino la chiarezza e la vivacità cromatica cui ci ha effettivamente abituato il XX secolo, e non segni di una totale esposizione alla luce³⁶.

Ma allora urge "urbanizzare" Heidegger (e i suoi epigoni). Il fascino della *Lichtung* o "radura", che risiede infatti notoriamente per lui nell'oscurità assoluta e inilluminabile (l'extrafenomenologica luce scura) che la rende possibile, risiede per noi invece, pena un abbagliamento che porterebbe al mutismo³⁷, nella percepibile oscurità o luminosità relativa (*lucus*) resa possibile dalla *silva*, che nasconde la radura (nel caso heideggeriano dell'opera d'arte, nella Terra, inesauribile per il Mondo), ma genera anche «la luce mite di uno slargo nel bosco»³⁸. Per contrastare giustamente l'accecante eccesso di chiarore preteso dalle tradizionali metafisiche della luce non è quindi necessario, salendo in alto, chiamare in causa la (trascendentale ed extrafenomenologica) sovra-luce, ma è sufficiente, indugiando in basso su quanto concretamente appare, rivolgersi alla luce offuscata, e solo così potentemente atmosferogena, dall'interazione con le cose³⁹. Che siano dovute o meno alla metafisica neoplatonica e alla teologia negativa dell'abate Suger⁴⁰, in quanto «teologia obiettivata da un lato, e dall'altro messa in scena culturale



34 Cfr. Hans Sedlmayr, *La luce nelle sue manifestazioni artistiche* (1960), a cura di Andrea Pinotti, Aesthetica Edizioni, Palermo 2020, pp. 47, 60-61 (prima edizione it. a cura di Roberto Masiero e Riccardo Caldura, Aesthetica, Palermo 1989).

35 Hans Blumenberg, *Licht als Metapher der Wahrheit*, cit., p. 433.

36 È forse eccessivo sostenere, quindi, che «ci hanno insegnato a guardare la luce senza mettere gli occhiali neri» (Ernst Gombrich, *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica* (1959), trad. Renzo Federici, Einaudi, Torino 1965, p. 64), a osservare il «gioco della luce scorporata» (Rudolf Arnheim, *Arte e percezione visiva* (1954), trad. e pref. Gillo Dorfles, Feltrinelli, Milano 1989, p. 247).

37 Come osserva sobriamente Erich Rothacker, *L'uomo tra dogma e storia. Non tutto è relativo* (1954), a cura di Tonino Griffiero, Armando, Roma 2009. p. 37, chi è «abbagliato dalla luce del "mondo del senso in quanto tale", [finisce] per non vedere più chiaramente ciò che è in piena luce».

38 Leonardo Amoroso *La Lichtung di Heidegger come lucus a (non) lucendo*, in Gianni Vattimo, Pier Aldo Rovatti (a cura di), *Il pensiero debole*, Feltrinelli, Milano 1983, p. 143.

39 Forse perfino con la cute, particolarmente sensibile a ogni variazione luminosa. Cfr. Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2004, p. 207 (trad. Tancredi Gusman e Simona Paparelli, *Estetica del performativo*, Carocci, Roma 2014).

40 Un'attribuzione, quella di Erwin Panofsky, *Suger abate di Saint-Denis* (1946), in Erwin Panofsky, *Il significato nelle arti visive*, trad. Renzo Federici, intr. Enrico Castelnuovo e Maurizio Ghelardi, Einaudi, Torino 2010, pp. 107-145, oggi quanto meno controversa.

di una “conversione” (*conversio*) dei fedeli in vista della loro rigenerazione nella vera luce di Dio»⁴¹, le sicuramente atmosferiche architetture di luce delle cattedrali gotiche sono “numinose”, in ultima analisi, solo perché la luce vi è sapientemente inibita, solo perché le cose sono aggredite da una quasi-cosa come la luce – il che vale, in fin dei conti, anche per l'assolutamente non metafisica immaterializzazione e fluidificazione di ogni costruito architettonico prodotta dalla luce artificiale urbana. Sovraspiritualizzare la luce vuol dire fare (gnosticamente) della natura un'immensa caverna platonicamente pregna di inganni e falsità, vedere in «tutto ciò che esiste un gioco di ombre, una proiezione»⁴²: in breve misconoscere colpevolmente la ricca atmosfericità semiluminosa⁴³ e perfino notturna⁴⁴ della nostra *Lebenswelt*.

Elogio del vago e del nebuloso

La luce è in quanto tale certamente vita (come attrattore biologico). Ma è sicuramente nella mezza-luce se non addirittura nelle ombre e negli spazi quasi oscuri, nell'assenza e nell'invisibilità, che viviamo per lo più (atmosfericamente)⁴⁵. Nell'atmosfera siamo quindi immersi in modo emozionalmente speciale quando la luce scontorna gli oggetti, conferisce loro un fascino discreto e toglie loro ogni intollerabile vividezza⁴⁶, impedendo di fatto la riconduzione, come tale sempre iper-razionalizzante, delle cose al genere cui pertengono. E questo indipendentemente dal fatto che la vaghezza luminosa sia tale *de dicto* (prodotta iconicamente o conseguenza dello stato psicofisico del percipiente) o *de re* (vaghezza ontologico-climatica). Un primo effetto atmosferico, e quindi quasi-cosale, della vaghezza luminosa consiste nel trasformare la quasi palpabile presenza delle cose in forme auraticamente inavvicinabili, indipendentemente dalla loro effettiva distanza. In pittura tramite un colore filmare che confonde oggetto e sua illuminazione oppure per mezzo della diminuzione del contrasto, e nella percezione ordinaria



41 Gernot Böhme, Hartmut Böhme, *Feuer, Wasser, Erde, Luft*, cit., p. 157.

42 Ivi, p. 153.

43 La chiarezza non è affatto «un valore assoluto [...] Essa rappresenta solo una forma di vita, una tra le tante. Per nulla al mondo, in nome della chiarezza, rinunceremmo all'oscurità, alla notte, al mistero e alla vita intensa che palpita in questi fenomeni, offrendosi a noi» (Eugène Minkowski, *Verso una cosmologia. Frammenti filosofici* (1936), trad. Davide Tarizzo, intr. Eugenio Borgna, Einaudi, Torino 2005, pp. 137-138).

44 «Appena sopraggiunge la notte, il nostro sentimento delle cose prossime cambia. C'è il vento, che si aggira per vie proibite, sussurrando, come cercando qualcosa, irritato di non trovarlo» (Friedrich Nietzsche, *Umano troppo umano, I-II, e scelta di frammenti postumi* (1876-78), trad. Sossio Giametta e Mazzino Montinari, a cura di Giorgio Colli e Mazzino Montinari, Mondadori, Milano 1970, p. 128).

45 Cfr. Mikkel Bille, *Lighting up cosy atmospheres in Denmark*, in «Emotion, Space and Society», vol. 15, 2015, pp. 56-63, DOI: 10.1016/j.emospa.2013.12.008.

46 «Nessuno vorrebbe vivere in un posto infinitamente vivido, in cui tutto è chiaramente collegato a tutto il resto [...] Non desideriamo vivere in un vaso da pesci rossi; saremmo sopraffatti da una molteplicità di segnali evocativi»: così Kevin Lynch, *Progettare la città. La qualità della forma urbana* (1981), a cura di Roberto Melai, intr. Bruno Gabrielli, Etas, Milano 1996, pp. 146 e 145.

grazie al calare della luce, le cose si decosalizzano apparendo a distanza⁴⁷ ed esigendo di conseguenza il contemplare onirico-animico, per eccellenza distanziante (direbbe Ludwig Klages), richiesto dalle "immagini" in senso forte (archetipico)⁴⁸. Una distanziazione nello spazio (vissuto) che è tale però anche sempre nel tempo. Così come l'usura della cosa ne suggerisce atmosfericamente sempre una presenza differita - a differenza del concetto astratto, ontologicamente e pragmaticamente correlativo solo alla cosa nuova e pertanto (ancora) non "vissuta"⁴⁹ -, così pure un'immagine o un percepito reso vago nell'indistinzione di figura e sfondo da un qualche offuscamento della luce suscita anche sempre un peculiare eros della distanza (fisico-temporale).

L'incontro ordinario con le cose dipende pertanto meno dalla loro forma e messa a fuoco che non dal loro essere immerse in un involucro eminentemente atmosferico appunto perché formato da una costellazione di qualità rese appunto dall'offuscamento luminoso non focalizzabili e soprattutto effimere. Proprio all'esistenza transitoria e intermittente (come tale quasi-cosale) sembra infatti guardare l'odierno utilizzo artistico della luce: che sia per smaterializzare sostanze specifiche quali (tra le altre) alluminio e plexiglas, oppure per rimaterializzare la luce stessa espandendola nello spazio⁵⁰, l'arte sempre più spesso genera oggetti che hanno una «presenza ottica, pur senza essere fisicamente tangibili»⁵¹, ricreando così forse «nel contesto estetico le ormai perdute qualità dell'esperienza vissuta proprie degli spazi culturali»⁵². Ma che cosa affascina, propriamente, in questi casi? Verosimilmente il tremolio decosalizzante delle cose e l'improvviso luccichio di un oggetto, l'ombra gettata transitoriamente attorno a sé dalle cose (ombra propria) come pure quella proiettata su di loro da altre cose circostanti (ombra portata). Delle apparenze effimere, dunque, proprio per questo irriducibili a proprietà cosali. Senza essere traccia di idee (in senso platonico o hegeliano), esse conferiscono una tonalità affettiva profondamente immersiva, proprio per la sua transitorietà colpevolmente sottovalutata dall'estetica e dall'ontologia tradizionali in



47 Laddove la tendenza deauratizzante-cosalizzante consisterebbe invece nell'«impadronirsi dell'oggetto da una distanza minima», come afferma Walter Benjamin, *Piccola storia della fotografia* (1931), in Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, trad. Enrico Filippini, Einaudi, Torino 1966, p. 70.

48 «L'osservatore deciso a porre differenze tratta perfino il lontano come se fosse un vicino, e sacrifica l'immagine intuitiva ad una sequela di luoghi che egli misura con lo sguardo uno dopo l'altro, cioè separati, mentre lo sguardo di chi è immerso nell'osservazione, foss'anche di un oggetto vicino, è avvinto, in modo privo di scopi, dall'immagine dell'oggetto, e ciò significa almeno dall'immagine di una forma che non è racchiusa da confini, ma dall'insieme delle immagini all'intorno. Non tanto la distanza dell'oggetto quanto il modo di osservazione decide se esso abbia le caratteristiche del vicino o del lontano; e nessuno disconosce come la vicinanza abbia il carattere della cosa (*Ding*), e la lontananza quella dell'immagine» (Ludwig Klages, *Dell'eros cosmogonico* (1922), a cura di Umberto Colla, Multhipla, Milano 1979, pp. 98-99).

49 Cfr. Gernot Böhme, *Für eine ökologische Naturästhetik*, cit., p. 177.

50 Cfr. Monika Wagner, *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*, Beck, München 2001, p. 264. Pensiamo qui, rispettivamente, ad artisti come James Turrell e Dan Flavin, ma anche a Olafur Eliasson.

51 Eva Schürmann, *So ist es, wie es uns erscheint*, in Michael Hauskeller (hrsg.), *Die Kunst der Wahrnehmung. Beiträge zu einer Philosophie der sinnlichen Erkenntnis*, Die Graue Edition, Kusterdingen 2003, p. 350.

52 Monika Wagner, *Das Material der Kunst*, cit., p. 268.

nome della durata (auspicabilmente addirittura dell'eternità)⁵³. Testimoniando come meglio non si potrebbe l'incessante movimento metamorfico del mondo, l'effimero e il momentaneo possono essere resi, in fin dei conti contraddittoriamente, moltiplicando le immagini fisse⁵⁴, ma soprattutto, appunto, con l'offuscamento della luce. In questo senso vogliamo leggere sia il monito ottocentesco, poi in parte disatteso dall'effettismo luminoso dell'Impressionismo, a preservare il "poetico" non tentando «scene in piena luce diurna»⁵⁵, sia la predilezione, stigmatizzata da Constable, per il "tono da galleria" assicurato ai dipinti da vecchie vernici⁵⁶.

All'atmosfera quasi-cosale della luce contribuisce poi naturalmente anche la nebulosità⁵⁷. Che sia la "chiarezza nebbiosa", ossia la luminosità priva di nitidezza specifica per Goethe del paesaggio mediterraneo⁵⁸, la nebbia in senso strettamente climatico⁵⁹ o quella prodotta artificialmente (ad esempio tramite lo sfumato), il nebbioso tutto avvolge, scontornando gli oggetti e suggerendo in genere⁶⁰, anche attraverso l'impalpabile umidità, un sentimento di oppressione illocalizzato ancorché steso su tutto come un velo⁶¹. Prive così della salienza indotta dalla messa a fuoco, le cose acquistano una «nuova minacciosità», in ciò analoga alla «totale smaterializzazione del mondo circostante» prodotta da una candida nevicata. Sentirsi "annebbiati" significa allora "patire" l'atmosfera di un mondo rattrappito e nel quale ogni pre-visione diviene impossibile: un mondo in cui ci si ritrova in compagnia dei soli suoni, divenuti per questo a loro volta minacciosamente autonomi, donde «un sentimento di irrealtà, di un fluttuare nello



53 Una non irrilevante eccezione è però la sottolineatura da parte di Theodor W. Adorno, *Teoria estetica* (1970), a cura di Fabrizio Desideri e Giovanni Matteucci, Einaudi, Torino 2009, p. 40, del carattere sowersivo del transitorio (dei fuochi artificiali ad esempio) rispetto all'astratta durata del vero.

54 È il caso, intimamente irrisolto, dei venti dipinti di Monet della cattedrale di Rouen raffigurata nelle diverse ore del giorno: cfr. Ziad Mahayni, *Atmosphäre als Gegenstand der Kunst. Monets Gemäldegalerie der Kathedrale von Rouen*, in Ziad Mahayni (hrsg.), *Neue Ästhetik. Das Atmosphärische und die Kunst*, Fink, München 2002, pp. 59-69.

55 Cfr. Ernst Gombrich, *Arte e illusione*, cit., p. 59.

56 Ivi, p. 64.

57 Debitamente distinta tanto dal semplice indebolirsi della luce, adattandosi prontamente al quale l'occhio preserva infatti il precedente mondo ottico, quanto dal cosiddetto crepuscolo oculare, in cui la luce traspare dalle palpebre chiuse.

58 Un offuscamento prodotto peraltro addirittura dall'eccessiva intensità luminosa: cfr. Herbert Lehmann, *Essays zur Physiognomie der Landschaft*, Anneliese Krenzlin, Renate Müller (hrsg.), intr. Renate Müller, Steiner, Wiesbaden-Stuttgart 1986, pp. 155-156, 159, 190 e passim.

59 Nel paesaggismo giapponese, ad esempio, la nebbia toglie al campo visivo profondità spaziale, così che «quel che si vede ha un effetto piatto, la nebbia stessa si presenta come una parete sulla quale gli oggetti non risaltano», laddove viceversa le catene montuose appaiono ancora più lontane se interrotte da strati di foschia (Gernot Böhme, *Architektur und Atmosphäre*, cit., pp. 67, 72).

60 A eccezione del solitario, che vi vede stranamente un conforto che «colma l'abisso che lo circonda», secondo Walter Benjamin, *I "passages" di Parigi* (1982), a cura di Rolf Tiedemann, ed. it. a cura di Enrico Ganni, 2 voll., Einaudi, Torino 2000-2002, p. 367.

61 Il primo impulso del malinconico - tradizionale è infatti la raffigurazione dell'acedia come una nuvola (*caligo*) - consiste notoriamente nel rivolgersi all'oculista.

spazio vuoto»⁶². Non stupisce quindi che, avvolta in non meglio precisati fumi e vapori e soprattutto nella nebbia, anche un'insignificante porzione di spazio divenga, in quanto indeterminata costellazione quasi-cosale, potentemente atmosferica. Capace cioè di suggerire in massimo grado, con effetti ora angosianti ora rassicuranti, il kantiano libero gioco delle facoltà, e paradossalmente questa volta tramite non la varietà ma la tonalità unitaria conferita al campo ottico a scapito dei dettagli. Immerso nella nebulosità, ad esempio, un albero non è che una massa scura, incombente e come emersa improvvisamente dal nulla: suggerisce proprio quello *status nascendi*⁶³ che rinveniamo nella transitorietà caratteristica di ogni quasi-cosa.

Crepuscolarità

È noto e letterariamente attestabile quanto siano atmosferici alcuni giorni della settimana e soprattutto alcune fasi del giorno⁶⁴: dall'irresistibile inauguralità dell'*aurora* alla paralizzante demonicità meridiana, entrambe di nietzscheana memoria, fino ovviamente ai mille colori e alle mille luci della notte, in specie quelle che illuminano artificialmente il contesto urbano generando fantasmagorie cui non è improprio pensare nei termini di un "perturbante tecnologico" effimero ed etereo⁶⁵. Primitiva e poetica, l'atmosfera notturna avvolge e dis-orienta reificando l'acustico, de-cosmicizza e dissolve ogni distinzione tra percipiente e percolato, generando un'illibertà motoria e una regressione alla spazialità priva di superfici, animistica e prelogica extraoggettuale⁶⁶, nella quale tutto è terribilmente possibile, ma al tempo stesso fornendo all'io la testimonianza della propria irriducibile individuazione.

Ma come non è propriamente atmosferogeno il bagliore accecante, non lo è neppure la notte più buia, il cui effetto è talmente contrattivo da sottrarsi a quella paticità su cui si può riflettere fenomenologicamente. Lo è invece, e a maggior ragione nell'epoca dell'illuminazione universale, la luce che emerge faticosamente dal buio o vi resiste⁶⁷, dando vita a una lotta che scolpisce la materia e fluidifica la rigida distinzione tra interno ed esterno. Lo è, passando alla cultura concreta dell'illuminazione artificiale, la luce calda e regolabile emessa dalle lampade a incandescenza rispetto alla luce fredda emessa



62 Otto Friedrich Bollnow, *Mensch und Raum* (1963), Kohlhammer, Stuttgart 2004¹⁰, pp. 219, 221.

63 Cfr. Gernot Böhme, *Architektur und Atmosphäre*, cit., pp. 67 e 70.

64 Cfr. Tonino Griffiero, *Atmosferaologia*, cit., pp. 62-64.

65 Cfr. Jo Collins, John Jervis, *Introduction*, in Jo Collins, *Uncanny modernity: Cultural theories, modern anxieties*, John Jervis (ed.), Palgrave, London 2008, p. 1.

66 Ne parlano autori già citati, come Hermann Schmitz, *System der Philosophie*, Band 3, Teil 2, *Der Gefühlsraum*, cit., pp. 389 sg.; Otto Friedrich Bollnow, *Mensch und Raum*, cit., pp. 225-226, 229, e soprattutto Eugène Minkowski, *Verso una cosmologia. Frammenti filosofici*, cit., pp. 117-118, 119, per il quale gli "insegnamenti" forniti dalla notte eccedono quelli diurni. Cfr. anche Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione* (1945), trad. Andrea Bonomi, Bompiani, Milano 2003, p. 372.

67 Come nell'eclissi di sole, capace di suggerire ex contrario la numinosità di ciò che manca, descritta da Stifter (cfr. Hans Sedlmayr, *La luce nelle sue manifestazioni artistiche*, cit., pp. 57-63) ma anche splendidamente filmata da Antonioni ne *La notte*.

dalle lampade a risparmio energetico⁶⁸, e soprattutto la luce protettiva, “estatica” delle candele, divenuta un topos sia artistico sia di senso comune, e così pure la spugnatura, utilizzata dai primi fotografi⁶⁹ per sollecitare una percezione più aptica e cinestetica, ma soprattutto la *diminutio* della luce e della tensione corporea tipica del crepuscolo.

