



ARTICOLO

Interferenze. Il progetto mald'è tra scena e video

di Grazia D'Arienzo

The aim of every artist is to arrest motion, which is life, by artificial means and hold it fixed so that a hundred years later, when a stranger looks at it, it moves again since it is life.

(William Faulkner)

Il presente contributo intende sondare gli intrecci intermediali¹ che caratterizzano l'*iter* espressivo di mald'è, progetto campano nato a Napoli nel 2003 e operante a cavallo tra videoarte, teatro digitale, scrittura drammaturgica, cinema, installazione interattiva, ricerca sonora. In particolare, ci si concentrerà sull'analisi delle dinamiche contaminative che caratterizzano una produzione audiovisiva (*Non io*)² e uno spettacolo multimediale (*Il principio di indeterminazione di Heisenberg*)³ tesi a mettere in relazione il linguaggio dell'arte elettronica con quello della scena.

Se le operazioni di innesto tecnologico all'interno dell'evento performativo sono da sempre al centro di un dibattito manicheo tra detrattori e sostenitori delle forme ibride – i primi sospettosi rispetto ad una presunta de-umanizzazione del teatro, i secondi guidati da una sorta di determinismo tecnofilo – la loro crescente diffusione ha tuttavia dato vita negli ultimi anni al fiorire di posizioni critiche intermedie, orientate ad una visione più ampia del fatto spettacolare e aperte alle più diverse declinazioni del tema. Ricchi di spunti interessanti appaiono a proposito i tentativi di

¹ Intendo il concetto di "intermedialità" secondo le accezioni elaborate in Monteverdi 2011 e Gazzano 2011.

Il termine *intermedia*, coniato nel 1966 dall'artista del gruppo Fluxus Dick Higgins, indica le forme artistiche che prevedono l'integrazione di diversi media, ibridati all'insegna dell'estetica dell'assemblaggio. Come sottolinea la Monteverdi, nell'era del multimediale digitale, l'intermedialità "segna un passaggio decisivo dall'estetica del collage, dell'accumulo indiscriminato dei linguaggi e della pura convergenza tecnologia a una vera e propria *poetica dell'intreccio*" (Monteverdi 2011: 85). Sull'argomento si veda anche Balme – Moninger 2004.

² *Non io*, riscritto e diretto da Matilde De Feo e Mario Savino. Interprete: Matilde De Feo. Fotografia, montaggio e suono: mald'è. Il video è visibile sul sito web di mald'è all'indirizzo <http://www.malde.it/media/non-io/2/>.

³ *Il principio di indeterminazione di Heisenberg*, regia di mald'è, Napoli, Volver Cafè, 25 Gennaio 2008. Interprete: Matilde De Feo. Elaborazione video: Mario Savino. Suono: Giuseppe Stellato. Musiche: Gigi Rubino.

categorizzazione di area anglosassone (in particolare quelli di Steve Dixon e del suo Digital Performance Archive)⁴ e, sul fronte nostrano, gli studi concepiti a partire dall'idea di integrazione organica tra *live* e *medializzato* messi a punto da Valentina Valentini, Andrea Balzola, Franco Prono, Antonio Pizzo, Anna Maria Monteverdi, Carlo Infante, Alfonso Amendola⁵.

All'interno della disamina ancora *in fieri* di queste pratiche, mald'è occupa senza dubbio una posizione singolare: frutto della sinergia tra un'attrice (Matilde De Feo) e un *filmmaker* e *multimedia designer* (Mario Savinio), il progetto si pone difatti come tentativo di sintesi dei rispettivi campi di provenienza dei due ideatori, portando un percorso formativo decisamente legato alla presenza corporea, come quello della De Feo⁶ – dal 2007 unica anima di mald'è– a dialogare con i procedimenti dell'arte elettronica. Tale commistione, connotata dall'anelito alla coniugazione tra *l'hic et nunc* delle tavole del palcoscenico e il circuito chiuso, il dato stabilito del video⁷, indirizza naturalmente la ricerca del gruppo verso il videoteatro⁸ e la *digital performance*,⁹ ma non prescinde tuttavia dalla sperimentazione di altri tipi di codici espressivi. In particolare, le linee d'azione esplorate sono:

- i video monocanale più propriamente connessi alla grammatica delle arti visive elettroniche, giocati su successioni di immagini astratte accompagnate da elaborazioni sonore, come *Fairy*

⁴ Il Digital Performance Archive, come si legge sul sito web dedicato (<http://www.ahds.ac.uk/performingarts/collections/dpa.htm>), ha lo scopo di “archive and critically analyse significant new interdisciplinary developments in performance which draw upon, (or exist within) digital media in its varied forms”. Lo studio include “both digital resources used IN performance and digital resources ON performance in the period studied. Digital resources in performance include theatrical productions and live-art installations that incorporate electronic media, to live-broadcast World Wide Web performances and Internet based collaborations, to interactive drama and the new performative ‘virtual environments’ of MUDS, MOOs and IRC”. L'archivio è un progetto creato dalla Digital Research Unit del Department of Visual and Performing Arts della Nottingham Trent University e dalla Media and Performance Research Unit, School of Media, Music and Performance dell'Università di Salford.

⁵ Si vedano Valentini 1987, Balzola – Prono 1994, Balzola in Quinz 2002, Pizzo 2003, Balzola – Monteverdi 2004, Infante 2004, Amendola 2006, Monteverdi 2011. Per un ulteriore approfondimento del contesto italiano, si vedano, inoltre, Borelli – Savarese 2004 e Barsotti – Titomanlio 2012. Per una storicizzazione dei rapporti tra tecnologia e arti performative a livello internazionale si vedano Dixon 2007 e Salter 2010.

⁶ Diplomata all'Accademia d'Arte Drammatica del Teatro Bellini di Napoli, Matilde De Feo è interprete teatrale e televisiva e doppiatrice.

⁷ Escludo di proposito il riferimento alle nuove forme di interattività digitale, che mald'è sperimenta esclusivamente nella videoinstallazione *Insezione*, ma che non sono contemplate nel caso di teatro digitale preso in esame in questo articolo.

⁸ Utilizzo qui il termine “videoteatro” secondo l'accezione elaborata da Anna Maria Monteverdi in Monteverdi 2011: 85–125.

⁹ Utilizzo il termine secondo l'accezione elaborata da Steve Dixon, ovvero “all performance works where computer technologies play a key role” (Dixon 2007).

Wind (2003) e *Morgana* (2004) o da immagini reali alterate dal fuori fuoco come *Alone* (2003);

- le videoinstallazioni a carattere immersivo *The mothers' place* (2007), concepita per la Sala delle Madri del Museo Campano di Capua, e *About the mothers* (2010), entrambe dedicate al tema della maternità e al ciclo vita/morte;
- i cortometraggi *D Già* (2011), ispirato ad uno dei *teleplay* beckettiani, *Venticinque di dicembre* (2011), parte del progetto documentario partecipato *Il pranzo di Natale* di Antonietta De Lillo e il recente "breve documentario" sul corpo femminile dal titolo *Il mio corpo a Maggio* (2014);
- la videoinstallazione e *performance* interattiva *Insezione*, che unisce l'installazione all'atto performativo dato dall'interazione tra il dispositivo tecnologico e le azioni dell'attore o dello spettatore¹⁰.

Non deve invero sorprendere tale molteplicità di sguardi e di approcci, caratteristica dell'impeto transdisciplinare che muove tutto l'orizzonte estetico contemporaneo e che tende a scavalcare i confini dei generi creando nuovi "ipertesti drammaturgici" di matrice tecnologica:

"Il testo, o meglio l'ipertesto drammaturgico, il progetto scenico, la partitura sonora-musicale, l'installazione, il video, il software, lo spettacolo, non appartengono più a generi diversi ma divengono fasi di un processo aperto, tassello di un mosaico spaziale e temporale mutante, flessibile e comunicativamente forte" (Balzola in Quinz 2002: 121).

Del resto, l'esperienza di mald'è affonda dichiaratamente le proprie radici nel fermento magmatico delle neoavanguardie artistiche dei *sixties* – dalle sperimentazioni di John Cage a quelle del gruppo Fluxus – negli sconfinamenti fluidi tra gli specifici, che hanno portato il video monocolore a diventare installazione, dilatandosi nello spazio espositivo, trasformandolo in ambiente da

¹⁰ Nella dinamica interattiva di *Insezione* insetti immateriali si muovono in tempo reale con l'attore-spettatore, grazie al tracciamento di una webcam che ne segue i movimenti. Matilde De Feo ha performato l'installazione – poi lasciata alla libera creatività dei visitatori – durante il *vernissage* di presentazione presso la Fondazione D'Arca di Milano nel Gennaio 2011.

reinventare con la complicità dell'osservatore-spettatore, e a porsi in confronto dialettico con la pratica performativa per poi finire inevitabilmente con l'approdo fertile al palcoscenico propriamente detto. Un contesto nel quale le distanze tra teatro e *visual arts* sono andate progressivamente assottigliandosi, il primo impegnato ad attuare la propria rivoluzione sovversiva nei confronti delle convenzioni ereditate, attingendo linfa vitale dal campo delle arti visive – che, a loro volta, si “teatralizzano” con la stagione dell'*happening* e della *performance* – e declinandosi in diverse esperienze di ibridazione che costituiscono l'immaginario di riferimento del gruppo preso in esame: *in primis*, le visioni rarefatte degli spettacoli di Bob Wilson, poi, nel contesto italiano, gli esperimenti tecnologici dello “scenario metropolitano” (Sinisi 1983) (Magazzini Criminali, Krypton, Falso Movimento), le “opere-video” di Studio Azzurro-Giorgio Barberio Corsetti (il meraviglioso trittico *Prologo a diario segreto contraffatto*, *Correva come un lungo segno bianco* e *La camera astratta*), i lavori della Società Raffaello Sanzio e di Tam teatro musica, le produzioni eterogenee della generazione degli anni Novanta (Motus, *Fanny & Alexander*, Teatrino Clandestino). È appunto da questo processo di osmosi, da questa ricerca di mediazione tra linguaggi tradizionali, e linguaggi moderni, digitali che nascono le creazioni spurie di Matilde de Feo e Mario Savinio:

“Teatro e tecnologia: come possono questi due linguaggi incontrarsi in maniera creativa senza, però, alterare la natura “umana” propria del teatro? Il lavoro svolto finora è un tentativo d'approccio e di conoscenza di entrambi i territori, un'esplorazione tra le possibilità del tecnologico e quelle in relazione alla tradizione. Mettere in relazione due linguaggi così apparentemente diversi, farlo in un certo modo, necessita di una metodologia, che è forse l'unico e solo obiettivo del lavoro. Un metodo rintracciabile solo col tempo e nella pratica” (dal sito web di mald'è: <http://www.malde.it/bio/cose-malde/>).

