



## Le proiezioni dinamiche: un nuovo linguaggio visivo per le performing arts *Dynamic Projections as a character: a new visual language*

E' un percorso accidentato quello che Paolo Micciché ha espresso in quasi 25 anni di esperienze teatrali, prima da regista, poi integrando e virando questo ruolo in Visual director. Il percorso è quello di chi ha avuto la ventura di agire in uno di quei momenti di passaggio linguistico che storicamente si avvicinano a quelli di piena e coerente espressività; rotture che – viste le accelerazioni iperboliche del nostro tempo – avvengono oggi invece quasi senza soluzioni di continuità.

Affacciatosi al teatro alla fine degli anni '70 Micciché prese atto con sempre maggiore coscienza che “tutto era stato già detto”, non rimanendo alle nuove leve che le briciole dell'epigonismo.

“Per la mia generazione Strehler e Ronconi sono stati gli ultimi ad essere maestri e manieristi allo stesso tempo” mi raccontò sconcolato ai tempi della nostra comune frequentazione universitaria.

D'altronde il teatro aveva già esaurito e prodotto – sin da inizio secolo e fino alla consumazione – soluzioni scenico-visive che avevano utilizzato tutte le combinazioni possibili. Anzi più esse venivano riproposte, più si esauriva la loro capacità formale di incisività comunicativa.

Bisognava ripensare un rapporto con il pubblico; ma quale?

L'incontro con Beni Montresor e, per giunta, all'Arena di Verona segnò un duplice punto di fuga verso una nuova “geometria euclidea”.

Paolo inizia, proprio con Beni - allora solo scenografo e costumista - la sua attività registica cominciando da un lato con la semplificazione degli elementi scenici e dall'altro utilizzando la luce non come semplice funzionalità ma come elemento che può comunicare in modo diretto ed emotivo, così come del resto fa la musica,.

Nel “**Così fan tutte**” di Santiago del Cile, superfici di porcellana e specchio riprendono nella essenza i materiali di ambientazione storica ma non ingolfano di oggetti lo spazio scenico e permettono alla musica di Mozart di correre lontana mentre la luce si intona al canto e alla musica più che limitarsi ad illuminare gli ambienti, ormai solo contesti allusivi.

Nel successivo **“Hansel and Gretel”** per lo Houston Grand Opera (1988) questa impostazione viene arricchita dell'elemento hi-tech: i bambini del nostro tempo sono più attratti da pannelli luminosi collegati al computer che non dal marzapane; le scopa della strega è radiocomandata e così molti dei congegni scenici.

Fin qui i primi passi verso una nuova concezione dello spettacolo visivo nei teatri tradizionali.

Nel frattempo, dopo l'apprendistato all'Arena di Verona, arrivano le prime esperienze in altri luoghi all'aperto - **“Attila”** e **“Rigoletto”** al Teatro Romano di Benevento - dove porsi il problema della comunicazione per un pubblico di massa posto a ingenti distanze dal palcoscenico oltre che per il loro carattere straniante.

Vengono così individuati i due filoni di lavoro su cui Miccichè investirà le proprie energie teatrali: l'innovazione del linguaggio visivo e la resa dell'Opera nei grandi spazi di rappresentazione.

Tutto quello che verrà dopo sarà all'interno di queste due direttrici.

Talvolta vi sono alcune deviazioni sperimentali, come nella **“Cenerentola”** di Rossini per il Seoul Arts Center (1994) dove una piccola scenografia tradizionale è immersa come un soprammobile in un grande palcoscenico e si articola in un movimento frenetico dei ponti mobili del teatro con frequenti cambi di ritmo e di prospettive visive. Sono effetti – diversamente da quelli delle proiezioni - di tipo puramente meccanico; compresa l'orchestra che nel crescendo della Ouverture si alza fino a raggiungere il piano palcoscenico e ridiscende poi con l'inizio dell'opera

Oppure lo spettacolo **“Carnaval”** tratto da Schumann per il Teatro Comunale di Firenze eseguito utilizzando la tecnica del Teatro d'Ombra fino a trasformare la stessa pianista interprete del ruolo di Clara Schumann in un'ombra proiettata che si ricongiunge a quella del marito, a sua volta ispiratore delle immagini del suo Carnaval.

In altri casi, come nel **“Don Giovanni”** a Sassari, è l'uso di materiali innovativi – lastre di ferro perforate come base per il palcoscenico – che si mischia con elementi scenici tradizionali ma in costante movimento; qui le proiezioni intervengono invece a disegnare il sipario del teatro, anch'esso elemento comunicativo che si apre e si chiude – tutto o in parte - secondo le esigenze sceniche e non solo per scandire l'inizio e la fine degli atti.

