

Behind the Image, Beyond the Image

edited by Giovanni Argan, Lorenzo Gigante,
Anastasia Kozachenko-Stravinsky

Visioni tra teatro e cinema: due sguardi che re-immaginano *La signorina Julie* di Strindberg

Monica Garavello

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract This paper will analyse two different stagings born by the same text, *Miss Julie*, written by Strindberg in 1888, with very different results. Two directions that rework and filter the Strindberg's text through the use of cinematographic language. Christiane Jatahy, a Brazilian director, in her show *Julia*, uses the cinematographic medium to bring out the complexity of relationships in contemporary society. Katie Mitchell, on the other hand, in her *Fräulein Julie*, remains faithful to the period set in the text, and above all, she uses the camera to tell the unspoken, textual ellipses, bringing out what happens 'behind the scene'. The speech will try to highlight and compare the specific narrative processes of these directors and their use of cinematographic language.

Keywords Christiane Jatahy. Katie Mitchell. Theatre. Cinema. Miss Julie. Ri-mediation. Intermediality. Multidisciplinary. Performative Languages. Media. Stage. Screen.

Sommario 1 Introduzione. – 2 L'uso del medium cinematografico nella costruzione dello spazio scenico. – 3 Tra estetica e contenuto: dialogo e opposizione nel processo di creazione. – 4 Conclusioni.

1 Introduzione

Genette riconosce tra diegesi e mimesi un legame che sviluppa nei termini della *transmodalizzazione intermodale*, ossia nell'ambito delle possibilità di trasformare il modo narrativo in drammatico [e quindi, di conseguenza] la possibilità, intravista da Genette stesso, di applicare categorie narratologiche al teatro. (De Min 2013, 37; corsivo nell'originale)

Christiane Jatahy e Katie Mitchell integrano entrambe il medium cinematografico nella loro ricerca e nel lavoro sulla scena, oltrepassando il confine di delimitazione delle due forme per indagare il testo e raccontarlo a teatro con nuove modalità e dinamiche. Entrambe hanno affrontato *La signorina Julie*, testo di Strindberg del 1888, con risultati molto diversi: *Julia* della Jatahy, che ha debuttato nel 2011, e *Fräulein Julie* della Mitchell nel 2010. Attraverso la comparazione delle due messe in scena, si porteranno alla luce i diversi utilizzi e funzioni dei procedimenti cinematografici, la relazione tra i due media e le dinamiche narrative che intervengono in scena. In primo luogo, attraverso un focus sullo spazio, nel modo cioè in cui il medium cinema collabora alla costruzione dello spazio scenico, e successivamente sulle implicazioni a livello di estetica e contenuto, strettamente intrecciati.

Christiane Jatahy apre con *Julia* una nuova trilogia che si basa sulla messa in scena di testi teatrali classici. Nei suoi precedenti lavori la ricerca artistica era basata sulla trasformazione di materiale tratto dalla realtà (documentari, interviste, eventi realmente accaduti) in materiale drammaturgico di finzione. A partire da *Julia* il processo si inverte: l'obiettivo del lavoro diventa quello di iniettare elementi della realtà attuale all'interno di un testo di finzione già esistente. Il contesto sociale contemporaneo è un elemento fondamentale che si inserisce sempre nel lavoro della Jatahy. Avviene quindi una sorta di spostamento dal testo di partenza, possibile soprattutto grazie al filtro cinematografico che la regista utilizza, inserendo la camera all'interno della scena in un gioco sul confine tra livello diegetico ed extradiegetico. Un escamotage che, solo per la sua presenza, permette di trasportare in maniera immediata ciò che accade in un ambito moderno, evidenziando come le dinamiche relazionali si modifichino anche attraverso l'uso di *device* tecnologici. Il testo di Strindberg viene quindi trasportato nel presente e, nello specifico, si iscrive nella società brasiliana di oggi. Tutta l'azione si svolge in una villa di Rio de Janeiro, in un contesto sociale definito che ancora sottolinea differenze sociali e gerarchiche.

Katie Mitchell, che è stata regista associata al Royal National Theatre di Londra e che ora opera al teatro Schaubühne di Berlino, crea sul palcoscenico microcosmi estremamente realistici, scinden-

do però la storia dagli strumenti utilizzati per raccontarla, mantenendo divisi il livello diegetico da quello extradiegetico, sebbene in stretto dialogo tra loro. Compenetrazione, opposizione e creazione reciproca s'intrecciano saldamente. Al realismo delle immagini, costruito nel più piccolo dettaglio, si sposa la dichiarata natura artificiale creatrice del risultato finale, in cui ogni movimento deve essere calcolato con estrema precisione affinché teatro e video possano perfettamente integrarsi e lavorare all'unisono, articolando insieme i due codici e agendo in perfetta simbiosi.