La ricerca di una metodologia interna atta a scandagliare il dialogo tra “immaterialità e fisicità”, tra fluidità dell'immagine video e materialità dell'agente fisico, si pone come obiettivo programmatico del duo, mosso dalla constatazione che

“nella sperimentazione video [...] degli ultimi anni vi è stata una costante sottrazione dal

linguaggio visivo di quella fisicità e materialità intesa come primordiale capacità di comunicare e creare empatia, una deriva tecnocratica, dove le sovrastrutture concettuali sembrano saturare tutto il resto, tutto questo, è il duplice ed esplicito obiettivo di mald'è: recuperare questo valore primitivo della presenza fisica nel video, ed adeguare la primitiva presenza fisica ad un nuovo modo di costituirsi scena all'interno del panorama dei nuovi media" (dal sito web di mald'è: <http://www.malde.it/bio/cose-malde/>).

Seppur comune nella pratica dell'*electronic art*, tale dialettica non deve essere infatti data per scontata in un ambito non necessariamente vincolato all'intervento attoriale, come altri campi quali quello cinematografico. Ciò che muove fortemente il gruppo è dunque la volontà di inglobamento della scena nel video (e viceversa), attraverso la conservazione della presenza fisica, ma non solo: si nota nella sua produzione un'originale tendenza al recupero e alla rielaborazione in chiave propriamente "elettronica" del testo drammaturgico – in particolare nel confronto con Samuel Beckett – e, sull'altro versante, la contaminazione tra il più puro teatro di parola (i monologhi di Dario Fo e Franca Rame) con la proiezione video, in una tensione all'intreccio tra media audiovisivi e pratica scenica che, prendendo in prestito la tassonomia tracciata da Anna Maria Monteverdi, potremmo suddividere in due aree:

- il videoteatro vero e proprio, ovvero "qualunque ripresa video o televisiva di uno spettacolo o di un testo teatrale" comprendente "le videocreazioni autonome ispirate a una drammaturgia/testo/autore/gruppo" (Monteverdi 2011). A questa categoria appartiene il *digital video* "Non io";
- lo spettacolo dal vivo che utilizza il segnale video (proiezioni o altro) al suo interno: è questo il caso de *Il principio di indeterminazione di Heisenberg*.¹¹

¹¹ La sistematizzazione elaborata dalla Monteverdi in Monteverdi 2011: 85-125 comprende, oltre alle suddette categorie: il documentario teatrale, ovvero il filmato che documenta più o meno analiticamente un'esperienza legata al teatro (backstage, *making of*, opere che seguono gli interventi nel teatro sociale, video documentari di creazione elettronica); i promo e i clip; le piattaforme ipermediali e i siti web (*computer-mediated projects*, siti internet, network e piattaforme *peer to peer*, *blog*). Queste categorie riprendono e aggiornano quelle teorizzate da Andrea Balzola in Balzola – Prono 1994.

La categoria "spettacoli dal vivo con uso di nuove tecnologie" include anche le video *performance* sperimentate nell'ambito dell'arte concettuale degli anni '70, l'animazione e la grafica 3D *real time*, i sistemi di *motion capture*, gli ambienti virtuali immersivi e interattivi fruibili tramite connessione web, le *performance* con processing audio-video

È a partire da queste due direzioni che procederà la nostra indagine, rintracciando le modalità d'incrocio tra linguaggi e codici differenti, contestualizzati all'interno della produzione complessiva di mald'è.

La scena in video: *Non io*

Tra le creazioni digitali ispirate da uno spunto drammatico rientra l'intervento di *rimediazione*¹² che Matilde de Feo e Mario Savinio compiono a partire da *Not I, short play* scritto da Beckett nel 1972 e messo in scena il 22 novembre dello stesso anno al Forum Theatre del Lincoln Center di New York per la regia di Alan Schneider¹³, ripreso dai due in occasione del centenario della nascita dell'autore irlandese (2006).

Non è un caso che il progetto si concentri su un drammaturgo particolarmente attratto dai nuovi media e che fu, nel corso della propria vita, anche sceneggiatore per la radio, il cinema e la televisione. In un'intervista, la De Feo e Savinio lo dichiarano come vero e proprio autore-guida,¹⁴ dimostrando un trasporto che si manifesterà anche nella successiva scelta della De Feo di rielaborare *He Joe*¹⁵, trasformando la scrittura televisiva del *teledramma* in un'opera cinematografica sperimentale sospesa tra sfocature pittoriche e richiami alla Maya Deren di *At Land*.

Con *Non io*, invece, mald'è affronta quella parte della produzione teatrale beckettiana più legata al dato visivo, uno dei *dramaticules* costruiti a partire da un'immagine metonimica, precisa e

live.

¹² Il concetto di *rimediazione* elaborato da Bolter e Grusin, si riferisce all'integrazione tra media vecchi e nuovi e anche al processo per cui "un medium si appropria di tecniche, forme e significati sociali di altri media e cerca di competere con loro o rimodellarli" (Bolter – Grusin 2003).

¹³ Ad interpretare Mouth fu l'attrice Jessica Tandy, mentre Henderson Forsythe vestiva i panni di Auditor. Beckett concesse al regista di *Film* la prima rappresentazione dell'opera all'interno di un piccolo festival beckettiano, il Samuel Beckett Festival, ma fu il debutto londinese al Royal Court Theatre nel gennaio del 1973 a realizzare a pieno la sua visione: sebbene firmato da Anthony Page, l'allestimento si avvale delle indicazioni dell'autore, che curò anche l'interpretazione di Billie Whitelaw, la Bocca della futura versione televisiva. Si veda Knowlson 1996.

¹⁴ Valentino, *Conversazione con Mald'è*, reperibile on-line all'indirizzo <http://www.teatrodinessuno.it/rivista/articoli/valentino/conversazione-malde>.

¹⁵ *D Joe* (2011), scritto e diretto da Matilde De Feo, liberamente tratto *Eh Joe* di S.Beckett. Interpreti: Tommaso Bianco, Mafalda De Risi, Matilde De Feo. Fotografia: Cesare Accetta. Scene: Renato Esposito. Consulenza letteraria: Alfonso Amendola. Montaggio: Simona Infante. Suono: Davide Mastropaolo. Color grading: Fabio Bovenzi. Sound engineer: Giorgio Molfini.

folgorante¹⁶. In questo caso si tratta di una bocca, unico residuo di un corpo inesistente, organo isolato e sospeso nel buio della scena, reso visibile soltanto grazie a due fari che illuminano debolmente dal basso quell'unica porzione di volto dell'attrice¹⁷, collocata in fondo al palco, sulla sinistra, e impegnata nella faticosa esecuzione di un monologo pronunciato ad una velocità ai limiti dell'intelligibile¹⁸. A fare da contraltare a Mouth – questo il nome del personaggio – troviamo sulla destra del proscenio Auditor, una figura silenziosa, “sex undeterminable”, avvolta dalla testa ai piedi da una djellaba nera con cappuccio – immobile su un podio invisibile a circa 1,35 metri di altezza e rivolto diagonalmente verso Bocca – cui Beckett affida il compito di interrompere la furia linguistica della protagonista in quattro momenti significativi della *pièce*.

Quest'ultimo personaggio è considerato dall'autore il vero ispiratore del dramma¹⁹: antitetico a Mouth per forma (l'una è orifizio incorporeo, l'altro presenza fisica integra, “tall standing figure”) e ruolo comunicativo²⁰ (l'una è emittente, l'altro muto destinatario) nasce dalla confluenza di due suggestioni visive, puntualmente documentate da James Knowlson nella sua biografia su Beckett. La prima è una folgorazione pittorica: nel 1971, durante un viaggio a Malta, lo scrittore rimane a contemplare per più di un'ora la tela raffigurante la *Decollazione di San Giovanni Battista* di Caravaggio, conservata nell'oratorio della cattedrale de La Valletta, soffermandosi soprattutto sull'anziana alla sinistra di Salomè, ritratta nell'atto di coprirsi le orecchie – anziché gli occhi – davanti al ripugnante martirio. La seconda è una scena alla quale Beckett assiste nel suo soggiorno in Marocco del febbraio-marzo 1972: mentre è seduto in un caffè, si ritrova ad osservare una figura solitaria avvolta in una djellaba nera, appoggiata ad un muro in una posizione che viene interpretata come di “intense listening”. La persona in questione si rivela poi essere una donna in attesa dell'uscita del figlio da una scuola vicina, ma l'immagine iniziale finisce per sovrapporsi al ricordo del

¹⁶ Si veda a proposito Bertinetti, *Beckett, ovvero l'idea di teatro del secondo Novecento* in Beckett 2009.

