

Conversazione sulla luce

di Pasquale Mari e Bruno Roberti

avanti e indietro dall'ombra di dentro all'ombra di fuori

dal sé impenetrabile all'impenetrabile non sé

attraverso nessuno di essi

come tra due rifugi illuminati le cui porte una volta

raggiunte delicatamente si chiudono, una volta girate le spalle

gentilmente si aprono ancora

così richiamati avanti e indietro e distolti

incuranti della direzione, intenti ora al chiarore dell'uno

ora dell'altro

unico suono i passi inascoltati

fino a fermarci del tutto, indifferenti del tutto

al sé e all'altro

poi nessun suono

ma luce che poco alla volta si riforma su quel trascurato

neppure

indicibile casa

(Samuel Beckett *Neither*, traduzione Pasquale Mari , ott. 2013)

1. Cardini di luce

PASQUALE MARI: Questo breve poema di Beckett tiene insieme quello che conta: l'ho tradotto per Paolo Pinamonti quando dirigeva il Sao Carlos di Lisbona e mi ha chiamato a illuminarne la messinscena su musica di Morton Feldman. Ma la traduco tutti i giorni quando mi trovo sul bordo del palcoscenico di un teatro consapevole del buio dietro di me e con la paura di cadere...

Quel luogo è anche un *cardine*, “il ‘punto decisivo’, il punto in cui l'uscio gira e si muove” (*).

Tra il sé e l'altro da sé per Beckett, tra buio e luce per me.

(*) Isidoro cit. in Agamben (Nudità, Nottetempo 2009)

BRUNO ROBERTI: *Questa situazione di “tra”, in cui una soglia si apre (ma con lo stesso movimento potrebbe chiudersi, come sapeva Duchamp) l'ho sempre connessa alla luce, allo spiraglio, alla senga di luce, e mi è sempre apparsa come una immagine aurorale tanto del teatro che del cinema.*

PM : *Neither* si può leggere come la poesia su una porta.

BR : *Ci conosciamo da tempo, e siamo in cammino insieme (con Mario, con Angelo, con Andrea, con Toni...) lungo un percorso che unisce teatro e cinema, e che vedo anche come un percorso di luce e di “porte”(che sono anche schermi, che sono sipari, che sono luoghi)...le porte di un vecchio albergo dove abbiamo fatto insieme teatro, giovanissimi, e i sipari che poi non erano né di velluto né di ferro, ma di luce e di suono e di polvere (come quello che non si dimentica di “Rasoi” ...)*

PM : IL CINEMA SEMPRE, IL TEATRO TUTTI I GIORNI. Questa la posologia che ci ha mantenuto in vita. Prendendo a fare teatro si è smosso cinema, facendo cinema si è desiderato teatro. La testa fra le nuvole e le mani sporche.

BR: *Hai tradotto, direi traslato, “Neither” “nella luce di Lisbona”, che è una città che ha una speciale qualità luminosa, una luce lattea da estremo occidente, occidua, in cui si sente quel tramonto concentrato, messo in teca come dicevi t, che assume consistenza, la cui luce diventa materia...*

PM: Si, la Ville Blanche! Nella “città bianca” i muri, le pareti dei palazzi hanno un biancore denso.

BR: *Lisbona come crocevia della luce... E la luce che si concretizza in spazio, vi si posa e addensa e insieme vi fluisce: le luci delle città. L'idea di una città come forma della luce, come forma generatrice della luce, te la porti dentro da sempre...*

PM: Quello che mi porto dentro da sempre è il fatto che con Mario, da quando abbiamo cominciato abbiamo sempre affrontato lo spazio in maniera radicale, i luoghi dove ci troviamo sono *tutto il loro volume* e anche il loro *stare* nell' insieme-città è un fatto da tenere in massima considerazione per trasformarli in campi di attrazione.

BR: *...un fatto, uno spazio, generativo...*

PM: Un luogo in cui chiamare a convegno delle persone è un luogo generativo, da cui parte una luce. Di questo il Teatro India voluto da Mario a Roma è lo specchio più evidente. *L'Edipo a Colono* a India, iniziava al tramonto, con la luce a cavallo tra il giorno e la notte. E cominciava in esterno, partendo dallo *stare* delle ex-Mira Lanza in quel luogo...

