

**Dall'archivio al corpo, alla ricerca di un "fuori".
La regia espansa negli ultimi lavori di Alina Marazzi**

Alma Mileto

Che tipo di rapporto lega il *found footage* e lo spazio extra-cinematografico? Questo saggio si propone di indagare l'interazione tra una pratica sempre più comune nel cinema del reale contemporaneo – il riuso intermediale di immagini d'archivio all'interno del racconto – e la fuoriuscita di questa stessa in orizzonti che dal cinema si allontanano. L'ipotesi che si vuole proporre è che il montaggio d'archivio conosca un potenziamento rilevante proprio in questa azione di "smarcamento" dal linguaggio cinematografico.

La tecnica del *found footage* richiede un processo di ideazione ibrido, caratterizzato da una materia lavorata a partire dagli scarti tra diverse linee compositive. Parliamo di una forma di scrittura cinematografica che, anche quando spinta sino ai confini del finzionale, muove dal reale e dalla sua imprevedibilità, nascendo come forma narrativa aderente alla vita (e al suo maneggiamento attraverso le immagini). Si tratta di un atto compositivo intrinsecamente predisposto alla ri-traduzione, in costante ricerca tanto del "fuori" inteso come "realtà" (memoria, Storia) quanto del "fuori" inteso come "oltre" il cinema stesso. Il dispiegarsi del *found footage* verso nuove forme espressive fa così sì che il lavoro dialettico tra diversi livelli narrativi, a contatto con uno spazio performativo (teatrale, laboratoriale, installativo), si metta in discussione e allo stesso tempo si riveli nella sua forma originaria. La tesi a cui si vuole arrivare è cioè che il montaggio discontinuo proprio di questo cinema manifesta apertamente i suoi schemi interni proprio quando incontra corpi e spazi reali, che di esso preservano quella pulsione vitale che tra le sole immagini di repertorio persiste piuttosto come "emozione dell'intelletto" (per dirla con Ejzenštejn¹). Si passerà attraverso diverse testimonianze per arrivare allo specifico caso di Alina Marazzi e dei suoi lavori più recenti, entrando nel merito di una regia che porta il proprio lavoro con le immagini ad un'evidente contaminazione di stili, direttamente interna al film o letteralmente al di fuori di quest'ultimo.

Il *found footage* è un'«unificante categoria estetica capace di lavorare in trasferta, fra cinema documentario e cinema sperimentale»². In quella vastissima area del cinema affacciata sul mondo e sulla sua documentazione, la scomposizione e il rimontaggio di repertori coprono vasta parte delle opere contemporanee e inglobano una grande varietà di canali espressivi. Parliamo di un cinema che sceglie di affidarsi ad immagini già esistenti per introdurre in un discorso narrativo altro, in grado di riconfigurare il loro senso attraverso nuove associazioni formali tra gli elementi della composizione, lavorando sulla distanza tra di essi come fonte di nuovi significati. Quella che sembra la costruzione a tavolino di una grammatica della visione, fiduciosa nel lavoro mentale di uno spettatore emotivamente "lucido", ha in effetti alla sua base un

¹ Cfr. S. M. Ejzenštejn, *La quarta dimensione nel cinema*, in *Il montaggio*, a cura di P. Montani, Marsilio, Venezia 2013.

² M. Bertozzi, *Recycled cinema. Immagini perdute, visioni ritrovate*, Marsilio, Venezia 2012, p. 22.

desiderio infantile e manipolatorio, quello di appropriarsi di cose altrui e di ricombinarle a proprio piacimento, dando forma ad un'idea che cresce e si trasforma con e *dopo* la materia stessa. La memoria depositata nelle immagini viene lavorata a tutti gli effetti *manualmente*, stressando il materiale e facendolo tornare grezzo e pronto ad essere collocato in un nuovo contesto, in un'idea di cinema molto vicina al carattere artigianale di bottega in cui diventa difficile separare l'attrazione (in senso ejzenštejniano) dalla narrazione, l'arte dal documento.

