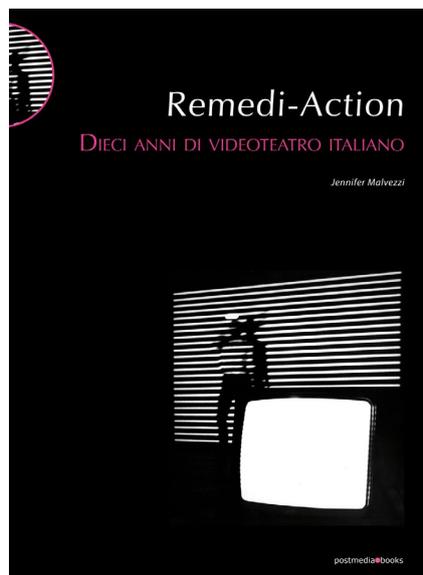




LAURA PERNICE

Jennifer Malvezzi, *Remedi-Action. Dieci anni di videoteatro italiano*



La sfida è fare nuova luce su una forma 'acquisita' di spettacolarità, molto discussa ma solo in parte storicizzata, ancora non riconosciuta adeguatamente nella sua reale portata pionieristica. Muovendo da tale sfida, il testo di Jennifer Malvezzi *Remedi-Action. Dieci anni di videoteatro italiano* (Milano, Posmedia Books, 2015) va nella direzione di un'utile riscoperta di quelle esperienze sceniche liminali che, mescolando efficacemente linguaggi diversi, diedero vita al singolare fenomeno del videoteatro italiano all'altezza degli anni Settanta e Ottanta del secolo scorso.

L'intento è insieme arduo e ambizioso, giacché riportare in superficie e analizzare criticamente un 'oggetto' ondivago, multiforme e rizomatico quale fu il videoteatro italiano apre una serie di interrogativi non indifferenti riguardo la sua origine, la sua (dis)articolata evolu-

zione, le diverse ragioni del suo prematuro declino.

Malvezzi allora fa un passo indietro nella storia, guarda all'oggetto della sua indagine con gli occhi del 'cronista' *in praesentia*, recupera recensioni e dichiarazioni dell'epoca per restituirci il più possibile quello che fu lo spirito del tempo, lo stato d'animo corrente, l'euforica sensazione d'apertura sperimentale che permeò il nostro teatro trent'anni fa, sull'onda di un'intensa ibridazione tra la scena e i dispositivi testuali e linguistici introdotti dai media audiovisivi.

Per inquadrare i fermenti della stagione videoteatrale italiana nella giusta prospettiva storico-critica, evidenziandone il ruolo di primo piano nello sviluppo di una spettacolarità intertestuale, strettamente connessa alla cultura mediatica e precorritrice dell'ampia produzione tecnologica odierna, Malvezzi dà alla sua indagine un taglio cronologico ben preciso, circoscrivendola al decennio 1978-1988, quando «il fenomeno non si era ancora sclerotizzato in forme manieristiche, bensì si poneva come momento di rottura sia rispetto alla tradizione che alle ricerche di marca poverista».

Il principale filtro teorico utilizzato dall'autrice (da cui deriva anche il titolo del libro) è il noto saggio di Jay David Bolter e Richard Grusin *Remediation. Understanding New Media* (1999), in cui si supera la visione modernista volta a definire le proprietà essenziali dei mezzi di comunicazione (il concetto greenberghiano di specificità mediale), sostenendo invece che tutti i media operano attraverso meccanismi di 'rimediazione', vale a dire rappresentando, traducendo e rimodellando tecniche, forme e significati sociali degli altri media, in un processo di vicendevole 'appropriazione' e costante reinvenzione.

Il riconoscimento delle complesse trame di relazione che si intrecciano tra i linguaggi mediali, sempre coinvolti in rapporti di attrazione e ricorsiva incorporazione, ha aperto la strada in ambito scenico a quelle che Malvezzi definisce le «collisioni tra le nuove forme di comunicazione tipiche della 'società liquida' e il più 'vecchio' dei media, il teatro».



Nella porzione introduttiva del libro si evidenzia quindi l'essenzialità della rimediazione nella nascita del fenomeno videoteatrale, interpretato alla luce di questa modalità tecnica e linguistica e descritto attraverso un *framework* metodologico quadripartito, finalizzato a prendere in esame diverse esperienze spettacolari rimediate dall'incontro con la forma video.

