

Né l'uno né l'altro: l'immagine tra parola e suono

di *Andrea Balzola*

Nei mesi di novembre e dicembre 2004, e una ripresa prevista per luglio 2005, è stato prodotto e rappresentato dal prestigioso ente lirico tedesco Staatsoper Stuttgart il “monodramma per soprano e orchestra” *Neither* di Morton Feldman, composto nel 1976 su libretto originale di Samuel Beckett, con il soprano Petra Hoffmann, progetto artistico e messinscena multimediale di Studio Azzurro, regia di Paolo Rosa. Uno spettacolo che, nonostante la rarità dell'esecuzione e la radicale novità dell'allestimento scenico, ha avuto uno straordinario successo di pubblico e di critica in Germania, in Italia come al solito l'evento è passato sotto silenzio.

Mentre in Italia i grandi enti teatrali e lirici continuano a essere, anzi lo sono ancor più che in passato, ostinatamente refrattari a produrre opere contemporanee e favorire la ricerca, soprattutto nel campo in continua espansione delle tecnologie multimediali, i nostri artisti più innovativi, da Raffaello Sanzio a Motus e Studio Azzurro, trovano all'estero un'ammirata attenzione e una lungimirante committenza. In questo caso, la richiesta fatta dallo Staatsoper al gruppo milanese di Studio Azzurro, già protagonista di memorabili messinscena di teatro musicale in collaborazione con il compositore italiano Giorgio Battistelli (prevalentemente realizzate all'estero) con l'uso pionieristico di proiezioni video e ambienti interattivi, ha assunto i caratteri di una vera e propria sfida, considerando la qualità assolutamente scarna della partitura musicale di Feldman e il brevissimo testo appositamente scritto da Beckett che è come un concentrato della sua poetica (lo pubblichiamo dopo l'intervista).

Morton Feldman, compositore statunitense dell'avanguardia post-bellica, ispirato dall'insegnamento di Cage e prematuramente scomparso nel 1987, è uno dei maggiori innovatori della notazione musicale contemporanea, le sue partiture miravano a un'assoluta essenzialità e a una rarefazione metafisica. L'incontro con Beckett è stato perciò non a caso uno dei punti culminanti della sua produzione...

Quando Feldman incontrò Beckett a Berlino nel 1976, per chiedergli un libretto da musicare, lo scrittore mise subito le cose in chiaro: “Signor Feldman, l'opera non mi piace”.

“Non le do torto”, replicò Feldman.

“Non gradisco che i miei testi vengano musicati”, ribadì Beckett.

“Sono perfettamente d'accordo con lei. Infatti, è raro che io utilizzi un testo. Ho scritto molti pezzi per voce, ma sono senza parole”.

“E allora”, chiese Beckett, “che cosa vorrebbe da me?”

Dopo qualche esitazione, Feldman rispose che si aspettava “la quintessenza”. Il “libretto” di Beckett, in effetti, appare come la distillazione dell'intima sostanza di tutto il suo lavoro, la sua sintesi, la sua suprema astrazione. La natura di questa astrazione, e le sue conseguenze sul piano teatrale, sono state il primo oggetto della nostra riflessione.

La poetica di Beckett è una spietata spogliazione, quasi sempre venata di un'ironia che come diceva Kierkegaard è “figlia del nulla” e perfino di un'imprevedibile tenerezza per una condizione umana di assoluta precarietà e di “metafisica” solitudine. La scrittura di Beckett registra un'attesa senza meta e conduce oltre i limiti del soggetto, in una continua oscillazione tra percezione soggettiva e sguardo oggettivo, tra personale e impersonale, tra gesto concreto e visione astratta. Il primo problema è stato dunque per voi quello di mettervi in rapporto non tanto con un soggetto identificabile nel testo ma, al contrario, con la sua assenza, con la sua imprevedibilità.