In entrambe le ricerche artistiche, il rapporto che s'instaura tra azione live e film viene sfruttato in diverse combinazioni possibili, con risultati diversi sia sul piano estetico che su quello del contenuto e della creazione del senso.

2 L'uso del medium cinematografico nella costruzione dello spazio scenico

La costruzione dello spazio scenico è fondamentale come base di analisi per comprendere la struttura in cui si sviluppa la storia e il suo contesto, e di conseguenza come possa modificare dinamiche relazionali o interiori ai personaggi. Lo spazio in entrambi gli spettacoli è costituito dalla sinergia di video con elementi scenografici reali.

Per Christiane Jatahy lo spazio è la base da cui partire per sviluppare le modalità narrative con cui si costruirà la messa in scena:

Le traitement scénographique de l'espace est l'un des premiers starts de mon travail. Je ne pense jamais une création sans en avoir conçu l'espace scénique. Et cela inclut non seulement l'espace pensé d'un point de vue topographique, mais aussi en trois dimensions, en relation absolue au contenu que j'élabore dans la pensée. Quand j'ai l'idée de monter un nouveau travail, avant même le début du processus de répétition, je conçois une ébauche de scénographie dans l'espace et cette conception initiale s'approfondit, se développe, se multiplie et s'élargit littéralement [...] C'est, je dirais, la première impulsion créative. Je dis cela parce que c'est, en quelque sorte, cet aspect scénographique qui pose mon travail. C'est ce qui me donne le concept et le point de vue de la scène. (intervista a Christiane Jatahy in Da Costa 2016, 79)

Il trattamento scenografico dello spazio è uno dei primi inizi del mio lavoro. Non penso mai a una creazione senza averne disegnato lo spazio scenico. E questo include non solo lo spazio pensato da un punto di vista topografico, ma anche in tre dimensioni, in relazione assoluta al contenuto che elaboro nel pensiero. Quando ho l'idea di allestire una nuova opera, ancor prima che inizi il pro-

cesso di prova, disegno un abbozzo della scenografia nello spazio e questa concezione iniziale si approfondisce letteralmente, si sviluppa, si moltiplica e si espande. [...] È, direi, il primo impulso creativo. Dico così perché è, in qualche modo, questo aspetto scenografico che pone le basi del mio lavoro. Questo è ciò che mi dà il concetto e il punto di vista del palco. (trad. dell'Autrice)

In *Julia*, il cinema si inserisce nel teatro per costruire l'ambiente, attivando un dialogo tra diversi *spazi*: fisici, interiori, di relazione, sociali. In scena, la casa della protagonista, Julia, è suddivisa in diversi ambienti tramite quinte mobili che, muovendosi, rivelano o nascondono stanze, permettendo o impedendo la visuale allo spettatore. Queste quinte sono in realtà schermi cinematografici su cui vengono proiettati video, divenendo di volta in volta parti della casa là dove il palcoscenico trova il suo limite fisico.

All'inizio dello spettacolo ci ritroviamo nel giardino di una villa, la casa di Julia. Vediamo in scena Jean che guarda Julia e la festa che si sta svolgendo in lontananza (presenti solo nelle immagini video), davanti a un quadro di foglie la cui ripresa live sullo schermo dà l'illusione di una grande siepe. Sugli altri schermi, il giardino ripreso da diversi punti di vista. Procedendo con lo spettacolo, lo schermo diventa di volta in volta la cucina, o la piscina in cui Julia si tuffa, primi piani o angolazioni inaspettate, grazie alla mescolanza di registrazioni live con video pre-registrati in luoghi diversi, luoghi 'virtuali' dunque, in cui le azioni sono viste solo attraverso le immagini. Questo crea un distanziamento nella relazione fisica tra spettatore e attore sul palco, ma allo stesso tempo, grazie all'effetto di forte realismo e vicinanza ai dettagli - che l'occhio voyeuristico della camera trasferisce sullo schermo - un rapporto emotivo più stretto. In linea generale, l'uso dello strumento cinematografico mappa il luogo in cui ci troviamo con la sua capacità di andare oltre lo spazio scenico e allargarlo attraverso il realismo dell'immagine immateriale, in contrasto con l'artificialità della concretezza del palcoscenico dal potere esclusivamente allusivo e quindi in qualche modo insufficiente nel creare totale credibilità rispetto al contesto in cui si muovono i personaggi:

Dans mes pièces, le théâtre est toujours révélé et, dans Julia, les décors sont tous brisés, derrière le mur l'espace s'arrête là où la caméra n'en a plus besoin. Ainsi, en ce qui concerne le cinéma, je crée une fiction pour que le spectateur de cinéma croie en la réalité, et en ce qui concerne le théâtre, je joue avec la réalité, pour que le spectateur croie en la fiction. (intervista a Christiane Jathy in Da Costa 2016, 82)

Nelle mie rappresentazioni, il teatro è sempre rivelato e, in Julia, la scenografia è tutta frammentata, dietro il muro lo spazio si fer-

ma, là dove la camera non ne ha più bisogno. Così, per ciò che concerne il cinema, creo una finzione affinché lo spettatore di cinema creda nella realtà, e per ciò che concerne il teatro, gioco con la realtà affinché lo spettatore creda nella finzione. (trad. dell'Autrice)

Verso la fine dello spettacolo i personaggi escono realmente dal palco, per continuare l'azione nel foyer e poi addirittura fuori dal teatro, portando la storia oltre i confini del luogo circoscritto del palcoscenico. La storia rompe i confini del teatro per uscire fuori nella realtà. Questo è reso possibile dal fatto che la fruizione non è interrotta grazie alla camera che li segue ovunque, in un gioco continuo di contenitori e contenuti: non solo il teatro, infatti, è un luogo che può contenere linguaggi diversi, ma lo strumento cinematografico stesso, in questo caso accolto nel palcoscenico, può contenere - letteralmente - il teatro, il suo spazio e anche oltre, portando la narrazione nelle strade - in cui passanti ignari si domandano se ciò che sta avvenendo sia realtà o finzione -, in un susseguirsi di incastri e di riflessi reciproci.

Nella messa in scena di Katie Mitchell ci troviamo di fronte uno scenario totalmente diverso: sul palco una casa, costruita nei dettagli, a cui è stata tolta la 'quarta parete' per permettere di vedere all'interno. Al piano terra una cucina che lo spettatore può intravedere grazie a grandi finestre; davanti, lungo tutta la lunghezza della cucina, un corridoio che porta ad un piccolo atrio con una porta di lato e una sul fondo, e in alto, al primo piano, un grande schermo. Sempre sul palcoscenico - quindi a vista -, a destra rispetto alla casa, una postazione in cui alcuni tecnici utilizzano vari oggetti e strumenti per la creazione del suono live; sulla sinistra un'altra postazione tecnica e varie telecamere posizionate in diversi punti. L'intera casa è vista da una certa distanza, al contrario delle immagini filmiche sullo schermo che sondano i dettagli, anche i più minuscoli, e il susseguirsi preciso, scandito, delle azioni. Il focus è così in qualche modo perduto, raddoppiato: l'occhio si sposta continuamente da uno all'altro non scindendo più la differenza tra i due media. Lo spazio qui diventa un territorio ambiguo, un confine espanso creato dall'unione di teatro e cinema, mescolati gli uni agli altri ma estremamente distinti, in cui racconto scenico - che crea le immagini - e racconto filmico non si confondono, sono su livelli diversi. Insieme alla scenografia, le immagini completano la mappatura dello spazio, là dove le pareti della casa si interpongono tra sala e narrazione. Nella sequenza in cui Kristine sale nella sua stanza, la vediamo uscire dalla cucina, passare per il corridoio fino al piccolo atrio adiacente e successivamente entrare in un uno spazio a noi nascosto attraverso la porta sul fondo. E qui inizia il percorso filmico proiettato sullo schermo, in cui si vede il personaggio passare un altro corridoio, poi salire le scale fino al piano rialzato (in corrispondenza con