BR: *In una conversazione recente con Mario lui mi diceva che si rendeva conto parlandone, di quanto l' "Edipo a Colono" rinviasse, nei termini del rapporto con lo spazio, a uno spettacolo aurorale di più di vent'anni prima, "Avventure al di là di Thule". L'idea della percezione dello spazio che cambiava a seconda di come l'occhio si inoltrasse nello spazio (e ti ricordi come questo fosse già in un lavoro vostro di quei tempi, in cui la grana di luce si incorporava nello spazio e generasse e insieme sfaldasse l'immagine, parlo de "L'apprendista stregone")*

PM: E' fondamentale un fatto: noi come gruppo di teatro, come attori e critici della visione e dell'immagine, abbiamo sempre assunto come dato di partenza sia il *dentro* che il *fuori* del teatro, e percorrere gli spazi tra dentro e fuori ci ha portati ad 'aprire' il luogo dell'evento teatrale. E questo è anche uno dei segni che siamo sempre rimasti dei cineasti, lo si era anche prima di fare cinema. Perciò il cinema sempre e il teatro tutti i giorni. E' come se avessimo sempre assunto il *movimento*, dunque una cinestesia, come atto generativo del fatto teatrale.

BR: *Mettere "a fuoco" il movimento, mi è sempre sembrato questo il punto di giunzione, e direi di incandescenza e fusione, tra teatro e cinema... avanti e indietro dall'ombra di dentro all'ombra di fuori"*

PM: *Neither* appunto, la soglia, tra il dentro e fuori...

BR: *Sono "cardini di luce", trascorrere tra interni ed esterni, i tuoi lavori con Mario. Mi vengono in mente la terrazza "dopo la notte" in sottofinale per "Teatro di guerra" o il trascorrere della "luce del tempo" nel finale eraclitèo di "Antonio Mastronunzio", o ancora una certa luce d'alba, ancora dopo viaggi notturni, in "Una storia Saharawi", ancora come in sogno, il sogno di un bambino come di un padre, la malattia e la cura tra notte e giorno di un singolo essere umano come di una comunità, insomma "il sogno della specie", oppure il ventoso tramonto-alba dall'alto del Vesuvio in "La salita"... Qui la temperatura della luce trova una musica, ed è quella del viaggio nel tragico, sempre solcato dall'ombra, e che si dirige sempre verso una luce intravista...ora incerta...*

PM: Ho intitolato l'Ora Incerta la mia prima volta con degli studenti di cinema perché le due soglie quotidiane di alba e tramonto che ci portano dalla luce al buio e viceversa sono anche il *cardine* intorno a cui ruota la possibilità di creare spazi scenici.

BR: *Prima hai richiamato Agamben, laddove in "Nudità" scrive di "K", della porta della legge di Kafka, dell'essere ricevuti al Castello, e collega la K al Kardo come è indicato dagli agrimensori del XIX secolo, e si riferisce a Isidoro da Siviglia: "Di qui il proverbio: "in cardine esse", "trovarsi nel punto decisivo". Penso a questo punto come un "punto luce", che va assunto come limite ma anche in quanto tale "neutralizzato" (non si tratta di raggiungere la luce quanto di dislocarla nel tempo, nella sua qualità di tempo). "La porta è ciò grazie a cui qualcuno ci impedisce di entrare". Il cardine, il punto decisivo, è quello in cui la porta, che ostruisce l'accesso, viene neutralizzata." E allora, dice Agamben, K è il "nuovo agrimensore" che "rende*

inoperosi i limiti e i confini che separano (e insieme tengono legati) l'alto e il basso, il castello e il villaggio, il tempio e la casa... ”()*

(*) Agamben (Nudità, Nottetempo 2009)

PM: Questa condizione di non avere una casa, di non avere fondato un Teatro ha agito molto più nel profondo di quanto non credessi, ci ha tenuto aperti al ‘mondo là fuori’, a poter diventare interpreti di sensibilità diverse, a tenere aperte le porte del teatro e della percezione. Questo significa *fare spazio*. Espandere lo schermo in sala e all’opposto portare *le sale* della vita sullo schermo. Provo a giocare: quando si acquista un biglietto per un posto in una sala teatrale o cinematografica si *affitta* un luogo da abitare per un paio d’ore proprio come si affitterebbe un appartamento. Solo che si prende in affitto un appartamento *abitato* anche da *altri* la cui presenza si materializzerà prima o poi. Vuoi frontalmente su un lenzuolo bianco, vuoi frontalmente in una specie di soppalco che ci siamo abituati a chiamare *Scena*, vuoi tutt’intorno a te, un po’ a tradimento. Questo significa nella pratica non fare differenza tra cinema e teatro. Questo significa “il cinema è uno spettacolo dal vivo”. E’ viva la vibrazione della luce che l’attraversa, che *illumina*, sempre, anche chi pensa di starsene nascosto alla vita nel buio. Quando ci sediamo al cinema o quando assistiamo ad un ‘teatro’ accettiamo di essere illuminati.