¹⁷ Nella prima inglese al Royal Court Theatre il corpo di Billie Whitelaw, trattenuto ad una sedia, era coperto da un drappo nero che lasciava in vista solo la bocca, mentre la testa era tenuta ferma da due pezzi di gomma e la parte superiore del viso e gli occhi erano coperti da una fascia nera.

¹⁸ *Not I* si è sempre dimostrato una sfida tremenda per le attrici che lo hanno interpretato. La Whitelaw, dopo due stagioni al Royal Court e la ripresa televisiva, dichiarò al New York Times: “I will never do the play again. If I did, I think I would lose my sanity” (Gussow 1984).

¹⁹ Si veda Brater 1987. Beckett considerava l'Auditor necessario alla *pièce*, tuttavia alla prima francese del '75 dovette eliminarlo per problemi tecnici. Quando diresse nuovamente lo spettacolo nell'Aprile del '78, ripristinò il personaggio e addirittura ne accentuò il movimento finale.

²⁰ Sebbene non si possa parlare propriamente, data l'impostazione del dramma, di vera e propria comunicazione.

dipinto caravaggesco, dando al drammaturgo l'ispirazione per la costruzione visiva di *Not I*.

Per quanto riguarda la genesi di *Bocca*, Brater ipotizza come fonti iconografiche una serie di precedenti che riprendono il tema della frammentazione fisica: il film di Jean Cocteau del 1930 *Le sang d'un poète* (1-2), la *pièce* dadaista *Le coeur à gaz* (1921) di Tristan Tzara, rappresentato a Parigi nel luglio del 1923, i cui personaggi sono *Bocca*, *Orecchio*, *Naso*, *Collo*, *Sopracciglio*²¹ e, soprattutto, la messa in scena de *Il sogno* di Strindberg per la regia di Reinhardt (1921). In questo allestimento, la scena ambientata nell'ufficio dell'avvocato veniva recitata dagli attori contro uno sfondo scuro, dal quale, grazie a un gioco di luci, abiti e teloni neri, emergevano soltanto i visi bianchi dei clienti, dando al pubblico in qualche modo l'illusione dello smembramento corporeo.



1-2-Due fotogrammi da "*Le sang d'un poète*" di Jean Cocteau (1930).

Keir Elam, invece, interpreta l'idea scenica di *Not I* come un riferimento a Dante, autore ben conosciuto e particolarmente amato da Beckett. Secondo lo studioso, Mouth richiamerebbe un personaggio del nono girone infernale della *Commedia*, *Bocca degli Abati*²² – immerso totalmente nel lago ghiacciato del Cocito eccetto che per la testa – il quale si rifiuta di rivelare al poeta la propria identità e di mostrare il proprio volto, continuando a tenerlo basso: "Ond'elli a me: 'Perché tu mi dischiomi,/ né ti dirò ch'io sia, né mosterrolti,/ se mille fiате in sul capo mi toni' " (*Inferno*,

²¹ Anche nel dramma *Humulus le Meut* (1929) di Jean Anouilh il protagonista presenta le stesse caratteristiche di Mouth: le sue capacità verbali risultano ridotte ma quando si innamora di Hélène, all'improvviso rompe il silenzio per farle una dichiarazione d'amore. Per una ricostruzione dei rapporti di Beckett con i movimenti dada e surrealista durante i suoi soggiorni a Parigi si veda Brater 1975.

²² Si tratta di un traditore fiorentino dei Ghibellini nella Battaglia di Montaperti. Sulla presenza dell'immaginario dantesco nell'opera di Beckett si veda il puntuale saggio di Gabriele Frasca in Frasca 1988: 11-39.

Canto XXXII: 100-102).

Tra le suggestioni indicate dallo stesso Beckett, nella biografia di Knowlson si ritrova un'indicazione a proposito di una vecchia *homeless* irlandese, di cui l'autore si ritrovò per caso ad ascoltare i discorsi:

“I knew that woman in Ireland, I knew who she was – not “she” specifically, one single woman, but there were so many of these old crones, stumbling down the lanes, in the ditches, beside the hedgerows. Ireland is full of them. And I heard ‘her’ saying what I wrote in *Not I*. I actually heard it” (Knowlson 1996: 590).

Ed è proprio quest'ultima affermazione, legata al senso dell'udito, che ci riporta al nucleo centrale attorno al quale si sviluppa il dramma, il doppio registro visivo-verbale, che si muove attraverso una serie di elementi dicotomici quali buio/luce, voce/silenzio, occhio/orecchio:

“Although *Not I* appears to be “about” Mouth, not eye (co-starring Auditor as ear), the piece is perhaps a far more subtle vehicle than this unruly trinity would imply. Although Mouth speaks, Auditor hears and audience sees, Beckett creates for his audience a visual and aural stimulus closely approximating the “matter” of the monologue itself. The “buzzing” in the ear is in fact the strange buzzing in our ears; the spotlight on Mouth becomes the “ray or beam” we ourselves see [...]” (Brater 1974: 198).²³

Not I non stimola dunque soltanto la vista del pubblico (sebbene la visione di Bocca risultò scioccante per chi assistette alle prime repliche) ma fa anche – e soprattutto – appello all'udito: è il dramma dell'ascolto forzato, forzato per lo spettatore impegnato nell'arduo tentativo di intendere il significato delle velocissime battute pronunciate, ma anche per la stessa protagonista, colpita da una logorrea involontaria e incontrollabile, caratterizzata dal rifiuto veemente di utilizzare il pronome “I” per riferirsi alla storia che sta raccontando. Dall'inquietante buco nero che è Mouth sgorgano infatti con irruenza vocaboli finalmente liberi di essere articolati, dopo un'intera esistenza

²³ Secondo Brater, *Not I*, privando gli spettatori della possibilità di vedere e percepire Mouth, fa sperimentare loro quella che definisce “agony of perceivedness” (Brater 1987: 18-36).

trascorsa nella solitudine e nel silenzio: a 70 anni, una mattina d'aprile, l'anziana donna a cui la bocca appartiene, fino ad allora affetta da apatia, sente d'improvviso l'irrefrenabile necessità di esprimersi, di confessare, attraverso un monologo nevrotico e torrentizio, la propria vita infelice, l'abbandono da parte dei genitori, la mancanza di affetto, l'incomunicabilità, l'indifferenza altrui. *Not I* racconta, in sostanza, l'emergere di un'identità repressa che la stessa protagonista nega, in una sorta di delirio schizofrenico²⁴ in cui non può far altro che parlare di sé in terza persona – come a illudersi che la voce udita non sia la sua, né l'angoscia che traspare dagli inarrestabili brandelli di memoria vomitati nel buio della sala –, in particolare in quattro dei cinque *refrain* in cui afferma: “. . . what? . . . who? . . . no! . . . she! . . .”, sottolineati dai movimenti di “helpless compassion” dell'Auditore.²⁵

Le frasi seguono l'andamento dei pensieri di Mouth, in un sonoro ritmico, veloce e sincopato, immaginato, come ricorda l'attrice Billie Whitelaw in un'intervista al Sunday Times del 14 Gennaio 1973, come una composizione musicale composta da pause precise, variazioni, ripetizioni:

“It goes at this tremendous pace. I've been practicing saying words at a tenth of a second [...]. No one can possibly follow the text at that speed but Beckett insists that I speak it precisely. It's like music, a piece of Schoenberg in his head” (Knowlson 1996: 706).²⁶

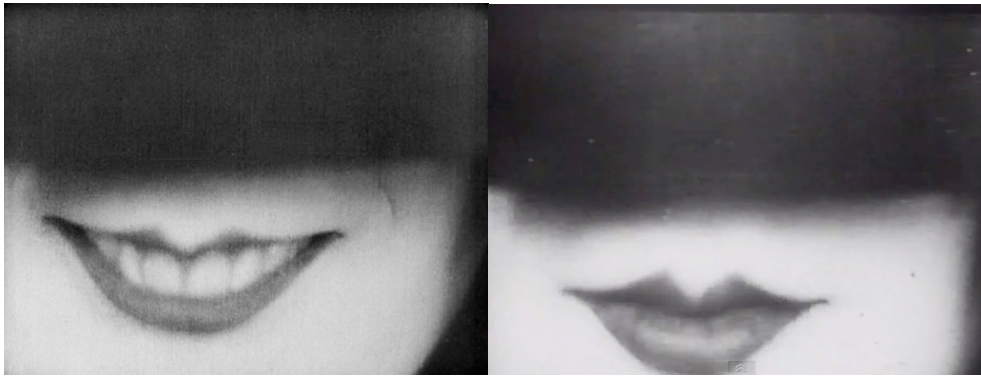
Il sonoro si relaziona, poi, al ritmo visivo dei movimenti di labbra, bocca e denti dell'attrice, ritmo visivo che Raffaele De Berti accosta a quello del film di Fernand Léger e Dudley Murphy *Ballet mécanique* (1924), nel cui rapido montaggio di oggetti e immagini astratte, compare più volte il

²⁴ Sulla lettura del testo da un punto di vista psicanalitico si veda il paragrafo che Annamaria Cascetta dedica a *Not I* in Cascetta 2000: 178-184.

²⁵ In questi quattro momenti l'Auditore alza lateralmente le braccia per poi lasciarle cadere. In corrispondenza del quinto *refrain*, nel quale Mouth ripete per due volte la parola “she”, la didascalia indica, invece, soltanto una pausa. A proposito delle pause, occorre sottolineare quanto Beckett considerasse importante l'uso dei punti di sospensione: a partire dalle edizioni del testo successive alla prima, nei momenti di maggior tensione le pause sono abbreviate a due punti di sospensione anziché tre. Risultano significative le dichiarazioni della Whitelaw: “The first note he ever gave me was years ago when we did 'Play.' The script is filled with one word followed by dot-dot-dot, two words, dot-dot-dot, and he said, 'Billie, would you make these three dots, two dots?' He took a pencil and crossed out a dot. That sounds pretentious, but it makes a difference” (Gussow 1984).