Infatti, siamo partiti dall'analisi del testo. Sintomatica, ad esempio, è la quasi totale assenza di verbi di modo finito (con l'eccezione di *close* e *part*, nel terzo “verso”) e – di conseguenza – di un soggetto grammaticale identificabile. Nessuno dice “io”, “lui”, “lei”. Le “azioni” (o le situazioni) vengono sistematicamente espresse in modo indiretto (*to and fro, from... to...*), spesso attraverso verbi al participio, al gerundio. Chi sta parlando? Di chi, di che cosa? Chi si muove “avanti indietro nell'ombra”? Chi viene “chiamato e richiamato”? *Neither* ci parla di una condizione. Ma la condizione di chi? Il testo è una sorta di resoconto intorno allo stare al mondo non di questo o di quell'individuo, ma dell'uomo in generale, dell'*esserci*. A descriverlo è una voce che non parla in prima, né in seconda, né in terza persona. Uno dei problemi che si pongono a una messa in scena del testo musicato (ma già alla sua messa in musica) deriva dalla inevitabile *incarnazione* di un dire impersonale, astratto, disincarnato, asessuato. L'ambiguità e l'astrattezza del testo, programmaticamente perseguita da Beckett, rischiano di essere vanificate, o quantomeno compromesse, dalla concreta singolarità dell'esecutore sul palco. Si trattava per noi di restituire a *Neither* il suo carattere astratto, di neutralizzare la presenza dell'interprete, di evitare che occupasse la posizione centrale di un personaggio, di un soggetto “lirico”. Per questo abbiamo deciso di non collocare la cantante sul palcoscenico, ma di farla affiorare dalla buca dell'orchestra. La voce che ragiona intorno a *self, unself* e *neither*, cercando di dire l'indicibile, di dare un nome alla nostra “*unspeakable home*”, è separata, come esiliata da ciò che contempla e descrive.

E' come se il soggetto in scena diventasse non un personaggio ma un'azione: la ricerca di qualcosa di irrepresentabile, invisibile. E questa ricerca trova il suo “medium” nella luce.

Ad essere messa in scena è – fin dall'inizio - un'assenza, una mancanza: l'assenza, la mancanza di un Personaggio, di un Protagonista, di un Soggetto. Nel preludio, un faro disegna lo spazio che lo attende al centro del palcoscenico; in quel cerchio, nessuno si presenta. Il vero protagonista è *la luce*. E' lei, nella prima parte, a generare le immagini, a creare sotto i nostri occhi quel mondo – oscillante tra *self* e *unself*, tra *inner* e *outer shadow* - che nella seconda parte cancellerà. L'altro protagonista è *il movimento*: un cammino che solo in apparenza procede, in realtà un incessante va-e-vieni, un eterno pendolo da un bagliore all'altro, da un polo all'altro dell'ombra, dal *self* all'*unself*, in direzione non di una meta ma di un arresto ("*halt for good*"); lì si rivela – cancellata ogni immagine, ogni ombra, ogni bagliore - la luce su *neither*, la "*unspeakable home*" che tutto comprende e accoglie.

Anche il palcoscenico è vuoto, è la luce che lo riempie di presenze e azioni virtuali, facendosi generatrice di immagini, miraggi che evocano il mondo beckettiano: la sedia a dondolo, il topo, l'uccello in gabbia, l'uomo nel letto, i passi, le scale, l'albero, oggetti quotidiani...