BR: *Accettiamo anche di tenere gli occhi “wide shut”, chiusi spalancati, entrare nel buio per vedere la luce, o anche all’inverso entrare nella luce dello schermo per vedere le ombre. L’ “illuminato” è anche il veggente cieco. “Si prega di chiudere gli occhi” : in un sogno raccontato da Freud questa scritta compariva in un negozio di barbiere (in un'altra “Traumdeutung” analitica Freud lavorava su questa frase detta in sogno : “Padre non vedi che brucio”?) ...E torno con la mente a una “scena primaria”, appunto Freud, laddove qualcosa ha avuto inizio, un alba. “Le jour se lève...”: quelle figure bianche che dalla platea salgono in palcoscenico recando ognuna una candela, come anime purganti, ricordi i casi clinici di Freud? (“Imago”, un antico spettacolo “comune”, dove appunto le soglie venivano messe in movimento “sui cardini”, creando una “comunità inoperosa”, cioè sempre in viaggio, in cammino)...una sorta di immagine aurorale, l’inizio di molti destini, molte vie che dall’oscurità prendevano inizio...*

PM: Elaborazione formale a partire da una situazione fenomenica: in altre parole, teatro . Il nostro teatro viene fuori da una infaticabile interrogazione del testo, prima di quello letterario, poi di quello che si viene scrivendo sulla scena e che assume via via autonomia, con regole e misura propria. Il rigore formale riconosciuto ai nostri approcci teatrali è figlio dell’ atteggiamento critico della nostra formazione individuale che abbiamo messo nel lavoro di gruppo con uno sguardo analitico che rasenta la mania. E’ così che i lavori raggiungono la loro *economia*. Di mezzi espressivi e di strumentazione tecnica in un serrato dialogo con la necessità. Nei nostri lavori è possibile individuare un *minimo comune indispensabile* che ne fa anche la forza comunicativa: l’asciuttezza formale è la via maestra alla loro intelligibilità. L’individuazione di singole specializzazioni al nostro interno è conseguenza e premessa di questo assetto. Da qui l’affermazione della premessa : *siamo tutti tecnici*. Gli scrittori sono, e se non lo sono diventano, tecnici della parola, così gli attori. Così tutti gli autori di scrittura scenica perché non una sola virgola di luce sia fuori posto. Un testo teatrale di Beckett è anche un altissimo manuale d’uso della scena. E noi per fare tecnica, leggiamo poesia.

BR: *A proposito di Edipo (non avevo ancora visto, ma poi ho visto, il tuo/vostro lavoro per La Serata a Colono, ma, chiudendo gli occhi, provo a immaginarne il rapporto “immergersi nel buio/riemergere alla luce”, “apparire/scompare”, “essere immobili/muoversi incessantemente”...diceva Antonioni: a volte si fissa un punto).Edipo è bendato, Carlo recita al buio, Apollo dio della luce e dio accecante : la sfera rotante e luminosa che acceca. Allora Edipo a Colono è un “allucinato”, nell’ iperrazionale del potere assoggettante che acceca, ma anche nella cecità veggente. Allora le ombre sulle pareti, provengono da un fuoricampo sotterraneo, un sottosuolo dell’inconscio. Del resto, se sulla scena discende dall’alto un sole accecante (se lo si guarda intensamente, fissamente, diventa un Sole Nero, una luce nera, e se si apre una botola facendo dal basso emergere la luce, che dà forma alle ombre, allora il finale è l’attraversamento del corpo edipico (come quello mummificato di Osiride, che Iside “ricompono”) attraverso le sette porte, ognuna con il colore di uno “stadio” del sentire... Le porte di luce-colore si susseguono, ma non scompaiono, si mantengono per così dire “sulla soglia”. Persistono nell’attimo...continuano a “proiettarsi”, come impronte di un corpo di luce che le attraversa...*

PM: Ho ragionato da sempre sulla parola proiezione: i miei strumenti sono detti proiettori e proiettore è anche quello del cinema. E’ come se nel passaggio dal cinema al teatro lo strumento principe si scomponesse nelle sue parti, si frantumasse in tante lenti/luci ognuna a portare una porzione del visibile, si polverizzasse, si atomizzasse, per farsi ambiente, atmosfera come direbbe Griffero*, intorno allo spettatore di teatro, sua aria.