²⁶ Occorre ricordare che Beckett, oltre ad essere un grande appassionato di musica, era egli stesso pianista. Per un approfondimento sui rapporti tra le opere beckettiane e la musica si veda Bryden 1998 e Oppenheim 1999.

dettaglio delle labbra di Kiki de Montparnasse (3-4), individuato come precedente iconografico di *Not I*.²⁷



3-4-Due fotogrammi da “Ballet mécanique” di Fernand Léger e Dudley Murphy (1924).

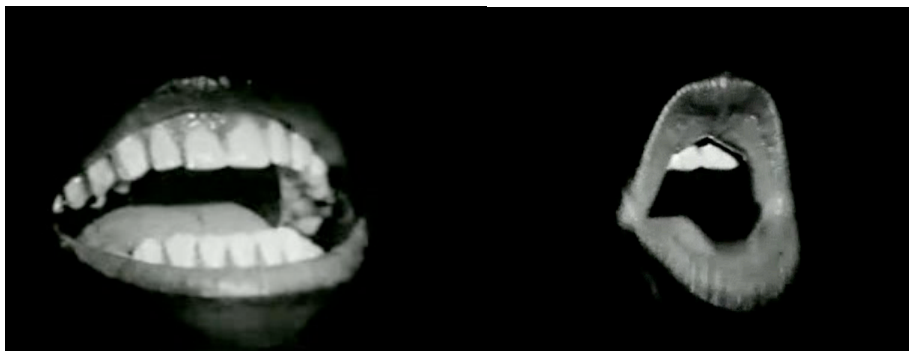
In effetti, con l’invenzione del personaggio di Mouth, Beckett dà vita ad una visione audace e geniale, una sorta di atipico dettaglio filmico che risulta essere letteralmente *messo in scena*. Ed è proprio questa considerazione a spingere Matilde De Feo e Mario Savinio verso un progetto video che abbia come soggetto il dramma:

“una bocca sagomata al centro del palcoscenico, un’immagine totalmente estranea ai criteri espressivi del teatro e molto più prossima al primo piano tipico del linguaggio video. Ecco perché Beckett ritorna nei nostri lavori, la nostra regia di *Not I, Non Io*, è stata trasposta in video in un contesto autonomo alla scena, ma che della scena conserva molte cose [...]” (Valentino, *Conversazione con Mald’è*, reperibile on-line all’indirizzo <http://www.teatrodinessuno.it/rivista/articoli/valentino/conversazione-malde>).

In verità, già nel 1975 l’autore irlandese aveva sviluppato un primo rimodellamento mediale della *pièce*, realizzandone una versione televisiva per la BBC della stessa durata che egli considerava la lunghezza ideale dello spettacolo (12 minuti). Nel film, poi trasmesso nell’ Aprile del ’77 insieme ad

²⁷ Afferma De Berti: “Sul fatto che Beckett conoscesse effettivamente i film dell’avanguardia francese degli anni Venti [...] mi pare altamente probabile, vista la notorietà di cui godevano fra gli intellettuali e la possibilità che fossero ancora proiettati in alcune occasioni tra il 1928 e il 1930 durante il soggiorno parigino dello scrittore irlandese che, per sua stessa ammissione, frequentava con una certa assiduità cinema e teatri.” (De Berti in Cavecchi – Patey 2007: 308).

altri due testi, col titolo complessivo di *The Lively Arts: Shades, Three Plays by Samuel Beckett*, fu eliminato l'Auditor²⁸, mentre le labbra dell'attrice Billie Whitelaw, riprese in dettaglio frontale, occupavano il centro esatto del monitor. Il *Not I* televisivo fu inizialmente girato a colori, ma l'immagine di Mouth risultò talmente oscena per il *broadcast* inglese (Beckett stesso disse a James Knowlson: "It looks like a giant vulva!"), che fu deciso di neutralizzarla attraverso l'uso del bianco e nero, ed è dunque così che il filmato si presenta: un lungo piano sequenza ad inquadratura fissa, con unica protagonista la bocca della Whitelaw emergente violentemente dal buio, resa ancora più disumanizzata dall'inquadratura stretta ed enfatizzata dal trucco nero che ricopre il resto del viso (5-6).²⁹



5-6-Due fotogrammi dalla ripresa televisiva di "Not I" della BBC (1975).

Al contrario, la video-opera di 10.57" realizzata da mald'è nel 2006 sceglie come sfondo il bianco assoluto, un bagliore accecante che sembra quasi voler visualizzare quel "lampo improvviso" usato come appiglio costante nelle ripetizioni sconnesse della protagonista. Su questo biancore lattescente si staglia la bocca rosso vermiglio di Matilde De Feo (interprete di Mouth), a tratti letteralmente cancellata dalle sue stesse parole materializzate da una detonazione di grafemi porpora vagolanti, disseminati confusamente all'interno dello schermo (7).

²⁸ Inizialmente l'adattamento televisivo avrebbe dovuto includere anche l'Auditor, ma la BBC chiese a Beckett il permesso di ometterlo, come ricorda Brater in Brater 1987: 35.

²⁹ Una recente versione filmica di *Not I* è quella realizzata dal regista Neil Jordan per il progetto *Beckett on film* (1999-2000), promosso da RTE, Channel 4 con il supporto del Bord Scannán na hÉireann / Irish Film Board, con i produttori Michael Colgan e Alan Moloney della Blue Angel Films & Tyrone Productions. Il progetto, raccolto in un cofanetto di 4 DVD (*Beckett on film*, London, Clarence Picture, 2001), comprende l'adattamento delle 19 opere teatrali di Beckett, eccetto *Eleutheria*, pubblicata postuma e mai messa in scena dall'autore. Nel *Not I* di Neil Jordan, compare Julianne Moore nell'atto di avvicinarsi ad una sedia. Successivamente la bocca dell'attrice viene ripresa da diverse angolazioni, in un montaggio serrato.

Occorre precisare che *Non io*, a differenza della ripresa televisiva della BBC, conserva idealmente il personaggio dell’Auditor, che si manifesta attraverso un disturbo nel normale tracciato del video negli stessi passaggi del testo in cui le didascalie indicano la “pausa” e il “movimento” della figura in proscenio. Ciò avviene però in soli tre momenti (non quattro come in Beckett) della durata di poco più di un secondo, ai minuti 1.19”, 3.50” e 8.24”. L’effluvio verbale, dunque, non è continuo come quello della Whitelaw, ma risulta frammentato, il flusso audiovisivo ulteriormente interrotto da tre *shot* dinamici, sfocati, in cui vediamo due piedi femminili camminare sull’erba (il personaggio sta “vagando per un campo... cercando a caso delle primule...”³⁰): la prima e la terza volta compare un dettaglio dei piedi che si muovono in avanti (da 4.11” a 4.39” e da 7.29” a 7.37”), la seconda, invece, l’inquadratura comprende anche le gambe e parte del vestito (da 7.10” a 7.19”). La stessa immagine compare poi nella scena conclusiva (a partire da 9.27”), dove la videocamera insiste sugli arti inferiori, questa volta tesi in direzione opposta fino ad allontanarsi e lasciare il posto allo schermo bianco e ai successivi titoli di coda. Il primo dettaglio e la parte finale sono accompagnati dall’elaborazione sonora di uno strumento africano, un arco a bocca, cordofono meditativo che utilizza la bocca come cassa di risonanza³¹, usato soprattutto dalle donne delle tribù per entrare in comunicazione con sé stesse e quindi legato concettualmente sia all’organo fonatorio che al percorso di autoconoscenza compiuto da Mouth attraverso il rinnovato uso della parola; nelle altre due sequenze udiamo, invece, il rumore di una bobina che ruota, a ricordare il “ronzio nelle orecchie” della protagonista.

Il lavoro sul suono va, evidentemente, di pari passo con quello sull’immagine: *Non io* è introdotto da una *texture* audio composta da un nastro magnetico riavvolto e lasciato partire più volte – chiaro richiamo a un altro dramma beckettiano in cui si fa uso del *medium* tecnologico, *Krapp’s last tape* – e da un *voice-over* di Bocca lontano e distinguibile solo a tratti. Mentre dal flusso sonoro del registratore prende forma il monologo interiore di Bocca, “viaggio dentro di sé”, che passa attraverso “goffi tentativi d’identificazione” senza mai riuscire a trasformarsi in “un vero e proprio

³⁰ Da ora in poi citerò, ad eccezione delle didascalie, dalla traduzione italiana di *Not I* a cura di John Francis Lane in Beckett 2009.

³¹ Una delle estremità dello strumento viene tenuto sulla bocca, che funge da cassa di risonanza.

cammino di conoscenza”³², nel video compare la parte inferiore del viso rifratta in una goccia d’acqua, specchio ideale comprendente il solo contorno delle labbra, delle quali le dita della donna cercano di cancellare la sagoma (8): “Il tentativo di Bocca, dopo la scoperta della parola, è quello di mettere assieme i pezzi di un’esistenza, attraverso una goccia, il riflesso mancato di se stessa”³³. Pur coprendo idealmente le indicazioni di regia iniziali della drammaturgia di Beckett (“As house lights down MOUTH’S voice unintelligible behind curtain. House lights out. Voice continues unintelligible behind curtain, 10 seconds”) in realtà questo passaggio riporta alcune delle prime battute del soliloquio fino alle parole “caso tipico...”, a partire dalle quali si vede effettivamente Bocca cominciare a parlare.