Le immagini presenti nel testo di *Neither* sono poche, e volutamente indefinite: ombre, bagliori, luci. Puntando alla "quintessenza" che Feldman gli chiede, Beckett rimuove i mille oggetti quotidiani, le mille presenze materiali che popolano i suoi romanzi, i suoi versi, il suo teatro. Li rimuove, e li presuppone: l'ossessiva oscillazione tra io e non io, tra un rifugio e l'altro, ad esempio, non può non far pensare al movimento ostinato e vano di quella sedia a dondolo che si ritrova in molti lavori, da *Murphy* a *Rockaby*. Questa e altre immagini che abbiamo messo in scena – il topo, l'uomo nel letto, i passi, le scale - attingono all'universo beckettiano, riscoperto e riletto attraverso la lente di *Neither*, e rimesso in opera attraverso i codici propri dei mezzi multimediali che utilizziamo. Ciò che mettiamo in scena attraverso questi mezzi non sono simulazioni, immagini che rimandano a cose, bensì "cose-immagine" dove al valore di rappresentazione si aggiunge e si evidenzia l'immagine in sé, la sua grammatica, la sua sostanza fisica fatta di trasformazione di forma, dilatazione di spazio, manipolazione del tempo. Immagini che vengono depositate sul palcoscenico così come affollano lo scenario della nostra quotidianità e si depositano nei nostri immaginari caratterizzando questa epoca. Proprio nella differenza tra la spogliata fisicità del mondo cui si riferiscono Beckett e Feldman e la impalpabile virtualità che respiriamo oggi, abbiamo cercato di inserire il nostro punto di vista.

*Jean Luc Godard diceva che il cinema deve essere pensato e fatto per immagini, le immagini non devono tanto raccontare una storia ma sono esse stesse una narrazione che non ha la stessa logica e la stessa essenza di quella letteraria. Studio Azzurro ha sempre cercato, nella trasversalità delle sue opere tra arti visive elettroniche, cinema e teatro, una nuova modalità di narrazione visiva che procede per micro-eventi e micro-associazioni, variabili in relazione all'attenzione e alla partecipazione emotiva, immaginaria e mentale dello spettatore. Nel contesto di *Neither*, che rompeva qualsiasi linearità di racconto, e che forse negava la possibilità stessa di un racconto, che ruolo hanno svolto le immagini proiettate?*

Come il testo di Beckett, anche la musica di Feldman ci presenta l'impossibilità di una narrazione, di una vicenda tradizionalmente intesa. Feldman rifiuta ogni sviluppo teleologico dei materiali: ciascun episodio si aggiunge al precedente senza che questo lo abbia "preparato". Tutto sembra ricominciare ogni volta daccapo. Neppure i luoghi musicali più riconoscibili creano orizzonti di attesa determinati: anche nei momenti più intensi, la loro tensione resta chiusa in se stessa, non preme in direzione di uno scioglimento, non promette un esito. I frequenti interludi hanno appunto la funzione – come il compositore ha dichiarato - di "rompere la continuità causa-effetto". Le nostre immagini operano nello stesso orizzonte di senso: la "storia" che mettono in scena è quella del loro stesso inesplicito emergere, del loro ricorrere, ripresentarsi e sparire, è la storia della luce che incessantemente le genera, le mette in movimento e le cancella.

Questo incessante manifestarsi e dissolversi delle forme e delle figure dalla vacuità della scena non solo evoca una metafisica di radici orientali, sicuramente interiorizzata in Feldman dall'estetica musicale del suo maestro Cage e non estranea allo stesso Beckett, ma richiama una metafora del teatro, come non luogo, cornice di un vuoto che ospita le epifanie della manifestazione.

Lo spettacolo si dovrebbe ambientare in un luogo indicibile stretto tra due rifugi. Indicabile e dunque, in linea di principio, irrappresentabile. Ma quale luogo è più irrappresentabile di uno spazio scenico: nessun luogo e infiniti potenziali luoghi tutti insieme. La nostra scena è dunque il teatro stesso. La buca dell'orchestra, la pedana, le luci, il pubblico, il buio. Senza alcun significato metateatrale, solo elementi fisici che rimandano a certo universo beckettiano: la buca riempita dai suoni che imprigiona la cantante, richiama figure ricorrenti come il personaggio che spunta appena da un bidone, da una giara, da una duna o dal fango (vedi *End Game*, *Happy Days*, *Commedia*, eccetera). La pedana inclinata del palcoscenico utilizzata come piano di supporto per le proiezioni orizzontali. La platea, luogo di un'ultima vana ricerca di una luce che viola, immaginando il mistero del buio della "*unspeakable home*".