*A. Griffero - Atmosferologia - Laterza 2010

Nell’universo in espansione, le galassie più remote si allontanano da noi a una velocità così forte, che la loro luce non riesce a raggiungerci. Quel che percepiamo come il buio del cielo, è questa luce che viaggia velocissima verso di noi e tuttavia non può raggiungerci, perché le galassie da cui proviene si allontanano a una velocità superiore a quella della luce. Percepire nel buio del presente questa luce che cerca di raggiungerci e non può farlo, questo significa essere contemporanei. (Giorgio Agamben op.cit.)

2. Polvere di proiezione.

BR: *Penso alla luce come una polvere stellare visibile proprio nel suo scomparire, rendersi invisibile nel tempo. Penso alla questione del pulviscolare , e al modo di definire in alchimia una sostanza misteriosa, molto arcana certo ma anche molto concreta e materiale (si sa con la prima materia lavoravano gli alchimisti): la polvere di proiezione .*

Così la polvere di palcoscenico sta insieme a quel pulviscolo di luce che il raggio del proiettore lancia dalle nostre spalle sul rettangolo di luce nel buio. C’è qualcosa che riguarda la polvere e unisce cinema e teatro. Ricordi l’ “allevamento della polvere” di Duchamp? “Elevage de la poussière”, allevamento/elevazione/sollevamento... sul “Grande Vetro”, lui faceva sempre questi giochi di parole... , la polvere e l’aria, il movimento della polvere che si solleva nella luce.....

PM: ... E che poi si posa. Nella mia prima esperienza con il 35 mm che è stata riprendere *Rasoi*, lavoravo con *le stesse luci* dello spettacolo teatrale... non ricreate per il cinema, e quindi usando una pellicola molto sensibile, mi è venuto naturale trovare parentele tra la *grana* della pasta fotografica e appunto la polvere... nel senso che sono entrambi aspetti organici dell'immagine che *trasportano* la luce... Qualcosa "si posa" e lascia una impronta. Sul palco. Sulla pellicola. Ed è ancora questione di luce ed ombra la traccia che lasciano i volumi fantasma di Claudio Parmiggiani che fa *fotografia*, scrittura di luce, quando affumica i suoi scaffali di libri e, rimuovendoli, ne mostra l'impronta che resta sui muri bianchi. Anche quella è 'posa'. Simile a quella del calotipo, reazione alla luce di agenti naturali primari su carta, che sta agli albori del processo fotografico.

BR: *E' la questione dell' "impronta" (e dell'aria, della polvere, dei fantasmi come riflette Didi-Huberman nel suo libro su Parmiggiani "Sculture d'ombra"), è possibile che la luce scriva, che lasci una impronta, una incisione, un solco, e perciò diventi materia...*

PM: Certo, la fotografia nella sua effettività è questo, conferire un peso alla luce.... *print* è anche un termine fotografico.

BR: *E' una solidificazione della luce, qualcosa di fisico, di plastico, di scultoreo che ha a che fare con l'"azione" della luce e dell'ombra. E questa azione della luce nello spazio, questa traccia fotografica diventa spazio teatrale, come appunto nei lavori di Parmiggiani. Forse sta qui l'osmosi tra teatro e cinema. C'è una cosa paradossale che ci rimanda al centro di questa riflessione: in che modo è possibile per il cinema avvicinarsi all'"evento", al "momento" aurorale del teatro, un tempo "qui ed ora"? C'è una utopia che ritorna... Saint-Pol-Roux scrittore simbolista amato poi dai surrealisti preconizzava in una sorta di manifesto un "sogno" del futuro, che titolò "Cinema Vivente". Per lui il cinema del futuro sarebbe stato la possibilità di materializzare i raggi del sole, di sfruttarli per far "vivere" le immagini "in mezzo" agli spettatori. Diceva che sarebbe possibile un cinema fatto, materializzato nel salotto di casa in cui non ci sarebbe stata la "proiezione" usuale, ma una proiezione "in atto" delle materie dei corpi che avrebbero "circolato" tra le persone agendo nello spazio comune...*

PM: ... in una luce còlta nel suo movimento. Che è poi quello che fanno i grandi maestri quando lavorano la luce naturale. Come nel cinema di Terrence Malick ... Insomma la polvere del teatro, una volta fotografata e diventata grana dell'immagine, proprio sul punto di scomparire insieme alle 'pellicole' in grado di materializzarla, circola nello spazio come *pietra di paragone*, come agente di fusione tra cinema e teatro.