Il reale diventa allora piuttosto un «metodo»³, una cornice entro cui drammatizzare una forma, una matrice da piegare o a cui aderire, da risaltare o di cui perdere le tracce. Qualcosa – riprendendo una riflessione di Pietro Marcello – con cui bisogna “sporcarsi” andando in cerca di storie, ma il cui contenuto va poi alterato decidendo con il montaggio da che parte stare, a che gioco si vuole giocare⁴. È la realtà a definire la forma di racconto, ma altrettanto reale è la sua manomissione, data dal rapporto immediato con la materia che si ha di fronte e dalla creazione di un dispositivo narrativo che deve adeguarsi alle sue pieghe, assumere una forma in divenire, resistendo all'immersione nel “fuori” e aprendosi progressivamente una strada.

L'aspetto performativo del regista assume dunque un rilievo determinante: il *found footage* affonda le mani nella realtà per dare vita ad una «reale esperienza sensoriale»⁵. Incontrando la realtà, l'atto compositivo eccede le intenzioni primigenie ribaltando le convenzioni e dissotterrando inesplorate attitudini trasgressive. Prima di essere montaggio, l'azione di questi registi è un vero e proprio corpo a corpo carnale con la materia. Ma il fatto che si parli di un cinema performativo non vuole affatto dire che si tratti di pura scrittura, nel totale abbandono del documentario di osservazione. Al contrario, questo tipo di cinema si fa radicalmente prossimo al mondo e alla sua vitalità, mostrando appieno la sua capacità di muoversi insieme ai corpi⁶. Se non si vuole parlare di pura osservazione della realtà, si parli allora dell'accadere di un evento, quello del comporre, che mischia le carte in tavola e mostra un eccesso in cerca di una forma: “inventando” il reale sì, ma cogliendo sul fatto il rapporto tra l'immagine e la presenza della vita che da essa si sprigiona.

In questo costante rimodellamento del sensibile emerge il desiderio di dare vita di volta in volta ad una nuova modalità fruitiva, appellandosi ad un orizzonte mediale che sappia espandersi in uno spazio diverso da quello cinematografico. Molti autori del cinema del reale sono interessati ad aprire le proprie opere a nuove sfere di consumo iconografico o a pensarne di nuove appositamente per contesti performativi, che mostrino le maglie di quel processo laboratoriale che il prodotto finito del film rende meno palese (se pur visibile).

Uno degli esempi più calzanti è senza dubbio Michelangelo Frammartino. Basti pensare a *Le quattro volte* (2010), lungometraggio costruito

³ D. Zonta, *L'invenzione del reale*, Contrasto, Roma 2017, p. 8.

⁴ Cfr. P. Marcello, *Un'idea di mondo, conversazione con D. Zonta* in *L'invenzione del reale*, Contrasto, Roma 2012.

⁵ M. Bertozzi, *Espropri di realtà*, in “Fata Morgana”, n. 21 (2013), *Reale*, p. 37.

⁶ Sul «movimento di mondo» deleziano e su come questo intervenga negli spazi raccontati dal cinema del reale riflette Daniele Dottorini in *Tre pensieri del paesaggio*, in Id., *La passione del reale*, Mimesis, Milano 2018.

su modello delle videoinstallazioni nel lavoro attuato sul sonoro, o *Alberi* (2013), opera che nasce per essere esposta al MoMA di New York e viene fatta circolare come film solo successivamente. In questi casi il regista non lavora con l'archivio, ma tratta per sua stessa ammissione il girato come fosse composto da immagini di repertorio, dando al lavoro di montaggio il ruolo decisivo dell'intera operazione. Ed è attraverso lo strumento del montaggio che paradossalmente Frammartino pensa le sue immagini "fuori" dal cinema. Il cineasta spiega come nei suoi film cerchi di recuperare nel montaggio interno ad una sola inquadratura la dialettica di un'installazione pensata per essere frammentata su più monitor⁷. Partendo quindi da un modello costruito su più dispositivi da accogliere simultaneamente in un unico ambiente, il regista tenta di condensare in un unico dispositivo lo stesso «viaggio di riconnessione»⁸, chiamando in causa lo sforzo di uno spettatore smarrito tra più materiali da legare e a cui dare un senso (una foresta in una piazza in *Alberi*, una capra su un tavolo in *Le quattro volte*). Quello che avviene *fisicamente* in uno spazio installativo dovrebbe avvenire, di fronte all'unico schermo del film, nella testa dello spettatore, nella sua azione sintetica, comprimendo nell'immagine visuale quella che nasce come intenzione *spaziale*, pensata in un fuori vissuto. La vera pulsione dietro la pratica del montaggio di immagini resta dunque quella di un "taglia e cuci" da applicare direttamente sul reale, una rilocalizzazione concreta di elementi in uno spazio, entro un limite materiale. *Corpi*, più che immagini.