lo schermo), e infine arrivare nella sua stanza. Questo percorso virtuale, attraverso le immagini, è restituito nella sua continuità in un passaggio che svela la mappa della casa. Lo schermo a questo punto diventa la stanza stessa, trovandosi fisicamente nella stessa posizione rispetto alla mappa della casa, grazie anche alla sua forma retangolare che riproduce perfettamente il perimetro di una stanza. Qui le immagini completano e strutturano lo spazio del palcoscenico in sinergia con la scenografia materiale, restituendo con estremo realismo l'ambiente in cui si muove il personaggio. Ma, come avremo modo di analizzare più avanti, quello spazio dietro la porta che vediamo nelle immagini, non sono che il corridoio e l'atrio del pianterreno ripresi e proiettati in un secondo momento. Un gioco di doppi che si riproporrà a più livelli. La camera da letto di Kristine nella realtà è costruita al piano inferiore, adiacente all'atrio, ma mai visibile dalla sala perché unica zona della casa chiusa sul davanti con una parete. Questa stanza è ripresa al suo interno e fatta apparire sullo schermo come fosse la stanza al piano di sopra, in modo che la casa risulti costruita da ambienti che si articolano su diversi piani e corridoi. Un secondo letto è ricreato sul palco, al di fuori della casa, davanti alla parete adiacente al piccolo atrio: la duplice prospettiva cinematografica non è realizzata con due riprese su una singola persona, ma da una singola ripresa su due attrici. Intorno alla casa, tutto è a vista: i tecnici e gli attori stessi spostano di volta in volta le attrezzature e gli strumenti tecnici, come su un set cinematografico, dichiarando l'atto di filmare e la finzione che sta al di là della veridicità delle immagini che vediamo svolgersi sullo schermo: tutto, dal processo di creazione al risultato, fa parte della rappresentazione teatrale che vediamo.

3 Tra estetica e contenuto: dialogo e opposizione nel processo di creazione

In *Julia* il cameraman è a vista, e interagisce con gli attori su un livello che non è lo stesso livello diegetico dei personaggi, ma sta sul confine tra realtà e finzione. La camera si situa su una zona intermedia, una zona di frontiera, di relazione tra il livello diegetico ed extradiegetico, continuamente fluttuante tra l'uno e l'altro. È chiaro che qui anche i movimenti di camera sono in una linea di confine tra questi due livelli, in quanto il cameraman è visto dai personaggi e in qualche modo ne guida l'azione. Non fa parte della storia in senso stretto ma interagisce spesso con gli attori in un continuo sorpasso della linea di frontiera tra realtà e storia, tanto da non distinguerne più la differenza in maniera netta. Il cameraman orchestra, come un regista/narratore, le riprese e quindi il racconto, la struttura delle scene, guidando gli attori e i tempi dell'azione drammatica, e i personaggi/attori

reagiscono, entrando e uscendo dalla narrazione sul confine tra realtà e finzione. Questo meccanismo porta a una dichiarazione della finzione scenica – così come lo svelamento delle strutture teatrali e cinematografiche – e permette agli attori/personaggi di agire in scena in entrambe le modalità, senza per questo interrompere il flusso del racconto e la credibilità della storia, essendo allo stesso tempo attori e personaggi che girano un film. Il palcoscenico diventa una sorta di set cinematografico, in cui si mantiene la possibilità di errore, tagliando e rifacendo la scena con diversi ‘ciak’ – come nelle riprese tradizionali di un film – grazie al cameraman che blocca una scena dicendo ‘cut’ e ne riprende una nuova con ‘action’. Lo spettacolo diviene una scatola-cornice che contiene la storia di Strindberg. L'utilizzo della camera è quindi uno strumento per riflettere sul concetto di opposti, realtà e finzione, illusione e concretezza, sul concetto di confine, svelando un meccanismo teatrale che per convenzione solitamente è tenuto mascherato senza per questo rompere l'illusione, ma al contrario rafforzando la qualità della concretezza dell'azione scenica e quindi della storia rappresentata, e ponendo in tal modo lo spettatore in una condizione di riflessione sull'ambivalenza presente in scena.

Il film, che vediamo in simultanea alla rappresentazione teatrale, è montato in tempo reale per dialogare ed essere in perfetta orchestrazione con l'azione scenica. Riprese live sono integrate a scene pre-registrate in location reali, con schermi-fondali:

De façon générale, mon rapport à la projection vidéo dans le théâtre est de nature narrative et profondément liée à la question dramaturgique. Il est important de noter que quand je pense la question dramaturgique de la présence scénique du cinéma, elle inclut non pas seulement la projection mais aussi l'utilisation de la caméra sur le plateau, envisagée comme un objet qui interfère dans cette dramaturgie. (intervista a Christiane Jatahy in *Da Costa* 2016, 106)

In generale il mio rapporto con la videoproiezione in teatro è di natura narrativa e profondamente legato alla questione drammaturgica. È importante notare che quando penso alla questione drammaturgica della presenza del cinema in scena, essa non include solo la proiezione ma anche l'uso della macchina da presa sul palco, vista come un oggetto che interferisce in questa drammaturgia. (trad. dell'Autrice)