7-8-Due fotogrammi dal video di “Non io” (2006).

Il testo interpretato dalla De Feo è sostanzialmente una riduzione del *dramaticule* (vengono operati 5 tagli, che coincidono in gran parte con frasi ripetute diverse volte da Mouth, più la parte finale prima del quinto *refrain*) ma ciò che rende questo lavoro particolarmente originale è il gioco tra i cambi del brano scritto e le alterazioni sonoro-visive: inizialmente Bocca, che occupa il lato sinistro dello schermo e resta in parte fuori dall’inquadratura, a tratti addirittura distinguendosi appena, è un semplice alone evanescente, confuso tra il bianco dei denti e dello sfondo, ma quando “vagolando qua e là...” improvvisamente “tutta quella luce mattutina di Aprile...” si spegne e

³² De Feo – Savinio, *Appunti per “Non io” di mald’è* in Amendola, *Il suono, la voce, la parola: Beckett*, reperibile on-line all’indirizzo http://www.samuelbeckett.it/wordpress/wp-content/uploads/2012/08/amendola_malde.pdf.

³³ *Ivi*.

comincia *l'epiphany* di Mouth ecco che la parte inferiore del viso si materializza intorno alle labbra. Comincia in sostanza il processo di autoconoscenza, oscillante nel corso del video tra l'immagine ancora corporea di una porzione rosea di volto e quella incorporea della chiazza rossa assorbita dal bagliore luminoso dello sfondo. È poi sulla battuta "*pensato* che lei dovesse soffrire... come qualche volta... nella sua vita... quando avrebbe dovuto provare piacere...", che i primi caratteri cominciano a comparire sullo schermo, per poi dissolversi e manifestarsi in un'esplosione generata dall'urlo di Mouth alle parole "gridare... (*grida*)... poi ascoltare... (*silenzio*)... gridare ancora (*grida ancora*)... poi ascoltare ancora..." . In altri momenti le lettere sono accompagnate soltanto da un ronzio (da 3.38" a 3.41", sul monitor totalmente bianco) o diventano sempre più invadenti, affollando lo schermo e cancellando la stessa bocca, della quale si sente solo la voce (a partire dal minuto 6.00", non a caso in corrispondenza della battuta "[...] la sensibilità riaffiorava...").

Un'ulteriore deformazione visiva avviene al minuto 8.06", quando Mouth si sfalda e si moltiplica in frammenti sovrapposti, ognuno pronunciante una diversa frase. Ancora distinguibili all'inizio, le voci diventano via via sempre più incomprensibili, le parole più simili ad un'eco confusa che a suoni articolati, per poi tornare, al minuto 8.44", con il rimaterializzarsi di Bocca, alla normalità.

Il discorso di Mouth si interrompe bruscamente alla battuta "qualcosa che doveva dire... poteva essere questo?... qualcosa che avrebbe spiegato... come succedeva... come lei- ... Cosa?... era stata? Sì... qualcosa che avrebbe potuto spiegare come" (ma in verità il monologo continua, indistinto, in sottofondo, fino alla fine dei titoli di coda). A questo punto ritorna, secondo un'evidente struttura circolare, il materiale sonoro-visivo di apertura – il registratore, il viso rifratto nella goccia d'acqua, le parole fuori campo – finché lo schermo non diventa completamente bianco e vediamo la donna allontanarsi sempre più lontano.

Estremamente vicino alla poetica beckettiana, il lavoro di mald'è trasforma la grammatica scenica in vera e propria drammaturgia elettronica, sfruttando a pieno le potenzialità tecniche del mezzo, giocando con gli elementi grafici, le interruzioni sonore, le alterazioni cromatiche, le deformazioni visive, conservando però sempre il legame con la sostanza umana, con il referente corporeo. Laddove la versione televisiva concede unico spazio alla sagoma della bocca e null'altro, *Non io* conserva la fisicità, seppur sezionata, di viso, dita e piedi, scomposizione che, se da un lato rappresenta la costante dei *dramaticules* beckettiani, dall'altro si ritrova anche in ulteriori video di

Matilde De Feo in cui compaiono parti del corpo isolate dall'insieme, come in *Venticinque di Dicembre* (9) e ne *Il mio corpo a Maggio* (10).³⁴



9–10– Fotogrammi tratti rispettivamente da “*Venticinque di Dicembre*” (2011) e “*Il mio corpo a Maggio*” (2014).

Un'altra sostanziale differenza rispetto al filmato della BBC risiede nella recitazione della De Feo, che *interpreta* le parole del personaggio, dando spesso sfumature di disperazione e affanno alla voce, modulando volume e colore a seconda del significato dei vocaboli, al contrario della Whitelaw, la cui *performance*, condizionata dalle indicazioni di Beckett (“Just say it” e “Flat, no emotion”), procede secondo una partitura sonora più vicina ad un'esecuzione “cantata”.

In definitiva, manipolando la materia, modellandola secondo quelle che sono le possibilità metamorfiche dell'immagine elettronica, mald'è riesce nell'intento prefissato di “coniugare due livelli di comunicazione”, uno più strettamente teatrale (“carne/immagine reale/coscienza”), l'altro più legato al contesto videoartistico (“immagine lavorata al digitale/sogno/inconscio”), dando in tal modo espressione all'oscillazione continua di Bocca tra “percezione reale” e percezione “alterata della propria coscienza”.³⁵

³⁴ *Venticinque di dicembre* è un cortometraggio sul ritmo compulsivo e tribale del Natale: mangiare, masticare, ingoiare, fagocitare. Protagoniste del video sono bocche che divorano cibo, dita che vengono leccate dopo il pasto, piccole ossa lasciate nei piatti, finché, nella scena finale, nella bocca della De Feo compare una statuetta di Gesù Bambino, cullata dalla lingua dell'attrice. Ne *Il mio corpo a Maggio*, invece, diverse parti del corpo femminile (bocca, naso, pube, collo, un piede e un orecchio) “fioriscono” in una *videoperformance* in cui il movimento di petali e foglie nasce dalla pressione naturale dei fiori sul corpo.

³⁵ De Feo – Savinio, *Appunti per “Non lo” di mald'è* in Amendola, *Il suono, la voce, la parola: Beckett*, reperibile on-line all'indirizzo http://www.samuelbeckett.it/wordpress/wp-content/uploads/2012/08/amendola_malde.pdf.

Il video in scena: *Il principio di indeterminazione di Heisenberg*

Sull'altro versante della sperimentazione sull'interazione tra pratica performativa e tecnologia troviamo l'esempio di *digital theatre* costituito da *Il principio di indeterminazione di Heisenberg* (2008), "studio per un attore in scena e un corpo immateriale". L'allestimento, presentato in prima al concorso "Fuori luogo" (Volver Cafè) di Napoli e successivamente al Festival di Volterra-Volterra Off, stabilisce un rapporto dialogico tra una madre in carne e ossa e un figlio 3D, che si muove a testa in giù su uno schermo di proiezione collocato sulla parte superiore della scena (fig. 6)³⁶.

La genesi dello spettacolo è da rintracciare, ancora una volta, nella volontà di far interagire il corpo fisico dell'attore con un simulacro elettronico, e segue una traccia di lavoro individuata da Alfonso Amendola come "procedere scenotecnico"³⁷ avente origine da un'idea visiva "tecnica" che solo successivamente sviluppa un determinato tema:

"Lo studio è una riscrittura di *Una madre* di Dario Fo e Franca Rame, ma il testo è stato scelto successivamente. I nostri lavori li abbiamo sempre pensati a partire da un discorso legato alla tecnica, o alla contaminazione della tecnica con l'elemento fisico. È nata prima la volontà di creare un monologo con un corpo 3D, e solo successivamente abbiamo cercato e trovato il testo, che era quello più vicino a ciò che mi interessava raccontare, il rapporto madre-figlio" (intervista a Matilde De Feo, 18.06.2014, Napoli).

Un *input* scenotecnico atto a visualizzare un certo aspetto della maternità attraverso una metafora scientifica, quella del principio fisico enunciato da Heisenberg nel 1927, secondo cui non è possibile determinare con esattezza e simultaneamente la posizione e la velocità delle particelle subatomiche:

"Mi piaceva l'idea di lavorare sul principio di indeterminazione di Heisenberg (che è preso per metafora in qualche modo), l'idea della non possibilità di controllare un corpo in movimento, in

³⁶ La descrizione dello spettacolo si basa sulla ripresa di una prova realizzata presso il Teatro Palladium di Roma il 12 giugno 2008 e conservata presso l'archivio privato di Matilde De Feo a Napoli.

³⁷ Amendola, *Transiti, tracce ed elementi. Il procedere scenotecnico di mald'è*, reperibile on-line all'indirizzo <http://lnx.malde.it/extra/alfonsoamendola.pdf>.

questo caso un corpo umano, un bambino. In realtà è un'associazione molto semplice, che non ha pretesa di rigore scientifico. Ho applicato quella legge fisica a un concetto esistenziale e al rapporto madre-figlio, e in particolare all'impossibilità di questa madre di controllare il proprio bambino" (intervista a Matilde De Feo, 18.06.2014, Napoli).