Per rendere merito a questa pulsione originaria, l'immagine dovrà essere percepita allora come il più possibile fisica, disposta ad essere sbucciata nelle sue componenti, sufficientemente elastica da suscitare nel pubblico una dimensione interattiva. I registi finora citati vivono il proprio cinema come un desiderio di sconfinamento, di maggiore immediatezza nel rapporto con lo sguardo spettatoriale, memori di un cinema – quello degli anni '70 – che iniziò a "tirare fuori" le immagini dalla sala facendosi più vicino all'installazione. Come scrive Philippe Dubois, il testo inteso narrativamente migra in un testo di cui si evidenzia piuttosto l'aspetto psicologico-percettivo, storico-contestuale, architettonico-spaziale⁹. Lo spazio cosiddetto *perifilmico* – comprendente l'immagine e tutto ciò che l'accompagna – uscendo dal cinema vive una deterritorializzazione che smembra i suoi pezzi e rimette sul tavolo i suoi ingredienti, dando a ciascuno di essi un diverso peso spaziale e corporeo. Del resto, la pratica del montaggio, e quella del *found footage* per eccellenza, può essere considerata una sorta di *ready-made* audiovisivo, un collage mediale che si propone di disciplinare le immagini lungo un senso, ma che già di per sé è esposto alla decostruzione. L'archivio nasce per essere disseminato, si configura come luogo di incontro con dispositivi che possano raccoglierlo, fuggendo da un paradigma basato sulla sola conservazione e puntando invece – senza dubbio in questo cinema – ad una sottoposizione a continua risignificazione¹⁰. In aggiunta al *détournement* dato dalla risemantizzazione delle

⁷ Cfr. M. Frammartino, *Paesaggio con figure*, conversazione con D. Zonta, in *L'invenzione del reale*, Contrasto, Roma 2012.

⁸ *Ivi*, p. 103.

⁹ Cfr. P. Dubois, *Le cinéma exposé. Essai de categorisation*, in *Extended Temporalities. Transient Visions in the Museum and in Art*, tr. it., Mimesis, Milano 2016.

¹⁰ Sul movimento disseminativo dell'archivio come luogo di incontro con il dispositivo, si rimanda a D. Cavallotti, *Archivio amatoriale e rimediazione digitale*, in "Fata Morgana", n. 24 (2014), *Dispositivo*.

immagini tramite il vettore dinamico del film, un secondo *détournement* si rivela essere – nei casi che ora verranno analizzati – quello verso uno spazio che torna ad essere fatto di corpi, oggetti, distanze reali. In una parola, una *scena*.

Arrivando al caso specifico di Alina Marazzi, la regista sperimenta fin dai suoi primi lavori l'“impasto” della materia filmica – il suo primo corto (1989), fatto prevalentemente di animazioni, lo intitola non a caso *Impaste* (impastare). Questo il punto di partenza di un percorso lungo e articolato, lungo il quale nascono altri corti e poi i film più conosciuti, *Un'ora sola ti vorrei* (2002) e *Vogliamo anche le rose* (2007). È tuttavia un altro film, *Tutto parla di te* (2012), più recente ma nel complesso meno noto, a segnare un punto di svolta ai fini del nostro discorso. Marazzi per la prima volta si mette alla prova con un film di finzione. Decide quindi di spingersi al di là del lavoro di puro montaggio con il repertorio, i cosiddetti materiali *resistenti*, e di sperimentare il linguaggio della messa in scena. Eppure, il risultato è tutt'altro che un film classico, e lo spiega bene la stessa autrice in una conversazione con Dario Zonta (co-sceneggiatore e produttore del film)¹¹.

La regista ritiene i suoi film precedenti (quelli “d'archivio”) film già fortemente messi in scena, artefatti composti da pezzi di realtà presentati secondo una precisa costruzione al montaggio. E d'altro canto anche *Tutto parla di te* gioca con il repertorio, i super8, l'animazione, le interviste documentarie, i testi diaristici d'archivio. La differenza, la vera prova della cineasta, è quella di mettere in rapporto questi materiali con il movimento sulla scena delle attrici (tra le quali un volto noto come quello di Charlotte Rampling). Ad agire con e sulle immagini (d'archivio o d'animazione) sono in questo caso corpi in carne ed ossa. E nel film di corpi ce ne sono tanti: quelli femminili della gravidanza, quelli delle performance di teatro-danza che animano alcune delle sequenze, quelli di plastilina nell'animazione di una casa di bambole. Il risultato è una sceneggiatura «troppo poco cinematografica»¹², più simile semmai, citando le sue parole, «a un *atto teatrale*»¹³. Questo quindi il passaggio: dal reale alla performance scenica, dall'archivio alla potenza del corpo; un salto a cui il cinema (inteso in senso classico, narrativo) sfugge definitivamente.

