

Flavio De Bernardinis
(Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma)

Fotografia/Drammaturgia

L'ipotesi è che la fotografia, e il cinema, abbiano posto immediatamente la questione di una svolta «drammaturgica» all'interno della mappa delle arti contemporanee. Per entrare subito nel merito, e per configurare cosa si intende, e intendiamo, per «drammaturgia», rileggiamo una celebre pagina che Federico Fellini, giovane collaboratore, dedica al suo maestro Roberto Rossellini, sul set di *Paisà*:

«Rossellini cercava, inseguiva il suo film in mezzo alle strade, con i carri armati degli alleati che ci passavano a un metro dalla schiena, gente che cantava e gridava alle finestre, centinaia di persone intorno che cercavano di venderci o di rubarci qualcosa, in quella bolgia incandescente, in quel formicolante lazzeretto che era Napoli, e poi Firenze, Roma [...] Questo faceva Rossellini: viveva la vita di un film come un'avventura meravigliosa da vivere e simultaneamente da raccontare»¹.

Annamaria Cascetta scrive che «drammaturgia è il risultato di un'operazione di scrittura a ridosso dell'azione»². Che il film sia un'avventura meravigliosa da vivere e simultaneamente da raccontare, come dice Fellini, diventa più di una semplice suggestione dell'allievo nei confronti del maestro. Se ne ricava un dato preciso. La sceneggiatura è comunque un testo di servizio, qualcosa che anche in presenza di un copione rigorosamente stabilito, il set riformula attraverso codici autonomi e indipendenti dal testo verbale. La pratica rosselliniana mette bene in evidenza tale condizione. Il set è la dimensione «da vivere e simultaneamente da raccontare»: in breve, il set è il luogo in cui scrittura e azione interagiscono. La scrittura cinematografica, un oggetto di studio teorico, ossia costruito dall'analista, così, è il «racconto del set» ossia quella scrittura che narra il ritmo, complesso, dell'ambiente in cui l'operazione cine fotografica si dispiega, si 'installa', e fa performativa. Diremo fra poco perché «ambiente», prima

¹ F. FELLINI, *Fare un film*, Einaudi, Torino 1980, p. 45.

² A. CASCETTA, L. PEJA, *Ingresso a teatro. Guida all'analisi della drammaturgia*, Le Lettere, Firenze 2003, p. 57.

ancora che «spazio». È evidente come la fotografia abbia 'istituito' tale dimensione drammaturgica: dall'«esser stato» di Barthes alla «prossimità di ciò che è dello stesso genere» di Benjamin, la fotografia è racconto di una «presenza» la presenza sia di sguardo fotografico sia di ambiente fotografato, che interagiscono là dove si inscrivono l'uno nell'azione, nella performance, dell'altro. La fotografia, e quindi il cinema, sono le arti, e le tecniche, che pongono subito in atto la svolta drammaturgica, ossia di una scrittura a ridosso dell'azione, e parimenti di un'azione che si fa atto narrativo nell'istante stesso in cui si produce.

In breve, la questione è quella di collocare nella fotografia (e nel cinema) le matrici di una drammaturgia, di cui le performance e le installazioni, e in generale tutti gli eventi cross mediali, in una parola l'arte contemporanea, costituiscono una estensione (come il cinema è una estensione della fotografia).

Per delineare meglio questo percorso, ci affidiamo alla storia dell'arte pensata e scritta da Giulio Carlo Argan, a parer nostro ancora di grandissima attualità. Secondo la definizione di Argan, l'arte occidentale è fondata su un paradigma molto preciso: si dà ciò che si dice «arte», quando accade che un soggetto viene a porre un oggetto nello spazio, e con questo intrattiene una relazione di tipo conoscitivo. L'arte contemporanea ha oltrepassato tale condizione: l'arte ha ecceduto le coordinate dello «spazio», ovvero una dimensione caratterizzata dal rapporto soggetto/oggetto, per accedere a ciò che Argan chiama l'«ambiente», ovvero un «campo indifferenziato di forze in azione»³.

La pop art è stata l'ultima grande poetica dell'arte tradizionalmente intesa, quella che segna la conclusione di ciò che lo stesso Argan chiama il «ciclo storico dell'arte»: ovvero, la poetica della consunzione dell'oggetto nelle spire della società di massa, e il suo sganciamento da ogni rapporto conoscitivo, e produttivo, con il soggetto.

