

**Un teatro che vede tutto.**  
**La regia intermediale di Motus in *Panorama* e *Chroma Keys***

Laura Pernice

*La panoramic view dell'intermedialità*

Nel segno di un'estetica arditamente contemporanea, che rilancia il celebre motto «No borderline between arts» (Manifesto di Fluxus, 1962), il teatro di Motus ha dato il colpo d'ala alla ricerca registica del XXI secolo, inserendosi nell'ampia galassia dei «nuovi teatri geneticamente modificati»<sup>1</sup>, per innovarla dall'interno.

In oltre venticinque anni di attività creativa la compagnia formata da Enrico Casagrande e Daniela Nicolò ha maturato una fisionomia registica esplicitamente intermediale<sup>2</sup>, in equilibrio dinamico tra teatro e cinema. Tra le più definite della frastagliata congiuntura teatrale attuale la sua prassi registica si distingue, *ab origine*, per la decisa consapevolezza delle potenzialità dei due linguaggi, espressa attraverso modelli performativi caratterizzati da contaminazioni provenienti dal cinema e dai media digitali.

Una puntuale «sincronizzazione delle forme artistiche con il tempo tecnologico in cui operano»<sup>3</sup> è quel che Motus realizza anche negli ultimi lavori *Panorama* e *Chroma Keys*, entrambi portati in scena nel 2018 e sui quali si concentra la nostra analisi.

All'interno dei multiformi orizzonti delle pratiche registiche post-drammatiche la scrittura scenica di Casagrande e Nicolò ci sembra infatti un caso di studio davvero fecondo, in virtù della sua prerogativa intermediale, volta ad attivare processi di *crossing* tra drammaturgia, visualità e performance. Cercheremo quindi di mettere a fuoco lo statuto specifico della regia di Motus, tramite un affondo critico in *Panorama* e *Chroma Keys*.

Il primo lavoro arriva subito dopo il successo internazionale di *MDLSX* (2015), che nell'arco di pochissimi anni è diventato un vero e proprio spettacolo *cult*. Un concetto 'totemico' del teatro di Motus lega il caso *MDLSX* al successivo *Panorama*, ed è l'idea di fluidità segnatamente intesa, secondo l'accezione della teorica femminista Rosi Braidotti, come «l'appartenenza aperta alla molteplicità»<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> O. Ponte di Pino, *Introduzione* a A. M. Monteverdi, *Nuovi media, nuovo teatro. Teorie e pratiche tra teatro e digitalità*, Franco Angeli, Milano, 2011, p. 35.

<sup>2</sup> Sulla nozione di intermedialità, intesa come ri-creazione/rimediazione delle convenzioni estetiche di un medium all'interno di un medium differente, si veda: C. Balme, *Intermediality: Rethinking the Relationship between Theatre and Media*, in "THEWIS", n. 1 (2004); J. D. Bolter, R. Grusin, *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Guerini, Milano, 2002.

<sup>3</sup> L. Gemini, *Digitale incarnato. Mediologia di MDLSX di Motus*, in *Teatro e immaginari digitali. Saggi di mediologia dello spettacolo multimediale*, a cura di A. Amendola, V. Del Gaudio, Gechi, Milano, 2018, p. 167.

<sup>4</sup> Cfr. R. Braidotti, *Soggetto nomade. Femminismo e crisi della modernità*, Donzelli, Roma, 1995; e Ead., *Nuovi soggetti nomadi. Transizioni e identità postnazionaliste*, Luca Sossella, Roma, 2002.

Se un convinto e postmoderno ‘divenire molteplice’<sup>5</sup> definisce da sempre la teatralità proteiforme di Motus, con *Panorama*, in particolare, la sua congenita propensione al mutamento, all’uscire dai percorsi predeterminati, diventa non solo il *proprium* della processualità artistica ma anche il centro della focalizzazione drammaturgica.

La scena di Casagrande e Nicolò si fa pertanto sineddoche del carattere ‘liquido’ dell’età contemporanea, assumendo l’«umano diritto all’essere in movimento»<sup>6</sup>, ossia la libertà di superare i confini nazionali, come principio compositivo dello spettacolo.