In un certo senso la regista sperimenta un rapporto tra corpo attoriale e archivio non così dissimile dall'ultimo film di Pietro Marcello, *Martin Eden* (2019), in cui la straordinaria interpretazione di Luca Marinelli permette al regista di costruire un efficacissimo scambio di sguardi tra la nebulosa senza tempo del repertorio e la radicale centralità narrativa di un personaggio. Anche il corpo di Martin Eden non può essere letto indipendentemente dal caotico contorno visuale che lo circonda. La sua presenza fisica non viene integrata nella finzione; piuttosto rimane nel limbo tra finzione e realtà dialogando con la messa in scena del repertorio grazie alla propria prestanta scenica – dell'“attore-corpo” prima ancora che dell'“attore-personaggio”, dunque su un piano ontologico più che narrativo. In altre parole, è un corpo decisamente riconoscibile e “spettacolare” l'unico in grado di veicolare quella che è già di per sé una potente messa in scena, o ancora meglio una scena potentemente *manomessa* attraverso il montaggio d'archivio. Nel corpo dell'attore comincia a

¹¹ Cfr. A. Marazzi, *Tu che mi guardi, io che ti racconto, conversazione con D. Zonta* in *L'invenzione del reale*, Contrasto, Roma 2012.

¹² *Ivi*, p. 56.

¹³ *Ivi*, p. 60.

leggersi l'archivio, nell'archivio si riconosce l'impronta di quel corpo che gli resiste¹⁴.

Tuttavia, l'esperienza della messa in scena circoscritta allo spazio cinematografico sta stretta a Marazzi, che la avverte come trappola, alla ricerca di un fuori più autentico e più concreto¹⁵. Una forma di questo "fuori", quella dell'installazione, la regista l'aveva sperimentata già agli albori della sua carriera, attraverso la collaborazione con Paolo Rosa, Umberto Angelini, Gianfilippo Pedote. Rapporti che l'hanno portata nel 2000 alla creazione di un'installazione per la Biennale Architettura con Studio Azzurro (39 schermi sulle megalopoli) e cinque anni dopo ad una seconda installazione all'Hangar Bicocca di Milano (un montaggio di materiali girati da Ulrico Hoepli, il nonno, proiettati sotto forma di tritici e accompagnati da musica dal vivo).

Ma un altro possibile "fuori", esplorato dalla cineasta soprattutto negli ultimi anni, è quello dei laboratori didattici, cantieri aperti in cui si guardano le immagini prendere forma, si lavora sui rapporti di tempo e di spazio applicandoli ad ogni specifico caso, adattandoli alla naturalezza del singolo allievo. Già l'esperienza con Studio Equatore nel carcere di San Vittore era stata in questo senso di radicale importanza (da cui il lavoro del 1998 *Ragazzi dentro – Il mondo visto dai ragazzi reclusi nelle carceri minorili italiane*); ora, di fronte ad allievi dai percorsi più disparati, la regista ha tenuto masterclass a Londra, New York, collabora stabilmente con diverse istituzioni a Milano e a Bologna (IULM, IED, Scuola Civica, Bottega di Finzioni). Raccoglie filmini di famiglia e super8 e li mescola a riprese fatte dai ragazzi con i nuovi dispositivi tecnologici, sceglie una parola (quella del 2019 è stata "resistenza") e chiede agli studenti di uscire in strada e applicarla alle realtà che incontrano. Uno dei suoi punti di riferimento principali è il *Re-framing Home Movies* curato da Karianne Fiorini e Gianmarco Torri. Attorno a quest'ultimo, la regista segue diverse iniziative: una fra tutte, il progetto del Lab80 di Bergamo, che consiste nel viaggiare su un camioncino e raccogliere super8 in giro per piccoli paesi del nord-Italia – decisamente in sintonia con l'ultimo film di Agnès Varda, *Visages, villages* (2017) –, poi montarli e organizzare proiezioni e installazioni con musica dal vivo tra la gente, nelle piazze.