Inoltre, la camera viene utilizzata per amplificare e sottolineare le dinamiche di relazione tra i due personaggi, i loro sguardi, le loro contrapposizioni e contrasti: la regista utilizza campo e controcampo simultaneamente, sfruttando l'opposizione di ciò che avviene sul palco e nella ripresa sullo schermo. Allo stesso modo, lo spettatore

colglie l'insieme (teatrale) e i dettagli (film), scegliendo se focalizzarsi sul piano sequenza o sul focus della camera. Il gioco di seduzione che la protagonista attua su (e con) Jean, suo subalterno, destrutturando la stabilità sociale imposta e il suo limite, e rompendo le separazioni fissate, è simile a quello che la regista fa indagando la contaminazione delle due arti. Lo zoom del video che amplifica i dettagli, essendo una focalizzazione di Julia che osserva Jean in un suo momento di intimità, acquista una valenza diegetica. La camera crea prospettive diverse, racconta da diverse angolazioni ciò che lo spettatore dal palco non vede. Questo passaggio in cui la camera è protagonista, corrisponde nel testo ad una didascalia dell'autore: «Va verso destra, si vede il suo braccio mentre cambia la giacca» (Strindberg 1988, 10). Una indicazione autoriale viene così tradotta, visualizzata - raccontata visivamente - attraverso l'uso dello strumento cinematografico, riducendo le distanze sia con chi guarda (Julia) sia con l'oggetto guardato. Come quando, subito dopo il rapporto fisico, lo spettatore osserva il personaggio maschile che agisce sul palcoscenico, fuori dalla stanza dove è avvenuto il loro incontro, e invece osserva lei attraverso le immagini del film. La modalità con cui si relazionano i due mezzi funge da chiave ermeneutica di comprensione della storia, sottolineando in questo caso una incomunicabilità, una distanza senza possibilità di contatto tra i due. Questa duplice modalità, in cui la recitazione dei due attori avviene ognuna attraverso un medium diverso, enfatizza la separazione dei personaggi, l'impossibilità di un incontro.

In alcuni momenti la camera entra nel livello diegetico dei personaggi, i quali la usano come strumento per manipolare l'altro o dichiarare la loro condizione di potere: Julia la usa per ridicolizzare Jean davanti a tutti, ordinando cosa deve riprendere. La camera rimane fissa su Jean, in una certa misura indagandolo, anche violandone l'intimità, e la scena diventa una sorta di interrogatorio che lo vuole ridicolizzare, esattamente in corrispondenza, nel testo di Strindberg, della didascalia «Il sole ora cade sul pavimento e illumina Jean» (1988, 44).

L'opera della Mitchell è come un ritratto intimo in movimento: Kristine è scrutata quasi al microscopio, dove i dettagli sono analizzati e descritti in modo quasi ossessivo. Anche in *Fräulein Julie* il film è proiettato simultaneamente alle azioni degli attori in scena, realizzato con scene girate al momento (registrazioni live) e altre pre-registrate. Nonostante questo, la trattazione della materia cambia enormemente e, pur essendo lo stesso testo drammaturgico, ci troviamo immersi in due mondi completamente diversi. In questo caso in particolare, il film e la rappresentazione scenica sono un tutt'uno, non potrebbero esistere separatamente, uno è il risultato dell'altro e costruiscono la narrazione in stretta relazione, in un dialogo e compenetrazione continua:

theatre - as a creative medium - becomes the setting for another medium - cinema - to take place as a performative event. And the medium of cinema becomes the product of the mediating activity of theatre as live - and *lived* - performance. The two media cannot function separately quite simply because they operate in conjunction with one another. (Hadjioannou, Rodosthenous 2011, 48)

Diverse camere sono posizionate in più punti del palco, per ottenere un montaggio filmico che tiene conto di diversi punti di vista. La creazione delle immagini nasce dall'artificio che si attua nel palcoscenico, in un teatro dove l'aspetto visivo acquista potere e diventa prevalente (solo il 20% del testo viene pronunciato dagli attori), sfruttando la forza dell'immagine come potere evocativo e portatore di significato.