A Salisburgo (1996) firma regia e visualizzazione di **“Cavalleria Rusticana”** dove permangono pezzi residuali di scenografia ma dove la drammaturgia mascagnana è resa puntualmente nella sua alternanza tra momenti di teatro “verista” – l'immagine proiettata scompare infatti per lasciare il posto alla recitazione in tempo reale – e le suggestioni ambientali evocate e fissate da grandi immagini statiche di una Sicilia in bianco e nero che creano un filtro frontale.

Il salto verso l'uso intensivo e radicale delle proiezioni non avviene però nei teatri tradizionali ma scaturisce dalla sperimentazione nei grandi stadi europei indoor e outdoor di un linguaggio adatto alla specifica visione in quegli spazi.

Se si realizza **“Aida”** per 20.000 persone in uno stadio e il pubblico – larga parte del quale non avvezzo all'Opera – è posto fino a cento metri di distanza dal palcoscenico, come si farà ad avere la sua attenzione? Quanto l'ipertrofia gestuale di cantanti e coro potranno supplire? O forse si rende necessaria un'altra modalità nel condurre il percorso drammaturgico?

*“Se un gesto non è percepibile per la distanza, non si può ingrandirlo oltre misura e quindi la strada che la tecnologia finalmente ci offre è quella di immergere i protagonisti in una proiezione dinamica i cui oggetti si muovono e ‘raccontano’ a grandi distanze”.*

Questo è il punto di partenza di Miccichè; non solo: ma si scopre che queste grandi immagini proiettate hanno una natura più vicina alla sensibilità di chi vive immerso quotidianamente nelle nuove tecnologie visive; e ci si accorge lentamente – e questo sarà esportabile anche nei teatri al chiuso – che la potenza della proiezione è tale che si può “lavare” tutto lo spazio scenico annullandone i contorni materiali. Si crea persino un terzo linguaggio scenico: non solo lo stare

fuori o dentro la scena ma anche già in scena – nel visto non visto – ma coperto dalla proiezione e poi rivelato pienamente dalla luce che “buca” l’immagine.

L’**Aida**” rappresentata negli stadi europei – insieme a “**Nabucco**” - è il banco di prova di Miccichè per sperimentare queste istanze non solo espressivamente ma anche tecnicamente. E’ un territorio vergine e i successi iniziano a manifestarsi; dopo Monaco, Bruxelles, Madrid, Lisbona e Zurigo, l’**Aida**” trova a Londra ad Earls Court il suo primo successo pieno; risultato certo di una maturazione artistica ma anche, necessariamente, dell’affinarsi del rapporto con la tecnologia.

E’ anche il primo raggiungimento della totale scomposizione tra Sceno e Grafia, tra una scena puramente funzionale fatta di superfici grigiastre e le immagini che vengono proiettate e che ne mutano costantemente i connotati.

Lo spettacolo, che avrà ancora un lungo cammino di successi, viene visto da Renzo Giacchieri allora Sovrintendente dell’Arena di Verona; la proposta che Miccichè ne riceve sembra quasi la chiusura del cerchio che dal suo apprendistato all’Arena di Verona lo riporta “a casa” come regista e visualizzatore; non solo, ma portatore di un linguaggio sperimentale lontano dalle aspettative di una parte del suo pubblico istituzionale.

“**Madama Butterfly**” (1999) sarà un’esperienza ricca e drammatica: la mancanza di ricettività tecnica di alcune maestranze tecniche e la fiera opposizione di una parte di quelle artistiche - timorose ambedue di essere di fronte ad una minaccia per i posti occupazionali – una settimana di prove conclusive, non adeguate alla sperimentazione di un nuovo linguaggio e i tagli economici alla produzione: tutto questo non impedirà che quello che venne rappresentato a Verona segni un punto di svolta. L’Arena viene impacchettata con un telone grigio, c’è poi solo un grande piano inclinato e niente altro; di fronte sono montati 9 film-projectors etc-pigi, potentissimi e tutti dotati di un sistema di movimento meccanico con due lunghe pellicole messe in parallelo e capaci di ruotare 360°. Le immagini sono composte da 6 film sovrapposti e possono quindi non solo muoversi nello spazio ma articolarsi anche in alcune sezioni di esso.