Proprio il crepuscolo, grazie all'erosione dei contorni e alla generazione di una vaga impressione complessiva, risulta molto più favorevole della luce diurna all'insorgere di varie tonalità d'animo⁷⁰. È per questo che perfino un brutto “mare di case” diurno può trasformarsi in un architettonicamente affascinante gioco di luci la sera, tanto più se nebbiosa⁷¹: perché il crepuscolare, dimensione indistintamente emozionale e climatica, in ultima analisi inanalizzabile⁷² perché “patita” intermodalmente⁷³ (sinestesicamente) – come si evince dal fatto che lo si possa qualificare come “fresco”, “fioco”, “segreto”, “quieto”, ecc. –, “cala” (non metaforicamente!) da fuori, nella sua quasi-cosalità naturalisticamente irriducibile, su tutto e vi si insinua, rendendo le cose meno discrete⁷⁴, dissolvendo la distinzione tra identità e differenza richiesta da qualsiasi razionalizzazione⁷⁵ e costringendo la luce a una affascinante parcellizzazione residuale. I soli punti luminosi che sopravvivono, incrementando il proprio fascino, sono infatti le stelle, le luci delle case, ma anche quegli oggetti dotati di luce propria che, normalmente privi di salienza nella luce diurna, sfavillano magicamente invece nella semi-oscurità e rivelano una loro imprevista autonomia cinetica. Inibita ogni spazialità direzionale, il crepuscolo ci rende estranee anche le cose più familiari riducendole a *silhouettes*, suggerendo così un'irrinunciabile esperienza smaterializzante sia del percepito sia del percipiente⁷⁶, un'impres-



68 Cfr. Mikkel Bille, *Hazy worlds: Atmospheric ontologies in Denmark*, in «Anthropological Theory», vol. 15, issue 3, 2015, p. 261, DOI: 10.1177/1463499614564889.

69 Cfr. Walter Benjamin, *Breve storia della fotografia*, cit., p. 68.

70 Come riconosce anche Otto Friedrich Bollnow, *Le tonalità emotive* (1941), trad. Daniele Bruzzone, pref. Eugenio Borgna, Vita & Pensiero, Milano 2009, pp. 144-145.

71 Una transitoria veste luminosa cui non si può contrapporre la città “in sé”, visto che l'architettura progetta e costruisce sempre anche “con” la luce, a maggior ragione se artificiale: cfr. Gernot Böhme, *Architektur und Atmosphäre*, cit., p. 91.

72 Per Ludwig Klages, *Der Geist als Widersacher der Seele*, 3 voll., Barth, Leipzig 1929-32, pp. 176-177, ad esempio, il crepuscolo, come immagine unitaria e non composta da proprietà discrete, consiste nel vertiginoso e circolare coimplicarsi di una bandierina che svolazza, dello svolazzare e del crepuscolo stesso.

73 Nel crepuscolo (Tommaso Tuppini, *Ludwig Klages. L'immagine e la questione della distanza*, Franco Angeli, Milano 2003, p. 150) ci smarriamo «come nel rumore che si attutisce, nella minacciosità d'ombra, in uno di quei fruscii indistinti che acquistano solo di sera tutto il loro carattere di sorpresa e minaccia, in un inavvertito indaffararsi che qualcuno ha svolto nei pressi del molo».

74 Nello spazio diurno invece «si percepisc[e] anche l'intervallo tra le cose, cioè questo nulla apparente» (Otto Friedrich Bollnow, *Mensch und Raum*, cit., p. 216).

75 Riduttivo ci pare dunque affermare che «la luce è simile a una cosa quando fende il buio – come quando viene proiettata in un fascio da un faro – o si diffonde nel cielo all'alba», e non quando «la luce [...] è qui, in questa stanza» (Kurt Koffka, *Principi di psicologia della forma* (1935), trad. Carla Sborgi, Boringhieri, Torino 1970, p. 81).

76 Cfr. Eugène Minkowski, *Per una cosmologia. Frammenti filosofici*, cit., pp. 133-134.

sione di numinosità⁷⁷ e immemorialità⁷⁸, una vaga tristezza⁷⁹ generata dal senso minacciosamente incumbente della vanità delle cose⁸⁰ e, talvolta perfino la disperazione, in specie quando il congedo dalla luce simboleggia altri più gravi abbandoni (come nella *Blaue Stunde* di Gottfried Benn).

Che ci aggredisca come quasi-cosa è evidente anche dal fatto che, così come «la chiarezza degli oggetti sulla terra viene vista fundamentalmente come una proprietà ad essi inerente piuttosto che come l'effetto di un riflesso»⁸¹, anche la loro umbratilità è sentita non tanto come un'assenza – di contro all'antica tendenza (dall'Eleatismo innanzi) a deontologizzare l'oscurità – quanto come una qualità positiva e attiva, in breve più come un'enigmatica emissione di oscurità che non come una banale relativizzazione statistica dei valori chiari del campo visivo: una emissione, tra l'altro, che, contrastando relativamente la focalizzazione distale che il chiarore permette e la conseguente tendenza alla rigida differenza di sé dall'ambiente, notoriamente favorisce una talvolta auspicabile apertura extravisiva del percipiente all'alterità, schivando per di più l'eccessiva sorveglianza che caratterizza un'epoca di potere securitario⁸².

Senza escludere del tutto che il crepuscolare, con la perdita di orientamento cosale, possa suggerire in soggetti diversi stati d'animo relativamente diversi, ad esempio profonda inquietudine e matura autoriflessione, quel che è certo è che a suscitare tale effetto diversificato è pur sempre un'atmosfera intersoggettiva e quasi-cosale, la cui risonanza proprio-corporea, prima di declinarsi in maniera più individuale, è l'«indietreggiare inorriditi nell'angustia del corpo proprio al cospetto di una vastità che ci circonda estranea»⁸³ e l'intensificarsi dell'udito quale (così Nietzsche) organo del timore⁸⁴. Che poi l'atmosfera crepuscolare sia meno intensa nelle latitudini o stagioni in cui quasi

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

77 Cfr. Rudolf Otto, *Il sacro*, cit., pp. 77-78.

78 Nella penombra dei boschi, ad esempio, si “sprofonda” come in un mondo illimitato e “sempre” ancestrale, visto che «non vi sono foreste giovani nel regno dell'immaginazione». Così Gaston Bachelard, *La poetica dello spazio* (1957), trad. Ettore Catalano, rev. Mariachiara Giovannini, Dedalo, Bari 2006, pp. 219, 222.

79 Si pensi alle domande capitali cui si viene sollecitati dall'umido e angosciosamente ignoto farsi sera: cfr. Friedrich Nietzsche, *Così parlò Zarathustra* (1886), a cura di Mazzino Montinari, intr. Giorgio Colli, Adelphi, Milano 1988, p. 132.

80 Si ha «l'impressione di cose che emergono da uno stato di inesistenza a cui probabilmente torneranno [...] la vita come un processo di apparizione e sparizione» (Rudolf Arnheim, *Arte e percezione visiva*, cit., p. 266). La spettralità, generata dal venir meno dei confini e dal conseguente possibile inganno sensoriale (Otto Friedrich Bollnow, *Mensch und Raum*, cit., p. 222), può però anche essere solo un'impressione di vacuità dovuta a una fase del giorno altrettanto vacua perché transitoria e priva di un proprio specifico carattere (cfr. Friedrich Ratzel, *Glückseln und Träume*, Grunow, Leipzig 1905, p. 174).

81 Rudolf Arnheim, *Arte e percezione visiva*, cit., p. 248.

82 Cfr. Robert Shaw, *Controlling darkness: self, dark and the domestic night*, in «Cultural geographies», vol. 22, issue 4, 2015, pp. 585-600, DOI: 10.1177/1474474014539250.

83 Hermann Schmitz, *System der Philosophie*, vol. I, *Die Gegenwart*, Bouvier, Bonn 1964, p. 157.

84 «L'udito, l'organo del timore, soltanto nella notte e nella penombra di cupe selve e caverne ha potuto svilupparsi così largamente come si è sviluppato [...] nella chiarezza diurna l'udito è meno necessario» (Friedrich Nietzsche, *Aurora e frammenti postumi* (1979-1981), a cura di Ferruccio Masini e Mazzino Montinari, in Friedrich Nietzsche, *Opere*, vol. V, tomo I, Adelphi, Milano 1964, p. 170).

immediata è la transizione dal giorno alla notte, come pure in una vita urbana che oggi ne inibisce l'incanto col semplice gesto di accendere la luce, non toglie che, quando si manifesta, riduca comunque il soggetto «al suo elemento primo e ultimo: un sentire presago»⁸⁵: una paticità lievemente nostalgica della quale, tra l'altro, si sente sempre e ovunque il bisogno, come si evince sia dalla larga diffusione del *dimmer* (varialuce) proprio nell'età del lavoro h24 e dell'ubiquità dell'illuminazione artificiale, sia dal rifiuto, per l'atmosfera intima che si vuole dare al proprio soggiorno (per esempio), di lampade a illuminazione naturale, di luci fredde (al neon) e uniformi, in breve di quella luce il cui effetto, intollerabile quando si esuli da prestazioni analitiche sofisticate (un'operazione chirurgica ad esempio), è di far apparire, contrariamente appunto al nebuloso e al crepuscolare, tutti gli oggetti alla medesima distanza dall'osservatore.

Conclusioni (verso Oriente o verso Nord?)

Si può dunque orchestrare il proprio spazio grazie a una sapiente *lightness*⁸⁶, a riprova della relativa producibilità intenzionale delle atmosfere (quanto meno di quelle che abbiamo definito "derivate") e del fatto che le pratiche luminotecniche individuali contribuiscono pienamente al formarsi anche di identità collettive atmosferiche⁸⁷. Anche una collettività, però, necessita dell'atmosfericità particolarmente intensa, e proprio per questo quasi-cosalmente molto attiva, della crepuscolarità. Del momento in cui cioè, *a parte objecti*, il percepito è (o è reso) vago e crepuscolare e/o, *a parte subjecti*, la prestazione attenzionale pragmaticamente orientata nel segno della *fitness* è (o è resa) meno efficiente: quando, in altri termini, l'abbandono fa della percezione più un patire che non un agire. Vale qui, in ultima analisi, una *forma mentis* (in senso lato) orientale, radicalmente opposta al privilegio conferito in Occidente alla fulgidezza e all'orgoglio tecnico di aver «saputo ricavare il fenomeno della lucentezza, strappandolo alla roccia opaca, alla terra scura e al metallo grezzo racchiuso in essa»⁸⁸, e che infatti a ciò che luccica preferisce l'offuscato, il caliginoso e il brunito, non da ultimo per la patina temporale e inintenzionale che suggerisce⁸⁹. Ma prendiamo (nuovamente) una candela e chiediamoci che cosa ci affascina nella sua luce. Non solo evidentemente l'inafferrabile e ipnotica mobilità del fuoco, ma soprattutto la capacità di rendere visibili alcune cose e di tonalizzarne l'esperienza lasciandone al buio delle altre, di dinamicizzare tutti gli oggetti di cui proietta l'ombra, evidenziandone, di contro alla piattezza cui lo costringe la luce elettrica, bellezza e presenzialità⁹⁰. Detto altrimenti, il suo essere appunto, e in



85 Cfr. Gernot Böhme, *Anmutungen. Über das Atmosphärische*, Tertium, Ostfildern v. Stuttgart 1998, p. 32.

86 Cfr. Gernot Böhme, *The aesthetics of atmospheres*, Jean-Paul Thibaud (ed.), Routledge, London 2017, cap. 20.

87 Se ne occupa soprattutto Mikkel Bille, *The Lightness of Atmospheric Communities*, in Tonino Griffero, Marco Tedeschini (ed.), *Atmosphere and Aesthetics*, cit., pp. 241-258, DOI: 10.1007/978-3-030-24942-7_14

88 Cfr. Hans Sedlmayr, *La luce nelle sue manifestazioni artistiche*, cit., p. 35.

89 «Va definita patina la modulazione specifica di una superficie materiale. La patina deriva da una propria attività materiale stimolata da influssi esterni inintenzionali» (così Jens Soentgen, *Das Unscheinbare. Phänomenologische Beschreibungen von Stoffen, Dingen und fraktalen Gebilden*, cit., p. 188).

90 Cfr. Ziad Mahayni, *Feuer, Wasser, Erde, Luft. Eine Phänomenologie der Natur am Beispiel der vier Elemente*, Koch, Rostock 2003, pp. 89-94.

modo esemplare, «luce mitigata e indiretta», «luce senza bagliore»⁹¹. Ma grazie a quale specifica comunicazione proprio-corporea?

Si potrebbe parlare, in prima approssimazione, di una risonanza non conflittuale-antagonistica ma complementare-contemplativa, in specie quando l'arte, aggirando la teleologia della nitidezza incorporata nei suoi stessi strumenti rappresentativi, esprime vaghezza grazie non solo al tema prescelto ma anche a vari espedienti artificiali⁹². Ma forse anche, e più precisamente, di una risonanza esteso-privativa intimamente contrastata: nella quale cioè il corpo proprio è dapprima incoraggiato dalla quasi-cosa chiaroscurale ad abbandonare l'originaria angustia in favore della vastità pericorporea adirezionale che gli si presenta, per poi essere, però, inesorabilmente frenato in tale moto (anche solo interno), stante l'impossibilità di precisare ulteriormente gli oggetti (effettivamente tali solo se "in chiaro")⁹³, e quindi costretto a cercare ansiosamente dei punti certi (in quanto luminosi), fossero anche solo, per fare un esempio, fari di automobili che fendono la notte⁹⁴.

Ma che la vaghezza crepuscolare sia la più intensa (e lievemente malinconica) atmosfericità luminosa, è un'esperienza del tutto comune, che viene semplicemente potenziata dal "lavoro estetico". Per un teorico settecentesco dell'arte del giardino come Hirschfeld, ad esempio, il paesaggio «lievemente malinconico» è una «scena» perfettamente realizzabile. Basta che la veduta in generale sia sbarrata (avvallamenti, alberi ad alto fusto, boscaglia) e che l'acqua sia stagnante oltre che occultata allo sguardo da canneti e cespugli, che tutto sia quieto e paia privo di vita, che le luci siano poche ma non completamente assenti (pena un'atmosfera non più malinconica ma autenticamente terrorizzante), ed ecco che subito si produrrebbe il ricercato stato di «timore reverenziale», privando l'anima «di decisioni premeditate»⁹⁵. Ma la crepuscolarità dà anche abilmente forma al senso dell'abitare, a dinamiche socioculturali in accordo con le quali diversi tipi di luminosità (alcuni facilitanti e liberatori, altri inibenti e costrittivi) denotano spazi funzionalmente diversi (la luce più intensa nella toilette e in cucina e meno nel soggiorno e in camera da letto) come pure momenti esistenziali diversi (c'è una luce da lavoro e una luce da relax, come si ricordava all'inizio).

Tornando ancora sulla luce delle candele, non sarà superfluo rammentare qui l'uso di collocare delle candele alle finestre da parte dei Danesi, intenzionati così a segnalare ai loro dirimpettai di "esserci" e, con ciò, di aprirsi a (e voler fare parte di) una comunità che eccede la propria abitazione. Questa culturalmente specifica traccia luminosa lasciata dalle persone – una prassi ovviamente estranea a una cultura nutrita da un'intensissima luce naturale come quella mediterranea, abituata semmai a case aperte che danno sulla via e a panni stesi tra una casa e l'altra (questi sì segni di prossimità!) – fa sì che il vicino cessi di essere del tutto un estraneo, o meglio, che senza essere né un



91 Junichiro Tanizaki, *Libro d'ombra* (1933), a cura di Giovanni Mariotti, trad. Atsuko Ricca Sugo, Bompiani, Milano 2007, pp. 41, 47.

92 Filtri uniformanti o sfocanti, colori tanto intensi da occultare struttura materica e forma, produzione di zone d'ombra anche nel medium fotografico, ecc.

93 «È chiaro equivale a dire: ora possiamo vedere, siamo in grado di vedere le cose» (Gernot Böhme, *Anmutungen. Über das Atmosphärische*, cit., p. 37).

94 Cfr. Gernot Böhme, *Atmosphäre, estasi, messe in scena*, cit., p. 190.

95 Christian Cay Lorenz Hirschfeld, *Theorie der Gartenkunst*, M.G. Weidmanns Erbe, Leipzig 1779-1785, 5 voll., pp. 198 sg., 200 sg., 211 sg.

estraneo né un amico, diventi così a tutti gli effetti una «persona atmosferica»⁹⁶. Proprio nell'allestimento di un certo ambiente, fatto anche di cose certamente (un libro, una poltrona, una tazza di tè, da soli o con amici), di pratiche, di aspettative non solo precognitive, ma soprattutto di una luce del tutto particolare (attenuata, diffusa, calda), consiste quello che i Danesi (ancora loro!) chiamano *hygge*⁹⁷, intendendo con questo termine a doppia valenza (descrittiva e normativa) una situazione di sicurezza, familiarità, intimità, relax, in genere di benessere vissuto nell'attimo grazie alla temporanea interruzione del normalmente ansiogeno flusso temporale. Di qui l'uso massiccio, dunque normativo (la *hygge* quasi fosse un dover-essere "nazionale"), di candele anche di giorno per personalizzare e rendere pienamente domestico lo spazio vissuto, e offrire così – che sia una *hygge* estroversa (implicitamente comunitaria) o introversa (solitaria) – una guida extralinguistica a movimenti fisici ed emozionali entro uno spazio ben definito e, di conseguenza, ai comportamenti ben accetti e a quelli sgradevoli. Non è forse alla luce "calda" e diffusa, del resto, che si pensa normalmente utilizzando l'aggettivo "atmosferico"?

Si può certo guardare con sospetto a questo culto squisitamente nordico per una luminosità che simboleggia comunione ma sempre alla dovuta distanza, che segmenta in termini sociali e di censo (la luce troppo intensa sarebbe quella delle case degli immigrati o di coloro privi di gusto, mentre il buio assoluto genererebbe il sospetto del malaffare), avvicinando individui per altri versi del tutto disinteressati a conoscersi "di persona". Resta il fatto che il design atmosferizzante della luce, sebbene sia all'opera in varie culture, è sicuramente una peculiarità nordica, assai istruttiva per chiunque si occupi dell'atmosfera luminosa in generale (e di quella crepuscolare in particolare) come principio di una comunità atmosferica.

Va da sé che la nostra elezione del crepuscolare ad atmosfera basilare, e quindi anche a esempio eminente di quasi-cosa, esclude *a limine* ogni tentativo di identificarne pregiudizialmente la portata atmosferica (quella artistica compresa) con un messaggio critico capace di trasformare l'esistenza del percipiente. La ben nota urgenza utopica uggerita dal rilkiano "tu devi cambiare la tua vita" non è dal nostro punto di vista un accadimento più significativo di quanto lo sia la condizione di raccoglimento, riflessione e intimità, di languore nostalgico, irradiata dalla penombra e dalla crepuscolarità. Fa necessariamente segno tutto ciò a un'*anima naturaliter orientalis*? Senza dubbio, dal momento che la luminosità armoniosa della ragione, suggerita dal privilegio concesso in Occidente al vedere e da un clima (temperato) rappresentato dall'eterno meriggio nonché da una natura tanto "razionale" e prevedibile da sembrare a occhi orientali perfino un prodotto artistico⁹⁸, ci appare atmosfericamente inferiore alla luce attenuata, prototipicamente a quella, sempre un po' crepuscolare, della candela, tra le cui conse-



96 Alberto Corsín Jiménez, Adolfo Estalella, *The atmospheric person: Value, experiment, and "making neighbors" in Madrid's popular assemblies*, in «Journal of ethnographic theory», vol. 3, n. 2, 2013, p. 121, DOI: 10.14318/hau3.2.008.

