

*Luce, pittura, drammaturgia*

La pittura instaura relazioni molteplici con la poetica di Tam Teatromusica: riferimento sempre presente dal punto di vista dei materiali iconografici alla base dell'elaborazione scenica, non infrequentemente compare anche materialmente negli spettacoli e negli ultimi anni costituisce una parte fondante della partitura nella forma della *digital painting*. Metteremo qui in evidenza alcuni momenti significativi delle possibili relazioni tra luce drammaturgica e pittura.

Tenendo conto della potenzialità della luce di tradurre la dimensione “mistica” o estatica a cui si approda a partire dall'emozione, sarà ancora il *Sogno di Andrej* a dipanare il filo delle nostre considerazioni.

Nell'*incipit* la luce isola un corpo unico formato dalle quattro figure, una sorta di coro che recita un testo tratto dalla sceneggiatura del film di Tarkovskij. Spiccano le mani, frammento che allude al motivo portante della messinscena, l'artefice e la sua creazione; a questa visione si sovrappone parzialmente l'ombra dell'artista, violoncellista, che prende sempre più spazio (cioè luce), fino a farsi traduzione e “figura” della scena iniziale del film, evocando i temi messi in gioco dall'opera.

Segue il buio, su cui si fa un tondo di luce, entro il quale cade una pietra con «tonfo e polvere». Dentro a questo spazio di luce farà il suo ingresso poco dopo Teofane, vestito di un abito bianco rischiarato da un lume di candela, che produce l'effetto di una materia scolpita dalla luce. Questa *texture* della materia/luce evoca la superficie presente nel film di Tarkovskij mentre scorrono i titoli di testa: su di un fondo bianco, un muro modula e “scolpisce” la luce grazie alle irregolarità della superficie.

Quando uno dei monaci tira la corda per sollevare una tela, questa appare come un'apertura abbagliante di luce: lo spazio carico di potenzialità della creazione artistica. Florenskij scrive che nell'icona la luce si dipinge con l'oro, pura luce, non colore. Si deve riflettere sul fatto che lo spazio della scena utilizza il mezzo luminoso non mediato né fissato dai mezzi della pittura; esso tuttavia si deve necessariamente porre in relazione ai materiali e ai colori. La “pura luce” sembra realizzarsi sulla scena di *Andrej* (ma anche altrove nel lavoro Tam) nel bianco prodotto dalle tele colpite dalla luce.

Anche la luce di *se San Sebastiano sapesse* (1984) esordisce isolando la mano dell'artista e una piccola porzione dello strumento suonato, il violoncello, creando la figura in senso non descrittivo. Poi si estende ad illuminare il corpo nudo dell'interprete secondo le modalità chiaroscurali proprie della pittura, rivelando la composizione d'insieme.

Poco a poco il punto focale dell'attenzione è portato sulle frecce, rosse, esaltate dalla luce, che connotano il quadro visivo lungo tutto lo spettacolo. Dobbiamo ricordare che nel lavoro di Tam Teatromusica molto raramente si utilizza luce “colorata”, la luce-colore è prodotta dall'interazione tra colore dei materiali e illuminazione (diversamente per la luce costituita dalla pittura digitale, che è nella sua sostanza “colore”).

In corrispondenza di questo accento cromatico si delinea la situazione drammatica: sul quadro astratto iniziale si impongono sentimenti e pulsioni; il santo prende le frecce/archetti dalla faretra e le conficca sul proprio corpo-violoncello in un'alternanza di tortura, piacere e ironia, dove le bacchette fungono da elementi catalizzatori della luce.

La composizione visiva verte sulla forma del triangolo e la luce è centrata sull'unico “microcosmo” formato da musicista, personaggio, attore e strumento dove la musica è elemento coesivo dell'immagine e del gesto. Nell'immagine finale il violoncello “trasfigurato” dalle linee delle frecce sembra assumere la forma dei raggi di un'immagine sacra

Una luce con proprietà affini a quelle della pittura, nel senso della sua capacità di isolare dettagli, ma anche al procedimento del montaggio cinematografico, è presente negli “appunti” messi in scena da A. (1995), di e con Pierangela Allegro.

Una scena buia, segnata da strisce di luce, una figura femminile con un piccolo altoparlante al collo; rosmarino, limoni, riso. A. rifiuta la metafora e insieme le gerarchie tra i diversi linguaggi della scena, restituisce alle cose la proprietà di esprimersi nella loro materialità e immediatezza. Questo desiderio di eliminare qualsiasi mediazione si concretizza nell'evidenza delle proprietà di ciò che viene illuminato: la sensualità della pelle e della superficie degli oggetti “naturali”, dei loro profumi e della loro qualità tattile. La luce colpisce e scolpisce le parti del corpo, al pari della pianta, del limone, dei chicchi di riso. Una sorta di Natura morta dove Pierangela Allegro si pone sullo stesso piano dei fenomeni naturali (ma come giustamente scriveva De Chirico, il termine è inappropriato, si dovrebbe parlare di “Natura viva”, o “quieta”).

L'esempio più emblematico di un utilizzo drammaturgico della luce è offerto da *Barbablù, in principio* (2000). Una rilettura della fiaba di Barbablù spogliata di ogni connotazione storica, che assume dimensione di tragedia universale.

Il colore ha una forte valenza simbolica e la luce crea gli oggetti scenici, veri e propri cardini dello svolgimento drammatico, isolandoli dal buio. Il destino del cavaliere fosco si fa dramma dell'interiorità («chi può sapere come sono fatto dentro?»). Ritmi rallentati di suono e luce cedono il passo a vertigini sonore e ad abbagli. Tutti procedimenti che evocano l'Espressionismo (a cui si riferiscono in gran parte i materiali di lavoro alla base della partitura).

(Estratti da *Drammaturgie della luce* in *Megaloop l'Arte scenica di Tam Teatromusica*, Titivillus, 2010)