Venuto meno il rapporto tra soggetto e oggetto, viene meno anche la distanza che tale rapporto misurava, e quindi il concetto di spazio, che è la risultante della distanza stessa. Allo spazio succede l'ambiente, ovvero una dimensione «indistinta», dove la relazione tra soggetto e oggetto può essere uno degli aspetti del problema, ma non più il dato costitutivo, e fondativo, della relazione stessa.

La fotografia e il cinema, questo adesso è ciò che eccede la riflessione arganiana, assumono l'eredità della fine del ciclo storico dell'arte tradizionalmente intesa. Allo spazio prodotto dal rapporto soggetto/oggetto, succede l'ambiente, campo indistinto di forze in azione, in cui uno «sguardo», che

³ G.C. ARGAN, *L'arte moderna 1770/1970*, Sansoni, Firenze 1975, p.679.

è qualcosa di infinitamente di più, o meno, di un soggetto, invece di porre un oggetto nello spazio, 'si pone' (si iscrive) come campo di energia, in una zona indistinta, il set, che a propria volta, si pone (si iscrive) quale campo di energia lungo, o meglio attraverso, le traiettorie dello sguardo. Drammaturgia, allora, è la funzione che riguarda la simultaneità dell'immersione dello sguardo nel set, e del set nello sguardo. Più che un rapporto, o una relazione, nel senso «storico» predetto, presumibilmente un'interfaccia.

Il set, così, è una delle configurazioni possibili di ciò che Argan chiama l'ambiente: non è la dimensione in cui porre un oggetto e trattare con questo una relazione di tipo conoscitivo. È la zona dove far agire delle traiettorie di energia, dallo sguardo all'ambiente e viceversa, che non costituiscono un oggetto artistico propriamente detto, ma un'esperienza percettiva in continuo mutamento.

«Campo indifferenziato di forze in azione», così, è formula che chiama direttamente in causa la funzione drammaturgica, ed è anche un'accettabile descrizione di quello che si chiama il set. Per restare alla fotografia, l'artista fotografo è colui che, nell'istante dello scatto, agisce e narra in un rapporto con lo spazio che non è più semplicemente «spaziale», ma evidentemente «ambientale». Lo spazio della fotografia è inevitabilmente in fieri, sottoposto alla pressione di un campo di forze in azione, all'interno del quale è collocabile lo stesso fotografo.

All'interno di siffatta dimensione ambientale, così, la funzione estetica non può che essere innanzitutto drammaturgica, nell'accezione accennata, quella di una scrittura a ridosso dell'azione. Il racconto del set mentre il set agisce e si trasforma.

La visione felliniana del Rossellini in azione sui set di *Paisà*, in questo senso, risulta ben più che una suggestione seducente: il set napoletano, o fiorentino, è l'ambiente dove l'artista, Rossellini, interagisce con la «bolgia incandescente», e nel momento in cui la vive, ne fa esperienza, e nell'istante in cui ne fa esperienza, produce e sviluppa la capacità narrativa adeguata all'evento in corso. In questo senso, lo spazio non è elemento costitutivo l'estetica del cinema, che sarebbe fondata, in termini arganiani, sull'ambiente, ma funzione dell'atto narrativo in azione.

Il fotografo, o il regista, sempre nei termini di Argan, non si comporta come l'artista della tradizione occidentale che «pone un oggetto nello spazio», qualificando sia quello che questo attraverso la propria «intenzionalità». La «regressione dalla nozione distinta di spazio alla nozione indistinta di ambiente»⁴ è la regressione dalla «scena», come luogo dell'organizzazione sintattico/spaziale del

⁴ Ivi.

mondo, al set, luogo del mutamento aleatorio/ambientale della realtà. Dalla funzione «teatrale» di uno spazio che deve essere narrato solo «perché» è stato logicamente rappresentato, alla funzione drammaturgica di un ambiente che deve essere narrato solo «mentre» viene avventurosamente vissuto.

La fotografia, e il cinema quale propria estensione, hanno immediatamente realizzato questo mutamento, ben prima che la pop art, sempre secondo il filo conduttore arganiano, lo mettesse in scena nell'ultima, lucidissima, fase dell'arte occidentale, presa a rappresentare il proprio commiato dal ciclo storico soggetto/oggetto/spazio.