97 Ruota intorno a questa nozione squisitamente atmosferica la ricerca di Mikkel Bille, ora condensata in *Homely atmospheres and lighting technologies in Denmark: Living with light*, Bloomsbury, London 2019, DOI: 10.5040/9781350057210.

98 Persino gli alberi mostrerebbero in Europa una «regolarità quale in Giappone si ottiene solo grazie alla mano del giardiniere» (Tetsuro Watsuji, *Fudo. Wind und Erde. Der Zusammenhang zwischen Klima und Kultur* (1935), hrsg. von Dora Fischer-Barnicol, Okochi Ryogi, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1992, p. 66).

guenze vi sono, al di là del prevedibile (e commercialmente sfruttato) effetto romantico, il venir meno del confine io/mondo e una certa predisposizione alla riflessione. Ma questo orientalismo è vero solo in parte, giacché, come si è visto, il culto, quasi l'ossessione, della luminosità attenuata è parte anche delle culture nordiche e scandinave, presentandosi quindi come una vera e propria invariante corporeo-culturale.

Anche e proprio in un pianeta nel quale le immagini satellitari notturne mostrano ormai quasi più zone illuminate che zone buie, nel quale l'inquinamento luminoso genera sì effetti estetici ma a discapito di dimensioni esistenziali primarie (a maggior ragione se basato su un'eccessiva standardizzazione della qualità e dei livelli di luminosità), nel quale in città totalmente elettrificate paradossalmente la notte è talvolta addirittura più luminosa del giorno e non ha quindi più alcuna drammaticità, il crepuscolare non ci sembra aver perso nulla del proprio fascino atmosferico. A fronte di un analfabetismo architettonico che pare frustrare il desiderio di diversificazione col «distendersi isotropo della luce su superfici isotrope»⁹⁹, e ignora il fatto che un edificio è fatto tanto di componenti materiali quanto, se non prevalentemente, di atmosfere suscitate da aria, suoni e appunto luce – un errore analogo a quello di chi pensa di spiegare l'emozione musicale parlando esclusivamente degli strumenti utilizzati¹⁰⁰ –, diventano infatti ancora più suggestive le rare ombre¹⁰¹, per nulla degradate dalla scelta antisolipsistica di accendere una luce fosse anche solo per generare una presenza che ci accompagni nelle nostre attività e vinca il nostro senso di solitudine. In fondo, e senza che questo sia una concessione all'oscurantismo, si può ben dire, atmosferologicamente, che «il vero progetto luce è elogio dell'ombra»¹⁰². Tutto sta a non cercare nevroticamente la messa a fuoco in ogni cosa: «per cominciare, spegniamo le luci. Poi, si vedrà»¹⁰³.



99 Ruggero Pierantoni, *Verità a bassissima definizione. Critica e percezione del quotidiano*, Einaudi, Torino 1998, p. 19.

100 Cfr. Tim Ingold, *Lighting up the Atmosphere*, cit., p. 175.

101 Come quando «si apre tra le murature rosse un vicolo angusto e sordido che magari le ombre metalliche delle scale di sicurezza renderanno arbitrariamente lirico per un istante» (Ruggero Pierantoni, *Verità a bassissima definizione*, cit., p. 15).

102 Ivi, p. 11.

103 Junichiro Tanizaki, *Libro d'ombra*, cit., p. 90.



Estinzione dello spettacolo: riflessioni
sulla via ecologica del teatro

Véronique Perruchon

ABSTRACT

Una riflessione ecologica trasferita nell'ambito della performance dal vivo, vissuta in una sensibile articolazione intersoggettiva, ci permette di avvicinarci alla luce all'interno di una riflessione etico-estetica. La luce ripensata e modellata secondo nuovi paradigmi potrebbe diventare complice nel rapporto con il mondo che lo spettacolo incarna. Al fine di cogliere le questioni in gioco, questo contributo fornisce una panoramica tecnica sull'uso di lampade non ecologiche e di quelle di nuova generazione (LED), prima di immaginare le implicazioni in gioco nel "teatro dell'avvenire" intersoggettivo, alimentato dalle estetiche che presuppongono una dimensione immersiva.

An ecological reflection transferred to a live performance, experienced in a sensitive intersubjective articulation makes it possible to approach light within an ethico-aesthetic reflection. The re-tamed light could become a partner in the relationship to the world that the show embodies. To understand the challenges, this text provides a technical update on the use of non-ecological lamps and the new park (LED), before imagining the challenges of intersubjective "theater" in the next future, nourished by immersive aesthetics.

Per citare usa / to quote use - DOI: 10.47109/0102290109.

Il contesto dell'epidemia SARS-CoV-2 (Covid-19) ha fatto scattare una situazione inedita: la chiusura dei teatri¹. Se avevamo pensato che la chiusura fosse legata ad un momento preciso, ora la condizione è di durata indefinita – quanto meno dal punto di vista dell'impatto e delle conseguenze che l'evento sta generando. Se la prima conseguenza è d'ordine economico, come per altri settori, la seconda, direttamente collegata ad essa, è umana. Gli artisti e i tecnici delle arti dello spettacolo si trovano nell'impossibilità di svolgere le loro attività. Ma questa situazione non potrebbe quanto meno essere un'opportunità per ripensare da un punto di vista ecologico il modo in cui i teatri funzionano, a partire dall'illuminazione? Perché in fondo questa situazione senza precedenti apre una serie di domande circa il nostro rapporto con l'ecologia. Non solo perché i coronavirus degli animali (pipistrelli o pangolini) sarebbero dovuti alla mancanza di rispetto dei loro territori da parte dell'uomo, ma anche perché la chiusura dei teatri ci dà l'opportunità di ripensare tutto e quindi di interrogarci dal punto di vista del teatro su questo tema urgente. Tale domanda si sta già diffondendo. Assistiamo ad occasioni in cui si tengono forum, conferenze e convegni sulle relazioni tra teatro ed ecologia².

Così una riflessione sull'ecologia trasferita al contesto dello spettacolo dal vivo può

1 La chiusura dei teatri da aprile 2020 sta perdurando in questa primavera 2021.

2 Per citare solo qualche esempio, nel corso del 2020: una settimana di dibattiti «Urgence des alliances» di cui «Culture et environnement» organizzati da «Télérama», dal 15 al 19 giugno 2020, in collaborazione con il Théâtre de la Ville, nel corso della quale diversi autori hanno riflettuto insieme sulla cultura post-Covid: <https://www.telerama.fr/idees/comment-conjuguer-culture-et-environnement-retrouvez-nos-debats-de-lurgence-des-alliances-6660681.php>, ultimo accesso 26.IV.2021; il convegno internazionale organizzato da Eliane Beaufils, Eva Holling, Barbara Bonnefoy e Oulmann Zerhouni «Théâtre et écologie. Le théâtre: un laboratoire de comportements écologiques?», dal 21 al 24 ottobre 2020 in collaborazione con l'Université Paris 8 e il Théâtre de la Cité internationale con il sostegno di MSH-Paris Nord, delle università Paris 8, Paris 10 e Montpellier III.

essere inserita nell'articolazione etico-politica – che Guattari chiama anche «ecosofia»³ — fra i tre registri ecologici: l'ambiente, i rapporti sociali e la soggettività umana. In questa cornice di pensiero, la luce non sarebbe più un substrato artificiale dell'essenza della terra, il sole, ma una rivelazione del superamento della supremazia dell'uomo sul mondo. Lontano dalla concezione di Debord⁴, lo spettacolo non è più "oggettivato", ma vissuto in una sensibile articolazione intersoggettiva all'interno di una riflessione etico-politica. La luce quindi non sarebbe più solo "illuminazione" tecnica bensì, ri-trasformata, diventerebbe partecipe del rapporto con quel mondo che lo spettacolo incarna. Per coglierne le implicazioni, suggerisco di iniziare con uno sguardo tecnico che faccia il punto sull'uso di lampade considerate non ecologiche, prima di provare a immaginare le questioni in gioco nel "teatro del futuro", sempre che si sappia di quale "futuro" si tratta e quando arriverà...

Lampada a incandescenza *versus* Lighting Emitting Diod

Anche prima della crisi sanitaria, l'ambito dell'illuminazione scenica era già interessato alla questione. Lo spettacolo dal vivo ha vissuto una rivoluzione importante a seguito delle normative imposte dalla Legge francese n° 2009-967 del 3 agosto 2009 del Grenelle de l'Environnement che ha programmato la soppressione progressiva delle lampade a incandescenza con scadenza 31 dicembre 2012, quindi per il 2022 quella delle lampade alogene e dei tubi fluorescenti compatti (spesso chiamati "neon a basso consumo"). La legge ratifica la scomparsa delle lampade di Edison, utilizzate fin dal 1880, e le sostituisce con i LED⁵ nelle nostre case, nelle strade e in palcoscenico. Una pagina è stata definitivamente voltata e la luce del XXI secolo è stata invitata a prendere posto in scena. Se questa rivoluzione, non ancora digerita da attori, creatori e spettatori, ha conseguenze sul piano delle estetiche, essa è stata motivata da questioni ecologiche la cui validità è indiscutibile.

Con la stessa luminosità (12.000 lumen), una lampada a incandescenza da 1000 W è sostituita da un LED da 120 W, il che significa un consumo energetico circa 9 volte inferiore. Se per uno spettacolo il carico medio è di un centinaio di proiettori, si passa da 100 kilowatt a 12 kilowatt, e per la verità molte creazioni di dimensioni minori si accontentano di qualche decina di proiettori.

Il LED permetterebbe quindi nei teatri un utilizzo da 8 a 9 volte più luminoso con la stessa potenza. D'altra parte però, non vi è nessuna regolamentazione in quanto ad una limitazione quantitativa; si potrebbe quindi benissimo immaginare un conseguente uso dei LED in quantità eccessiva di luminosità, visto che non costa quasi nulla! E questo sulla scia di ciò che Louis Jouvet osservava nel 1937 quando si cimentava in un'analisi comparativa:

Si on envisage l'instrument d'éclairage qu'est la rampe, nous pouvons, d'après les gravures de l'époque [1790], dénombrer à peu près ses



3 Félix Guattari, *Les trois écologies*, Editions Circée, Paris 1989, p. 12 (*Le tre ecologie*, con un contributo di Franco La Cecla, Sonda, Torino 1991).

4 Guy Debord, *La Société du Spectacle*, [1967], Gallimard, Paris 1996 (*Commentari sulla società dello spettacolo e La società dello spettacolo*, trad. Fabio Vasarri, Paolo Salvadori, con una nota di Giorgio Agamben, Sugarco, Milano 1991).

5 *Lighting Emitting Diode*.

éléments: une rampe de trente chandelles devait être déjà un luxe; la bougie ne donne point un grand progrès sur la chandelle (9 bougies équivalent à 10 chandelles); mais le quinquet vaut déjà 6 bougies de cire; la lampe Carcel qui lui succède (et qui servira plus tard d'étalon pour déterminer la bougie décimale) a une puissance égale à 9 bougies décimales; puis vient le bec papillon qui donne 15 bougies, et enfin le bec Auer, 120 bougies. [...] Aujourd'hui, la rampe de la Comédie Française comporte quarante-huit réflecteurs, munis chacun d'une lampe de 150 watts, c'est-à-dire de 300 bougies, soit un total de 14.400 bougies décimales⁶.

Storicamente, la storia della luce in scena è stata una corsa alla conquista della potenza. Dalla vittoria della luce sull'oscurità nei secoli XVI e XVII – con le feste del Re Sole a Versailles nel 1664 e nel 1668 che abbagliavano realmente e simbolicamente i suoi cortigiani – fino alla moltiplicazione delle attrezzature per illuminare lo spettacolo che si impone a partire dall'elettrificazione dei teatri nel XX secolo, la storia della luce ci mostra questa ricerca⁷. Tale eccesso di luce, soprattutto nell'ambiente urbano, si è diffuso in tutti i settori della vita notturna: abitazioni e luoghi di intrattenimento, compresi i teatri. L'occhio e la psiche del fruitore si sono abituati a un livello di luminosità sempre più elevato. Gli esseri umani non possono più vivere senza luce. Ci troviamo di fronte a una prima contraddizione: da un lato, un lodevole sforzo per ridurre i consumi cambiando il tipo di lampada (anche se, in realtà, il consumo elettrico attribuibile al palcoscenico ammonta a meno del 20% del consumo complessivo di un teatro – uffici, computer in *standby*, riscaldamento, luci di servizio, ecc.) e dall'altro lato una scalata crescente all'illuminazione.

La seconda fonte di interrogativi risiede nella giustificazione ecologica, ormai affermata, dei LED. Se il risparmio energetico di queste lampade è innegabile, contribuendo così all'abbassamento della "bolletta" del carbonio, la loro realtà ecologica è ben diversa. In caso di guasto, non cambiamo più una lampadina, ma l'intero dispositivo che deve seguire il percorso di riciclaggio degli strumenti informatici, per non parlare della durata di vita dei LED, molto inferiore alla lampada a incandescenza! Se queste ultime non superano le 1000 ore di funzionamento, è perché un primo accordo commerciale tra produttori internazionali negli anni Venti del Novecento aveva creato



6 Louis Jouvet, *L'apport de l'électricité dans la mise en scène au théâtre et au music-hall*, in *L'homme l'électricité la vie*, pubblicato per la *Classe 17 bis de l'Exposition internationale de Paris 1937*, Arts et métiers graphiques, Paris 1937, pp. 37-44. Ripubblicato in «Alliage», n. 50-51, dicembre 2000, <http://revel.unice.fr/alliage/index.html?id=3731> ultimo accesso 27.IV.2021. [«Se consideriamo lo strumento di illuminazione che è la ribalta, possiamo, a giudicare dalle incisioni dell'epoca [1790], contare più o meno i suoi elementi: una ribalta di trenta candele doveva già essere un lusso; la candela di cera non dà un grande vantaggio sulla candela [di sego] (9 candele di cera equivalgono a 10 candele [di sego]); ma la lampada d'Argand vale già 6 candele di cera; la lampada Carcel che la segue (e che sarà in seguito utilizzata come standard per determinare la candela decimale) ha una potenza pari a 9 candele di cera decimali; poi viene il becco papillon (a farfalla) che dà 15 candele di cera, e infine il becco Auer, 120 candele. [...] Oggi, la ribalta della Comédie Française ha quarantotto riflettori, ciascuno dotato di una lampada da 150 watt, cioè 300 candele, per un totale di 14.400 candele decimali»].

7 Cfr. in merito il capitolo *Entre luxe et lux: naissance du noir* in Véronique Perruchon, *Noir. Lumière et théâtralité*, Presses universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq 2016, pp. 17-65.

la prima obsolescenza programmata senza ancora portarne il nome⁸. In realtà, una lampada a incandescenza avrebbe potuto durare fino a più di 100.000 ore in certe condizioni. La durata di vita del filamento è correlata alla sua degradazione per sublimazione. La potenza delle lampadine (i Watt) diminuisce con il tempo di utilizzo. Così, da 60 W potrebbero diminuire a 4 W come il famoso esempio della lampada immortale della stazione dei pompieri di Livermore in California che è in funzione dal 1901⁹. Anche il LED perde luce durante il suo utilizzo, ma in misura minore. I rivenditori annunciano fino a 60 000 ore di vita (60 volte superiore alle 1000 ore della lampada a incandescenza con obsolescenza programmata) garantendo un investimento redditizio. Il vero problema ecologico della lampada a incandescenza è che solo un ventesimo dell'energia elettrica consumata viene utilizzata per l'illuminazione, mentre l'80% va nel riscaldamento. Un difetto che il LED non ha. Non di meno rimane il problema attuale dei LED, cioè la loro continua evoluzione e progressione che incita all'acquisto di un materiale sempre più potente a scapito degli acquisti precedenti, senza contare la loro obsolescenza programmata.

Anche se i LED potrebbero sostituire tutta una serie di attrezzature tradizionali che hanno plasmato le immagini degli spettacoli del XX secolo, questa situazione va oltre l'ambito tecnico e ha un impatto su quello estetico. Attualmente il LED è assimilato a colori spesso non convenzionali che formano una nuova tavolozza di riferimento per l'occhio dello spettatore (basta guardare le facciate degli edifici storici che passano dal verde al rosa, blu, rosso, viola o arancione...). Se per lo spettatore non è sorprendente ritrovarli in scena, i light designer hanno più difficoltà a mutare il loro modo di creare. La tendenza è quella dell'"adattamento". Elsa Revol, lighting designer, racconta l'esperienza della tournée al Théâtre d'O di Montpellier per lo spettacolo *Une Chambre en Inde* creato con Ariane Mnouchkine. Questo locale è dotato al 100% di proiettori LED mentre lo spettacolo era stato creato al Théâtre du Soleil alla Cartoucherie de Vincennes con attrezzature tradizionali nel novembre 2016. Di fronte alla necessità di adattare il progetto, un direttore di scena del Théâtre d'O si dedica interamente all'adattamento dei piani luci e alle connesse richieste di attrezzature. Se il tempo impiegato per l'adattamento è stato molto lungo, secondo la light designer lo spettacolo ne è risultato ricco quanto l'originale.

«Diverso ma altrettanto ricco. I costumi e la scenografia (bianca) sono apparsi diversi»¹⁰. La questione sta nella (vana) ricerca di una equivalenza estetica tra il vecchio e il nuovo materiale a disposizione. In effetti, il LED in sé non è problematico; i creatori luci mettono invece in discussione la sua generalizzazione, l'imposizione dei nuovi stru-



8 Il 23 dicembre 1924, i membri del Cartel de Phoebus (dal nome "Phoebus S.A. - Compagnie Industrielle de Développement de l'Éclairage", società creata a Ginevra nel 1916) presero accordi commerciali sulla base di una unificazione a livello europeo circa la durata di vita di una lampadina portata a 1000 ore. Cfr. Bernard Lavergne, *Le triomphe de la coopération suédoise dans sa lutte contre trusts et cartels*, in «Revue des études coopératives : problèmes d'économie nationale et internationale», n. 72, juillet-septembre 1939, pp. 289-290 [https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58136718/f27.item ultimo accesso 27.IV.2021].

9 Reportage del telegiornale del 28 dicembre 2012 [https://youtu.be/JETnpL-nCjw ultimo accesso 27.IV.2021].

10 *L'éclairage scénique en question(s) #1 – Lumière et technologie avancées*, sito web dell'U.C.L. (Union des Créateurs Lumière) [http://www.uniondescreateurslumiere.com/esq-2/ ultimo accesso 26.IV.2021].

menti in sostituzione di un materiale che aveva caratteristiche estetiche sue peculiari. Il LED non sarà mai in grado di riprodurle, dato che ogni tipo di lampada ha le sue qualità. Il LED, una lampada fredda per essenza, per esempio non ha un punto caldo; non può sostituire certe caratteristiche delle lampade tradizionali, come le irregolarità del PAR; per non parlare della poesia di una fiamma di candela lodata da Bachelard¹¹. Il LED non permette quell'esperienza sensuale nella luce che permettevano le lampade a incandescenza. Ma è una gara nella quale sarebbe inutile indugiare. Lo scrittore Junichiro Tanizaki¹², nel nascente Giappone del XX secolo, non ha forse cercato di conservare questa luce "incerta" ma "autentica", soffocata poco a poco dalla crudezza della lampada elettrica?