A questo focus semantico allude il titolo: panorama, infatti, è parola di origine greca il cui significato etimologico, vedere tutto, è inteso dai registi nel senso di «“vedere il più possibile” [...], senza barriere o limiti all’orizzonte delle opportunità»<sup>7</sup>.

La rivendicazione del nomadismo, come diritto e come necessità, trova una perfetta incarnazione scenica nel gruppo di attori selezionato da Motus, ovvero i sei performer provenienti dalla Great Jones Repertory Company<sup>8</sup>, la compagnia interetnica fondata da Ellen Stewart e residente nello storico teatro La MaMa di New York.

Poiché sono tutti immigrati – di origine africana, turca, vietnamita, coreana, cinese e dominicana –, questi interpreti hanno in comune delle esperienze diasporiche, delle vicende di migrazione o di fuga, votate all’integrazione nel *melting pot* americano. Da qui la scelta di Casagrande e Nicolò di rendere le loro stesse biografie la materia drammaturgica dello spettacolo, sviluppando così una riflessione etica e politica sulle identità nomadi, post-nazionalistiche, senza frontiere.

Chiarite le intenzioni artistiche a monte del lavoro, possiamo entrare nel vivo delle sue strategie compositive che, come osserveremo nel dettaglio, si basano sull’adozione di stilemi registici eminentemente intermediali.

*Panorama*, infatti, rappresenta una forma di teatro della realtà, che appunto attinge al reale biografico degli interpreti per esprimere un’istanza teorica. Quest’aggancio alla realtà avviene attraverso una trama di codici spiccatamente intersemiotica, che ribadisce l’assunzione del linguaggio filmico come tratto distintivo della regia del gruppo.

L’intermedialità dell’opera risiede già nel suo impianto scenotecnico, allestito come uno studio per audizioni: sul fondo del palco si staglia un maxischermo rettangolare, ai lati si fronteggiano due tavoli con sopra dei monitor verticali, al centro campeggia uno sgabello girevole davanti al quale sono posizionati un microfono e un treppiedi con una videocamera. L’intero ambiente performativo possiede un’*allure* vistosamente tecnologica.

La scelta di organizzare lo spazio secondo un *concept* intermediale non sorprende in relazione alla ricerca di Motus; tuttavia, in questo caso, la rinuncia ad un ‘appiglio’ testuale in favore di materiali biografici segna uno scarto notevole rispetto al pregresso, e conduce il gruppo ad inaugurare un «formato

---

<sup>5</sup> Cfr. G. Deleuze, *Divenire molteplice. Nietzsche, Foucault ed altri intercessori*, Ombre Corte, Verona, 1996.

<sup>6</sup> Motus, *Panorama*, <https://www.motusonline.com/panorama/>.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> Questi sono Maura Nguyen Donohue, John Gutierrez, Valois Marie Mickens, Eugene the Poogene, Perry Yung/Richard Ebihara, Zishan Ugurlu.

narrativo “post-documentario”<sup>9</sup>, connesso ad un nuovo trattamento registico della scena e dei contenuti.

L’elemento che qualifica *Panorama* come momento evolutivo nella regia di Motus è la tecnica cinematografica del *chroma key*, realizzata tramite l’impiego di un esteso pannello verde-brillante, che ricopre interamente il fondo e il pavimento del palco.

L’approdo al cosiddetto *green screen* rappresenta un deciso avanzamento nella prassi di cineficazione teatrale<sup>10</sup> esperita dal gruppo, poiché permette di inserire virtualmente la performance scenica all’interno di sequenze video trasmesse sul maxischermo<sup>11</sup>, andando a potenziare il linguaggio audiovisivo e nel contempo, per dirla con Antonio Pizzo, «arricchendo la scena e la drammaturgia dei codici propri dell’esperienza contemporanea»<sup>12</sup>.

Prima di soffermarci sulla funzione specifica del *chroma key* nella meccanica visiva di *Panorama* occorre spiegare in cosa consiste il formato post-documentario ideato da Motus, ossia quell’espedito drammaturgico che divide la regia su due livelli: teatrale e video.