BR: *Pietra di paragone, oro potabile, nutrirsi di luce, di questa pietra di luce liquida: è il linguaggio alchemico. Del resto gli alchimisti che non facevano altro che favorire, curare il processo naturale, quando descrivevano i loro processi come "polvere di proiezione". E l'utopia di Malick, alchimista delle immagini nel suo ascolto del "trascendente naturale" (in lui la luce "suona" e il suono "si illumina"), cioè trovare un "punto incommensurabile" di visione, di "presa" della visione. Dando la possibilità di questo paradosso: oltrepassare il cinema e le immagini rimanendoci dentro, nel gorgo luminoso (un po' come nella pittura di luce di Turner). E' un processo trasmutatorio. In questo senso tutto il gran parlare di digitale, di 3D non fa che confermare che in fondo c'è sempre stata nella vocazione del cinema questa idea di perseguire una materializzazione della luce, nel suo movimento dentro uno spazio comune: questo era già il treno*

dei Lumière che entrava nella stazione ma anche nella sala del “Salone Indiano”...”investendo” gli spettatori.

PM: Sì, la luce materializzata dalla polvere impregna lo spazio teatrale e a cinema la luce materializzata sulla pellicola si disperde di nuovo nell'aria della sala di proiezione prima di incontrare lo schermo bianco. Lo si tocca, se ne fa esperienza in *Rain Project* di Olafur Eliasson che ho visto (vissuto) alla Tate di Londra, più precisamente nella Sala delle Turbine della Tate Modern, uno spazio enorme un tempo centrale elettrica di Londra, assegnato periodicamente ad artisti che vi creano delle installazioni site specific. Eliasson ha creato un sole giallo realizzato con proiettori al sodio puntati contro uno schermo circolare traslucido ma non trasparente. I proiettori non si vedevano, emettevano la loro luce monofrequenza giallastra e, disposti solo dietro la metà inferiore del disco, ne illuminavano la metà superiore di riverbero accentuando così la sensazione di un sole calante sfocato dall'attraversamento degli strati più densi dell'atmosfera. Inoltre a tutti i pilastri della sala erano in funzione delle piccole “macchine della nebbia”. Entravi in un teatro di posa dove trovavi catturato il tramonto di una giornata londinese di nebbia. C'era gente che si stendeva e stava lì per ore. Si entrava letteralmente nella luce, nell'atmosfera luminosa creata dal controllo di questo sole artificiale che, grazie alla nebbia e grazie all'ingegnosità della realizzazione, dava la sensazione di perdita del confine tra interno ed esterno. Un tipo di esperienza che chiama in questione teatro e cinema come *intensificazioni* della vita. Ti devo dire che io mi sono sempre posto la domanda del perché ci si è affezionati tanto in teatro alla luce calda, alla luce a incandescenza, e anche ho riflettuto sull'*altezza* a cui vengono posti i proiettori sulla scena, e all'angolo di illuminazione degli attori.

Io credo che questa pratica, divenuta convenzione, sia il tentativo di riprodurre, *al chiuso*, i raggi del sole al tramonto, fissarli nella teca del boccascena riproducendo la suggestione e l'attenzione che si crea dentro di noi quando il sole si abbassa sull'orizzonte.

BR: *L'idea di luce che hai avuto per “I Persiani” a Siracusa, con Mario, era già questo...La luce artificiale dava risalto alla luce naturale. C'era una sostituzione, avvicendamento, simbiosi tra la luce naturale e la luce artificiale.*

PM: Si passavano il testimone, il sole tramontava e lasciava un riverbero artificialmente mantenuto sulla scena: le mura diventavano d'oro.