La particolarità dello studio risiede nella volontà di inserire il dispositivo tecnologico, la proiezione video, all'interno di un monologo, declinazione del linguaggio del teatro tradizionale per sua stessa natura legato alla preponderanza del discorso verbale, al primato logocentrico. Ispirato principalmente a *Una madre* di Dario Fo e Franca Rame³⁸, ma con innesti da un racconto della scrittrice francese Marie Darrieussecq *Una buona madre (Le bébé)*, *Il principio di indeterminazione di Heisenberg* si presenta difatti come processo di integrazione tra il più puro dramma di parola e il digitale, integrazione che si pone come costante nel lavoro di mald'è non solo nella già sondata relazione con Beckett, ma anche, ad esempio, in un progetto di videoinstallazione come *The mothers' place (Il posto delle madri)*³⁹. Si tratta di un *site-specific* concepito per la Sala delle Madri del Museo Campano di Capua, che contiene la più importante collezione mondiale di sculture votive in tufo rappresentanti madri con neonati in braccio, *ex voto* all'antica divinità italica della Mater Matuta⁴⁰. Sulla scia degli scritti di Plutarco, Matilde De Feo identifica la Matuta con la dea greca Ino, dea figlicida citata non a caso in un coro della Medea di Euripide dove viene indicata come presagio di sventura. Ed è appunto questo coro a fare da *leitmotiv* al materiale sonoro dell'intervento multimediale: un cangiante tracciato audio composto da un intreccio di vagiti, respiri e ninne nanne,

³⁸ Scritto nel 1982, il monologo fu letto per la prima volta al Centro Sociale Leoncavallo di Milano il 17 Ottobre 1982 (sulla locandina è indicato come "nuovo testo teatrale momentaneamente senza titolo"). Fu poi inserito all'interno di *Fabulazzo Osceno* di Dario Fo, ma veniva recitato alternativamente ai monologhi *Lo stupro* e *Io, Ulrike, grido...* Si veda la sezione biografica dell'archivio on-line di Franca Rame e Dario Fo, reperibile all'indirizzo <http://www.archivio.francarame.it/francaedario2.aspx>. Il testo del monologo è stato successivamente accorpato a *Io, Ulrike, grido...* e *Accadde domani* in Fo – Rame 1989.

³⁹ Si legge sul sito web di mald'è: "*The mothers' place (Il posto delle madri)* è una videoinstallazione sonora a carattere immersivo pensata per il museo campano, negli spazi che ospitano le misteriose madri in tufo. Due video in perfetta sincronia rappresentano un ciclo notte/giorno, un lavoro audio in *dolbie surround* 5.1 pensati a partire dal luogo, dallo spazio e da tutto ciò che esso rappresenta storicamente e simbolicamente". La videoinstallazione è a cura di Mario Savinio, Matilde De Feo, Giuseppe Stellato. Consulenza letteraria: Anna Solari Garofano Venosta. Interpreti: Margherita Di Rauso, Matilde De Feo, Chiara Baffi, Alessandra Asuni, Valentina Gaudino, Monica Castigliola. Ninna nanna rielaborata dalle Ficu Fresche. Produzione: Architempo. Anno: 2007.

⁴⁰ La Mater Matuta era l'antica divinità italica dell'aurora e della nascita e viene collegata da Plutarco alla dea greca Ino. Questa, al pari di Medea, uccise uno dei suoi figli a causa di un momento di follia provocatole da Era.

su cui si inseriscono diverse voci femminili recitanti drammi accomunati dal *fil rouge* dell'essere genitrice (*Emma B. vedova Giocasta* di Savinio, *La favola del figlio cambiato* di Pirandello, *La telefonata* di Ruccello).

Quello della maternità è un tema evidentemente caro a mald'è (anche in *About the mothers*,⁴¹ la De Feo recita la poesia *Supplica a mia madre* di Pasolini sulla videoproiezione di un feto), che lo inserisce sempre all'interno di un orizzonte delicatamente poetico.

Ciò avviene persino quando affronta un testo politico come *Una madre*, parte di una trilogia che, con *Io, Ulrike, grido...* e *Accadde domani* costituisce difatti la sezione "Discorsi sul terrorismo e la repressione" dei *Venticinque monologhi per una donna* curati da Franca Rame per l'edizione completa delle commedie di Dario Fo dell'Einaudi⁴². Scritto nel 1982 e recitato dalla Rame all'interno di *Fabulazzo Osceno* di Fo, il brano, tutto giocato sul filo di una sdrammatizzante ironia, a tratti decisamente sarcastica, fu più volte criticato per la sua presunta intenzione di giustificare la violenza "rossa", nell'atmosfera incandescente degli anni di piombo italiani⁴³. In verità, si tratta di un pezzo basato su testimonianze di familiari degli incriminati (la Rame era all'epoca attivamente coinvolta nelle attività di Soccorso Rosso⁴⁴), che si concentra sulla denuncia dei maltrattamenti e delle torture fisiche e psicologiche subite dagli arrestati per reati politici e, soprattutto, sul disagio sociale provato dai loro familiari e sulle umiliazioni a cui sono sottoposti prima e durante le visite in carcere (mancati colloqui, perquisizioni vaginali e anali, assenza di telefoni per comunicare con i carcerati al di là del vetro separatorio).

Del monologo di partenza, il *Principio di indeterminazione di Heisenberg* conserva soltanto i nuclei in cui si insiste sulla relazione tra la madre e il figlio, eliminando i riferimenti al contesto storico (le

⁴¹ *About the mothers* (2010) è un'installazione audiovideo. Proiettata sulle teste dei visitatori in una stanza semibuia ha carattere immersivo. Voce: Matilde De Feo. Musica: Luigi Rubino. Video: Mario Savinio. Montaggio e regia : Matilde De Feo.

⁴² I monologhi *Io, Ulrike, grido...* e *Accadde domani* hanno rispettivamente come protagoniste Ulrike Meinhof e Irmgard Möller, due terroriste tedesche della RAF- Rote Armee Fraktion prigioniere del carcere di Stammheim. Qui subirono la cosiddetta "tortura bianca" (deprivazione sensoriale) e qui la prima fu trovata morta suicida (un suicidio considerato da molti un omicidio mascherato), mentre la seconda, trovata accoltellata, sopravvisse.

⁴³ In un'intervista di Luciana D'Arcangelo del '99, la Rame dichiarerà a proposito: "Sentivi, sentivi proprio il pubblico che davanti alla parola 'terrorista' andava indietro e spariva nelle poltrone, anche se il pezzo era contro il terrorismo" (D'Arcangeli 2009: 167).

⁴⁴ Le attività di Soccorso Rosso comprendevano il coordinamento dei legali, il coordinamento delle visite ai prigionieri "politici", la denuncia di torture e pestaggi durante gli interrogatori e le detenzioni.

Brigate Rosse, il '68, le stragi di Piazza Fontana, Brescia e Bologna, la "legge Cossiga"). Questa, in breve, la trama: una donna pacifista e democratica apprende da un notiziario televisivo dell'arresto del proprio figlio terrorista e non riesce a spiegarsi l'origine di tale impulso alla violenza; ripercorre allora le varie fasi della crescita, analizza i propri metodi educativi, interroga il pubblico alla ricerca di un errore nelle proprie teorie pedagogiche; racconta poi della visita al carcere speciale in cui è detenuto il ragazzo, visibilmente malmenato, dal quale è separata tramite uno spesso vetro che impedisce loro qualsiasi conversazione; infine, lo immagina in sogno diventato improvvisamente bambino e trascinato al processo da due carabinieri, mentre il giudice le intima di spingerlo a collaborare. Nel finale grottesco la donna cerca il figlio disperso nel fumo apparso d'improvviso dalla visione onirica e, catturatolo, lo consegna, morto, al giudice, pronunciando queste parole: "Eccolo, l'ho trovato signor giudice, eccolo, tu zitto, zitto tu e taci, è mio figlio signor giudice! Ho catturato mio figlio! Ho fatto il mio dovere di cittadina democratica che ha fiducia nelle istituzioni. Glielo consegno signor giudice... OH... mi dispiace... ho stretto troppo... signor giudice. L'ho strangolato!"⁴⁵

Tale struttura narrativa viene contaminata da alcuni passaggi tratti da *Una buona madre*, sorta di cronaca autobiografica nella quale la Darrieussecq dispiega, in appunti frammentari, il proprio rapporto problematico con la recente nascita del *bébé* e l'impreparazione al ruolo di madre. Da quest'opera Matilde De Feo rielabora, in particolare, alcune raccomandazioni didascaliche sull'educazione infantile, che risulta di fatto essere il vero tema dell'allestimento: l'operazione di ripresa del testo drammatico si pone infatti come *riattivazione*⁴⁶ che rilegge il brano originale portandolo da una dimensione sociale a una dimensione privata, ponendosi come una "riflessione più intima sulla maternità, sull'incapacità di controllare i possibili effetti di una rivoluzione del pensiero che si trasforma malauguratamente in pensiero politico e quindi in violenza"⁴⁷.

Il risultato finale è

"un delirio, come già suggeriva il monologo originale, un delirio che mi faceva pensare a personaggi come *Anna Cappelli* di Ruccello. Il bambino è la proiezione di un delirio, di un

⁴⁵ Dal copione de *Il principio di indeterminazione di Heisenberg*, conservato presso l'archivio privato di Matilde De Feo a Napoli. Questo passaggio, come altri del testo, differisce leggermente dal testo di Fo – Rame.

⁴⁶ Utilizzo il termine coniato da Meldolesi in Meldolesi – Molinari 1997.

⁴⁷ Dal sito web di mald'è: <http://www.malde.it/media/heisenberg/>.

desiderio molto forte, che diventa un desiderio omicida. C'è sicuramente un risvolto psicologico nello spettacolo, ma è tutto molto ludico, nel 2008 sembravo io stessa una bambina, interpretare il ruolo della madre non era così credibile. Era tutto una sorta di gioco, anche l'uccisione del bambino era un gioco, si vedeva un palloncino esplodere e la mia maglia diventare rossa. La protagonista era una bambina che stava giocando con questo suo desiderio di maternità omicida" (intervista a Matilde De Feo, 18.06.2014, Napoli).