Significativo ai fini del nostro discorso è anche il suo ultimo lavoro cinematografico, *Anna Piaggi. Una visionaria della moda* (2016). Il documentario racconta la celebre giornalista/modella/stilista milanese, icona internazionale della moda che compie un lavoro di editing direttamente sul proprio corpo – oltre che nella sua famosa rubrica di Vogue Italia, *Doppie pagine*, in cui sovrappone immagini e scrittura. Questa figura affascina Marazzi a tal punto da lasciarle tutto lo spazio del film, abbandonando per un momento i suoi "miscugli" artistici e facendoli apparire quasi esclusivamente attraverso l'oggetto del racconto. Anna Piaggi ha rappresentato nella Storia della moda letteralmente un archivio di immagini, un palcoscenico vivente. "Ogni cosa su

¹⁴ Come approfondimento della riflessione sul rapporto tra archivio e narrazione, immagine di repertorio e corpo dell'attore, ci permettiamo di rimandare a A. Mileto, *Felicamente fuori controllo. Conversazione con Pietro Marcello*, in "Fata Morgana Web", <https://www.fatamorganaweb.unical.it/index.php/2019/11/18/conversazione-pietro-marcello/>.

¹⁵ Per questa e alcune riflessioni successive ci permettiamo di rimandare a A. Mileto, *Attraversare i linguaggi. Conversazione con Alina Marazzi* in "Fata Morgana Web", <https://www.fatamorganaweb.unical.it/index.php/2019/06/28/conversazione-alina-marazzi/>.

di lei diventa grafica”, viene detto nel documentario. L’artista rappresenta in effetti il collage dell’era pre-digitale, quello da cui Marazzi stessa è partita e a cui progressivamente sembra voler ritornare¹⁶.

Ma l’esperienza senza dubbio più esemplare è quella dei due spettacoli d’opera a sua cura: *Il sogno di una cosa*, al Teatro Grande di Brescia nel 2014, su Piazza della Loggia a quarant’anni dalla strage, e *Haye. Le parole, la notte*, a Reggio Emilia nel 2017, sulle migrazioni contemporanee. Se nel primo caso Marazzi lavora solo alla parte video sullo sfondo della scena, nel secondo viene chiamata da Mauro Montalbetti (compositore delle musiche per entrambe le opere) alla regia. Nell’una e nell’altra opera la memoria dell’immagine d’archivio è chiamata direttamente in scena, nello scontro diretto con i corpi degli attori e con la musica dell’orchestra. È una memoria che, traducendosi in una nuova materia espressiva, si fa di nuovo fisica, rompendo gli argini iconografici e ricominciando a palpitare in uno spazio reale.

Ne *Il sogno di una cosa* i video (immagini d’archivio delle manifestazioni successive alla strage o testimonianze odierne dei cittadini, tutti materiali appartenenti all’Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico) compaiono su un grande sipario di cellofan e si muovono su diversi piani di proiezione, quasi come striscioni. Frammenti di racconto in Super 8 delle vittime di quella e di altre stragi si mescolano a video di oggetti (pezzi di giornale dell’epoca, documenti) immersi dalla regista nell’acqua (il giorno della strage pioveva). Tutto si fonde alla musica e alle coreografie di danzatori che rivolgono i propri movimenti ai video, entrano ed escono dalle immagini, diventando unica materia.

Haye è un’opera ancora più complessa, giocata sul rapporto tra le migrazioni di ieri (quella italiana nelle Americhe, il ventennio della colonizzazione del corno d’Africa) e gli sbarchi del presente, in un montaggio triangolare di tre diverse temporalità. Anche qui si assiste a doppie e triple proiezioni, fino ad avere cinque piani simultanei di narrazione tra video e movimenti sulla scena. La regista sceglie attori e non attori, li fa recitare alternativamente in scena e nei video proiettati (insieme a ricostruzioni di carte geografiche, fotografie d’autore). Li fa comparire in set-up video live riproducenti il processo identificativo del migrante e li fa cantare musica jazz e blues, in un *melting pot* di lingue volutamente cacofonico che specchia linguisticamente il sincretismo già potente a livello formale. Ad accompagnare l’alternanza narrativa tra video e scena (o il loro accavallarsi) ci sono l’orchestra, un coro, addirittura, in alcuni momenti, un quartetto d’archi sulla destra del palco. Gli attori (molti di loro appena sbarcati in Italia) interagiscono direttamente con i video, con le proprie parole o con le parole dei compagni. In alcuni momenti dell’opera i loro volti fanno persino da viva superficie allo scorrere delle immagini, dando vita a vere e proprie “immagini-corpo” inserite in un processo di incarnazione ormai completo.