Ma è soprattutto a livello di approccio al testo che troviamo la vera originalità della scelta registica, un approccio che è esso stesso cinematografico. La Mitchell, infatti, sceglie una focalizzazione precisa per la sua messa in scena: tutto è filtrato dal punto di vista del personaggio minore, Kristine, scelta che giustifica pienamente l'utilizzo del mezzo cinematografico e delle immagini in scena per colmare i vuoti testuali. In questo spettacolo, l'epoca coincide con quella del testo originale, ma la regista 're-immagina' il testo di Strindberg attraverso lo sguardo di Kristine e mette in scena anche le ellissi del testo, ciò che il testo non dice o nasconde, i momenti in cui Kristine è 'fuori scena', ciò che l'autore non ha ritenuto importante per l'economia dell'azione scenica. Fa emergere così la marginalità: ciò che nel testo era periferico o assente, qui diviene il fulcro del racconto. L'azione principale viene vista solo di riflesso, attraverso la vita interiore di Kristine, che nel testo di Strindberg si svolge principalmente nel dietro le quinte. Il testo teatrale dunque, da mimetico, si ribalta e si focalizza - grazie all'approccio cinematografico - nello sguardo e nel sentire di un solo personaggio. La focalizzazione realizzata tramite la camera - la categoria del modo di Genette, cioè chi guarda - è quindi il primo procedimento cinematografico/narrativo assunto, ancor prima dell'utilizzo di strumenti tecnologici in scena: scelta narrativa della regista che guida così il racconto e assume il ruolo di autore/narratore dello spettacolo, mescolando nella rappresentazione teatrale il piano della mimesi a quello della diegesi.

L'uso della camera permette di guidare l'attenzione dello spettatore non tanto sull'azione principale del testo quanto piuttosto su dettagli: sguardi furtivi, ascolti carpi, piccole reazioni colte di sfuggita. Dalla platea, infatti, è molto difficile carpire con precisione tutte le micro-azioni che avvengono sul palco, in quanto i personaggi si muovono all'interno di una casa e di conseguenza si intravedono distanziati: attraverso finestre, nel passaggio tra un corridoio e un altro, o addirittura dietro porte e scale nascoste all'occhio del pubblico. So-

no piccolissimi gesti a comporre lo spettacolo; l'immobilità cela una grande tensione che fuoriesce dagli 'strappi' di queste piccole azioni frutto di emozioni e reazioni non controllate o non totalmente trattate, quasi come fratture interne che solo la camera può cogliere. Le azioni che vediamo in scena (realizzate dall'inizio alla fine nella loro durata effettiva), apparentemente quotidiane e insignificanti, sono in realtà la partitura di un tempo interiore in cui Kristine matura la consapevolezza del tradimento e viene mossa da molteplici microcambiamenti. La camera, con i suoi movimenti, ne segue il percorso, l'accompagna e ne svela le emozioni compresse, di matrice cinematografica. Scrive Genette a tal proposito:

Il racconto può fornire ai lettori maggiori o minori particolari [...] e sembrare così [...] a più o meno grande *distanza* da quel che esso racconta. (Genette [1976] 2006, 209; corsivo nell'originale)

Lo strumento cinematografico è quindi usato per produrre questo spostamento della distanza, in un'alternanza tra lontano e vicino. La riflessione sul doppio si declina su più livelli compositivi dello spettacolo, nella strutturazione dello spazio come già accennato, ma anche nella visione attraverso due dimensioni: l'insieme e il dettaglio, elementi di iperrealismo cinematografico che si sposano con lo svelamento della finzione della macchina scenica che li contiene e li crea. Il racconto si articola in modo inatteso, assume una particolare prospettiva narrativa, re-intrecciando i fili del testo e facendoli passare attraverso un solo sguardo.

Altro espediente cinematografico di Katie Mitchell è l'utilizzo di due attrici in scena per lo stesso personaggio, due attrici che si alternano nell'interpretazione creando una sorta di straniamento e allo stesso tempo di sfocatura della percezione. Questa idea scenica del raddoppiamento prospettico è un altro esempio di applicazione della grammatica filmica anche al di là dell'uso della camera: il linguaggio cinematografico si incarna nel tessuto teatrale stesso, attraverso la doppia prospettiva, nel focus che si sposta, e si realizza in forma compiuta attraverso la camera e il montaggio. Grazie alla doppia interprete, la regista può costruire l'immagine da due o più punti di vista, non potendo, come in un set tradizionale, 'tagliare' l'azione e poi riprenderla da un'altra angolazione. La dimensione teatrale si appropria in tal modo di un altro elemento della grammatica cinematografica, e viene utilizzata per produrre il film in modalità *live*.

In una scena vediamo Kristine che esce dalla porta sul fondo dell'atrio. A questo punto Kristine compare sullo schermo e percorre il corridoio nascosto alla vista dietro la porta. Ma in realtà, come si vede sul palcoscenico, è l'altra interprete che viene ripresa, mentre cammina lungo il corridoio davanti alla cucina, restituendo il continuum del percorso del personaggio sullo schermo. E ancora, particolari del

suo corpo, i suoi occhi, che vengono ripresi nella postazione davanti alla casa, mentre la seconda interprete, all'interno, compie le azioni complete del personaggio, restituendo così sia l'insieme che dettagli significativi.