L'intenzionalità estetica certo rimane, ma sollevata dalla condizione tradizionale di porre un «oggetto» distinto nello spazio. Tanto che la pop art infatti proprio «questo» rappresenta, la negazione della distinzione tra oggetto e spazio. L'intenzionalità estetica si deve concentrare su un «evento», che ha i caratteri dell'ambiente, e le caratteristiche del set.

Concludiamo questa breve ipotesi, assai sommaria, con un esempio, esempio tratto dall'arte fotografica, riguardante l'attività della fotografa ebrea italiana Federica Valabrega, autrice del progetto *Daughters of the King*, 2013: un viaggio attraverso la figura e il ruolo della donna nei luoghi dell'ortodossia ebraica, tra Stati Uniti, Africa, Europa, Israele.

Scrive così Valabrega:

«*Daughters of the King* iniziò quella sera, in quel preciso momento, anche se non scattai nessuna foto, in casa di Chani Garelik [moglie del Rabbino Yossi, Brooklyn, New York, nda] che pur proibendo di fotografarla, divenne in qualche modo la mia musa ispiratrice, ma non mi concesse mai di fotografarla. Nei mesi successivi le feci spesso visita, iniziai a entrare a far parte delle vite di queste donne che incontravo nelle vie di Brooklyn e che poi cominciarono a invitarmi a cena e ai matrimoni, come se fossi diventata parte del loro mondo»⁵.

L'artista entra così a far parte dell'ambiente che deve condividere e narrare al tempo stesso. Valabrega si insinua nei luoghi dove la donna ebrea sta a contatto con i codici dell'ortodossia, e 'installa' il proprio sguardo nel «set» della tradizione ortodossa. La scrittura, a partire da tale installazione, consiste in un doppio confronto, tra lo sguardo dell'artista e il set della condizione ambientale.

La fotografia 48 (Fig. 1) evidenzia molto bene l'installazione dello sguardo di Valabrega negli ambienti in cui ne va del 'femminile' a contatto con l'ortodossia. Una ragazza bionda viene pettinata, una donna vezzeggia un bambino, una terza donna, tagliata dalla luce, sembra vegliare sullo

⁵ F. VALABREGA, *Daughters of the King*, Burn Books, New York 2013, p. 2.

sfondo. La ragazza bionda sorride guardando in macchina, mentre il bianco e nero, con i suoi netti contrasti, conferisce a tutta la figura la consistenza di un *collage*, come se ci si trovasse di fronte a elementi rigorosamente «eterogenei», che tuttavia sono compresi e con-fusi nel medesimo ambiente. Una definizione, già, del femminile nella situazione dell'ortodossia ebraica?

Nella foto successiva, 49 (Fig. 2) si vede la ragazza bionda in abito da sposa che avanza in un corridoio. È lei che si installa nello sguardo di Valabrega, o viceversa? La funzione drammaturgica è palindroma.

Questo, dunque, sembra accadere. Valabrega, giovane donna ebrea italiana, viene ammessa nell'ambiente dell'ortodossia in funzione di artista fotografa, facendo dello spazio dell'ortodossia stessa un ambiente ibrido, interfaccia di sguardo fotografico e set fotografato. La «scrittura fotografica» di Valabrega, così, è un oggetto teorico costruito dall'analista, sulla base delle fonti a disposizione. La scrittura fotografica è evento in azione: poiché «drammaturgia» è «scrittura a ridosso dell'azione», allora l'oggetto teorico deve riguardare la modalità drammaturgica. Tale dimensione della drammaturgia potrà essere anche classificata, a seconda che l'analista individui la funzione poetica dominante corrispondente: può essere qualcosa come una «condivisione» (Capa), un «confronto» (Cartier-Bresson), un «conflitto» (Toscani), una «trasfigurazione» (Arbus) una «configurazione mitica» (Atget), una «pietrificazione» (Newton), e così via.

Nel caso di Valabrega, siamo in presenza di una funzione poetica dominante di carattere «identitario»: «Nelle mie fotografie ho cercato di superare gli stereotipi sull'ortodossia, mostrando queste donne in tutta la loro bellezza e carica spirituale al di là dei limiti proposti dalla religione e le severe leggi dell'immagine sacra»⁶, fino a quando «loro hanno capito che ero interessata a esplorare le mie radici ebraiche»⁷. Lo sguardo di Valabrega, così, agli esordi «intrusivo» per l'improvvisa installazione sul set dell'ortodossia, nel cammino esplorativo in cui consiste il progetto *Daughters Of The King*, si performativizza in uno sguardo «speculare», in cui lo specchio non è riflesso del visibile, ma scavo nelle radici.