Il principio di indeterminazione di Heisenberg si muove dunque su questo doppio registro, ludico-patologico. L'elemento morboso viene evidenziato dall'impianto scenico, uno spazio nero vuoto, con una quadratura molto stretta, chiuso in alto dallo schermo di proiezione⁴⁸, a comporre una sorta di scatola rappresentante metaforicamente la mente della protagonista (11). Si tratta di una scenografia volutamente costruita, finta, gli elementi scenici bianchi, ingessati, immobili, come le pile di volumi privi di copertina disseminati entro il perimetro del palco (riferimento alla formazione e quindi, di nuovo, all'educazione). La componente ludica è data da alcuni oggetti collegati al gioco e all'infanzia: una sedia bassa, da bambina, su cui la De Feo stenta quasi a sedere, affossata nella scena, inghiottita dal nero dal quale risalta la sua camicetta bianca; due palloncini, uno legato alla sedia, l'altro gonfiato dall'attrice in un passaggio dello spettacolo; la sagoma di un uccello sul fondo e diverse palline collocate ai piedi della donna che, in alcuni momenti, vengono manipolate, raccolte, finché non cadono inavvertitamente dalle sue mani, suggerendo concettualmente quella perdita di controllo che fa riferimento tanto alla legge fisica scelta per il titolo dello messinscena quanto al rapporto con il figlio. Anche il *sound design* è legato al ritmo metallico del rimbalzo e dell'arresto di un oggetto sferico, ritmo allo stesso tempo del gioco, dell'infanzia e dell'allontanamento: lo spettacolo si apre con un tappeto sonoro composto dai vagiti del bambino e dal rumore di una pallina lasciata cadere di continuo che, per il particolare effetto stereofonico voluto da Giuseppe Stellato, crea nello spettatore l'illusione uditiva di un movimento nello spazio, di una presenza non ancora visibile ma vivente nell'ambiente circostante. Una presenza immateriale che si sposta, nel buio, intorno alla madre per poi comparire sulla sua testa ed entrare in contatto

⁴⁸ Da notare l'effetto straniante provocato da una frase come "Il ragazzo che state vedendo sul vostro televisore [...] è mio figlio" (frase contenuta all'interno del monologo di Fo - Rame): lo schermo di proiezione viene indicato come lo schermo televisivo.

con lei: la donna interagisce in diversi momenti con le evoluzioni preregistrate⁴⁹ del bambino 3D (12), incastrando i propri movimenti con quelli dell'altro, trasformando in superficie di proiezione il suo stesso corpo (la schiena, la pancia) o gli oggetti circostanti (in particolare i palloncini, con lo scoppio di uno dei quali la madre ucciderà il proprio figlio). Interessante è anche l'interazione della De Feo con la sua voce *off*, che aumenta il senso di latente follia e trasforma il brano in una sorta di monologo interiore delirante: mentre la Rame cerca costantemente il coinvolgimento del pubblico, la De Feo tende ad isolarsi in sé stessa, in particolare nei momenti in cui dialoga direttamente con la proiezione 3D: "E no mio caro... io ho cercato di evitarti questo brusco risveglio, di farti vedere il mondo come è in realtà, e non come vogliono loro... come ci vogliono loro. (*Dolce*) Tu non sarai mai schiavo!".⁵⁰

Nel suo complesso, l'allestimento si sviluppa per lo più come lavoro di parola, in cui domina la fissità dell'attrice seduta sulla sedia e le cui azioni sono date soltanto dall'interazione con l'elemento immateriale. Sembrano difatti esistere due scene, due realtà, una scena reale e una scena video, messe volutamente in contrapposizione per sottolineare il dato fisico antitetico al bambino collocato sulla testa e – evidentemente – nella mente della madre, visualizzazione di un pensiero-ossessione che assume nelle sue parole diverse età contemporaneamente: è il "ragazzo" di cui si racconta in *Una madre*, il bambino piccolo che appare sullo schermo e il feto alla quale la donna sembra parlare quando la proiezione si sposta sulla pancia della De Feo. Il pannello installato sul soffitto duplica il punto di vista del pubblico, rompendo in qualche modo la frontalità del palco e creando un universo composito, nel quale il video non si presenta affatto come elemento invadente e accentratore dello sguardo spettatoriale, ma si pone in relazione "morbida", organica con la scena fisica, inserito all'interno di una delicata e minimalista progettualità teatrale.

⁴⁹ Al contrario del successivo *Insezione*, qui la proiezione non segue il movimento dell'attrice.

⁵⁰ Dal copione de *Il principio di indeterminazione di Heisenberg*, conservato presso l'archivio privato di Matilde De Feo a Napoli.



11–12–Due fotogrammi tratti dal video promo de “*Il principio di indeterminazione di Heisenberg*” (2008).

Il risultato dell’unione tra tecnologie informatiche e arti dello spettacolo, tra ordito digitale e trama della *performance live* e, è un teatro multimediale che combina il segnale video con la modalità drammaturgica tradizionale, riproponendo in una veste nuova la relazione tra corpo reale e rappresentazione virtuale.

Come in *Non io*, anche ne *Il principio di indeterminazione di Heisenberg* il binomio video–teatro produce una creazione ibrida capace di fondere l’universo toccabile e vedibile della scena con il flusso artificiale del dispositivo elettronico, dispositivo che in questo caso si delinea come una parola del linguaggio scenico, una componente perfettamente integrata nel racconto. Il video non si pone infatti in sostituzione della scenografia, né rappresenta un mero espediente decorativo, ma stabilisce un confronto dialettico con la presenza dell’attrice e finisce per convertirsi in co-protagonista – seppure privo di parola – dell’azione (e come non pensare, anche qui, all’Auditore beckettiano?). L’immagine-simbolo di questa dinamica è il momento di buio durante il quale, attraverso un gioco di ombre, si vede la sagoma della madre accarezzare la testa del figlio virtuale – presenza viva e costante, materializzazione di un delirio – testimoniando, in conclusione, di una felice fusione capace di sommare due mondi apparentemente molto differenti, e di restituirli, nel risultato, arricchiti e potenziati.

Bibliografia

ADORNO, THEODOR W.

2012 *Essere ottimisti è da criminali. Una conversazione televisiva su Beckett*, a cura di Gabriele Frasca, L'ancora, Napoli

ALIGHIERI, DANTE

1994 *Commedia*, a cura di Giorgio Petrocchi, Le lettere, Firenze.

AMADUCCI, ALESSANDRO

2000 *Segnali video. I nuovi immaginari della videoarte*, GS, Santhià.

AMENDOLA, ALFONSO

2006 *Frammenti d'immagine. Scene, schermi, video per una sociologia della sperimentazione*, Liguori, Napoli.

2012 *Videoculture. Storia, teoria ed esperienze artistiche dell'audiovisivo sperimentale*, Tunué, Latina.

AVANTAGGIATO, LUIGI

2007 *MultiBeckett. Samuel Beckett tra vecchi e nuovi media*, in «Biblioteca teatrale», n. 81-82.

BALME, CHRISTOPHER – MONINGER, MARKUS (a cura di)

2004 *Crossing Media: Theater – Film – Fotografie – Neue Medien*, ePodium, Munich.

BALZOLA, ANDREA

2002 *Videodrammaturgie, dal videoteatro/videodanza alla drammaturgia ipermediale*, in *Digital Performance*, a cura di Emanuele Quinz, Anomos, Paris.

2011 *La scena tecnologica. Dal video in scena al teatro interattivo*, Audino, Roma.

BALZOLA, ANDREA – MONTEVERDI, ANNA MARIA (a cura di)

2004 *Le arti multimediali digitali. Storie. Tecniche, linguaggi, etiche ed estetiche delle arti del nuovo millennio*, Garzanti, Milano.

BALZOLA, ANDREA – PRONO, FRANCO

1994 *La nuova scena elettronica: il video e la ricerca teatrale in Italia*, Rosenberg & Sellier, Torino.

BARSOTTI, ANNA



2007 *Eduardo, Fo e l'attore-autore del Novecento*, Bulzoni, Roma.

BARSOTTI, ANNA – MARINAI, EVA (a cura di)

2011 *Dario Fo e Franca Rame, una vita per l'arte*, Titivillus, Corazzano.

BARSOTTI, ANNA – TITOMANLIO, CARLO

2012 *Teatro e media*, Felici, Pisa.

BECKETT, SAMUEL

1990 *The complete dramatic works*, Faber & Faber, London.

2009 *Teatro*, a cura di Paolo Bertinetti, Einaudi, Torino.

BERTINETTI, PAOLO

2006 *Invito alla lettura di Samuel Beckett*, Mursia, Milano.

BORDINI, SILVIA

2004 *Arte elettronica*, Giunti, Milano.

BORELLI, MAIA – SAVARESE, NICOLA

2004 *Te@tri nella rete. Arti e tecniche dello spettacolo nell'era dei nuovi media*, Carocci, Roma.

BOLTER, JAY DAVIS – GRUSIN, RICHARD

2003 *Remediation: competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Guerini, Milano.

BRATER, ENOCH

1974 *The "I" in Beckett's Not I* in «Twentieth Century Literature», Vol. 20, N. 3, July 1974.

1975 *Dada, Surrealism and the Genesis of "Not I"* in «Modern Drama», Vol. 18, N. 1, Spring 1975.

1987 *Beyond Minimalism: Beckett's Late Style in the Theater*, Oxford University Press, USA.

BRYDEN, MARY (a cura di)

1998 *Samuel Beckett and music*, Clarendon Press, Oxford.