In ogni caso tutto l’enorme spazio scenico viene “lavato” dall’immagine e – *last but not least* – si incastra splendidamente con la drammaturgia. Il monodramma pucciniano si esalta: è Cio-cio-san che riempie la sua fantasia e la sua solitudine con immagini grandi che lei stessa produce; poi il dubbio si insinua e le immagini diventano sempre più scure e la morte arriva con una luce violenta che squarcia la proiezione e identifica la fine della vita con quella delle immagini proiettate, lasciando la protagonista sola nello spazio vuoto e inerte di un telo qualsiasi illuminato a giorno.

Il pubblico si divide e così la critica; non ci sono mezze misure: o si accetta il linguaggio o lo si rifiuta. Placido Domingo viene ad una delle ultime recite e si innamora del risultato. Con la sua proposta di importare il linguaggio delle proiezioni alla Washington Opera di cui è direttore, l’esperienza lascia i grandi spazi e le sue problematiche specifiche e si ripropone nei teatri tradizionali come ponte verso un pubblico nuovo e giovane.

E’ ancora “**Aida**”, con una nuova edizione (2003), l’opera-test che segna come una cartina di tornasole cronologica i progressi nella sperimentazione del linguaggio di Miccichè. Alla Constitution Hall di Washington lo spettacolo elettrizza e sorprende il pubblico. La critica parla di un punto di non ritorno. La dissociazione tra il supporto scenico e il mondo visivo è massima; ma non si avvicinano e non si muovono solo le immagini; anche un sistema di pannelli mobili a strisce, salendo e scendendo, permette all’immagine di articolarsi e spezzarsi facendo cambiare costantemente e completamente il punto di vista allo spettatore. I costumi di Alberto Spiazzi – suo collaboratore storico come Antonio Mastromattei, Patrick Watkinson e Luca Dalcò – sono volumi profilati di senso grafico pronti ad accogliere le proiezioni oppure, per la prima volta al mondo, accolgono lo sperimentale tessuto di fibre ottiche che dà luce interna – e quindi interiore – al costume delle danzatrici del Tempio una volta che il dio è sceso su loro.

Una terza edizione di **“Aida”**, che lo stesso Placido Domingo vuole dirigere alle Terme di Caracalla per la stagione dell’Opera di Roma - quasi si obbedisse ad un piano prestabilito di ricerca incrociata tra i teatri tradizionali e gli spazi all’aperto - ricongiunge ancora una volta i linguaggi delle proiezioni al chiuso con le ragioni della visione a distanza.

Questa volta non siamo solo all’aperto; sullo sfondo vi è la presenza teatralmente ingombrante delle rovine, autentico personaggio con cui fare i conti, a volte solo supporto visivo, altre volte vero contesto scenico: le gole di Napata, le rive del Nilo, il palazzo del Faraone. Persino la sua antica funzione di Terme viene ripresa per il bagno di Amneris dove la pittura di architetture raggiunge la sua massima iperbole proiettando all’esterno gli stessi mosaici ancora conservati all’interno. Le proiezioni inondano le rovine con emozionanti squarci visivi per ridursi talvolta, in abile alternanza, su teli a scomparsa più ravvicinanti, in un chiaro-scuro di percezioni differenziate. Il pubblico dilata gli occhi sorpreso e riconsidera il senso della musica non più per narrazione teatrale ma per giustapposizione visiva.

Nel frattempo, sempre al chiuso, la belliniana **“Norma”** al Carlo Felice di Genova – opera sulla carta meno spettacolare – ma alla fine efficacissima nella sua commistione di materiali senza tempo: cosmo, foresta e simboli ancestrali che aggrediscono il pubblico con cinetica baldanza.

Al Ravenna Festival inizia intanto il rapporto con Cristina Muti che Paolo Miccichè trova *“per fortuna”* - aggiunge lui - sulla sua strada di viandante. *“Anche Cristina era ed è impegnata in un ripensamento dello spazio scenico e della fruizione del pubblico: nuovo pubblico ma anche pubblico nuovo in quanto ‘modificato geneticamente’ nelle sue percezioni quotidiane”*.

Miccichè era rimasto molto colpito dal **“Capuleti e Montecchi”** che Cristina Muti aveva messo in scena l’anno prima; segno che il linguaggio delle proiezioni poteva servire anche drammaturgie meno intrinsecamente spettacolari.

Miccichè porta a Ravenna il Concerto Visuale **“Dante Symphonie”** per due pianoforti, coro, attore e proiezioni attinte e rielaborate dall’arte visiva del **“lisztiano”** Gustave Dorè e ricreate tecnicamente con una fedeltà assoluta al segno grafico da Luca Dalcò .