Kindertotenlieder, 2015, spettacolo ispirato al Nô: creazione, costume e interpretazione Claude Jamain, luci Véronique Perruchon. Un processo minimalista che utilizza solo 4 proiettori, uno schermo e un arbusto, della durata di 45 minuti, che si iscrive entro un percorso artistico ecologico.



- 11 Gaston Bachelard, *La Flamme d'une chandelle*, Presses Universitaires de France, Paris 1961, p. 99 (*La fiamma di una candela*, trad. Guido Alberti, SE, Milano 1996).
- 12 Jun'ichirō Tanizaki, *Libro d'ombra* [1933], a cura di Giovanni Mariotti, trad. Atsuko Ricca Suga, Bompiani, Milano 2005 (*Éloge de l'ombre*, trad. René Sieffert, Éditions Verdier 2011).

Dall'onnipotenza luminosa all'"estinzione" dei teatri

Tuttavia, il LED sembra portare un nuovo respiro che qualcuno ha colto. L'esempio più recente è la messa in scena di *Riccardo III* di Thomas Jolly, creata nel 2015, che contiene solo luci che chiameremo "luminescenti" (in opposizione alle tradizionali luci a incandescenza). Il Théâtre National de Bretagne a Rennes si è dotato di HMI (lampade a scarica) e di proiettori LED per questa creazione. Se si è trattato di un certo investimento finanziario a favore di un vantaggio ecologico, il valore aggiunto è stato estetico, un'acquisizione offerta da questo nuovo materiale di illuminazione che Antoine Travert (light designer) e Thomas Jolly hanno messo interamente al servizio della drammaturgia e della scena. La combinazione di luci luminescenti con proiettori motorizzati (interamente telecomandati) ha permesso di ottenere un'estetica totalmente nuova a teatro, ma ben conosciuta sui palchi dei concerti rock. La loro manipolazione fluida, dinamica e rapida, fino allo stroboscopio, pur rendendo visibili i fasci di luce, ha permesso di disegnare gli spazi e di incarnare l'immagine del potere¹³. L'estetica di questa creazione che ha deliziato una giovane generazione di spettatori, segna una svolta nella creazione della luce a teatro¹⁴. Si tratta di un approccio inedito, con l'eccezione della prima creazione interamente a LED di Claude Régy nel 2009 con Rémi Godfroy, lighting designer, per *Ôde maritime*. In quello spettacolo, il loro utilizzo entro una monocromia diffusa che cambiava a un ritmo impercettibile immergeva lo spettatore in uno stato quasi ipnotico. Cioè esattamente l'opposto di quello che Thomas Jolly fa in *Riccardo III*. Se molte altre creazioni hanno utilizzato i LED, ciò è avvenuto spesso nella coesistenza di materiali incandescenti e luminescenti, che non hanno cambiato radicalmente l'estetica dello spettacolo, cosa che la specificità di questi materiali può offrire. Possiamo quindi creare e pensare la drammaturgia della luce da, con e per i LED.



Ode Maritime, 2009, regia Claude Régy, luci Rémi Godfroy, foto Pascal Victor.

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

- 13 In merito si vedano gli estratti video al sito della compagnia La Piccola Famiglia, in particolare il video intitolato *I'm a dog* [<https://youtu.be/mobAlktGA1M> ultimo accesso 26.IV.2021].
- 14 A tal riguardo, cfr. *Richard III et ses machines asservies. Les lumières glaçantes d'un royaume sous contrôle*, intervista a Thomas Jolly e Antoine Travert di Olivier Balagna, in «SonoMag», n. 419, avril 2016, pp. 42-49, [<https://sonomag.fr/sono-419-2/#42> ultimo accesso 26.IV.2021].

Tuttavia, la questione principale mi sembra sia quella della sostituzione delle lampade tradizionali con i LED dal punto di vista più globale di una riflessione sull'ecologia e il teatro. Il teatro ha sempre avuto almeno in parte la vocazione a interrogare il mondo e l'essere umano. Il passaggio ai LED, la loro adozione estetica, apparentemente sembra non servire alla riflessione sulla questione ecologica. La chiusura dei teatri, l'arresto del loro funzionamento durante la pandemia, non sarebbe forse il momento per pensare a una vera *estinzione*, allo spegnimento della luce nei teatri?

Utilizzare meno luce, fare teatro con i sensi

In una società che deve ripensare il suo rapporto con il consumo, il teatro potrebbe interrogarsi sull'uso della luce in scena. Se la generalizzazione dei LED è soddisfacente dal punto di vista di un *green deal*, non lo è se si è interessati ad affrontare più profondamente una riflessione ecologica. L'illuminazione, che spesso è passata inosservata, sta diventando l'argomento principale del ripensamento ecologico dei teatri – dopo quello sul riciclaggio delle scenografie, come propongono per esempio le associazioni ArtStock (Toulouse), L'Alternateur (Savoie), La Réserve des Arts (Région parisienne), La Ressourcerie (Nantes). Ripensare la luce potrebbe comportare il superamento dell'antropocentrismo che il LED perpetua. Il LED, nuovo artefatto, non è l'unica soluzione. La luce può essere ripensata in una profonda armonia seguendo l'esempio della filosofia di Arne Næss e il suo concetto di *ecosofia*¹⁵. Ecosofia che si iscrive entro i principi dell'"ecologia profonda" (*deep*) in opposizione all'"ecologia superficiale" (*shallow*). Il suo concetto, inteso come filosofia dell'armonia o dell'equilibrio tra le soggettività, può, se trasferito all'ambito teatrale, portare a un ripensamento delle relazioni tra le componenti sceniche e l'ambiente. La luce, di cui il buio è una componente¹⁶, possiede potenzialmente il potere di portare un pensiero olistico ed "ecosofico" dello spettacolo in un mondo in trasformazione. Il teatro spesso pensa a partire dal testo mettendo la luce in secondo piano. Per ritrovare un equilibrio, è probabilmente nell'interesse del teatro "di parola" imparare da altri generi spettacolari. Nelle performance non verbali, il visivo assume una dimensione fondamentale. Non è lì per cancellare il suono, ma al contrario lo accompagna. Non è raro scoprire che più si abbassano le luci, meglio si sente. Come incantato, il corpo affina la sua capacità di percezione e riscopre l'essenza stessa dello spettacolo, che invita i sensi a meravigliarsi. Al di là del "visibile", lo spettatore si "fonde" con un universo che ha il potere evocativo dell'«immagine aperta» che permette l'accesso al visivo (Georges Didi-Huberman¹⁷). L'esperienza della luce in tutta



15 Nel 1973 Arn Næss presenta la sua tesi sulla «deep ecology» (ecologia profonda) in un primo articolo *The Shallow and the Deep Long Range Ecology Movement* (trad. in Hicham-Stéphane Afeissa, *Éthique de l'environnement. Nature, valeur, respect*, Vrin, Paris 2007) poi ripreso in *Une écologie pour la vie*. Arn Næss ha sviluppato il suo pensiero in *Ecology, community and lifestyle*, trad. David Rothenberg, Cambridge University Press, Cambridge 1989; trad. francese di Hicham-Stéphane Afeissa, *Écologie, communauté et style de vie*, Éditions Dehors, Bellevaux 2013 (prima ed. 2008, ed. MF).

16 Cfr. Véronique Perruchon, *Noir. Lumière et théâtralité*, cit.

17 Georges Didi-Huberman, *L'immagine aperta. Motifs de l'incarnazione dans les arts visuels*, Gallimard, Paris 2007 (*L'immagine aperta. Motivi dell'incarnazione nelle arti visive*, trad. Marta Grazioli, Bruno Mondadori, Milano 2008) e Georges Didi-Huberman, *Devant l'immagine*, Les Éditions de Minuit, Paris 1990 (*Davanti all'immagine. Domanda posta ai fini di una storia dell'arte*, a cura di Matteo Spadoni, Mimesis, Milano 2016).

la sua gamma di intensità fino al buio immersivo ha la capacità di rovesciare l'opacità dello schermo del "visibile" per assumere le qualità del "visivo"; seguendo l'esempio del poeta Junichiro Tanizaki per il quale il buio «suscita risonanze inesprimibili» che solo il corpo vigile e la coscienza risvegliata potranno intercettare, il buio rivela un ambiente potentemente avvolgente che può, nella dolcezza della sua accoglienza, accompagnare la comunione profonda che l'arte scenica invita a vivere.



Le Soir des Monstres, 2013, spettacolo di Magie nouvelle di Étienne Saggio, disegno luci Elsa Revol, foto Vassil Taveski.

È ciò che propongono in particolare gli spettacoli che immergono lo spettatore e la scena in una forma di penombra dove può essere accolta la poesia. Non importa allora quale sia l'origine della fonte di luce, lampada LED o alogena, a luminescenza o incandescenza. Ciò che conta è l'atmosfera condivisa grazie a una minor quantità di luce.

Gli spettacoli di Magie nouvelle¹⁸ (Nuova magia) sono particolarmente fertili per questa esperienza. In questa forma spettacolare, il patto con lo spettatore non si basa più sulla garanzia dell'effetto magico (come avviene nella magia tradizionale), ma sull'accettazione di una deviazione dalla realtà. La nuova magia dissemina progressivamente nuovi punti di riferimento cognitivi ai quali il cervello aderisce, accettando che, in questo mondo, i corpi galleggino, si muovano al rallentatore o in modo estremamente veloce, scompaiano e riappaiano, si moltiplichino, ecc. Un processo in cui il buio gioca un ruolo sottile e fondamentale. Per la durata di uno spettacolo, l'adesione ad una

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

18 Fondata nel 2000 da Clément Debailleul e Raphaël Navarro, la compagnia 14:20 è pioniera e portavoce del movimento artistico della Magie nouvelle. Sin dagli inizi, accompagnata da Valentine Losseau, la compagnia afferma la magia come linguaggio autonomo e proliferante attraverso la creazione artistica, la trasmissione pedagogica e la ricerca. Cfr. <https://cie1420.jimdo.com/la-compagnie> ultimo accesso 26.IV.2021.

nuova realtà offre la possibilità di «uscire dalla propria zona di comfort»¹⁹ secondo un'espressione che prendiamo a prestito dagli psicologi comportamentali, ammesso che questa zona esista veramente.

In questo contesto singolare, la Magie nouvelle invita a scuotere i nostri punti di riferimento e a sperimentare la possibilità di «deterritorializzare» (Gilles Deleuze²⁰) in una «deterritorializzazione relativa» che fa posto a una «riterritorializzazione» e a una nuova esperienza della relazione con il mondo. La luce vissuta in questo modo ci offre l'opportunità di ripensare la sua presenza scenica e, allo stesso modo, ci invita a sperimentare un legame che implica la questione di una ecologia "profonda". Ora, il LED può, attraverso la sua luminescenza, permetterci di vivere questa immersione, al posto di una luce transitiva che rischierebbe di lasciare lo spettatore fuori dall'esperienza. Aderendo a una realtà modificata facciamo questa esperienza. Affrontando l'atmosfera luminosa entro una fusione, o anche in una comunione profonda, facciamo questa esperienza. Un'esperienza che dovrebbe impegnarci a mettere in discussione il ruolo e il posto della luce teatrale.

In definitiva, invece di continuare a spingere in direzione di un continuo eccesso in termini di potenza e di attrezzature, la chiusura dei teatri ci permetterà forse di riaprire gradualmente le porte per far entrare la luce naturale²¹. Allora, forse saremo in grado di raccontare nuove storie in un'ecosofia dell'arte scenica da costruire. È vero che si tratta di un'estinzione accidentale, nessuno immaginava che i teatri un giorno sarebbero stati chiusi. Ma l'opportunità di pensare e soppesare la posta ecologica durante questa chiusura è alla portata di tutti: registi, artisti, spettatori. Prima di riaprirli dotati di LED, così lontani dalla fiamma originaria, sarebbe bene mettere in discussione una sostituzione attuata per decreto. Senza cadere nella nostalgia e ammettendo che una pagina è stata definitivamente voltata, una riflessione sull'ecologizzazione dei teatri deve includere la luce, che sola e potentemente ha la prerogativa di orientare l'estetica di una creazione. Allora, il nostro rapporto con il mondo, il sogno di Brecht, potrebbe essere influenzato, se non modificato, dall'esperienza spettacolare "nuova generazione", sull'esempio dell'ecosofia di Guattari, suddivisa nei tre registri ecologici: ambiente, relazioni sociali e intersoggettività umana.

Traduzione dal francese di Cristina Grazioli.



19 Espressione la cui origine risale agli studi di Robert M. Yerkes, John Dillingham Dodson, *The dancing mouse*, The Macmillan Company, New York 1908.

20 Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille plateaux*, Les Éditions de Minuit, Paris 1980 (trad. Giorgio Panerone, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 1987).

21 Cfr. anche Cristina Grazioli, *Sciami di luce: chiarori, abbagli, crepuscoli*, «Sciami | ricerche», n. 9, aprile 2021, DOI: 10.47109/0102290101; e Cristina Grazioli, Pasquale Mari, *Aria*, in *Dire Luce. Una riflessione a due voci sulla luce in scena*, Cuepress, Imola 2021, pp. 184-198, in particolare p. 190.

Lampi

Michele Sambin

Michele Sambin, *Lampi*, 2021



Michele Sambin, *Lampi*, studio, 2020, *still* video. Video visibile all'indirizzo webzine.sciami.com/lampi.

Michele Sambin, *Lampi*, studio, 2021



Michele Sambin, *Lampi*, 2020, *still* video. Video visibile all'indirizzo webzine.sciami.com/lampi.

Lampi.

Alla fine di settembre all'Ovile¹ si è verificato un fenomeno naturale altamente spettacolare che mai mi era capitato di vedere.

Poco prima di mezzanotte facevo due passi nel giardino degli ulivi seccati. In lontananza il cielo nuvoloso era illuminato da deboli lampi che aprivano lo spazio dell'oscurità.

Ho iniziato a fare delle riprese. A poco a poco la perturbazione si è avvicinata e i lampi sono diventati potentissimi, in alcuni momenti veramente accecanti e non più diradati ma ravvicinati nel tempo.

Un inusuale rapporto luce suono che non rispettava il principio di causa effetto: lampo e a seguire tuono. La frequenza, a volte velocissima, buio luce era accompagnata da prolungati brontolii gravissimi.

Una strana sensazione di incombente tempesta. Mi aspettavo che da un momento all'altro iniziasse una pioggia scrosciante e violenta, ma non è caduta una goccia. La perturbazione ha girato attorno alla mia testa senza scaricarsi. Solo luce buio in un'alternanza che si è lentamente diradata fino a tornare al buio iniziale. Tutto è durato un'ora circa. Un format teatrale di misura perfetta.

Una bella esperienza, un teatro naturale credo irripetibile. E come il teatro, godibile solo da chi l'ha vissuto dal vivo. La registrazione video non ne è che un surrogato.

Lavorerò sulle riprese che, al contrario della realtà, fortunatamente possono essere riviste, rallentate (fino a fissare l'istante apice del lampo), rielaborate.

Queste le mie intenzioni di partenza ma come sai le idee nascono facendo e so già che non mi sarà sufficiente la riproduzione del reale anche se rielaborata. Sento di aver bisogno di altri lampi che possano dialogare con i lampi opera della natura. Saranno questi i miei lampi.

(Lettera di Michele Sambin a Cristina Grazioli, 17 ottobre 2020)

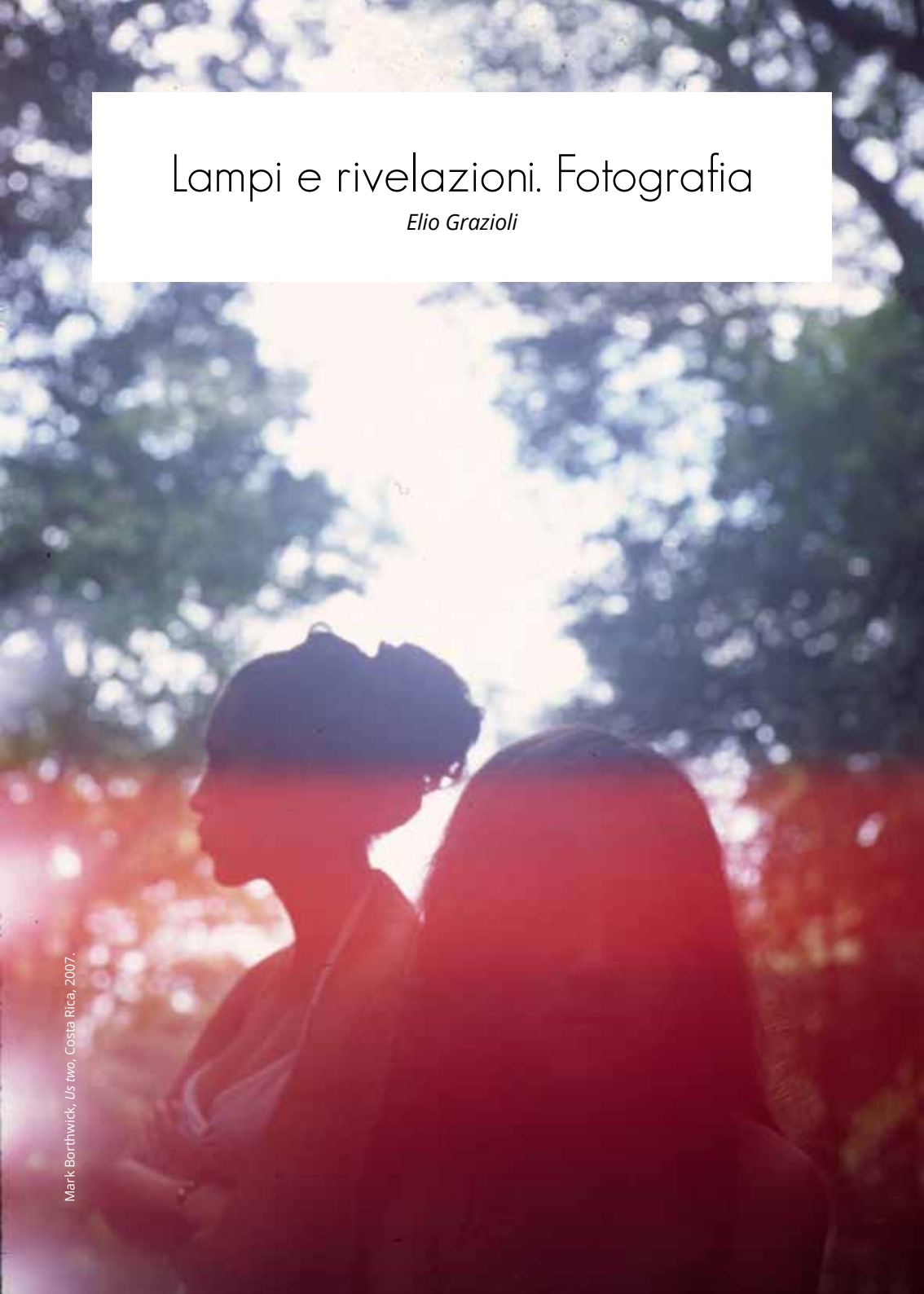
////////////////////

1 Cannole (LE).

Lampi e rivelazioni. Fotografia

Elio Grazioli

Mark Borthwick, *Us two*, Costa Rica, 2007.