BR: *Ciò che avveniva, grazie a questo scambio, era in sé una apparizione, appunto le mura d'oro che si facevano “schermo” grandioso, che si trasmutavano in muraglia dorata(come se si creasse l'oro dal lavoro sulla luce, ancora l'alchimia...e del resto lo spazio di bianca arenaria che era la città “aperta” dei Persiani era anche “chiusa” come un cerchio magico, un “athanor” dove avveniva il rituale di evocazione, di teurgia) e nello stesso tempo ri/velavano il campo e il fuori campo, come nella grandiosità plastica di un cinemascopo...il teatro era a quel punto proiezione della luce, cinema vivente...*

PM: Vivente come lo era il cinema trasportato dalle emulsioni fotografiche su pellicola, Super8, 16mm., 35mm, con la loro corpuscolarità vibratile, capace di condensare e poi espandere la visione dal singolo occhio del cineasta ai tanti occhi della sala.

BR: *E' il cinema stesso, il suo dispositivo che tende a questo, a un incontro con l'occhio, per cui ogni sostituzione paradossalmente sfuggirebbe alla sua stessa natura, insostituibile e "già" organicamente plastica. Penso a quello che faceva Vertov quando attribuiva un occhio alle cose stesse, immaginava un cineocchio con un fondamento organico. La grandezza del cinema è riuscire a estendere l'occhio, riuscire a vedere nelle cose ciò che non è visibile a un certo grado ma che lo diviene ingrandendo ed estendendo l'occhio stesso, enucleando, facendo orbitare l'occhio stesso delle cose. Vale a dire riuscire a mettere in evidenza le potenze dell'occhio e l'occhio è già 3D.*

PM: Assolutamente. Perché da una scatola ottica e nata la prospettiva e tutto quello che riguarda la falsa profondità dell'immagine bidimensionale. A proposito del 3D la trovo una droga, un cavallo di Troia che serve a far accettare l'abbattimento della qualità visiva dovuta alla rinuncia al 35mm, sia in ripresa e sia in proiezione. L'estrema definizione con la quale il digitale di alta fascia sostituisce pulviscolo il 35mm supplisce a qualcosa che manca e quello che manca è appunto l'elemento organico, l'elemento *umido* quello che c'era nella gelatina, in quegli elementi che trattenevano i cristalli d'argento sulla pellicola. Si trattava di materia organica, vitale. Ricordiamoci che sia cinema che teatro hanno a che fare con l'umano, con la sua fisiologia, e la *vita* delle immagini ha a che fare con le particelle di materia che si muovono nell'aria intorno a noi. Scorsese ha dovuto *impolverare* il suo meraviglioso giocattolo in 3D *Hugo Cabret*. In ogni scena circola nell'aria del pulviscolo atmosferico aggiunto per infondere vita, verità, realtà a quegli ambienti meravigliosi, a quei movimenti di macchina straordinari.

BR: *Se ci si pensa sia "Hugo Cabret" che anche "Io e te" di Bertolucci sono due film aurorali e "di liberazione", entrambi si liberano da una sorta di "colpa del guardare" originaria. Un peccato originale dell'occhio cui alla fine entrambi si riscattano proprio collocando l'occhio ad altezze diverse, incommensurabili, in dimensioni impossibili, in cui l'occhio possa circolare finalmente, da sotto in su in Bertolucci, dall'alto della torre del tempo, in Scorsese. Lo sguardo del bambino verso il volto materno, verso una scena primaria si dissolve e si risolve in una luce arcana, la luce della luna, l'occhio meliesiano della luna, una luce della notte delle immagini, come un viaggio reversibile tra le porte del giorno e della notte, guidati dalle divinità femminili delle origini, pensando al Poema di Parmenide... Guardare dall' "abisso delle altezze" laddove il soffitto diventa trasparente, il plafond, il contre-plongé, il traliccio: la luce proviene da una scena sempre fuori scena, entra in scena dal fuoricampo e proprio perciò si installa, viene "messa in campo" ...ci si libera allora del cinema proprio nel momento in cui la sua luce entra in scena, entra da fuori...*