Nel primo capitolo l'esplorazione dell'età aurea del videoteatro italiano prende le mosse dai tentativi di 'trasloco' tra teatro e televisione, espressi da una biunivoca mutuazione di paradigmi linguistici, culturali e comunicativi. Infatti, se la televisione delle origini si pose fin da subito come 'figlia' del teatro, anche quest'ultimo, superata l'iniziale posizione difensiva nei confronti delle tecnologie, lasciò cadere ogni resistenza e giunse a incorporare e simulare gli specifici televisivi. L'esempio decisivo di tale assorbimento fu lo spettacolo *Tango Glaciale* (1982) del regista Mario Martone e del suo gruppo Falso Movimento, perfettamente fotografato da Malvezzi nella sua cruciale funzione di azzeramento dell'endiadi storica tra testo e messa in scena, obliterata attraverso la rinuncia a un testo drammatico e l'attuazione di una modalità creativa tutta incentrata sulla bidimensionalità della visione televisiva, il montaggio di diapositive come spezzoni di programmi dati dallo zapping, il clamoroso adeguamento al modello di fruizione tipico del piccolo schermo. Ma la rimediazione di *Tango Glaciale* non si esaurì nella sua messa in scena, proseguendo in direzione di un più eloquente linguaggio intermediale con la successiva 'declinazione' televisiva, affidata agli scenari virtuali del *chroma key* per «trasformare 'letteralmente' la scena teatrale in scena elettronica». Al doppio esempio-faro di *Tango Glaciale*, analizzato in ambedue le versioni «dal video alla scena» e «dalla scena al video», Malvezzi aggiunge un focus sul «chroma key come linguaggio televisivo» nello spettacolo *Perfidi Incanti* (1985), sempre diretto da Martone ma appositamente scritto per il piccolo schermo, a dimostrazione del superamento del teatro puro compiuto dalle opere di frontiera tra scena e televisione.

Nel secondo capitolo l'autrice orienta l'indagine verso una *remediation* ancora più profonda, frutto della relazione tra i codici teatrali e «l'audiovisivo postmoderno per eccellenza», cioè il videoclip; qui è aperto uno squarcio analitico su un argomento ancora poco frequentato, e concernente la progressiva consustanzialità tra l'interprete teatrale e l'immagine della popstar veicolata dai videoclip musicali a partire dagli anni Ottanta. Dall'inizio di quel decennio, infatti, gli elementi del nascente immaginario videomusicale cominciarono a essere rimediati in territorio teatrale, configurando un nuovo atteggiamento scenico detto 'performance pop' in cui, sintetizzate le ambivalenze, si mescolarono realtà e finzione, attuale e virtuale, pratiche corporee e immagine elettronica. L'esito di tale coalescenza espressiva si rifranse in un vasto *corpus* di opere, comprendente i videoclip teatrali promozionali realizzati per la televisione: tra gli esempi analizzati da Malvezzi, tutti datati 1984, *Sogni di Otello* girato da Mimma Nocelli per lo spettacolo di Falso Movimento, *Genet a Tangeri* dei Magazzini, *Il ladro di Anime* realizzato del regista televisivo Italo Pesce Delfino per l'omonima opera di Giorgio Barberio Corsetti; gli spettacoli che emulavano su più livelli la grammatica videomusicale. Emblematico in tal senso *Eneide* (1983) di Krypton, ma sono presi in esame anche casi meno noti come *Ai piedi della quercia* (1983) della compagnia Orient Express, e i lavori 'pop' *Copertine*, *Eloise*, *leggero vento* e *Famiglia Horror* dell'ex-modello Antonio Syxty; le radicali sperimentazioni e provocazioni 'postmoderne' dei Magazzini Criminali: l'inevitabile riferimento a *Crollo Nervoso* (1980) è qui rapportato alla sua versione elettronica (1982), elaborata dal regista Federico Tiezzi come un tipico videoclip musicale, e spazio è anche dato a lavori poco studiati come *Blitz*.



*Mimetizzazioni d'ambiente della pattuglia spaziale* (1980), eseguiti dalla compagnia fiorentina rimediando la formula non sequenziale e impreveduta del videoclip.