Per preservare l’autenticità delle storie degli attori i registi scelgono di adottare il format del casting, e quindi di trasmettere sul maxischermo alcuni estratti video delle loro audizioni. Parallelamente alla visione delle clip i performer entrano in scena uno per volta, prendono posto sullo sgabello davanti alla videocamera e, rivolgendosi al suo occhio digitale, rispondono alle stesse domande delle *auditions* newyorkesi ma questa volta interpretando ciascuno il ruolo di un altro (fig. 1). In tal modo ogni attore diventa parte di una stratificata «biografia plurale»<sup>13</sup>, che la regia costruisce alternando le riprese *live* e le registrazioni dei provini, ovvero i racconti in diretta e in differita dei sei ‘sdoppiati’ protagonisti.

<sup>9</sup> Motus, *Panorama*, <https://www.motusonline.com/panorama/>.

<sup>10</sup> Sul concetto di cineficazione teatrale, ovvero sull’assimilazione linguistica da parte del teatro di principi propriamente cinematografici, si veda M. Verdone, *Teatro e cinema: interazioni*, in *Il teatro nella società dello spettacolo*, a cura di C. Vicentini, Il Mulino, Bologna, 1983, pp. 51-62.

<sup>11</sup> Spiega Alessandro Amaducci che «il *chroma key* è quella tecnica che permette, una volta posizionato un soggetto o un oggetto davanti a un fondale blu o verde, di poter sostituire lo sfondo con un’altra immagine in movimento. Questo procedimento è definito anche “*intarsio*”. [...] Ideato inizialmente per poter arricchire studi piccoli e senza scenografie, diventa col tempo uno strumento prezioso per molti sperimentatori dell’immagine video» (A. Amaducci, *Videoarte. Storia, autori, linguaggi*, Kaplan, Torino, 2014, pp. 19-20).

<sup>12</sup> A. Pizzo, *Neodrammatico digitale. Scena multimediale e racconto interattivo*, Accademia University Press, Torino, 2013.

<sup>13</sup> Motus, *Panorama*, <https://www.motusonline.com/panorama>.



Figura 1 – Motus, *Panorama*, 2018. Foto di Theo Cote.

A complicare ulteriormente il sistema enunciativo di *Panorama* si aggiunge una specifica pratica della performance attoriale, i cui primi esperimenti sulla scena di Motus risalgono al celebre progetto *Rooms*. Stiamo parlando della gestione da parte degli attori degli apparati medialità dello spettacolo, anch'essa orchestrata da Casagrande e Nicolò.

Nell'ampia drammaturgia video, dunque, entrano anche le autoriprese realizzate dagli stessi performer, tramite la videocamera sul treppiedi o le fotocamere di alcuni smartphone collegati ai monitor laterali. L'*acting* di autoripresa chiaramente evoca la spinta esibizionistica del *broadcast yourself* tipico della *social network society*<sup>14</sup>; tuttavia l'attenta regia di Casagrande e Nicolò sa dosare con oculatezza le autoesposizioni dei performer, evitando un eccesso di soggettività «mediologicamente incarnata». L'equilibrata tessitura della drammaturgia video sembra piuttosto mirare ad una dinamica di flusso delle sequenze *live* e registrate, per cui nessuna di queste prevale sulle altre.

Il doppio *reenactment* delle audizioni newyorkesi – in scena e in video – oltre a moltiplicare i livelli spazio-temporali funziona anche da cornice per una serie di quadri performativi, in cui ogni membro della Great Jones rappresenta brevi episodi del proprio vissuto, o «micro-racconti»<sup>15</sup> del passato di un altro attore. La «panoramica umana»<sup>16</sup> messa in scena da Motus intreccia toni gioiosi e drammatici: la memoria di partenze verso il sogno della recitazione – come quella del cinese Perry – e di fughe dalla repressione poliziesca – nel caso della turca Zishan –,

---

<sup>14</sup> Cfr. G. Boccia Artieri, *Stati di connessione. Pubblici, cittadini e consumatori nella (Social) Network Society*, Franco Angeli, Milano, 2012.