Uno spettacolo di grande efficacia che ripropone l’esigenza di quanto sia importante la multimedialità anche per i Concerti strumentali e corali, anch’essi penalizzati da un cambio di sfondo: a casa si può ascoltare il meglio nel migliore dei modi attraverso dischi e impianti hi-fi. Cosa ci spingerà ad andare ancora ad un Concerto se non un valore aggiunto visivo? Cristina Muti rimane colpita dal roteare delle immagini e da quel coro angelico che appare in trasparenza bucando all’improvviso l’immagine proiettata.

L’anno seguente nasce una fortunata edizione de **“Il Trovatore”** con la regia di Cristina Muti e la Visual direction di Paolo Miccichè. Le immagini di Enrico Fedrigoli di una Ravenna desueta e dominata dalla archeologia industriale vengo riconfezionate e dinamizzate da Miccichè creando spesso quell’effetto di acquario che cancella la pluri-centenaria struttura per quinte tipica del teatro all’italiana dove i cantanti appaiono qui o lì persi in un *mare magnum* visionario.

La stessa chiave che Miccichè – in questo caso anche regista – darà al **“Macbeth”** per il Kenendy Center a Washington. Non c’è una scena unica; tutto è visto in una policentricità di piani visivi: più contestualizzati, oppure immaginari o interiori. Lady Macbeth appare come se fosse generata all’interno di una cattedrale-castello a sua volta emersa dalla crescita di una prorompente radice; la troviamo lì a mezz’aria avvolta in essa. Ancora Lady canta il suo Sonnambulismo imprigionata in un enorme grumo di sangue simile ad un reticolo cerebrale che palpita di vita propria e la comprime fino ad assorbirla. I fantasmi del pensiero si materializzano in sovrapposizione ai piani della realtà.

La ricerca è per definizione mobile e spesso contraddittoria, nel suo procedere si prova anche a tornare indietro o a ricalibrare gli elementi in altri contesti. Complice una drammaturgia favorevole, la frattura radicale tra Sceno e Grafia viene addolcita con i **“Vespri Siciliani”** dalla presenza di oggetti scenici: imponenti cornici vuote e mobili, disegnate da Antonio Mastromattei. Esse si dislocano nello spazio in diverse posizioni mentre immagini tratte dalla pittura italiana dell’800 – Hayez in testa – le riempiono, inquadrandole puntualmente o solo per associazione: grandi affreschi visivi a sottolineare un’opera dove spesso l’azione è illustrata e solo talvolta rappresentata.

Con la verdiana **“Forza del destino”** per la Baltimore Opera (2007) ancora un altro esperimento. Torna la frattura tra Sceno e Grafia ma le immagini sono quelle di Nicola Benois per l’edizione della Scala del 1948-49. Apparentemente una regressione di linguaggio, in realtà un’operazione più sottile. Innanzitutto Benois fu il grande pittore di fondali e telette composte in illusione prospettica; le apparentano alle proiezioni la stessa leggerezza anche se con meno varietà e flessibilità. In questo caso specifico egli immaginò, da vero pittore, quadri di modernissima visonarietà. Cosa sarà rimasto dalla conversione dei dipinti in oggetti reali, a quale tradimento sarà stato sottoposto? Miccichè ha provato a rendere giustizia al Benois pittore a sfavore del Benois scenografo; ed ecco che i suoi bozzetti sono diventati immagini proiettate, talvolta dinamizzate, ma sempre immateriali con cui avvolgere i protagonisti che spesso diventano i personaggi animati degli stessi quadri. Un altro pittore Rousseau, il Doganiere ispira l’immateriale **“Flauto magico”** di Mozart allestito nei deliziosi *teatri mignon* umbri di OperaInCanto. Il mondo fantastico e “flautesco” del pittore francese è analizzato al microscopio e diventa generatore di tutto il fabbisogno dell’opera in un delizioso carillon magico.

Ultima fatica l’approdo al musical, per la seconda volta nella sola veste di Visual director, con la **“Divina Commedia, l’Opera”**. Ancora una volta Dorè come base visiva ma in un contesto di alta sperimentazione tecnica. Innanzitutto l’uso del videoproiettore e non della “meccanica” film-projection per uno spettacolo in altissima risoluzione video, attuale frontiera tecnologica italiana (fino al prossimo imminente superamento). Ma, soprattutto - complice ancora una volta le animazioni computerizzate di Dalcò e di uno stuolo di giovani collaboratori - il raggiungimento di un dinamismo visivo a tratti soggiogante. Siamo al limite della vera commistione tra teatro live e cinema? Difficile saperlo da uno sperimentatore come Miccichè: *“ il prossimo passo lo si capirà veramente solo dopo averlo fatto ”*

© The Scenographer.