Ciò risulta particolarmente evidente nella fotografia 64 (Fig. 3), che non a caso chiude il catalogo: «Pessie fa le piroette di fronte alla foto del Rebbe Lubavitch Menachem Mendel Schneerson nella sala da ballo del suo matrimonio. È usanza per le donne religiose di Crown Heights a Brooklyn fare due passi di ballo con il loro "padre adottivo", si dice che porti fortuna per il matrimonio»⁸.

⁶ *Ibid.*, p. 3.

⁷ *Ivi.*

⁸ VALABREGA, *Daughters of the King*, cit., p. 8.

La ricerca di Valabrega è «ricerca del padre», e la foto 64 è il fulcro della ricerca medesima: la sposa danza con il ritratto del Rabbino e a propria volta lo sguardo di Valabrega danza con questo doppio riflesso, la figura femminile che accenna a una dinamica coreografica spiraliforme, e il «Padre adottivo» che la tiene sotto di sé, all'interno del cuneo della propria immagine, nelle cui *spire*, appunto, la ragazza si libra libera, e al tempo stesso rimane saldata al proprio posto.

La fotografia di Valabrega, così, è lo spazio drammaturgico del Sé, come scrive Giacomo Marramao, in cui i ruoli dell'autore, dell'attore, del personaggio, della scena culturale si sollevano dall'iter rappresentativo (questo sì, debitore, secondo la teoria mcluhaniana della fotografia, di una sintassi proveniente dall'esterno) per accedere a una dimensione non teatrale, ma «teatrica».

Nel caso di Valabrega, donna ebrea italiana, che attraverso *Daughters Of The King* tenta di esplorare la propria identità, la questione è certo evidente: Marramao scrive che occorre

«lasciarsi alle spalle l'immagine dell'io come mappa spaziale stabile [per noi conta molto quel «spaziale»] a vantaggio di una mappa in costante decostruzione-ricostruzione [...] un'identità come successione di “io” contingenti e parziali. Ognuno di noi non ha tanto un'identità che “si fa” nel tempo, ciascuno di noi piuttosto è composto di soggettività part-time, una pluralità di “io part-time”. La nozione è quella di *multiple-self*: un Sé al tempo stesso individuale e irriducibilmente multiplo. All'interno di ogni “identità” convivono, coabitano più identità. L'io è una cavità teatrale dove riecheggiano imperativi, valori e quadri normativi diversi, provenienti da tradizioni “asincrone” che possono essere compatibili o incompatibili»⁹.

«Teatrale» qui non sta per rappresentazione, ma per «presentazione», nel momento in cui gli imperativi e i valori che echeggiano si presentano: «ambiente teatrale», campo di forze in cui le «identità» si presentano e riecheggiano, permanentemente in transito.

La modalità di organizzazione del senso non può che essere una drammaturgia, ossia «progetto e pensiero», qui in transito su una scena multipla. Nel caso di Valabrega, le radici oscillano là dove il senso è un riecheggiare di imperativi e valori che non si fissano mai in uno spazio infine rappresentativo, e in una identità finalmente codificata.

Nell'ultima fotografia che presentiamo, la 53 (Fig. 4), due donne bagnate nelle acque del Mar Morto: le funi con i galleggianti disegnano

⁹ G. MARRAMAIO, *Confini dell'identità e della differenza*, «gomorra», 1998 (1), pp. 36-37.

una sorta di «cono rovesciato» all'interno del quale le due figure femminili sembrano una il riflesso speculare dell'altra: «Una donna di valore è come la barca di un mercante; trasporta la sua essenza da lontano [da *Una donna di valore*, canzone che il marito canta alla moglie prima di Shabbat]»¹⁰.

La 53, all'interno della poetica di Valabrega è certamente una fotografia allegorica, allegorica di tutto il percorso di *Daughters Of The King*: il cono rovesciato tracciato dai galleggianti è lo sguardo, al cui vertice c'è la sagoma di una figura femminile che è speculare rispetto a quella posizionata alla base. Questo sguardo, infatti, non appartiene né all'artista, né al set: come un' «essenza da lontano», libero da identità vincolanti, ha configurato, quasi implodendo, il proprio schema drammaturgico, la scrittura che si fa azione, e l'azione che si fa scrittura.

¹⁰ VALABREGA, *Daughters of the King*, cit., p. 8.