<sup>15</sup> D. Nicolò intervistata da M. Marino, *Motus, debutto newyorkese con Panorama*, in "Corriere di Bologna", 27 dicembre 2017.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

disegnando un diagramma di tinte emotive e forme sceniche di grande varietà.

Al di là dell'ampiezza della gamma espressiva, quel che colpisce in questi quadri memoriali è l'effetto 'panoramico' dei ricordi evocati, ottenuto grazie alla tecnica del *chroma key*. Ogni performer, infatti, viene ripreso *live* dagli altri attori e la sua figura, per mezzo dello sfondo verde situato dietro al maxischermo, è simultaneamente proiettata dentro sequenze video digitali, caratterizzate da particolari effetti grafici: design fumettistico, inserimento di *frames* cinematografici, variazioni di colore automatizzate, *split screen*, effetto di *feedback* che moltiplica le *silhouette*, etc. (fig. 2)



Figura 2 – Motus, *Panorama*, 2018. Foto di Joung Sun.

È la regia di Casagrande e Nicolò che riceve le riprese degli attori e le rimanda all'impianto schermico modificate in tempo reale, utilizzando degli avanzati software per la gestione video sviluppati presso il Seoul Institute of the Arts. Questa fase del processo registico è quella del cosiddetto *compositing*, «ovvero della combinazione di fonti visive estranee al girato»<sup>17</sup> tramite l'impiego della computer grafica.

Nel complesso, quindi, la difficoltà dell'azione registica consiste nel creare in diretta le proiezioni in *chroma key*, e nel sincronizzarle con le tracce musicali e con le sessioni di luce (entrambe diverse in ogni quadro performativo), al fine di ottenere un'efficace relazione ritmica e cromatica tra tutti i codici della scena. Volendo «aggirare la rappresentazione puramente narrativa»<sup>18</sup> e «trasformare le parole in immagini»<sup>19</sup>, lo sforzo della regia intermediale di Motus risiede nella

<sup>17</sup> A. Amaducci, *Videoarte*, cit., p. 23.

<sup>18</sup> D. Nicolò intervistata da R. Menna, *Panorama: il sogno di vedere tutto*, in "Doppiozero", 21 dicembre 2017, <https://www.doppiozero.com/materiali/panorama-il-sogno-di-vedere-tutto>.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

costruzione simultanea di tre differenti scritture: drammatica, scenica e videografica. Lo strumento del *chroma key*, in particolare, è ciò che permette di ‘agglutinare’ vari strati visuali: registrazioni, riprese e autoriprese in diretta, sequenze cinematografiche e, naturalmente, atti scenici performativi, consegnando allo sguardo del pubblico un’eclettica *panoramic view* intermediale.

Alla luce di queste riflessioni, si può sostenere che sul piano drammaturgico e su quello mediologico *Panorama* presenta una struttura cinematografica basata sul montaggio che, com’è noto, è uno dei principali procedimenti registici del teatro post-novecentesco<sup>20</sup>.

Nella sua lucida analisi sulla regia contemporanea Marco De Marinis ha introdotto il concetto di opera-contenitore, cioè una creazione scenica i cui elementi sono accostati in forma paratattica tramite un tipo di montaggio, scrive lo studioso, «analitico-scompositivo-decostruttivo»<sup>21</sup>. A nostro avviso l’eterogeneità tecnica ed estetica di *Panorama*, ossia la presenza al suo interno di più formati spettacolari, lo rende assimilabile all’idea di opera-contenitore, ma con la differenza che il montaggio realizzato da Motus non tende a una decostruzione bensì a una sintesi organica.

Più esattamente, è un montaggio concepito e utilizzato come «principio intermediale»<sup>22</sup> quello messo in atto dal gruppo, ossia una combinazione intersemiotica di audiovisivo e performativo, di forme espressive ontologicamente diverse, che usa l’esperienza mediale indiretta, cioè le proiezioni in *chroma key*, come specchio prismatico di quella diretta, ovvero l’azione performativa<sup>23</sup>.