PM: E' un discorso *interno* al cinema assolutamente vero, una fuoriuscita interna al cinema. L'esperienza di *Inland Empire* di Lynch visto in una sala romana semi-deserta e semi-addormentata è stata un'occasione in cui ho sentito il cinema *scivolare* nella sala. Un grande spazio lasciato nel buio e nel'indistinto ai margini del fotogramma si *fondeva*, nell'inquadratura fissa, con le pareti della sala debolmente rischiarate dalla luminosità verdastra delle lampade di sicurezza. Gli attori che uscivano di scena a lato dello schermo sembravano venire ad accomodarsi nella semioscurità dei posti laterali. Adesso che ricordo meglio, forse l'immagine era proprio quella di un piccolo palco e alludeva anche a dei possibili spettatori. Lavorando sull'ipnoticità del buio prolungato e arrivando quasi alla sciatteria dell'immagine Lynch aveva saldato i Luoghi di cinema e teatro. L'opposto del 3D. E anche del 2D! Un'esperienza ad una dimensione: quella umana. Quando sparisce lo schermo, sparisce la macchina da presa, sparisce la Fotografia, e si agisce in un teatro

diffuso... Che bello quando si assisteva alle opere in piedi, che bello sarebbe potersi muovere nella sala mentre si assiste a un film...

BR: *Come un “denudamento” nel senso ancora di Agamben, quando parla di “nudità” come “Lichtkleid” (“veste di luce”). E’ uno stato di trasformazione dei corpi che si mettono a circolare nella loro “veste di grazia”, fatti cioè di luce, e tremolanti di vita così come lo sono le immagini lampeggianti su uno schermo, solo che quello schermo si dissolve e le immagini appunto tremano come fiammelle in ebollizione: “L’immagine, in quanto esprime l’essere nudo, è un medio perfetto fra l’oggetto nella mente e la cosa reale e, come tale, non è semplice oggetto logico né un ente reale: è qualcosa di vivo (una vita), è il tremare della cosa nel medio della sua conoscibilità, è il fremito in cui si dà a conoscere. <<Le forme che esistono nella materia>>, scrive un allievo di Eckhart, >>incessantemente tremano, come in uno stretto di mare in ebollizione. Per questo di esse non si può concepire nulla di certo né di stabile”*. In questo senso il corpo sottile, di luce, glorioso è un corpo insieme in esercizio tecnico e in operosità, in stato di grazia e gioco e in economia d’uso, in funzione e in sospensione, come sapevano fare i ragazzi visti a Napoli o a Capri dal filosofo Sohn-Rehtel con Benjamin, che praticavano una “Philosophie des Kaputten”, una “filosofia del rotto”, che era la pratica di far funzionare e usare le cose e gli oggetti con una tecnica che parte dal loro essere inadoperabili, il dispositivo tecnico diventa poetico e funziona proprio quando non è funzionale, in una forma di “distrazione attenta”, che permette di cogliere il lampo di luce con la coda dell’occhio...*

“Il tempo è ciò che impedisce alla Luce di giungere a noi. E non solo il tempo ma le temporalità, non solo le cose temporali, ma le affezioni temporali; non solo le affezioni temporali ma la macchia e l’odore stesso del tempo”(Meister Eckart)

3.Lighthunters, cacciatori di luce

BR: *Ascoltare la luce è come annusare l’odore del tempo? Qualcosa si muove restando sospesa...come una tigre nella giungla, una tigre di luce cui dare la caccia...*

PM: *Neither è anche in un certo senso un “manuale tecnico”, una istruzione tecnica di possibile messinscena. Sempre in Beckett, nelle didascalie, nelle indicazioni di dove sono i proiettori, di cosa fanno, c’è Tecnica, senza per questo cessare di essere scrittura scenica e poesia... Fare la luce è una pratica che va esercitata quotidianamente come quella di un monaco, o, meno asceticamente, come quella di un detective paziente, un Lighthunter. La luce necessaria e sufficiente va fatta derivare da una attenta ‘auscultazione’ del Luogo. Pure se il ‘luogo’ è un fondale di cartapesta. Pure se il luogo è una fabbrica abbandonata. Pure se non c’è un tetto sulla testa e nemmeno le pareti intorno.*

BR: *Dario Argento mi diceva poco tempo fa in un dialogo che secondo lui “la tecnica è poesia”...*

PM: *Si tratta di sentire la tecnica, l’approccio manuale, come l’attività paziente di un riesumatore di atmosfere, in grado di far materializzare l’immateriale, di fare alba. Non riesco a dimenticare The Manhunter di Michael Mann con il poliziotto protagonista che, a proposito di spazi dove la vita è intensificata, La Scena del Delitto, semplicemente se ne sta lì, passa lì del tempo ad annusare,*

fiutare l'aria, a guardare la luce del sole che cambia nello spazio, per cercare di capire che cosa è potuto succedere, come è stato compiuto quell'efferato delitto: questo suo modo di annusare, ascoltare lo spazio, l'atmosfera di quello spazio, l'aria che vi circola, è qualcosa per esempio che facciamo quando andiamo a fare i sopralluoghi per un film e cerchiamo di capire qual è la luce *necessaria*, più giusta. Ed è questo ciò che avviene se ti metti veramente in ascolto di uno spazio teatrale. Prima ricordavo un libro che ho ultimamente letto, un libro molto interessante *Atmesforologie* di Tonino Griffero...