Nella terza parte del libro, il filtro teorico della *remediation* è applicato allo studio dei prodotti videoteatrali nati dalla citazione diretta di matrice cinematografica, o dal riuso dell'immagine filmica. Lo spazio maggiore del capitolo è pertanto dedicato all'analisi/ris Scoperta di alcuni esempi pionieristici: *Humphrey Bogart è stato qui* (1978) e *Miami* (1979) del duo trentino Dal Bosco e Varesco, *Punto di rottura* (1979) dei Magazzini Criminali, *Ritorno ad Alphaville* (1986), ultimo spettacolo di Martone prodotto come Falso Movimento. Malvezzi argomenta dettagliatamente la portata innovativa di queste opere, ampliando la sua disamina critica con numerose recensioni dell'epoca e illustrative dichiarazioni dei registi. In tal modo riesce a cogliere la sottile logica di «doppia» rimediazione» che innervò gli spettacoli nati in grembo al cinema postmoderno, votati all'assunzione di forme espressive (ad esempio il film-concerto) che a loro volta avevano già rimediato elementi di origine teatrale. La rifrangente mutazione tra teatro e cinema postmoderno esemplifica l'obiettivo chiave del testo: proporre una prospettiva di ricerca sul videoteatro sorretta da un'idea di rimediazione che non avviene mai a senso unico, ma che agisce, a livello di forma e di contenuto, sia sulla scena che sui linguaggi video, finendo col potenziarli entrambi.

Tale effetto 'rivitalizzante' della *remediation* raggiunse il suo apice nell'ultima fase del videoteatro italiano, quando si iniziò a fare un uso più propriamente drammaturgico del video in scena, sfruttandone le possibilità di *feedback* immediato. Pertanto nel capitolo conclusivo, Malvezzi attrae nell'orbita della sua indagine esempi rilevanti di forme sceniche modellate rimediando la capacità del video di comunicare in tempo reale.

Ecco allora riemergere i lavori contrastivi di Roberto Taroni e Luisa Cividin, fautori di un teatro antispettacolare, interessato all'uso promiscuo di riprese a circuito chiuso e video preregistrati (*Putredo Paludis* - 1977), alla sovrapposizione di sequenze in tempo reale e sequenze filmate (*Intervallo a Limehouse* - 1979), all'esplorazione del tema della reiterazione (*Eclat* - 1980), innescato dal riutilizzo di azioni e video prelevati da performance precedenti.

Altri esempi discussi in modo estensivo sono alcune operazioni video-linguistiche di Michele Sambin e del suo gruppo TamTeatromusica (*VTR & I* -1978, *Opmet* -1981, *Lupus et Agnus* -1988): eclettiche sperimentazioni di un 'teatro totale', fondate sul continuo sconfinamento tra i linguaggi dell'arte e sulla ricerca, insieme concettuale e spettacolare, delle possibili convergenze tra azione, suono e video in diretta. Completa questo quadro fluido di documentazione videoteatrale un passaggio dedicato all' «invenzione della doppia scena», incrocio di reale e virtuale, negli spettacoli 'storici' (*Prologo a diario segreto contraffatto* - 1985, *Correva come un lungo segno bianco* - 1986, *La camera astratta* - 1987) nati dal fruttuoso sodalizio artistico tra Studio Azzurro e Giorgio Barberio Corsetti.

La disamina delle fonti approda infine a delle conclusioni con cui si fa il punto sullo stato del videoteatro al termine del decennio preso in considerazione. Tale bilancio palesa un crescente manierismo delle produzioni, rapidamente seguito da un'implosione e di lì a poco da «una vera e propria *damnatio memoriae*». Le ragioni del declino sono rintracciate nel contesto di una 'restaurazione' dei modi tradizionali di fare teatro, incentivata da una legislazione miope, poco favorevole per le compagnie sperimentali rispetto a quelle di prosa stabili. L'amarezza di tali riflessioni è però mitigata dalla coscienza dell'onda d'urto generata dal fenomeno videoteatrale, capace di lasciare tracce riprese e rinnovate nelle tante espressioni digitali del tecno-teatro contemporaneo.

L'ultima parte del libro raccoglie in forma di intervista le testimonianze di soggetti che



hanno avuto un ruolo attivo nella realizzazione e distribuzione di prodotti audiovisivi; seguono delle preziose schede tecniche che documentano in dettaglio video opere inedite, ispirate o tratte dagli spettacoli esaminati e riportate alla luce grazie a un'accurata ricerca d'archivio.

Così l'originale testo di Malvezzi, tra dovizia di esempi, approfonditi percorsi di analisi e il recupero di materiali 'sommersi', fornisce le basi idonee per avviare una nuova sistematizzazione storica del videoteatro italiano, nel pieno riconoscimento del suo valore di rimediazione tipicamente postmoderna, e d'invenzione gravida di implicazioni future per il panorama dell'arte multimediale.