La costruzione di un puzzle di codici icasticamente significativa si conferma quindi il tratto più forte della scrittura scenica di Motus; il quale, attraverso la dislocazione intermediale dei performer – in scena e in video – immette sul palco anche un diverso ‘effetto di presenza’, fatto di sovrapposizioni, sdoppiamenti e presenze amplificate<sup>24</sup>.

In definitiva, il montaggio di biografie, codici e apparati mediali risponde alla tensione cinematografica del cosiddetto ‘panoramizzare’: verbo che si usa nel campo della settima arte per allargare il più possibile le riprese, dotando lo spettatore di un *surplus* di visione. Allo stesso modo, nel chiuso perimetro della scatola scenica, la regia intermediale di Casagrande e Nicolò realizza una sorprendente apertura del visibile, un ampliamento stereoscopico dei confini mostrativi<sup>25</sup> della forma-teatro, che contraddistingue con nettezza il loro profilo autoriale.

<sup>20</sup> Cfr. M. De Marinis, *Regia e post-regia: dalla messa in scena all’opera-contenitore*, in “Culture Teatrali”, n. 25 (2016), pp. 66-78.

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 76.

<sup>22</sup> Cfr. A. Somaini, *L’ontologia del cinema negli scritti di S.M. Ejzenštejn*, in “Rivista di estetica”, n. 46 (2011), pp. 155-175, <https://journals.openedition.org/estetica/1649>.

<sup>23</sup> Sulla distinzione tra esperienze mediali dirette e indirette si veda R. Eugeni, *Semiotica dei media. Le forme dell’esperienza*, Carocci, Roma, 2010, p. 44.

<sup>24</sup> Per un focus su questo tema si veda E. Pitozzi (a cura di), *On Presence*, in “Culture Teatrali”, n. 21 (2011).

<sup>25</sup> Sulle modalità mostrative del medium teatro si veda L. Hutcheon, *Teoria degli adattamenti*, Armando, Roma, 2011, pp. 19-20.

*Una metaregia tra teatro e cinema*

Come abbiamo osservato con l'analisi di *Panorama*, lungi dall'essere un semplice «connettore di arti»<sup>26</sup>, Motus si distingue invece per le sue sintesi intermediali; vale a dire dei sistemi semiotici e produttivi nei quali, come scrive Andrea Balzola:

Il linguaggio performativo esce dal teatro come luogo chiuso e ipercodificato e realizza la sua vocazione alla sintesi dei linguaggi attraverso un nomadismo fisico, concettuale e poetico. S'impone una poetica metaregistica che non mira alla perdita di specificità dei singoli linguaggi ma che li fa interagire in chiave teatrale<sup>27</sup>.

La definizione di poetica metaregistica richiama, per dirla con Massimo Fusillo, la «categoria della metamorfosi come modello critico sufficientemente duttile per poter esprimere la disseminazione intermediale»<sup>28</sup>, pertanto ben si ataglia alla sintassi registica di Casagrande e Nicolò: mutevole e depistata su territori semiotici di confine, ma poi sempre ricomposta in un'unità concettuale, in un'organica ricchezza di significati.

Intermediale, e quindi metaregistica, è anche la scrittura scenica di *Chroma Keys*: performance *site specific* che ha debuttato a luglio 2018 nel «cuore di Santarcangelo, Piazza Ganganelli»<sup>29</sup>, nell'ambito della quarantottesima edizione del suo festival (fig. 3).



Figura 3 – Motus, *Chroma Keys*, 2018. Foto di Tristan Petsola.

<sup>26</sup> S. Mei, *Disambiguazione. Come una premessa*, in “Culture Teatrali”, n. 24 (2015), p. 7.

<sup>27</sup> A. Balzola, *La scena tecnologica. Dal video in scena al teatro interattivo*, Dino Audino, Roma, 2011, pp. 7-8.

<sup>28</sup> M. Fusillo, *L'immaginario polimorfico fra letteratura, teatro e cinema*, Pellegrini Editore, Cosenza, 2019, p. 8.