CASCETTA, ANNAMARIA

2000 *Il tragico e l'umorismo. Studio sulla drammaturgia di Samuel Beckett*, Le Lettere, Firenze.

CHINZARI, STEFANIA – RUFFINI, PAOLO

2000 *Nuova scena italiana. Il teatro dell'ultima generazione*, Castelvevchi, Roma.

D'ANGELI, CONCETTA – SORIANI SIMONE (a cura di)

2006 *Coppia d'arte – Dario Fo e Franca Rame*, Plus, Pisa.

D'ARCANGELI, LUCIANA

2009 *I personaggi femminili nel teatro di Dario Fo e Franca Rame*, Cesati, Firenze.

DARRIEUSSECQ, MARIE

2002 *Una buona madre*, Guanda, Parma.

DE BERTI, RAFFAELE

2007 *Il kolossal Beckett on film: l'esempio di "Not I" in Tra le lingue tra i linguaggi. Cent'anni di Samuel Beckett*, a cura di Mariacristina Cavecchi e Caroline Patey, Cisalpino, Milano.

DIXON, STEVE

2007 *Digital Performance: A History of New Media in Theatre, Dance, Performance Art, and Installation*, MIT Press, Cambridge, MA-London.

ELAM, KEIR

1994 *Dead heads: damnation-narration in the "dramaticules"*, in *The Cambridge Companion to Beckett*, edited by John Pilling, Cambridge University Press, UK.

FO, DARIO – RAME, FRANCA

1989 *Le commedie di Dario Fo. VIII: Venticinque monologhi per una donna*, Einaudi, Torino.

FRASCA, GABRIELE

1988 *Cascando. Tre studi su Samuel Beckett*, Liguori, Napoli.

FRASCA, GABRIELE (a cura di)

2007 *Per finire ancora. Studi per il centenario di Samuel Beckett*, Pacin, Ospedaletto.

GAZZANO, MARCO MARIA (a cura di)

2011 *Cinema & Arti elettroniche. Verso l'intermedialità*, Kaplan, Torino.

GUSSOW, MEL

1984 *How Billie Whitelaw interprets Beckett*, in «New York Times», 14 Febbraio 1984.

INFANTE, CARLO

2004 *Performing media. La nuova spettacolarità della comunicazione interattiva e mobile*, Novecentolibri, Roma.

LISCHI, SANDRA

2001 *Visioni elettroniche. L'oltre del cinema e l'arte del video*, Marsilio, Roma.

MADESANI, ANGELA

2002 *Le icone fluttuanti: storia del cinema d'artista e della videoarte in Italia*, Bruno Mondadori,



Milano.

MANOVICH, LEV

2002 *Il linguaggio dei nuovi media*, Olivares, Milano.

MCLUHAN, MARSHALL

1967 *Gli strumenti del comunicare*, Il saggiatore, Milano.

MELDOLESI, CLAUDIO – MOLINARI, RENATA

1997 *Il lavoro del dramaturg. Nel teatro dei testi con le ruote*, Ubulibri, Milano.

MONTEVERDI, ANNA MARIA

2011 *Nuovi media, nuovo teatro. Teorie e pratiche tra teatro e digitalità*, Franco Angeli, Milano.

OPPENHEIM, LOIS (a cura di)

1999 *Samuel Beckett and the Arts: Music, Visual Arts and No-Print Media*, Garland Publishing, New York.

PIZZO, ANTONIO

2003 *Teatro e mondo digitale. Attori, scena e pubblico*, Marsilio, Venezia.

2013 *Neodrammatico digitale. Scena multimediale e racconto interattivo*, Accademia University Press, Torino.

PULIANI, MASSIMO – FORLANI, ALESSANDRO

2006 *PlayBeckett. Visioni multimediali nell'opera di Samuel Beckett*, Halley, Matelica.

QUINZ, EMANUELE (a cura di)

2002 *Digital Performance*, Anomos, Paris.

RAME, FRANCA – FO, DARIO

2009 *Una vita all'improvvisa*, Guanda, Parma.

SALTER, CHRIS

2010 *Entangled. Technology and the Transformation of Performance*, MIT Press, Cambridge, MA-London.

SINISI, SILVANA

1983 *Dalla parte dell'occhio. Esperienze teatrali in Italia 1972-1982*, Kappa, Roma.

TUBRIDY, DERVAL

1998 *Vain Reasonings: "Not I" in Samuel Beckett: a casebook*, a cura di Jennifer M. Jeffers e Kimball

King, Routledge, London.

VALENTINI, VALENTINA

1987 *Teatro in immagine. Eventi performativi e nuovi media*, Bulzoni, Roma.

KNOWLSON, JAMES

1996 *Damned to fame. The life of Samuel Beckett*, Simon & Schuster, New York.

Sitografia

AMENDOLA, ALFONSO

Transiti, tracce ed elementi. Il procedere scenotecnico di mald'è, reperibile all'indirizzo on-line
<http://lnx.malde.it/extra/alfonsoamendola.pdf>.

AMENDOLA, ALFONSO

Il suono, la voce, la parola: Beckett, reperibile all'indirizzo on-line
http://www.samuelbeckett.it/wordpress/wp-content/uploads/2012/08/amendola_malde.pdf.

MONTEVERDI, ANNA MARIA – GENTILE, ENZO

L'arte della superficie. Dal videomapping all'interaction design per il teatro, in «ateatro», 137.31, 1/16/2012, reperibile all'indirizzo on-line
<http://www.ateatro.org/mostranotizie2.asp?num=137&ord=31>.

MONTEVERDI, ANNA MARIA

Beckett 100: Video Beckett. Installazioni, opera video, cortometraggi, animazioni e video scenografie ispirate a Samuel Beckett, in «ateatro», 99.20, reperibile all'indirizzo on-line
<http://www.trax.it/olivieropdp/tnmnew.asp?num=99&ord=20>.

VALENTINO, MIMMA

Conversazione con Mald'è, reperibile all'indirizzo on-line
<http://www.teatrodinessuno.it/rivista/articoli/valentino/conversazione-malde>.

Sito web di mald'è:

<http://www.malde.it>.

Materiali su *Una madre*, reperibili nell'archivio on-line di Franca Rame e Dario Fo all'indirizzo

<http://www.archivio.francarame.it/Scheda.aspx?IDScheda=3630&IDOpera=98>

ABSTRACT- IT

Le operazioni di innesto tecnologico all'interno dell'evento performativo, così come i tentativi di inglobamento della scena nel video, sono negli ultimi anni al centro di attente disamine critiche sul fenomeno delle forme ibride e sull'interazione tra *live* e *medializzato*.

All'interno del dibattito ancora *in fieri* su tali pratiche, il progetto preso in esame nell'articolo – mald'è – occupa senza dubbio una posizione singolare, ponendosi come tentativo di sintesi tra l'esperienza di attrice di Matilde De Feo e quella di *filmmaker* e *multimedia designer* di Mario Savinio. Oggetto della mia analisi sono, in particolare, le dinamiche contaminative che caratterizzano una produzione audiovisiva (*Non io*) e uno spettacolo multimediale (*Il principio di indeterminazione di Heisenberg*) tesi rispettivamente alla rielaborazione in chiave "elettronica" di un testo beckettiano e all'integrazione organica tra la proiezione video e il teatro di parola di Dario Fo e Franca Rame.

ABSTRACT- EN

The operations of technology implementation within the theatrical performance, as well as the attempt of embedding the scene into video, have been core to the debate surrounding the hybrid forms phenomenon and the interaction between live and media-driven performances.

Within the debate on these practices, the project taken under consideration in the article – mald'è – has undoubtedly a peculiar feature as it tries to be a synthesis of the acting experience of Matilde de Feo with filmmakers' and multimedia directors' Mario Savinio.

Specifically, the main objects of my analysis are the contaminating dynamics of an audio-visual production (*Non io*) and a digital performance (*Il principio di indeterminazione di Heisenberg*) which aim, respectively, to the electronic *remediation* of a Beckettian drama and to the organic integration between the video projection and a monologue of Dario Fo and Franca Rame.

GRAZIA D'ARIENZO

Ha conseguito *cum laude* la laurea magistrale in Scienze dello Spettacolo e della Produzione Multimediale con una tesi monografica dedicata all'attore e regista Renato Carpentieri, relatrice prof.ssa Isabella Innamorati. I suoi interessi di studio vertono sui rapporti tra spettacolo e tecnologia, la videoarte e il teatro napoletano contemporaneo.

Diplomata presso il Centro Internazionale di Ricerca sull'Attore diretto da Michele Monetta, affianca all'attività di studio un lavoro pratico attoriale e l'attività di organizzazione di eventi culturali (nel 2011 ha ottenuto la Qualifica Professionale come Responsabile di Produzione per eventi, teatro, cinema e televisione rilasciata dalla Regione Campania e riconosciuta dall'Unione Europea).

È autrice della voce su Renato Carpentieri dell'Archivio A.M.A.t.I. dell'Università degli Studi di Firenze.



GRAZIA D'ARIENZO

Obtained her Master's Degree *cum laude* in Live Arts and Multimedia Studies; her thesis, profiling Renato Carpentieri's work as an actor and director, was developed under Prof. Isabella Innamorati's supervision. D'Arienzo's current researches focus on the relationship between live performance and technology, video-art and contemporary theatre in Naples, Italy.

After Graduating from Centro Internazionale di Ricerca sull'Attore (directed by Michele Monetta) she works as an independent researcher, an actress and a Producer of cultural events – in 2011 she obtained a professional certificate as Producer for live events, theatre, cinema and television, released by Campania Region (Italy) and validated by the European Union.

She is the author of the Renato Carpentieri section for the A.M.A.t.I Archive, University of Florence.