ABSTRACT

La fotografia, ormai è un luogo comune, è “scrittura di luce”; ma la luce fa molti scherzi: sovraesposizioni, sottoesposizioni, ombre non volute, colpi di luce che bruciano la pellicola, negativi rovinati, stampe maldestre... “Errori” o modalità espressive: sono l’argomento della mia proposta. Ci sono artisti che hanno sfruttato questi effetti — per esempio Mark Borthwick, Rinko Kawauchi, Tacita Dean – che dominano nelle fotografie degli “album di famiglia” e dei “mercatini delle pulci”, cioè nella fotografia anonima e involontaria. Quest’ultima interessa in modo particolare, perché è doppiamente rivelatoria: da un lato rivela significati inconsapevoli, imprevisi, “trovati”; dall’altro rivela uno statuto dell’immagine fotografica a sua volta impensato, o comunque problematico, rispetto alle interpretazioni più consolidate.

Da Jean-Christophe Bailly a Clément Chéroux, da Michel Frizot a Mark Godfrey, gli spunti teorici che si raccolgono intorno a questo argomento vanno dall’ontologia, alla tecnica, all’estetica.

Photography, it is by now a commonplace, means "light writing"; but light plays many tricks: overexposures, underexposures, unwanted shadows, bursts of light that burn the film, ruined negatives, clumsy prints... "Mistakes" or modes of expression are the topic of my proposal. There are artists who have exploited them - for example Mark Borthwick, Rinko Kawauchi, Tacita Dean - but these effects dominate in particular in the photographs of "family albums" and "flea markets", i.e. of anonymous and involuntary photography. The latter is quite interesting, because it is doubly revealing: on the one hand it reveals unconscious, unexpected, "found" meanings, and on the other hand it reveals a status of the photographic image that is itself not thought before, or in any case problematic with respect to more established interpretations.

From Jean-Christophe Bailly to Clément Chéroux, from Michel Frizot to Mark Godfrey, the theoretical ideas gathered around this subject range from ontology to technique to aesthetics.

Per citare usa / to quote use - DOI: 10.47109/0102290110.

La fotografia, è ormai un luogo comune, è “scrittura di luce”; ma la luce fa molti scherzi. Basta guardare dentro le raccolte personali di qualsiasi fotografo non professionale – un tempo detti album di famiglia, ora siti e social – per trovare sovra o sottoesposizioni, ombre non volute, colpi di luce che bruciavano un tempo la pellicola e oggi i pixel; e ancora negativi rovinati, stampe maldestre, insomma ogni genere di quelli che un certo modo di intendere la fotografia qualifica come errori.

Clément Chéroux ha scritto un libro diventato famoso sull’argomento. Gli “errori” riguardanti la luce figurano nell’elenco che l’autore mette a punto, come: «la pellicola o la stampa (*épreuve*) è velata, sovra o sottoesposta»¹. Poi, stranamente, neppure un paragrafo viene dedicato alla luce, mentre sono presi in esame più dettagliatamente errori di spazio, di tempo, le sovrapposizioni, l’“auto-ombra”, le casualità e altro, e mentre peraltro – tra le bellissime fotografie sbagliate a colori che incorniciano il libro, poste in apertura e chiusura fuori testo – 6 su 10 sono proprio effetti luminosi. Forse

1 Clément Chéroux, *L'errore fotografico. Una breve storia*, trad. Rinaldo Censi, Einaudi, Torino 2009, p. 19, (*Fautographie. Petite histoire de l'erreur photographique*, 2003).

non è un caso: la luce fa problema. Per essa, valgono tutte le osservazioni riservate da Chéroux agli altri errori, che da un lato sono rivelatori e dall'altro sono stati assunti successivamente in contesto artistico come caratteri espressivi; e, soprattutto, che per molti aspetti il loro significato dipende dalla ricezione, dai criteri culturali e interpretativi con cui li si affronta.

Però, le fotografie con effetti luminosi involontari rivelano forse anche qualcosa di imprevedibile che c'è sempre nella fotografia, e che essa non è affatto quella registrazione meccanica oggettiva, senza errori, che siamo soliti credere; qualcosa interviene sempre a cambiarne la percezione, all'interno o da fuori. Basta che la luce cambi e l'intera scena si trasforma, ogni fotografo lo sa. Uno degli errori più vistosi è poi quello di un fascio luminoso che si rende visibile e penetra da un lato nell'immagine. Questo fascio, ci chiediamo allora, esiste o non esiste? Esiste allo stesso titolo delle "cose" riprese nell'immagine? Fa parte della stessa oggettività e registrazione? Se sì, allora letteralmente non esistono fotografie errate, non esistono errori, tutto è come appare. Ma, al tempo stesso, questo apparire non è lo stesso della rappresentazione mimetica. Se dunque la risposta è no, allora c'è qualcosa nell'errore che rende il reale di fatto imprevedibile: capita sempre qualcosa che non è sotto il controllo della nostra idea di realtà. La luce è un elemento fuori controllo, e per questo ha un fascino irresistibile: qualsiasi effetto luminoso crea meraviglia e sembra rimandare a un senso ulteriore. L'errore luminoso porta tutti i caratteri della fotografia al loro limite e allude d'altro canto a una dimensione altra, fuori di sé, per dirla con Maurice Blanchot, o infrasottile, per dirla con Marcel Duchamp.

È appunto in questo senso, in queste direzioni, che gli effetti luminosi sono stati assunti da fotografi come Mark Borthwick e Rinko Kawauchi. Il primo – immerso nel pensiero alternativo da West Coast americana, incentrato su libertà, giovinezza, pace, amore, natura, musica – usa la luce come simbolo ed espressione di queste. Così, scatta sovente con il sole in faccia, o con riflessi che alterano la resa a fuoco, sovraesposizioni di ogni genere e bruciature di fine rullino, per inondare di luce ogni scena. L'effetto è affascinante, mai gratuito o sprecato. Cattura e coinvolge l'osservatore, che si immerge nell'atmosfera dell'immagine, vivendola dall'interno; è luminosa e illuminante. D'altro lato, è una modalità che dice il carattere accecante, o inebriante, di ogni evento visivo, per cui non c'è visione senza qualche forma di «perdita di controllo», dice Borthwick, assumendola «come un gioco mentale che ti dà l'opportunità di perderti un po'»². Non c'è memoria senza oblio, anzi c'è solo "vissuto": il momento non è fissato per essere ricordato, ma per diventare immagine attiva, evocativa. Infine, c'è una trasfigurazione che si configura come sintesi di corpo e spiritualità, come questo tipo di pensiero, anzi di scelta di vita, si propone. Proprio per la sua indefinibilità e ambivalenza, materia sottile ed energia immateriale, corpuscolare o ondulatoria, reale ma inafferrabile, la luce manifesta la stessa duplicità di ogni realtà.

Kawauchi va per così dire nella direzione opposta: quella della meraviglia, di fronte all'accadere di un reale che diventa immediatamente simbolico, di un microevento che si trasforma in metafora assoluta, cioè totale, sotto l'occhio incantato dello spettatore; è illuminazione, momento di scoperta. La fotografia è come un haiku. La luce è allora "illuminance", luminescenza, emanazione, irradiazione dall'oggetto, piuttosto che ricezione passiva. Anche in questo caso, a volte acceca, «oscura almeno quanto rivela;



2 Mark Borthwick in Elio Grazioli, Riccardo Panattoni (a cura di), *Fotografia Europea: Incanto*, Electa, Milano 2010, p. 66.

riflette; penetra; smaterializza; e rende le cose invisibili. E in alcune immagini, la luce è tutto ciò che resta», come sintetizza David Chandler. Proseguendo: «La qualità della luce e della leggerezza risuonano nel lavoro di Kawauchi. Le sue fotografie suggeriscono spesso la trasparenza e la leggerezza: sono piene di aria, di volo, di fragilità e prive di sostanza»³. C'è nella sua fotografia un senso dell'impermanenza, della transitorietà, tipicamente orientale, che non corrisponde a quanto noi occidentali intendiamo con gli stessi termini, perché non comporta senso di perdita ma al contrario convinzione, dunque gioia della sua percezione.



Rinko Kawauchi, *Illuminance*, 2011. Fotografia a colori.

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

³ David Chandler, *Weightless Light*, in Rinko Kawauchi, *Illuminance*, Postcard, Roma 2011.

Così sintetizza Kawauchi il proprio atteggiamento fotografico: «Quando fotografo, sento veramente di trarre energia dal soggetto»⁴. Il raggio di luce è dunque anche il segno visivo di questa energia. È questo che l'artista coglie, ciò che trasfigura le immagini anche più semplici e quotidiane, spesso al limite dell'album di famiglia, del diario personale. Tutto diventa potente, perché il suo significato è totale e al tempo stesso intimo, frutto di uno sguardo che coglie l'accadere del senso. La luce è il senso.

Jean-Christophe Bailly, da parte sua, interpreta questa identificazione in un altro modo; nel suo caso, con una discrezione che pare necessaria a questo genere di riflessioni. Se non esita infatti a fare della bomba atomica un flash all'ennesima potenza e apocalittico (che rende tragicamente reali tutte le metafore dello *shot*, dello scatto-sparo, del raggio che uccide)⁵, d'altro canto punta a come la luce faccia emergere non gli oggetti, ma piccoli segni fluttuanti che rivelano – piuttosto che un intreccio, che un racconto – quella che egli chiama la «messa in vibrazione del senso»⁶. Quest'ultimo infatti non è qualcosa di dato, da identificare e di cui appropriarsi, bensì «il fondo enigmatico dell'universo che si mette a lampeggiare»⁷. Questo fondo è enigmatico non perché misterioso o vago, ma perché non può che manifestarsi lampeggiando: questo è il modo in cui ci si manifesta. Lungi dall'essere un'esitazione o una vaghezza, questa pulsazione è un linguaggio. Così, questi segni luminosi, prosegue Bailly, «ci parlano e, senza che sappiamo subito quello che ci dicono, noi intuiamo che attraverso di essi il reale parli la sua vera lingua o almeno quella che ci rivolge personalmente»⁸. La luce e il senso condividono lo statuto di vibrazione: la luce fa vibrare il reale, lo fa parlare per noi; così, il senso viene alla luce, come si suol dire. La luce lo fa “personalmente”, rivolgendosi a ciascuno, come un incontro. La fotografia è questo incontro, lo scatto, la scrittura che lo cattura.

La fotografia, che solitamente intendiamo come registrazione della realtà, ne è invece esattamente la visione; è l'immagine che ci restituisce cioè uno sguardo che vede la realtà diversamente; o, se si preferisce, mostra che c'è modo di vederla diversamente. La stessa realtà, non un'altra; la realtà stessa, non l'immaginazione, non l'invisibile, non il trascendente. Non è la luce come emanazione divina quella di cui si parla qui, non quella caravaggesca, non quella drammatica, ma casomai quella che appare per errore, si diceva, non per calcolo; inattesa, in un incontro non fissato benché latente nella predisposizione di chi guarda; per “caso oggettivo”, direbbe con felice ossimoro André Breton.

Veniamo allora agli effetti di luce “trovati”, ovvero proprio a quegli errori che inducono solitamente a scartare le fotografie come non riuscite, inutili. Come ricorda Chéroux, spesso i laboratori si rifiutavano di stamparle⁹, ma molte sono state conservate nono-



4 Rinko Kawauchi, *Intervista con Machiel Botman*, in *Mizu no Oto – Sound of Water*, a cura di 3/3, Acca & Partners, Roma 2011, p. 12.

5 Vedi Jean-Christophe Bailly, *L'istante e la sua ombra*, trad. Elio Grazioli, Bruno Mondadori, Milano 2008.

6 Jean-Christophe Bailly, *Documento, indizio, enigma, memoria*, trad. in Elio Grazioli e Riccardo Panattoni (a cura di), *Not straight. Documento, piega, inganno*, Moretti & Vitali, Bergamo 2015, p. 24.

7 Ivi, p. 25.

8 *Ibidem*.

9 Clément Chéroux, *L'errore fotografico*, cit., pp. 28-29.

stante tutto negli album di famiglia. Certamente, non lo sono state per motivi estetici, ma perché qualcosa comunque rimaneva e l'affetto è più forte della regola. Molte poi sono finite nei mercatini delle pulci e, come nel racconto appunto di Breton¹⁰, hanno incontrato gli sguardi di chi vi ha visto altro. C'è chi le ha collezionate per sé; ci sono altri, artisti, che le hanno integrate in loro opere in operazioni rubricate sotto la denominazione di *found photo*.



Tacita Dean, *Floh*, 2001. Fotografia trovata.

Ve ne è tutta una casistica, ampiamente studiata da diversi autori, molto ben ripercorsa e riassunta da Mark Godfrey in un suo saggio, nel libro *Floh* dell'artista Tacita Dean, composto di sole fotografie trovate appunto (come dichiara il titolo) nei mercatini delle pulci (e, a sua volta, ulteriore sorta di mercato delle pulci, per noi lettori). La disamina che Godfrey mette in campo punta a dire che quella di Dean è un'operazione diversa dalle altre:

Non stava usando le fotografie trovate per dequalificare la fotografia, non stava riflettendo sulla differenza tra fotografie di famiglia e altri generi di fotografie. Non si stava appropriando di immagini già note per cambiare il loro significato assodato, non stava realizzando uno studio antropologico. Il suo non era un archivio che rivendicava lo stato di falso documentario, né era in alcun modo evidente un'impresa fittizia o un'indagine sulla finzione. Le fotografie, in altre parole, non erano davvero trovate o presentate

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

10 André Breton, *L'Amour fou*, trad. Ferdinando Albertazzi, Einaudi, Torino 1974, pp. 25-26.

per eventuali secondi fini subito manifesti. “Ciò che vedi è ciò che vedi”: le immagini sono solo lì, raccolte nel libro. Ma sicuramente si può dire di più¹¹.

Non si giudichi superfluo l'elenco e la precisazione, perché sono anzi essenziali per quanto stiamo rilevando: ci vuole quel tipo di intenzione e quel genere di sguardo, quello che considera anche l'aspetto letterale di ciò che vede, per cogliere l'effetto della luce che andiamo inseguendo. Si tratta di uscire dalle funzioni elencate per sintonizzarsi su altro, proprio sull'altro che è nello stesso.

Dunque, per quanto riguarda gli errori e le luci, due sono le questioni che *Floh* pone secondo Godfrey, naturalmente legate fra di loro. La prima è che «in ogni caso queste fotografie trovate ci inducono a riconsiderare molti dei presupposti della teoria classica della fotografia, in particolare la relazione tra indessicalità della fotografia e le sue capacità documentarie. Le fotografie possono essere impronte di luce su carta fotosensibile, ma questo dà poche garanzie in termini di iconicità»¹². La seconda è: perché i proprietari hanno conservato queste fotografie sbagliate, e non le hanno gettate? Da un lato, c'è una «dimensione irrazionale dell'uso della fotografia», che è forse intrinseca allo statuto stesso della fotografia; dall'altro, queste fotografie sono delle «sopravvissute»¹³; ma, aggiungiamo noi, di un tipo speciale: forse la luce – e anche l'errore – ha un potere salvifico, rivivificante. In fondo è come se non si osasse gettare ciò che è luminescente, ciò che nell'errore – lo sentiamo intuitivamente, se non consapevolmente – lascia emergere qualcos'altro. Oggi è così; oggi, cioè da quando esiste la fotografia.

Giustamente, Joan Fontcuberta fa notare che con il digitale e il social le cose sono cambiate. Innanzitutto, l'uso:

Prive di ambizioni visive e orfane di una qualunque estetica, queste istantanee imprecise non hanno altro obiettivo che essere parte di una documentazione personale temporanea. L'inesperienza dei loro creatori, unita all'urgenza della loro produzione, conduce nei risultati a una serie di “errori”¹⁴.

Ma, d'altro canto, con il digitale – se il risultato non è soddisfacente – lo si può semplicemente cancellare, senza alcun costo. Dunque, se l'istantanea viene “postata” è perché «assolve al suo compito»¹⁵.

Il risultato è un “limbo” estetico «caratterizzato dall'assumere tutti i canoni; oppure, che è lo stesso, sembra mancare di un canone»¹⁶. Ne scaturisce forse una nuova estetica, che sia dell'imperfezione o antifotografica, secondo Fontcuberta; ma forse anche “intrafotografica”, tale cioè da configurarsi intorno a caratteri fotografici comunque



11 Mark Godfrey, *Fotografia trovata e persa: Floh di Tacita Dean*, trad. in Elio Grazioli, Riccardo Panattoni (a cura di), *Sovrapposizioni. Memoria, trasparenze, accostamenti*, Moretti & Vitali, Bergamo 2016, p. 165.

12 Ivi, pp. 168-170.

13 Ivi, p. 174.

14 Joan Fontcuberta, *La furia delle immagini. Note sulla postfotografia*, trad. Sergio Giusti, Einaudi, Torino 2018, p. 110.

15 Ivi, p. 112.

16 *Ibidem*.

peculiari, specifici addirittura del medium, ma senza diventare né regola né canone. È, anche in questo senso, un vedere diverso, che si profila all'interno dell'uso stesso della fotografia.

Ne è un esempio quello che presenta Fontcuberta proseguendo il suo discorso, e che riguarda proprio la luce. Un capitolo a parte, scrive, merita l'uso del flash, ovvero il suo uso "sbagliato". A parte quello ingenuo – comunque interessante e, pare, molto diffuso – di scattare col flash dai gradini di uno stadio o verso gli schermi che proiettano un film, evidentemente non rispondente alle aspettative – c'è quello usato nelle fotografie allo specchio, che Fontcuberta chiama "riflessogrammi":

In questi casi, il lampo del flash produce davanti all'obiettivo della macchina fotografica un potente controluce che vela zone consistenti dell'inquadratura e dà origine a strani bagliori fantasmatici. Paradossalmente, la fonte d'illuminazione, che dovrebbe rendere fattibile la ripresa, non fa che accecare – parzialmente – la fotocamera¹⁷.

La cosa è interessante, dice Fontcuberta, perché permette di nascondere alla vista alcune parti, soprattutto quelle intime, o il viso, in una sorta di garanzia di pudore o di autocensura. Ma noi chiediamo: nascondere o, in altro senso, esaltare? Una testa o un sesso brillanti, luminescenti, non sono simbolici e rivelatori? La luce, cioè, vi fa il suo corso anche senza intenzionalità: un intra-canone si insinua tra le convinzioni e le trasgressioni e si elabora al di fuori di esse. Forse, un infra-canone – nel senso dell'infrasottile duchampiano, cioè al limite del percepibile, eppure reale – che "sposa", dice Duchamp, due elementi senza identificarsi con essi; andando piuttosto a costituirne un terzo, che li contiene e mantiene, nello stesso modo in cui il fumo di una sigaretta sposa il profumo della sigaretta con quello della bocca che lo emana, come nell'esempio duchampiano più famoso. La luce sposa ciò che è rappresentato, potremmo dire anzi ciò che rende visibile, con qualcos'altro cui rimanda, con il suo rendersi visibile.

Quello che infatti fanno questi lampi, questi fasci di luce, è rendere visibile la luce come una presenza, come qualcosa di visibile a sua volta, quasi una sostanza, come un'aura. Questa rivelazione non resta fine a sé stessa, fissata come una qualsiasi rappresentazione, ma vibra e fa vibrare, illumina e irradia, si trasmette all'occhio e alla mente di chi guarda. Ne fa un "occhio ardente", come intitola un suo libro Dominique T. Pasqualini, trasfigurando l'errore degli occhi rossi nella metafora di un altro sguardo¹⁸.