<sup>29</sup> Cfr. <https://www.santarcangelofestival.com/show/chroma-keys/>.

Con *Chroma Keys* la volontà di ‘strappare il sipario’, per proiettare la visuale del teatro dentro il campo lungo del cinema, conduce Motus a un’incursione ancora più profonda dentro la camera delle meraviglie della settima arte.

Lo spettacolo si presenta come una sorta di *live action* teatrale, in cui l’uso del chroma key è esteso all’intera partitura visiva, «per accelerare il potere liberatorio e visionario che questa antica tecnica cinematografica presuppone»<sup>30</sup>.

Unica interprete è l’attrice-feticcio di Casagrande e Nicolò, la camaleontica Silvia Calderoni che, con il suo carismatico «corpo-medium»<sup>31</sup>, dal 2005 incarna i temi più urgenti del loro «teatro biopolitico»<sup>32</sup>.

Qui Calderoni si muove all’interno di un «fondale fotografico verde/infinito»<sup>33</sup> che si srotola ai suoi piedi e alle sue spalle, come uno sfavillante *background* cromatico. Nella breve durata della performance, appena venti minuti, questo fondale diventa una palestra/laboratorio in cui Calderoni si fa protagonista di un montaggio di frammenti cinematografici, costruito in diretta da Casagrande e Nicolò e proiettato su un maxischermo nella piazza di Santarcangelo.

Rilanciando uno dei procedimenti chiave della videoarte dagli anni Sessanta in poi (affermato da artisti quali Campus, Paik, Rybczynski)<sup>34</sup>, i registi riminesi creano un *collage* digitale di sequenze filmiche, e attraverso il trucco dello schermo verde inseriscono al suo interno la plastica *silhouette* di Calderoni. Il richiamo alla decima musa diventa così un’operazione di riciclo e di (ri)montaggio creativo, di *found footage* in versione digitale che, grazie al chroma key che tutto assorbe e trasforma, intarsia la figura dell’attrice dentro le trame di luce dello schermo cinematografico.

È difficile riassumere in poche battute la densità dei trenta *film excerpts* che scorrono davanti agli occhi dello spettatore, e che Calderoni abita con fare giocoso e a tratti melodrammatico, nello slancio di una gestualità duttile e iperbolica e di una mimica iper-espressionista.

Nell’incipit la bionda performer entra ‘in campo’ correndo e si affianca ai contadini di *Sátántangó* (Béla Tarr, 1994) i quali, pedinati dalla macchina da presa, avanzano tra le raffiche di vento di una desolata pianura ungherese; ad un tratto cade per terra e un istante dopo è catapultata nella landa selvaggia, inquadrata in campo lunghissimo, del deserto di *Freedom* (Šarūnas Bartas, 2000). Da qui è una girandola di avventure: faccia a faccia con un orso, in una sequenza tratta dal documentario *Grizzly man* (Werner Herzog, 2005), l’attrice non fa in tempo a fuggire che si ritrova con il personaggio di Kurt Cobain in *Last Days* (Gus Van Sant, 2005), in seguito scappa dallo stormo di uccelli nella celebre scena di *The Birds* (Alfred Hitchcock, 1963), si libra in volo abbarbicata all’alato protagonista di *Dune* (David Lynch, 1984), infine

<sup>30</sup> Motus, *Chroma Keys*, <https://www.motusonline.com/chroma-keys/>.

<sup>31</sup> L. Gemini, *Digitale incarnato. Mediologia di MDLSX di Motus*, cit., p. 161.

<sup>32</sup> *Ivi*, p. 160.

<sup>33</sup> Motus, *Chroma Keys*, <https://www.motusonline.com/chroma-keys/>.

<sup>34</sup> Cfr. A. Amaducci, *Videoarte*, cit.

esplode in mille schegge metalliche, sovrapponendo la propria figura a quella del robot di *Daft Punk's Electroma* (Thomas Bangalter e Guy-Manuel de Homem-Christo, 2006).