Altro procedimento in cui vi è una stretta collaborazione tra scena e immagini è quello per far emergere la doppia dimensione realtà-sogno in cui il personaggio si muove costantemente. Nel film lo spettatore continua a galleggiare nelle immagini interiori di Kristine, nel suo mondo onirico. Interessante è come avviene la costruzione scenica - che acquista senso e compimento nel video - di uno dei sogni, in cui si vedono Kristine e Jean riflessi su uno specchio d'acqua. Una delle due attrici che interpreta Kristine si riflette su una bacinella contenente un liquido trasparente e lo muove con la mano. Tutto è sfocato, le immagini si deformano seguendo questo movimento. La camera, con una ripresa ravvicinata, traduce sullo schermo soltanto questo riflesso tralasciando il contorno, che risulta in tal modo non ben definito. Il movimento si fa via a via più forte, deformando il volto a tal punto che non ne si riconoscono più le linee, e quando il movimento cessa, vediamo che il volto è cambiato: vi è ora quello di Jean, che nel frattempo ha preso il posto di Kristine davanti alla bacinella. A questo seguono frammenti del corpo di Kristine, una mano, una gamba, sempre distorti dal movimento dell'acqua, ripresi però da un'altra zona del palcoscenico grazie alla seconda attrice. Frammenti di istanti scollegati, scissi, legati insieme da analogie oniriche e allusive. Subito dopo, vediamo sullo schermo delle fiamme avvolgere le immagini mentali di Kristine: stavolta è l'attrice che interpreta Julie che entra in scena con una candela in mano e la appoggia sul liquido infiammabile nella bacinella, attizzando un piccolo incendio. La sua immagine ora, che continua a specchiarsi, viene circondata e divorata dalle fiamme che aumentano, alternandosi all'occhio di Kristine che viene ripreso nel frattempo sempre in postazione separata, dopo aver ricostruito l'effetto delle fiamme le quali a poco a poco si spengono lasciando lo schermo buio. Gli attori, quindi, entrano ed escono dalla storia in modo fluido e continuo costruendo la doppia narrazione: processo creativo in scena, acquisizione di senso sullo schermo, dove i frammenti vengono riuniti insieme e restituiti all'occhio dello spettatore come un flusso unitario attraverso la magia del montaggio. Anche qui troviamo la riflessione tra realtà e finzione innescata dal gioco di contrasto dei due media, però non più giocando sulla linea di confine, come nel caso precedente, bensì mettendo in evidenza la separazione, l'artificio realizzato dall'incontro delle due specificità. Artificio dichiarato sul palcoscenico che diviene realistico e di senso compiuto nella traduzione filmica delle immagini:

La simultanéité de deux régimes de présence sur scène, le jeu et le tournage, ainsi que de l'action scénique et du film, produit

une tension permanente entre effets contradictoires - identification/distanciation, continuit /discontinuité, éclatement/concentration - tant sur les acteurs que sur les spectateurs, en créant une interface  lastique qui enveloppe la scène et la salle et permet une immersion théâtrale dans la subjectivit . (Magris 2016, 186)

La simultaneit  di due regimi di presenza sulla scena, la recitazione sul palco e la ripresa, cos  come l'azione scenica e il film, produce una tensione permanente tra effetti contraddittori - identificazione /distanziamento, continuit /discontinuit , frammentazione/concentrazione - tanto sugli attori che sugli spettatori, creando un'interfaccia elastica che avvolge la scena e la sala e permette un'immersione teatrale nella soggettivit . (trad. dell'Autrice)

La sincronia della troupe deve essere perfetta, giocata sul tempo musicale extradiegetico che scandisce le azioni (un violinista suona nell'atrio), e le azioni delle due Kristine coordinate al secondo per restituire un'immagine realistica.

La Mitchell combina l'uso della camera e gli elementi fisici della scenografia facendoli lavorare in sinergia per stringere l'inquadratura e sottolineare determinate azioni sceniche, che non avrebbero lo stesso impatto emotivo se osservate dalla distanza platea-palcoscenico, acquisendo funzione di cornice. Come nella scena dell'uccisione dell'uccellino di Julie, in cui la doppia cornice, quella della camera che stringe sulla porta gi  semichiusa che lascia intravedere solo la porzione di tavolo in cui avviene l'azione, sottolinea, avvicina e di conseguenza amplifica la violenza dell'atto.

Con quest'opera ci troviamo di fronte ad un ritratto dal forte impatto emotivo ed estetico, ad un'esperienza di visione che va al di l  della storia narrata.