Per dirla con le parole di Michel Frizot, che qui parla dal punto di vista dell'osservatore:

Questo troppo-pieno [di immagini] è diventato per noi una fonte di sorpresa. Il nostro sguardo si sorprende di trovarvi delle evocazioni intime e familiari, raramente viste fino ad allora in immagini: reminiscenze di posture, vacillamenti, fantasticherie, slanci, indecisioni. Che cosa ci può essere in queste fotografie anodine, prese da sconosciuti, che si gusta allo stesso modo di un sapore e persiste come un enigma?

////////////////////
17 Ivi, pp. 112-113.

18 O in un altro occhio, in senso lacaniano? Per una interpretazione in questa direzione si veda Riccardo Panattoni, *Diritto: nell'errore perfetto*, in Elio Grazioli, Riccardo Panattoni (a cura di), *Not straight*, cit., pp. 39-48.

E ancora:

Ci è parso che esse testimonino un "proprio" dell'uomo che sarebbe sfuggito alla pittura, al cinema, alla fotografia d'autore. Qualcosa di umile e di prezioso, di fragile e di primordiale sembra scivolare in queste immagini. Tra le nostre mani di fotografi della domenica, la macchina fotografica è imprevedibile, cogliendo ciò che vogliamo fissare ma sotto delle apparenze inattese.

Ed ecco l'aspetto per noi cruciale:

Queste immagini permettono di vedere al tempo stesso le intenzioni di chi scatta la foto e ciò che, per inabilità o trascuratezza, vi si sottrae. È dunque questo che la fotografia trasmette meglio: l'incontro delle nostre intenzioni con tutto ciò che vi si sottrae¹⁹.

È questo ciò che non si era mai guardato e visto, e che l'errore luminoso dà a vedere.



Anonimo. Fotografia in bianco e nero.

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

19 Michel Frizot, Cédric de Veigy (éd.), *Photo trouvée*, Phaidon, Paris 2006, p. 3. Il libro ha avuto, otto anni dopo, una versione espositiva in cui Frizot ha cercato di classificare le modalità e gli effetti di questo "enigma": Michel Frizot, *Toute photographie fait énigme*, Hazan, Paris 2014 (catalogo della mostra, Parigi, Maison Européenne de la Photographie, 12 novembre 2014-25 gennaio 2015).

Luce sprecata

Alessandro Serra

Il lockdown di marzo è giunto come una scure censoria a lacerare la scena del *Giardino dei ciliegi*, nel pieno (mezzo) delle repliche al teatro Argentina di Roma. Avevo con me la mia nuova fotocamera, con cui contavo di gironzolare nelle varie città della tournée in cerca di luce. Poi la chiusura. E la sospensione. Sono tornato a casa. E, in quei giorni di primavera in cui i fiocchi di neve si confondevano con i petali di susino, ogni giorno un raggio di sole entrava dalla finestra e attraversava la stanza. Quanta luce sprecata! Così ho pensato che sarebbe stato opportuno, ogni tanto, frapporre tra la luce e la stanza un piccolo oggetto, insignificante, raccolto in giardino o in qualche angolo della casa. Non ho idea di come si faccia uno *still life*, non so se questi scatti sprecati possano essere annoverati in quella categoria; io volevo solo passare il tempo, non sprecare la luce.



Alessandro Serra, *Luce sprecata*, novembre 2020.



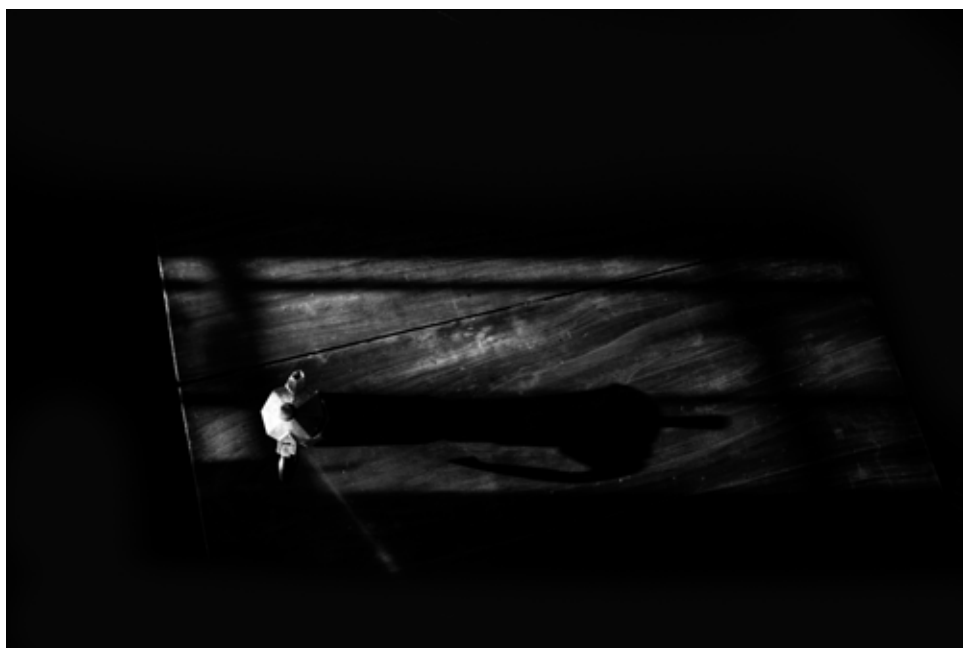
Alessandro Serra, *Luce sprecata*, novembre 2020.



Alessandro Serra, *Luce sprecata*, novembre 2020.



Alessandro Serra, *Luce sprecata*, novembre 2020.



Alessandro Serra, *Luce sprecata*, novembre 2020.



Alessandro Serra, *Luce sprecata*, novembre 2020.



Alessandro Serra, *Luce sprecata*, novembre 2020.



Alessandro Serra, *Luce sprecata*, novembre 2020.



Alessandro Serra, *Luce sprecata*, novembre 2020.

In viaggio verso *Solaris*

un diario

Pasquale Mari

Solaris regia Andrea De Rosa, luci e fotografia Pasquale Mari, 2021. Ray (Giulia Mazzarino) e Kelvin (Federica Rosellini), Sartorius (Sandra Toffolatti), foto Federico Pitto.

ABSTRACT

Il 9 aprile 2021 è stata ultimata la lavorazione, al Teatro Modena di Genova, di *Solaris*, messinscena di Andrea De Rosa della riduzione teatrale di David Greig dal romanzo di Stanisław Lem (1961).

In quanto disegnatore del progetto luci, propongo qui alcune note del diario che ha accompagnato la creazione. La luce concepita per lo spettacolo scaturisce dal testo del romanzo, che a differenza delle sue diverse trasposizioni, teatrali e cinematografiche presenta vertigini visive nel descrivere le condizioni esistenziali del pianeta Solaris, offrendo all'osservatore lo spettacolo che produce il dinamismo della sua eccentrica orbita: percorso a forma di otto intorno ai suoi due soli. Due stelle dalla composizione nucleare così diversa da emettere l'uno luce calda, tendente al rosso, l'altro luce fredda, tendente al blu.

Credo che Lem insista in queste descrizioni per dare la misura di un'esperienza umana che anche a causa dell'instabilità luminosa diventa consapevole della perdita del proprio sé come punto di riferimento nell'universo, agganciata com'è all'orbita folle di un pianeta il cui corpo interagisce nella sua totalità disumana con le enormi forze fisiche in campo. La luce in questa storia è strumento decisivo nell'accerchiare l'individualità umana e innescare la sua capacità di autoanalisi e riflessione.

La luce di scena è fisicamente generata da un grande schermo circolare, costituito da diodi luminosi, il cui bianco nativo di 6500K costituisce la "chiave" sulla quale si accordano gli altri strumenti di luce disposti nello spazio.

Questo grande occhio, attraversato dalle albe e tramonti ricorrenti sull'oceano di Solaris, diventa esso stesso proiettore, quando un sole si impadronisce del campo visivo mettendosi in asse del nostro sguardo.

Sul doppio statuto di questo oggetto si gioca tutta la partita visiva dello spettacolo, compresa quella tra il Rosso e il Blu.

Last 9th April 2021 the Teatro Modena in Genoa staged Solaris, Andrea De Rosa's production of David Greig's adaptation based on Stanisław Lem's novel (1961). As the designer of the lighting project, I propose some notes from the notebook that accompanied the production. The light conceived for the performance stems from Lem's novel, which, unlike its various theatrical and cinematographic translations, presents a visual vertigo in describing the conditions of life of the planet Solaris, offering the observer the spectacle produced by the dynamism of its eccentric orbit: an eight (8) form around its two suns. Two stars of such different nuclear composition, so that one emits warm reddish light, the other cold bluish light.

I believe that Lem's aim in these descriptions is to give the measure of a human experience that becomes aware of the loss of its own self as a point of reference in the universe, also because of the light instability. Hooked to the anomalous orbit of a planet that interacts in its inhuman totality with the enormous physical forces involved, light plays a decisive role in encircling human individuality and triggering its capacity for self-analysis and reflection.

The stage light is physically generated by a large circular screen, made up of light-emitting diodes, whose native white of 6500K constitutes the "key" on which the other light instruments I have arranged in the space are tuned.

This big eye is crossed by the sunsets and dawns reflected by the surface of Solaris' ocean and occasionally becomes a projector itself, as a sun enters the frame placing itself on the axis of our gaze.

The main visual game of the performance is linked to the double status of this object, including the never-ending challenge between Red and Blue.

*contributo alla discussione

15 Ottobre 2020

So che è strano, affrontare la luce a partire non dalle cose della scena ma dalle parole, dalle parole scritte di un romanzo in attesa di trasformarsi in teatro, in spazio, in mes-scena.

È quanto mi accingo a fare affrontando con i miei compagni di viaggio le parole della traduzione dal russo di Vera Verdiani del romanzo di Lem e andando incontro a quelle con cui Monica Capuani traduce l'inglese dell'adattamento per il teatro di David Greig¹.

Ho visto il film di Tarkovskij, ho visto il film di Soderberg, che raccontano questa stessa storia e mi è rimasto il desiderio di provare a entrare nella luce delle parole di Lem. Il desiderio di dare luogo, far seguire la luce dal testo.

Dal risvolto di copertina dell'edizione Sellerio 2013:

Siamo nel lembo più estremo dell'universo esplorato dal genere umano.

Un astronauta, dalla Terra, approda nella stazione spaziale che gira intorno al pianeta Solaris. Qui trova un'atmosfera di mistero e sospetto: nessuno lo accoglie, i pochi ospiti dell'astronave sembrano angosciati e sopraffatti, c'è un morto recente a cui si allude con circospezione ma senza sorpresa, gli oggetti subiscono strane deformazioni, si avvertono presenze. Solaris è noto agli umani come il grande pianeta "vivente". Appare in forma di vasto oceano e avrebbe dovuto conflagrare se la sua orbita avesse seguito le leggi della fisica. Ma è come dotato di capacità cosciente di reazione e questa capacità sembra legata alle apparizioni di fantasmi, proiezioni viventi di incubi, sogni e fantasie.

L'astronauta è costretto a interrogarsi, mentre lo contagia la stessa angoscia che domina in tutto l'ambiente. Sul mistero della morte del compagno, innanzitutto. Ma questo lo spinge verso maggiori enigmi da svelare: se Solaris ha una propria vita, e che tipo alternativo di forma di vita; se le "apparizioni" hanno una qualche spiegazione accessibile; se tutta questa attività ha un fine, in qualche modo legato ai destini esistenziali degli umani².

Se tutta questa attività ha un fine... Queste le parole che mi tornano in mente ripensando all'enorme sforzo descrittivo che Lem intraprende delle condizioni esistenziali di questo pianeta, dello *spettacolo* che offre all'osservatore che si accompagna alla sua eccentrica orbita.

Descrizioni che accompagnano la lettura dalla prima all'ultima pagina e di cui non c'è



1 *Solaris*, di David Grieg da Stanislav Lem, traduzione di Monica Capuani, regia di Andrea De Rosa, con Federica Rosellini, Giulia Mazzarino, Sandra Toffolatti, Werner Waas e Umberto Orsini (in video); progetto sonoro G.U.P Alcaro, scena e costumi Simone Mannino; luci e fotografia Pasquale Mari; video D-WOK; capo elettricista e operatore alla consolle luci Gianni Grasso. Produzione Teatro Nazionale di Genova, Teatro di Napoli, Teatro Nazionale. (Rispetto al romanzo, Grieg modifica il nome di Snaut in Snow, Harey in Ray; il personaggio di Sartorius diventa femminile; Kris Kelvin è una donna e Ray un uomo. Nell'adattamento di Andrea De Rosa la coppia Kelvin/Ray è ulteriormente tradotta al femminile e interpretata da due attrici).

2 Stanislav Lem, *Solaris*, a cura di Francesco M. Cataluccio, tr. it. di Vera Verdiani, Sellerio, Palermo 2013.

quasi traccia nelle creazioni cinematografiche di Soderberg e Tarkovskij.

Sento che le ragioni di questa *omissione*, entreranno con forza a far parte del modo in cui racconteremo questa storia in termini visivi e nell'atteggiamento da tenere nei confronti della seduzione delle parole di Lem.

16 Ottobre

Dall'adattamento di Greig:

Gibarian: È la doppia orbita, Kris – è come il pianeta disegna la figura di un otto intorno ai due soli – non dovrebbe funzionare – le leggi della fisica ci dicono che il pianeta dovrebbe oscillare e schiantarsi – ma non devia – mai.

Gira e continua a girare come un orologio.

È stato Snow a capirlo – Ha monitorato il movimento dell'acqua sulla superficie e ci siamo resi conto che sono le maree. Solaris sposta il peso e guida sé stesso come un bambino che va in bicicletta, sentendo.

Stranamente questa informazione circa il tracciato delle orbite di Solaris viene dall'adattamento teatrale e non dal romanzo: sembra che l'autore abbia provato a trarre le conseguenze "astronomiche" dalle informazioni presenti nel testo di Lem circa il fatto che il pianeta orbita intorno a ben due soli, due stelle dalla composizione nucleare così diversa da emettere l'uno luce calda, tendente al rosso, l'altro luce fredda, tendente al blu.

E il protagonista del romanzo si chiama Kris Kelvin, mutuando il cognome da quello del fisico inglese³ autore della scala delle "temperature colore" le cui grandezze utilizziamo tuttora nelle varie applicazioni illuminotecniche e in fotografia.

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

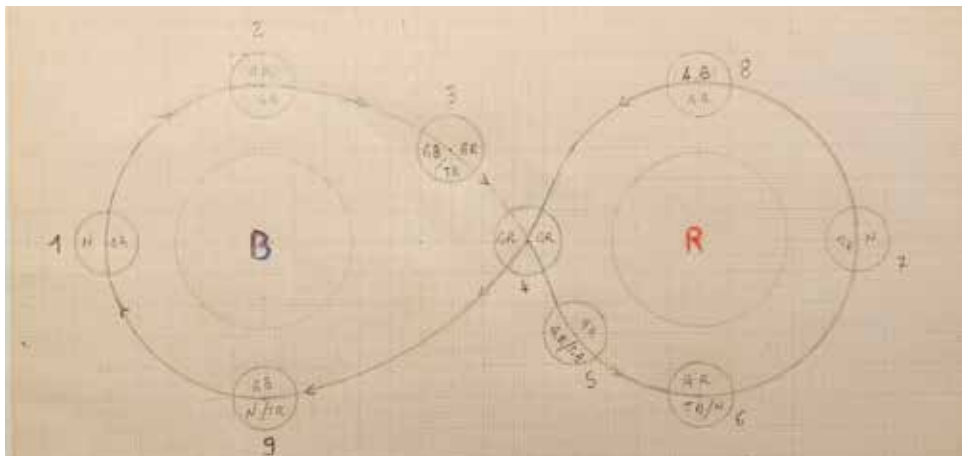
³ Lord Kelvin: William Thomson, poi barone di Kelvin (1824-1907).

18 Ottobre

A che punto è la notte?

In un pianeta con due soli, mi sono chiesto, ci sarà mai il buio della notte?

Allora ho provato a disegnare le strane orbite che il pianeta potrebbe percorrere allontanandosi e avvicinandosi all'uno e all'altro sole in virtù di una ipotetica diversa massa delle due stelle e della capacità di governare le maree del proprio oceano viscoso per utilizzare il diverso potere di attrazione gravitazionale di quelle.



Pasquale Mari, disegno schema orbitale, progetto per *Solaris*, regia di Andrea De Rosa, 2021.

Mi avvicino sempre agli spazi delle scene teatrali ridisegnando a matita sulla carta, spesso millimetrata, le coordinate basilari del progetto scenografico. In questo caso il progetto non c'è ancora, o meglio si sta definendo in questi giorni, ma il luogo della messinscena sarà inevitabilmente quello dell'astronave che a sua volta ruota intorno a Solaris che orbita intorno ai suoi due soli. Come nel romanzo, come nei film, come nell'adattamento teatrale. Quindi mi pongo la questione preliminare di come la luce possa manifestarsi e variare sulla nostra scena.

A prescindere dal movimento di rivoluzione intorno al proprio asse, quello che sulla terra ci regala il ciclo dell'alternarsi del giorno con la notte, e della velocità di questo movimento, le uniche possibilità di notte su Solaris sono quelle nell'emisfero nascosto al sole nelle posizioni 1 e 7 del mio disegno. In quelle ore, se la navicella si troverà a sorvolare l'emisfero in ombra del pianeta, anche per gli astronauti a bordo sarà notte.

Immaginando, per semplificare, un movimento molto lento di Solaris intorno al proprio asse, mentre il pianeta si sposta dalla posizione 1 alla posizione 2 sull'orbita, in quello stesso emisfero, uscendo dal cono d'ombra generato dal sole blu (identificato dalla lettera B), si assisterebbe progressivamente all'alba del sole rosso (lettera R).

Ho indicato le situazioni di luce nei due emisferi, nelle varie posizioni del percorso orbitale con:

AR = alba rossa; AB = alba blu; GB = giorno blu; GR = giorno rosso; TR = tramonto rosso; TB = tramonto blu; N = notte.

19 Ottobre

Su Solaris ci sono giorni rossi e giorni blu.

Procedendo verso la posizione 2 del mio schema, ruotando su se stesso e intorno al sole blu, l'emisfero diurno del pianeta esce dal cono d'ombra della stella più vicina e comincia progressivamente a ricevere i raggi dell'altro sole, dando luogo ad un'alba e a un tramonto contemporanei e liberando l'immaginazione lisergica di Lem:

Verso la fine del secondo giorno ci trovavamo talmente vicini al polo che, mentre il disco del sole azzurro spariva quasi interamente sotto l'orizzonte, dal lato opposto un turgore di nubi scarlatte annunciava già il levarsi del sole rosso. Nella nera immensità dell'oceano e nel cielo deserto sopra di esso dilagava una lotta, accecante per la sua intensità, tra violenti colori dagli infuocati riflessi metallici di un verde velenoso, e cupe, smorzate fiamme sanguigne; e l'oceano stesso era striato dai violenti incendi dei due dischi contrapposti, l'uno mercuriale, l'altro scarlatto⁴.

Questo passaggio, proveniente dalla parte conclusiva del libro, all'inizio di un capitolo intitolato *I sogni*, è tra i tanti che nel corso del romanzo chiamano il lettore a cercare di mettersi nella pelle e negli occhi del protagonista e a sottoporsi allo *stress* psicofisico di un tale ripetersi di fenomeni luminosi così straordinari da togliere il fiato, da togliere la concentrazione a quelli che sono pur sempre degli scienziati in missione, continuamente sul punto di perdersi di fronte alla potenza dello spettacolo visivo. Immaginate notti di sole tre ore (come apprendiamo in un altro punto del libro) ed albe e tramonti multipli e combinati a giorni dove tutte le tinte risultano fredde con altri in cui non c'è altro che giallo e arancio e rosso intorno a voi. Se sulla terra, pur indaffarati ci fermiamo incantati a guardare un'alba o un tramonto, su Solaris non potremmo fare un passo, rapiti per sempre dall'incanto cosmico.