BR: *C'è un altro libro di Griffero sul "corpo spirituale", sull'idea del corpo "di luce" il corpo sottile, che è l'idea di "aura", sono qui le radici magiche, ermetiche dell'azione della luce...Ricordo come tu hai filmato le "atmosfera", la nascita della luce, le tapparelle dell'appartamento che si sollevano facendo entrare le senghe di luce all'inizio di "Buongiorno notte", titolo ossimorico, e Maya Sansa che sbircia nello spioncino (e noi ne vediamo l'occhio, prima di vedere ciò che lei vede: un padre simbolico, come Edipo figlio e padre paradossale, Moro).*

E poi Castellitto che si muove a tentoni nel buio, metaforicamente "chiude gli occhi" al bambino, lo accompagna nella terra dei sogni, che è anche la terra dei morti, in "L'ora di religione". E in "Il regista di matrimoni" ancora perseguito dal-nel buio dei corridoi della casa di produzione e poi per/secutore-per/seguito in quell'altra terra "dei morti" che è la Sicilia (dove appunto un altro regista finge di essere morto-scomparso) e dove si incontra/scontra con il padre di una donna velata, e il tutto è ancora una volta spiato, stavolta dall'occhio indifferente e meccanico delle telecamere di sorveglianza...In questo senso si diceva prima di una "osmosi" vita delle immagini e realtà...e in questo senso Pasolini parlava del cinema come arte che "scrive" con i pezzi del reale..., "scrivere su una carta che brucia"...che si realizza e si proietta nel momento stesso del suo "bruciare" di luce nell'evento...

PM: Lo spazio illuminato, l'aria illuminata che respirano attori e spettatori accomuna teatro e cinema. Sono invece separati dal punto di vista unico del cineasta rispetto ai tanti occhi degli spettatori teatrali ma le leggi di partecipazione sono le stesse. **Il cinema è uno spettacolo dal vivo!** Volendo dire con questo sintonia, adeguamento del respiro e dei battiti in sala, con la vita offerta sulla scena dello schermo. Teatro tutti giorni allora! Anzi Teatri, al plurale, in posti diversi.

E' perché eravamo troppo viaggiatori che non abbiamo fondato una casa, o perché senza casa ci siamo innamorati del viaggio e tutto quel movimento sarebbe per forza diventato cinema prima o poi? Ma quale cinema? Cinema in cui si senta scorrere la vita, per favore. Ricordo l'incoraggiamento di Tonino Delli Colli a *Teatro di Guerra*, ricordo il mio entusiasmo recente per *L'Intervallo*. C'è forse un ponte tra pratiche neorealiste di allora e il giovane cinema Italiano di adesso? Forse Di Costanzo, Frammartino, Marcello, per stare a quelli che conosco, hanno introiettato l'assunto di cui sopra, che ripeto a mo' di provocazione:

il Grande Cinema è sempre (anche) Documentario e sempre (anche) Teatro.

La mia intelligenza è a lampi, a frecciate, a strappi, mentre l'intelligenza coordina lampi e frecciate fino a produrre una illuminazione nella quale le forme adottano un certo risalto.

Manco di illuminazione e conto solo su questi rapidi bagliori che mostrano bruscamente il punto inconsueto degli oggetti. La prima attenzione di un cineasta poeta sarà quindi di trattare un racconto o una leggenda come un meccanismo quotidiano e di credere ai sortilegi come agli atti di ogni momento. Devo aggiungere che questi atti, ovalizzati dall'abitudine, sono, insomma, tanto estranei quanto gli atti sovranaturali inventati dallo spirito? Il cinema è un'arma potente per lo scopo di obbligare gli uomini a dormire in piedi. La notte delle sale e la luce lunare dello schermo sono abbastanza adatte a provocare l'ipnosi collettiva grazie alla quale agiscono i fachiri delle Indie.

(Jean Cocteau)