In tutti e due gli spettacoli (nel secondo in modo totale) le linee compositive che nel *found footage* dei film di Marazzi si rincorrevano e si stratificavano nella cornice dell’immagine, spezzano sulla scena i quattro lati

¹⁶ Non a caso in questi mesi la regista è impegnata in una collaborazione con Gucci e “Vanity Fair” per un progetto sulle figure femminili nella moda milanese e in particolar modo sull’eredità delle madri raccolte dalle figlie. Marazzi ha realizzato corti su Benedetta Barzini, Alessandra Kustermann, Antonia Jannone.

dell'inquadratura e assumono ciascuna una presenza reale. Ogni componente rappresentativa viene evidenziata, acquisisce spessore, spazializzandosi e tornando ad essere corpo e materia tangibile. L'autrice muove gli attori sulla scena, si accorda con i direttori d'orchestra sulle posizioni e sui respiri, studia i rapporti tra palco e acustica, flusso delle immagini e flusso dei corpi danzanti, in un montaggio di parti di cui si leggono via via gli incastri come su una partitura. Una drammaturgia più articolata di quella cinematografica, eppure a detta della regista più libera, perché più libera è la materia da comporre¹⁷. Il lavoro con il repertorio migra in uno schema performativo, quello del teatro, e lì ritrova definitivamente la sua essenza di performance, aderendo alla scena e accettando il limite fisico del tempo e dello spazio come confine da avvicinare e da volgere a proprio vantaggio, recuperando tutta la carnalità e la precarietà di cui in sala di montaggio avvertiva la nostalgia.

Chiudiamo con un'immagine che possa condensare in un unico atto/pensiero il discorso cui abbiamo dato forma fin qui. L'anno scorso Marazzi ha realizzato *Haye 3* – in collaborazione con il compositore Mauro Montalbetti, in evidente continuità con l'opera teatrale –, un'installazione/*work in progress* per *Postaja Topolove 2018*¹⁸, un festival delle arti e dei linguaggi che si svolge tutti gli anni in un piccolo borgo al confine tra Friuli e Slovenia. Lo spazio installativo era un fienile, in cui sono stati portati oggetti trovati in diverse cantine (arnesi, scatole contenenti foto e documenti) e sono stati montati pannelli per proiettare alcuni video. L'idea era quella di dare un'anima sonora alla materia: ogni oggetto era collegato con dei sensori ad una registrazione audio e, se toccato, cominciava a "parlare", raccontando storie legate all'oggetto stesso, storie del luogo o storie di vita degli abitanti del posto. Ma c'era una seconda possibilità interattiva: se le persone si tenevano per mano chiudendo una linea immaginaria da oggetto a oggetto, partivano un audio e un video specifici, sempre gli stessi. La memoria del luogo si narrava attraverso ninne nanne, parole dimenticate, suoni del bosco, dando vita ad una dimensione condivisa, una "bolla emozionale" riempita da un sottofondo sonoro comune. Ecco, quella catena umana da oggetto a oggetto è forse il senso ultimo di un montaggio che cerca le sue linee di connessione direttamente nella materia, in una reale performance scenica. Un montaggio fisico, corporale, che esplora un preciso spazio e se ne appropria legando manualmente due unità e scoprendone la sintesi.

¹⁷ È interessante notare come in tempi recenti crescano, anche in Italia, i lavori sperimentali basati sull'incontro tra il montaggio d'archivio e lo spazio performativo del teatro. A partire dagli spettacoli "multimediali" di Cipri e Maresco: *Palermo può attendere* (2002), *Viva Palermo e Santa Rosalia* (2005), arrivando ad esempi ben più recenti come *Storia di un'amicizia* di Fanny&Alexander con video di Sara Fgaier (2018) o *Ritorno a Reims* di Thomas Ostermeier con Sonia Bergamasco (2019).

¹⁸ https://www.stazioneditopolo.it/Postaja-2018/index_edizione2018_statico.php