Credo che Lem insista tanto in queste descrizioni per dare la misura di un'esperienza umana che anche a causa dell'instabilità luminosa diventa consapevole della perdita del proprio sé come punto di riferimento nell'universo, agganciato com'è all'orbita folle di un pianeta il cui *corpo* interagisce nella sua totalità disumana con le enormi forze fisiche in campo. La luce in questa storia è strumento decisivo nell'accerchiare l'indivisibilità umana e nell'innescare la sua capacità di autoanalisi e riflessione.

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

4 Stanislav Lem, *Solaris*, cit., pp. 259-260.

8 Marzo 2021

Lettera a Luca Casanova (D-WOK) che sta estraendo ed elaborando i materiali video della stazione spaziale orbitante (ISS) che Andrea De Rosa ha selezionato dalle fonti di pubblico dominio messe a disposizione dalla ESA/NASA.

- ALBA - è un buon esempio di partenza per un giorno blu, di cui - nuvole_MARE - può essere la continuazione.



(Sopra) Alba; (sotto) Nuvole-Mare. Immagini da materiali video della stazione spaziale orbitante (ISS) selezionati da Andrea De Rosa (fonti di pubblico dominio messe a disposizione da ESA/NASA).

Il bianco è abbacinante e già virato di azzurro, l'orizzonte è anch'esso dominato da una linea continua di colore azzurro intenso.

Il sole sorgente di – ALBA – potrebbe essere innaturalmente colorato di blu all'orizzonte fino a sbiancare e impossessarsi violentemente del fotogramma contornato di flare vari e poi uscire di campo in alto illuminando l'oceano di acqua e nuvole della clip – ALBA – e poi di –nuvole_MARE.

«Come incendiata dall'alto la tenda rosa fiammeggiava attraversata da un'incandescente linea di FUOCO BLUASTRO dilagante a vista d'occhio. Scostai la stoffa e un insostenibile bagliore, esteso su un terzo dell'orizzonte, mi ferì la vista. Negli avvallamenti tra le onde un ammasso di lunghe ombre spettrali correva verso la Stazione. ERA L'ALBA. Dopo una notte della durata di un'ora, nella zona in cui si trovava la Stazione stava sorgendo il secondo sole del pianeta, quello azzurro»⁵.

LUNARE potrebbe essere materiale per la notte seguente un Giorno Rosso.



Lunare. Immagine da materiali video della stazione spaziale orbitante (ISS) selezionati da Andrea De Rosa (fonti di pubblico dominio messe a disposizione da ESA/NASA).

Significativamente sull'orizzonte è presente una sottile linea rossa (che potrebbe essere intensificata e ispessita) e l'aspetto dell'*oceano* ricorda questo passaggio di p. 115: «il sole rosso era già sparito sotto l'orizzonte e i cavalloni criniti si erano fusi in un deserto color inchiostro. Il cielo fiammeggiava.

[Prendere esempio dall'aurora boreale?]

Sullo sfondo rosso-nero di quel cupo paesaggio scorrevano nuvole orlate di viola».

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

5 Stanislav Lem, *Solaris*, cit., p. 44.

Altre suggestioni dal romanzo applicabili a materiali come – NEBBIA_ NUVOLE e – NUVOLE_SPESSO_TERRE_EMERSE:



(Sopra) Nebbia-Nuvole; (sotto) Nuvole spesse-terre emerse. Immagini da materiali video della stazione spaziale orbitante (ISS) selezionati da Andrea De Rosa (fonti di pubblico dominio messe a disposizione da ESA/NASA).

«Visto dall'alto il mimoide somigliava a una città: ma si trattava solo di un'illusione dovuta all'istintiva ricerca di una qualche analogia con le cose conosciute dall'uomo. Quando il cielo era limpido, tutte le stratificazioni a più piani e i pinnacoli che le sormontavano erano avvolti da uno strato di aria calda che creava un apparente dondolio e un flettersi di quelle forme già di per sé difficili da definire. La prima nuvola che attraversava l'azzurro (parlo di azzurro per forza di abitudine, visto che qui l'“azzurro” era color

ruggine nei giorni rossi e sinistramente bianco nei giorni azzurri) provocava un'immediata reazione»⁶.

Senza voler seguire alla lettera il testo di Lem, trovo che queste descrizioni possano aiutare a trovare strade non scontate nella colorimetria, trasformando i materiali esistenti.

Altrettanto importante dare carattere alle albe e ai giorni *rossi*.

Alcune descrizioni: «L'alba rossa fiammeggiava dietro i vetri dividendo la stanza in due parti. Noi ci trovavamo nella zona bluastro, oltre la quale tutto sembrava fatto di rame»⁷.

E

«Attraverso la rossa parete dei raggi solari uscii nel corridoio che per contrasto, e malgrado l'illuminazione artificiale, sembrava quasi nero»⁸.

E

«Le alte finestre del corridoio superiore erano invase da un tramonto di particolare bellezza. Invece del solito turgido rosso, sfoderava tutte le sfumature di un rosa luminosamente velato e quasi tempestato da un minuscolo pulviscolo argenteo. I gravi e informi avvallamenti neri dell'immenso oceano sembravano rispondere a quel dolce chiarore spandendo un morbido riflesso bruno-violaceo. Solo allo zenit il cielo era ancora intensamente tinto di ruggine»⁹.

Questo per dire che quello che vediamo nel nostro oblò può raggiungere picchi di intensità luminosa e saturazioni che si rifletteranno nella luce che faremo in scena sia quando sceglieremo una strada più realistica e "terrestre" sia quando andremo in una direzione più lisergica. In tutti i casi dal mio punto di vista i protagonisti sono i Soli che quando sono in campo possono generare la luce di scena (l'oblò che si comporta quasi come un faro) e quando tramontano illuminarla del loro riverbero, nel seguirsi innaturale del giorno con la notte che droga la vita degli uomini che orbitano intorno a Solaris.

«Verso la fine del secondo giorno ci trovavamo talmente vicini al polo che, mentre il disco del sole azzurro spariva quasi interamente all'orizzonte, dal lato opposto un turgore di nubi scarlatte annunciava già il levarsi del sole rosso»¹⁰.

E infine, a proposito delle aurore boreali:



6 Stanisław Lem, *Solaris*, cit., pp. 166-167.

7 Ivi, p. 217.

8 Ivi, p. 218.

9 Ivi, pp. 240-241.

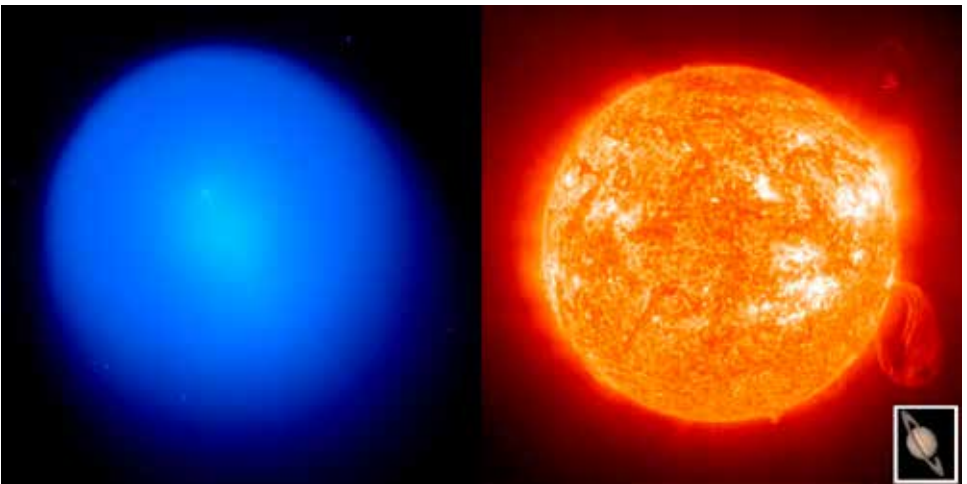
10 Ivi, p. 259.



Aurora boreale. Immagine da materiali video della stazione spaziale orbitante (ISS) selezionati da Andrea De Rosa (fonti di pubblico dominio messe a disposizione da ESA/NASA).

«La notte seguente, circa un'ora prima del sorgere del sole azzurro fummo testimoni di un altro fenomeno: l'oceano divenne fosforescente. Sulla superficie invisibile nell'oscurità, qua e là apparvero all'improvviso delle macchie di luce o meglio, di un chiarore biancastro e sbavato, dondolanti al ritmo delle onde. Confluirono e si sparpagliarono finché la spettrale luminescenza si estese fino all'orizzonte. [...] Giunta a toccare l'orizzonte, divenne simile a un'immensa aurora boreale e sparì di colpo»¹¹.

Allego infine le immagini a confronto della Cometa Holmes e del Sole come possibili riferimenti per i nostri Sole Blu e Sole Rosso.



Cometa Holmes e sole (fonte ESA/NASA).

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

11 Stanislav Lem, *Solaris*, cit., p. 268.

15 Marzo 2021

Primo giorno in teatro e luna nuova.

Guardo sempre verso il cielo all'inizio di un nuovo lavoro.

E questa volta la coincidenza con l'inizio della fase lunare crescente mi sembra particolarmente di buon auspicio vista l'influenza che ha la gravità interstellare in questa storia.

Arrivo al mattino prima dell'orario di inizio dell'allestimento luci e trovo la sala semi-buia, nella quale la pedana inclinata della scena e il grande oblò circolare su di essa sospeso emergono a malapena, nere nel nero.

Mi tolgo le scarpe e tento qualche passo sul forte declivio in salita.

Ne vengo subito respinto, scivolando giù sul lucido tappeto plastico che ricopre la pedana: non si mette piede impreparati nello "Spazio".

Quando arriva la luce constato che è davvero tutto nero, come calato nel petrolio e poi messo ad asciugare, pedana, cornice dell'oblò, moquette dove la pedana tocca il pavimento in platea, oggetti e luci di scena che arredano le "stanze" dei tre astronauti che condivideranno lo spazio più prossimo al pubblico.

6 Aprile 2021

L'attività di estrazione dello spazio dal "buco nero" in cui mi sono trovato il 15 Marzo ha raggiunto il suo livello quasi definitivo di elaborazione a partire dal buco reale di 3,70mt. di diametro, grande botola al centro della scena, cui fa da tappo uno schermo circolare di circonferenza leggermente maggiore formato da 32 mattonelle led di 50cm. di lato che stanno rivolte a faccia in giù su di esso a inizio spettacolo.

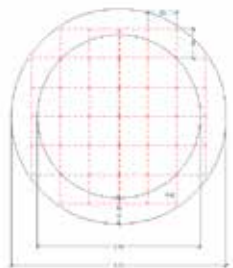
Quando questo si solleva, sembra risucchiare la nostra Kelvin alla visibilità fermandosi a mezz'aria sulla sua testa, con la faccia dei led ora rivolta agli spettatori che mostra un sole affacciarsi oltre l'orizzonte curvo e diventando da quel momento la finestra della stazione orbitante che accoglie i primi passi incerti della nuova arrivata: l'inclinazione della pedana di scena supera il 20%...



SOLARIS | PROGETTO SCENOGRAFICO SIMONE MANNINO © 2020.



Modulo 50x50cm per Schermo LED Gigante da Interno Pitch P4



Parametri tecnici

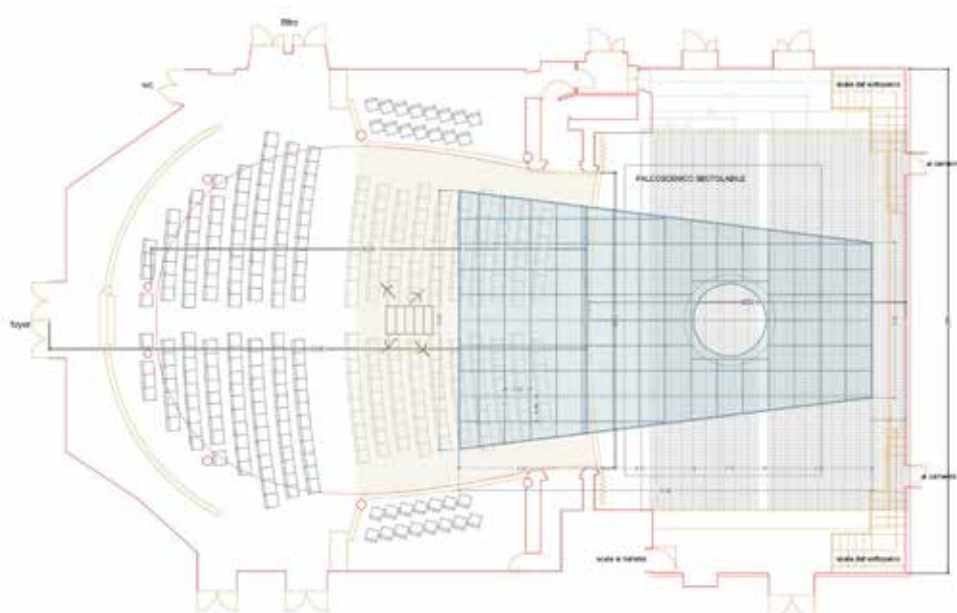
Modello	SAR1802
Tensione di Alimentazione	220-240V AC
Power Consumption	500W/m ²
Pixel Configuration	RGB (SMD) P4mm x 2
Dimensioni	500x500mm (area)
Spessore del Corso	40 (mm)
Profondità (H)	100
Modulo	DMX512
Gravità	3.4kg/m ²
Durata	100.000.000h
Temperatura di Funzionamento	-20°C - +50°C
Efficienza	120 lm/W



<http://www.solaris-led.com/it/scaricando/500x500mm-p4>



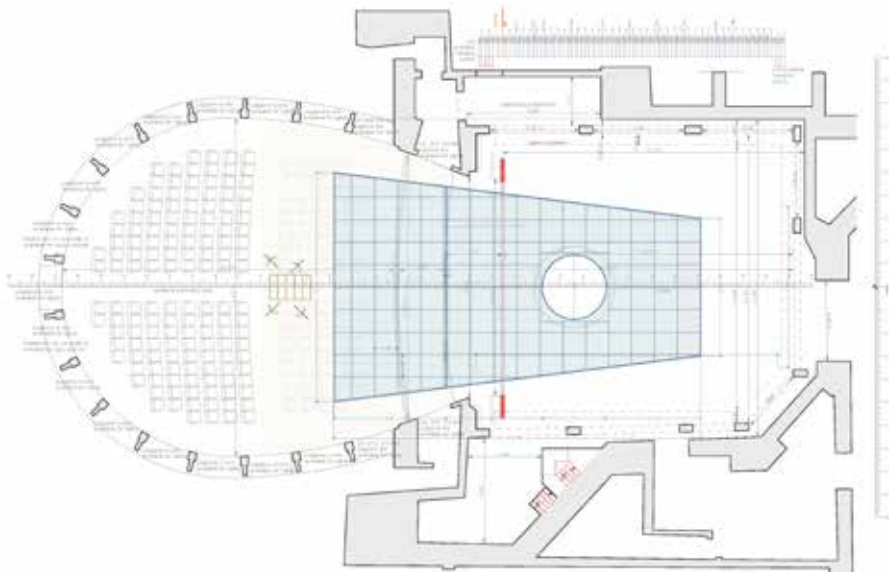
SOLARIS | PROGETTO SCENOGRAFICO SIMONE MANNINO © 2020.



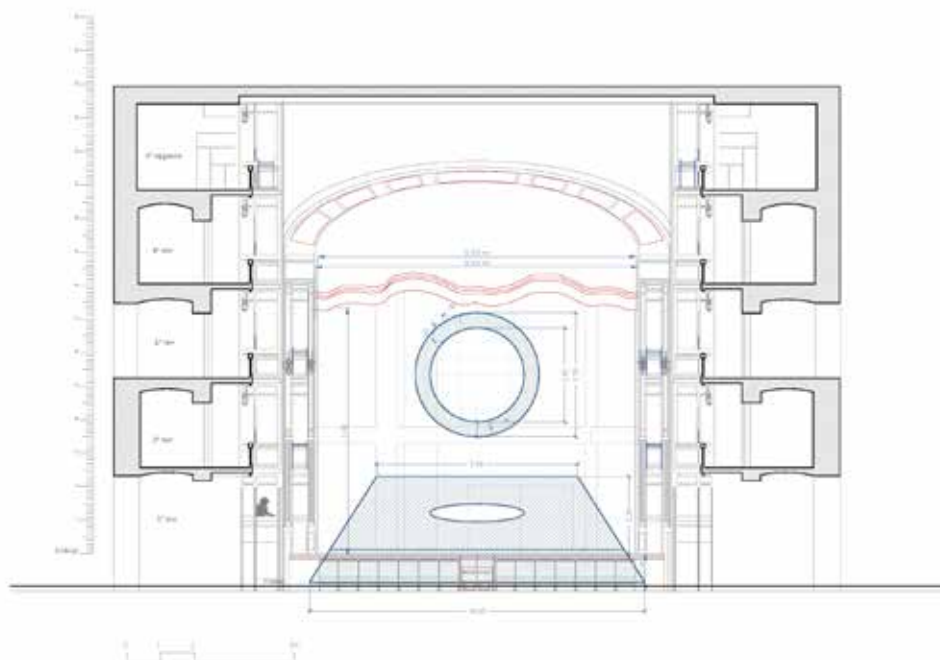
Teatro Nazionale di Genova, Teatro Gustavo Modena, pianta scala 1:100. SOLARIS | PROGETTO SCENOGRAFICO SIMONE MANNINO © 2020.



Pasquale Mari, Pianta dell'allestimento di *Solaris* al Teatro Modena di Genova, con Rilievo-Assonometria (i colori presenti in tavola servono ad evidenziare le diverse superfici e non corrispondono a quelli della realizzazione scenica). Disegno: Gianni Grasso, capo elettricista e operatore alla consolle luci.



Teatro Nazionale di Napoli, Teatro Mercadante, pianta scala 1:100. SOLARIS | PROGETTO SCENOGRAFICO SIMONE MANNINO © 2020.



Teatro Nazionale di Napoli, Teatro Mercadante, prospetto scala 1:100. SOLARIS | PROGETTO SCENOGRAFICO SIMONE MANNINO © 2020.

La luce di scena è fisicamente generata da questo grande schermo circolare di 10.752 diodi luminosi su una superficie di 6,15 mq. il cui bianco nativo di 6500K costituisce la "chiave" cui si accordano gli strumenti di luce che ho disposto nello spazio; tutti tranne i pannelli di piccoli "fornelli" di luce a incandescenza che arredano le stanze degli astronauti già presenti in scena "scaldando" la platea di luce dorata testimone della nostalgia terrestre per la luce della fiamma delle candele.

La situazione permanente cui si abitua presto l'occhio di chi guarda è quella di contro-luce, dominata com'è dal grande schermo che gioca col nero dello sfondo a farsi lente trasparente o luce che abbaglia.

È il buco che cerco sempre nell'oscurità dello spazio teatrale per guardare oltre i limiti dell'edificio e aprirlo alla luce di fuori, alla luce del mondo.