L'impressione che si ricava da questo mirabolante *divertissement* video-teatrale è che non vi siano limiti alle identità che Calderoni riesce a incarnare, attraverso la forza interpretativa del suo corpo nodoso e magnetico, e grazie allo stratagemma del *green screen*. Casagrande e Nicolò usano lo schermo verde in funzione volutamente antirealistica, giacché l'intarsio della ripresa dal vivo dentro la cornice delle inquadrature filmiche ha uno spessore puramente bidimensionale, senza alcun inganno prospettico. L'intento è svelare il carattere di artificio dell'immagine video, lavorando in una prospettiva liminale<sup>35</sup>, al confine tra i linguaggi.

Anche in questo caso, infatti, l'intermedialità è la cifra del lavoro registico, capace di generare una feconda collisione tra un'estetica tradizionalmente cinematografica e un impianto performativo esplicitamente teatrale. Lo spettacolo allora rappresenta un'operazione di sabotaggio dell'inquadratura filmica, un'incursione eversiva dentro le pieghe dei *frames*, che apre le rigide maglie delle sequenze cinematografiche con la spinta della recitazione teatrale e il supporto tecnologico del *chroma key*.

La presenza *hic et nunc* di Calderoni, inoltre, permette di innovare la pratica registica del *found footage*. Qui il montaggio di Motus non è un semplice assemblaggio dadaista di *objets trouvés*, ma si configura come una creazione vera e propria, *stricto sensu*, perché si avvale di un 'materiale' artisticamente attivo anziché inerte: il corpo della performer. I registi, dunque, non si limitano alla ricombinazione di sequenze preesistenti ma, per dirla con un'espressione di Claudio Meldolesi, riescono a *riattivarle* tramite l'intarsio di un rappresentato reale, fisico, che entra in cortocircuito con quello simulacrale del cinema. In tal modo l'azione (meta)registica di Casagrande e Nicolò produce una risemantizzazione delle scene originali, un rinnovamento immaginifico del loro senso, foriero di nuovi sguardi.

Anche in *Chroma Keys*, come in *Panorama*, lo specifico procedurale è il confronto vivo tra codici differenti: un'interazione dinamica resa possibile dal valore di sintesi del lavoro registico.

L'analisi di questi spettacoli, in particolare, dimostra che Casagrande e Nicolò riescono a coniugare una distintiva creatività autoriale, legata alla volontà di rappresentare le traiettorie fluide del contemporaneo, a un'autentica prassi registica, che va dall'elaborazione drammaturgica alla costruzione dei quadri scenici, dal montaggio video al *compositing* digitale, dal *sound design* al *light design*. Il fermento inventivo della coppia riminese non scinde la dimensione drammaturgica dalla scrittura scenica, ma le salda entrambe in un unico, tecnologicamente aumentato, paradigma intermediale dell'azione registica.

---

<sup>35</sup> Intendiamo il concetto di liminalità secondo l'accezione dell'antropologo Victor Turner, vale a dire come quell'energia specifica che genera movimenti di cambiamento e di transito. Cfr. V. Turner, *Dal rito al teatro*, Il Mulino, Bologna, 1986.

Scavalcando l'*impasse* post-novecentesca tra «declino della regia»<sup>36</sup> e «iper-regia o super-regia»<sup>37</sup>, il gruppo riminese afferma l'efficacia estetica e operativa di una regia di creazione pura: vale a dire una regia teatrale sciolta dall'interpretazione di un testo, ma legata alla «dimensione fabbrile»<sup>38</sup> delle proprie modalità di ibridazione mediale.

Sulla spinta di questa visione registicamente fluida il confine tra scena e schermo, così come quelli tra nazionalità, etnie, generi e ruoli sociali, sfuma nell'orizzonte sconfinato, e sempre mutevole, dell'espressività umana.

---

<sup>36</sup> Cfr. F. Cordelli, *Declino del teatro di regia*, Editoria & Spettacolo, Spoleto (PG), 2014.

<sup>37</sup> Cfr. M. De Marinis, *Regia e post-regia: dalla messa in scena all'opera-contenitore*, cit., pp. 66-78.

<sup>38</sup> L. Mango, *L'aura, la forma, la tecnica*, Guerini, Milano, 1996, p. 115.