4 Conclusioni

In entrambe le messe in scena la narrazione non   pi  univoca, ma si moltiplica e si frammenta, trovando una propria completezza solo attraverso il rapporto dei due media che agiscono simultaneamente nel medesimo spazio.

I procedimenti mutuati dal cinema apportano nella scena un cambiamento nella modalit  di regolazione dell'informazione narrativa, che da puramente mimetica si sposta su configurazioni miste in cui intervengono la manipolazione del tempo, dello spazio e della prospettiva, in base alla volont  dell'istanza narrativa registica. In *Teoria del film. Un'introduzione*, Elsaesser e Hagener sottolineano, come Benjamin sostiene, che la camera permette di

scorgere l'*inconscio ottico*, ossia tutto ciò che riusciamo a distinguere soltanto attraverso l'ingrandimento, il rallentatore, un'angolazione insolita, o l'acceleratore. (Elsaesser, Hagener 2009, 89-90)

L'utilizzo di diversi media in scena permette quindi di forzare i limiti della rappresentazione teatrale, aprire nuove possibilità espressive e mostrare anche sul palco l'esperienza in soggettiva: si attua una riconfigurazione della narrazione, una re-immaginazione del testo, una sua ri-mediazione, non multimediale bensì intermediale, che si posiziona cioè tra i due media emergendo dal dialogo e dai contrasti che il loro incontro in scena innesca.

Bibliografia

- Chabrol, M.; Karsenti, T. (2013). *Théâtre et cinéma: le croisement des imaginaires*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- Cornford, T. (2020). «Katie Mitchell and the Technologies of the Realist Theatre». *Contemporary Theatre Review*, 30(2), 168-92. <https://doi.org/10.1080/10486801.2020.1732953>.
- Cornford, T. et al. (2019). *The Theatre of Katie Mitchell*. London; New York: Routledge.
- Da Costa, J.; Jatahy, C. (2016). *L'Espace du commun, le théâtre de Christiane Jatahy*. Paris: publié.net.
- Da Costa, J. (2015). «Le théâtre de Christiane Jatahy, formation intellectuelle et recherche artistique». *Revista Sala Preta*, 15(2).
- Da Costa, J. (2015). «Scènes contemporaines, comment pense le théâtre?». *Théâtre/Public*, 216, 33-9. <https://www.editionstheatrales.fr/livres/theatre-public-n216-scenes-contemporaines-comment-pense-le-theatre-1219.html>.
- Da Costa, J. (2016). *Théâtre et recherche artistique chez Christiane Jatahy*. Paris: publie.net.
- De Min, S. (2013). *Leggere le didascalie. Narrazione, commento, immaginazione nella drammaturgia moderna*. Bologna: ArchetipoLibri.
- Elsaesser, T.; Hagener, M. (2009). *Teoria del film. Un'introduzione*. Torino: Einaudi.
- Genette, G. [1976] (2006). *Figure III. Discorsi del racconto*. Torino: Einaudi.
- Hadjoannou, M.; Rodosthenous, G. (2011). «In Between Stage and Screen: The Intermedial in Katie Mitchell's... *Some Trace of Her*». *International Journal of Performance Arts and Digital Media*, 7(1), 43-59. https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1386/padm.7.1.43_1.
- Lírio, G.; Monteiro, G. (2015). «Between Theatre and Cinema: The Image Reinvention in *What If They Went to Moscow?* by Christiane Jatahy». *Rivista Sala Preta*, 15(2), 302-31. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v15i2p302-316>.
- Magris, E. (2016). «Entre Dissection et Empathie: le cinéma en direct de Katie Mitchell». *Brazilian Journal on Presence Studies*, 6(2), 186-205.
- Rebellato, D. (2010). «Katie Mitchell, learning from Europe». Delgado, M.M.; Rebellato, D. (eds), *Contemporary European Theatre Directors*. Abingdon: Routledge, 317-38.

- Sidi, L. (2017). «A Director in Search of a Narrative». *Performance Research*, 22(3), 49-56. <https://doi.org/10.1080/13528165.2017.1348659>.
- Strindberg, A. (1988). *La signorina Julie*. Torino: Einaudi.

Videografia

- Mitchell, K. (2010). *Fräulein Julie*. Spettacolo teatrale, 75' ca. Tratto da *Miss Julie* di A. Strindberg, in una versione di K. Mitchell. Regia di K. Mitchell e L. Warner (video). Produzione Schaubühne Theater, Berlin.
- Jatahy, C. (2011). *Julia*. Spettacolo teatrale, 70'. Tratto da *Miss Julie* di A. Strindberg. Regia e adattamento di C. Jatahy.