Serve a mostrare albe e tramonti ricorrenti sull'oceano di Solaris, eclissi, giorni e notti, ma anche diventa esso stesso proiettore, quando un sole si impossessa del campo visivo mettendosi in asse del nostro sguardo.

Sul doppio statuto di quest'oggetto si gioca tutta la partita visiva dello spettacolo, anche la "resa dei conti" tra il Rosso e il Blu.

Ci abbiamo girato intorno con Andrea, il capo di questa missione, io a difendere il dettato e le suggestioni di Lem, lui la ragione e la misura che si è instaurata sul palcoscenico nei giorni di corpo a corpo tra lui, gli attori, i personaggi, la drammaturgia.

Il nostro Snow (lo Snaut del romanzo) accogliendo Kelvin sull'astronave le dice: «È fortunata, oggi è un giorno buono, un giorno rosso». E io attribuirei ad un malsano bianco-blu la minaccia, al nocivo ultravioletto la nota cromatica del crescendo che porta i personaggi verso le loro scelte. Ma devo arrendermi al fatto che l'ultravioletto è invisibile...

Proviamo i viraggi al rosso e al blu delle sequenze video, lavorate a partire sempre dalle immagini reali, che abbiamo estratto da ore e ore di filmati provenienti dalla stazione spaziale orbitante ISS, e ci accorgiamo che sono l'azzurro e il blu la nota dominante delle immagini di quella Terra che cerchiamo di trasformare nel pianeta Solaris della nostra storia. La situazione stabile e rassicurante è quella blu...

E sarà rossa allora la luce che si impadronirà dello schermo quando da lente si trasformerà lui stesso in astro elettronico sospeso sulla scena.

Di un rosso come quello proveniente dalla morte di una stella, non caldo, non dorato, non ambrato, che tra le nostre mani si traduce nel segnale di colore di un mezzo della visione che ha perso il suo equilibrio e il suo bilanciamento.

Rosso, il colore che uccide tutti gli altri colori e spopola la scena dei suoi abitanti; ma non di Kelvin, che sceglie di restare e continuare la sua ricerca di contatto col pianeta intelligente, di vedere cosa c'è oltre il rosso.



Solaris regia Andrea De Rosa, luci e fotografia Pasquale Mari, 2021. Snow (Werner Waas), foto Federico Pitto.



Solaris regia Andrea De Rosa, luci e fotografia Pasquale Mari, 2021. Kris Kelvin (Federica Rosellini), foto Federico Pitto.



Solaris regia Andrea De Rosa, luci e fotografia Pasquale Mari, 2021. Kris Kelvin (Federica Rosellini), foto Federico Pitto.



Solaris regia Andrea De Rosa, luci e fotografia Pasquale Mari, 2021. Ray (Giulia Mazzarino) e Kelvin (Federica Rosellini), foto Federico Pitto.



Solaris regia Andrea De Rosa, luci e fotografia Pasquale Mari, 2021. Ray (Giulia Mazzarino) e Kelvin (Federica Rosellini), Sartorius (Sandra Toffolatti), foto Federico Pitto.



Solaris regia Andrea De Rosa, luci e fotografia Pasquale Mari, 2021. Ray (Giulia Mazzarino) e Kelvin (Federica Rosellini), foto Federico Pitto.



Solaris regia Andrea De Rosa, luci e fotografia Pasquale Mari, 2021. Kelvin (Federica Rosellini), Gibarian (Umberto Orsini), in video; foto Federico Pitto.



Solaris regia Andrea De Rosa, luci e fotografia Pasquale Mari, 2021. Ray (Giulia Mazzarino) e Kelvin (Federica Rosellini), foto Federico Pitto.



Solaris regia Andrea De Rosa, luci e fotografia Pasquale Mari, 2021. Kelvin (Federica Rosellini), foto Federico Pitto.



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

Dell'interrogare il visibile e dell'aberrazione

Conversazione di Farah Polato con Stefania Bona e Martina Melilli

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 repertoriazione, 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 Atej Tutta, montaggio Irene Dionisio, suono Matteo Valeri, colorist e titoli Emanuele Segre per I Cammelli Sas, produzione esecutiva Marta Bianchi per Careof. Inserita prevalentemente nel circuito della videoarte, *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 è responsabile del Laboratorio di Antropologia e Odontologia Forense (LABANOF) dell'Istituto di Medicina Legale e delle Assicurazioni dell'Università di Milano da cui prendono 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 "oscenità", 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, la partecipazione al DVI team (Disaster Victim Identification) Interpol della Polizia Svizzera e al 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 viva 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 viva. 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 Bisoni, *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. Traccianti 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 evochi e condanni 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 approcciarsi 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 reperimentazione 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.



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, 2021.



MUM, I'M SORRY (2017), frame da clip video visibili all'indirizzo web: webzine.sciami.com/dellinterrogare-il-visibile-e-dellaberrazione.

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?

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

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. 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 con 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 riparlare. 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 bucava 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...

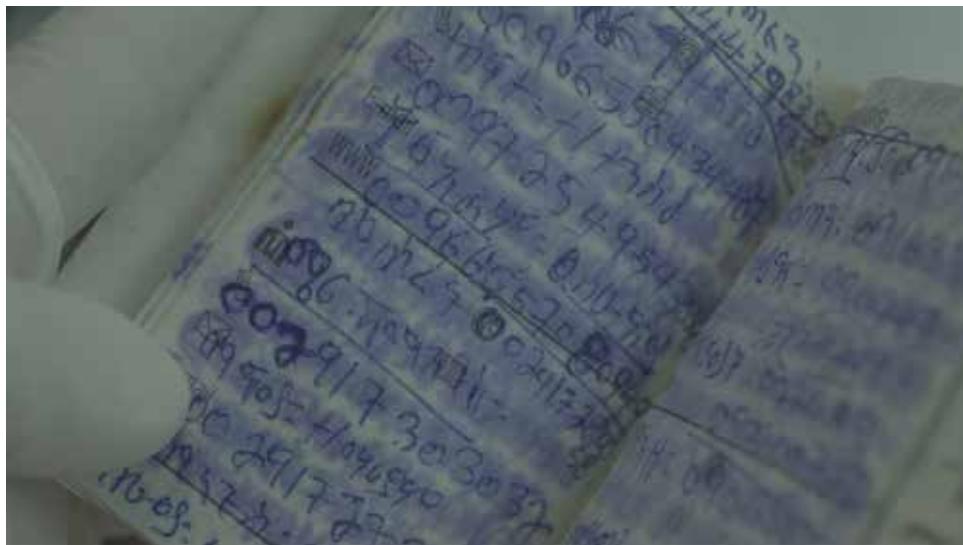
S.B.: Il giorno in cui ci siamo incontrate a Milano, Martina mi aveva dato dei link a dei suoi lavori d'artista precedenti dove avevo trovato questa tecnica di riprendere ed esplorare delle fotografie. Questo mi dava delle indicazioni precise, comprendevo che quella ripresa si sarebbe fatta e quindi, 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.



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

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.



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.



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



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

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 repertorizzazione 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 repertorizzazione 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 avvicinare 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, scoprieva 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 “tirlarla 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 reinterprete, 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.

Fuoco - Cenere - Silenzio

Alfredo Pirri

Alfredo Pirri, *Fuoco, Cenere, Silenzio*, 2020. Cemento colorato in pasta, acciaio, legna, fuoco, cenere, luce naturale e artificiale. Foto Giorgio Benni.



«... Il fuoco è intimo e universale. Vive nel nostro cuore. Vive nel cielo. Giunge dagli abissi della sostanza e si offre come un amore. Ridiscende nella materia e si nasconde, latente, sopito come l'odio e la vendetta. Tra tutti i fenomeni è veramente il solo che possa ricevere in modo così chiaro i due valori contrari: il bene e il male. Splende in paradiso. Brucia all'inferno ...»¹.

Fuoco - Cenere - Silenzio consiste nella realizzazione di sei torri in cemento e metallo, sei pire sacrificali di dimensioni variabili, dai quattro agli otto metri di altezza. Il titolo ne descrive il processo di trasformazione che le sei torri sono destinate a subire a ridosso della mezzanotte del 31 dicembre 2020: prima il corteggiamento dei fuochi artificiali e dopo l'aggressione del fuoco vivo. Esse, infatti, sono circondate, quasi *ingioiellate*, da fuochi d'artificio che battono il tempo di un countdown luminoso e gioioso, avvolgendole con scoppi e colori fiammeggianti originati in modo concentrico da terra, per poi innalzarsi verso il cielo con un'ultima e festosa eruzione di sei sfere di luce bianca sprigionate ognuna dall'interno di una singola torre. In seguito, alla mezzanotte precisa, il fuoco, questa volta naturale, si sviluppa all'interno delle torri trasformandole da torri cittadine in fornaci rombanti il cui suono richiama quello di un organo che viene a patto col fuoco prima cercando di armonizzarlo, dopo cedendo al grigio della cenere e infine al tanto piacevole quanto doloroso silenzio del giorno. Il materiale con cui le torri/pire sono costruite richiama il sottosuolo, provenendo dal suo ambiente sotterraneo. Sono tubi di cemento forati, protagonisti degli impianti fognari (non sempre leciti) che costituiscono una rete sotterranea sopra la quale la città riposa e vive affidandosi ad essa per raccogliere e portare lontano tutto quanto è da smaltire. Questi anelli, tenuti in sagoma da una struttura metallica elementare che li incornicia rendendone la forma compatta, assemblati in posizione verticale, assumono la configurazione di una porzione di skyline urbano.

Fuoco

Vedendole ardere a distanza ci verrebbe da urlare: "La città brucia!" Bruciano le sue abitudini, ardonò con esse le cose da dimenticare o da cambiare. Definiscono la città come un crogiolo di cambiamenti che produce cenere. Ecco! ripartire dal colore caldo della cenere, grigia, accogliente e fertilizzante, che ti viene la voglia di raccogliere per farne il colore da usare come sfondo per quadri nuovi, come facevano i pittori di icone che producevano per i fondi delle loro tavole un colore grigiastro e sporco, col sentore d'infinito e l'indefinitezza dell'anima, sopra il quale ogni colore brillava di più che sullo sfondo banale del bianco della ragione.

La città torni a sé stessa, alla sua grandezza attraverso la festa del fuoco che accoglie dentro di sé festosamente, rabbiosamente e come in una metamorfosi catartica, tutto quello che gli viene offerto: le potature dei suoi alberi, la paglia delle sue campagne, i crepitii dei suoi canneti, le attrezzature tecniche che attraversano le torri al loro interno. Tutto arde producendo un vociare confuso e vivace che fuoriesce dalle torri/pire/organismi/paesaggi di periferie/erezioni monumentali di palazzi prepotenti/sguardi dal basso e dall'alto/desideri di calore... tutto fuoriesce come un coro gioioso e festante da quei fori che normalmente trasportano liquami, invertendo il basso in alto, quello

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

¹ Gaston Bachelard, *L'intuizione dell'istante. La psicanalisi del fuoco*, Dedalo libri, Bari 1973, p. 117.

che scola in quello che evapora innalzandosi al cielo, offrendo il suo odore a un Dio nascosto fra le nuvole o sprofondato nella terra. Odore di fumo che fa allegria, non come quello proveniente dai roghi criminali o da quello dei libri che bruciano, ma come quello degli accampamenti nomadi, delle feste di paese, infine dei desideri che ardono in ognuno di noi.

Cenere

Noi siamo come quelle torri che, accendendosi come pire solitarie, diffondono luce vitale e calore rigenerante che ci riempie anche se nel frattempo ci consuma. Da fuori, anzi da lontano, vedi solo fumo che canta i suoi racconti con la voce unitaria di un coro che urla al cielo le sue canzoni rabbiose e monocrome: le tragedie della storia, teorie ben scritte, fatti sociali e collettivi.

Silenzio

Fumo di fumi dice il Qohélet
Fumo di fumi
Tutto non è che fumo²...



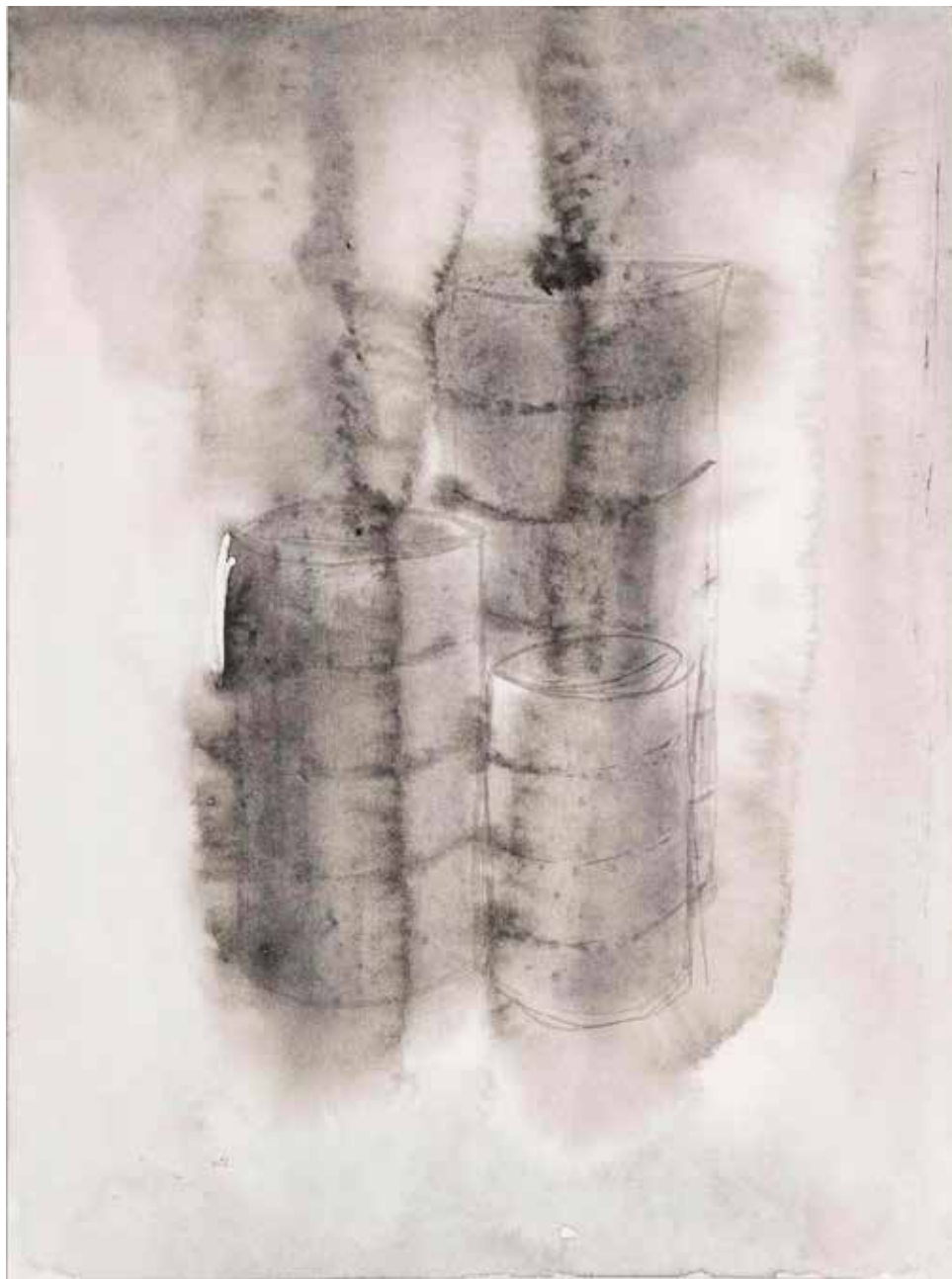
Alfredo Pirri, *Fuoco, Cenere, Silenzio*, 2020. Cemento colorato in pasta, acciaio, legna, fuoco, cenere, luce naturale e artificiale. Foto Giorgio Benni.

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

2 Guido Ceronetti (a cura di), *Qohélet: colui che prende la parola*, Adelphi, Milano 2001, p. 77.



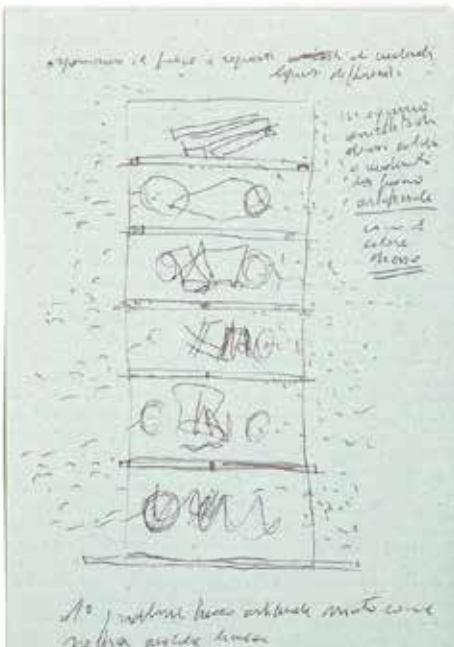
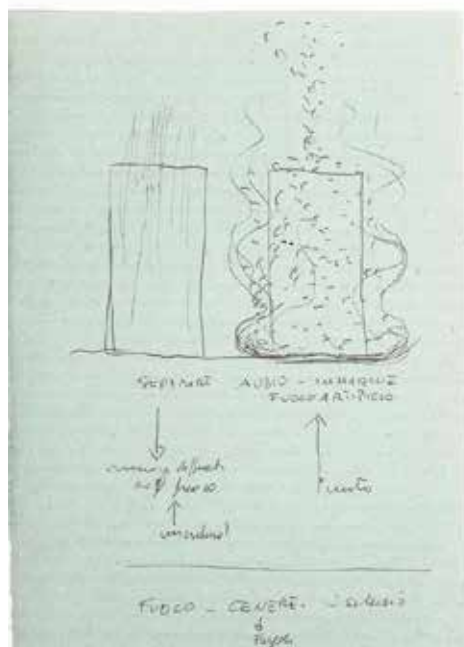
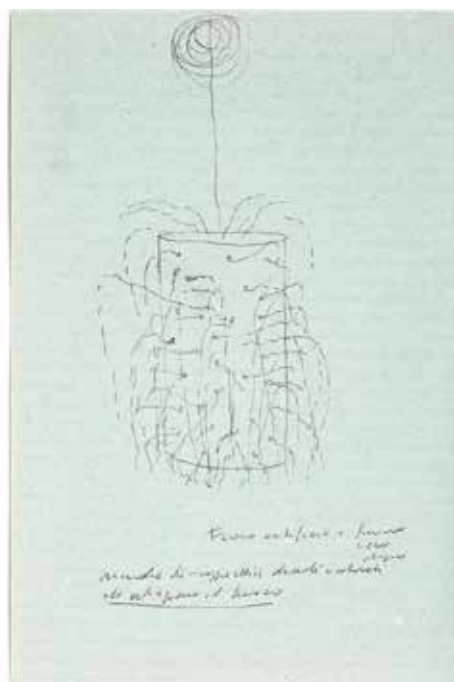
Alfredo Pirri, Progetto per l'opera *Fuoco, Cenere, Silenzio*, 2020. Acquerello su carta Arches cm 23 x 31.



Alfredo Pirri, Progetto per l'opera *Fuoco, Cenere, Silenzio*, 2020. Acquerello su carta Arches cm 23 x 31.



Alfredo Pirri, Progetto per l'opera *Fuoco, Cenere, Silenzio*, 2020. Acquerello e inchiostro su carta Moleskine cm 21 x 30.



Alfredo Pirri, quattro disegni per l'opera *Fuoco, Cenere, Silenzio*, 2020. Inchiostro su carta uso mano, ognuno cm 14 x 21.