

Sovrascrivere le immagini. Conversazione di Mauro Petruzzello e Daniel Blanga Gubbay – Pathosformel

Daniel Blanga Gubbay e Paola Villani si incontrano allo IUAV di Venezia e fondano i Pathosformel nel 2004. Sin dai primi due primi spettacoli, *Volta* e *La timidezza delle ossa*, il loro lavoro ha costantemente messo in discussione il concetto di presenza del corpo umano in scena. Dal 2007 i Pathosformel sono sostenuti dalla factory Centrale Fies e dal 2011 fanno parte del network apap.

www.pathosformel.org

Chi si occupa del suono nei Pathosformel e in che maniera lavora?

Paola ed io portiamo avanti congiuntamente tutto il lavoro per i Pathosformel. Tuttavia ognuno di noi possiede competenze specifiche. Di solito del profilo sonoro mi occupo io poiché, per alcuni anni, ho studiato pianoforte in una scuola parificata al conservatorio e quindi ho un background musicale. Sono anche molto appassionato di field records e di composizioni a carattere elettronico. Sia essa di natura elettronica o di natura acustica, per noi Pathosformel la musica è sempre in stretta connessione con quello che accade in scena: non usiamo mai musica creata a priori dallo spettacolo.

Potresti approfondire il tuo orizzonte sonoro di riferimento? In altre parole tenterei una mappatura delle tue influenze...

Mi interessano molte cose, che non sono necessariamente riscontrabili nel lavoro dei Pathosformel. Mi piace molto la musica classica, soprattutto quella di inizio Novecento: ho una grande passione per Mahler, per Stravinskij, Debussy, Schoenberg, Nono. Anche se questi ascolti non si possono rintracciare nel mio lavoro con i Pathosformel, sicuramente li ho assorbiti e fanno parte del mio background. Negli ultimi anni mi sono aperto alla musica post-rock e all'elettronica. Se dovessi fare qualche nome direi Sigur Rós ma anche i Múm. Citerei anche la musica minimalista, ad esempio Philip Glass. Soprattutto quest'ultimo tipo di ascolti mi hanno indirizzato, quando compongo per la scena, a non delineare un'atmosfera definita e quindi a non cercare un orizzonte perfettamente chiuso, proprio come facciamo per la costruzione dell'immagine in scena.

La parola e la voce che la pronuncia è sempre assente negli spettacoli dei Pathosformel. Esiste, tuttavia, un correlativo oggettivo della parola nelle vostre opere?

Non è sicuramente un rifiuto di natura ideologica. Tale scelta parte dalla nostra consapevolezza di voler usare dei mezzi che padroneggiamo totalmente e sui quali possiamo sperimentare. Né Paola né io abbiamo una formazione strettamente teatrale e quindi non ci siamo mai confrontati con la recitazione. All'inizio non usavamo la parola e la voce per evitare scelte ingenuie, cosa che può capitare quando ti misuri con ciò che non conosci pienamente. Così abbiamo deciso di lavorare sull'immagine e sui suoni, perché ne avevamo una maggiore padronanza. Al tempo stesso ci interessava aprirci all'immaginazione dello spettatore e quindi abbiamo costruito i lavori con dei segni che fossero puri indizi e che consentissero al pubblico di scavare nell'immaginario personale: anche per questo motivo, abbiamo deciso di eliminare un segno più codificato quale la parola. In questo senso l'assenza della parola lasciava il campo aperto e permetteva allo spettatore di trovare il proprio discorso, perché ciò che avviene in scena è un discorso, e non le parole dette da noi.

Ma in questo modo sembra che tu associ l'uso della parola a una modalità consolidata che è quella del teatro di prosa. Tuttavia in scena può essere usata una parola e una vocalità diversa rispetto a quella della pura enunciazione che ha a che vedere con la diegesi.

Ripeto: partiamo dalla mancanza di conoscenza dell'uso della parola e siamo consci che in alcuni spettacoli la parola può essere utilizzata in maniera affascinante. Non voglio dire che la parola a teatro è tout-court poco interessante. Forse sentiamo la necessità di avere più tempo per capire come mezzi potentissimi quali la voce e la parola possano essere da noi usati in maniera consapevole.

In *Volta* (2007) il corpo dei performer era cosparso di cera liquida che colava a seconda dei loro movimenti. L'azione avveniva al buio, ma la cera era resa fluorescente da luci di wood, cosicché ciò che appariva erano solo fantasmatici brandelli che fluttuavano nello spazio scenico. In che maniera in quello spettacolo il suono assumeva una dimensione drammaturgica?

Volta e *La timidezza delle ossa* (2007) sono nati insieme e sono accomunati dallo stesso tipo di ricerca musicale. In entrambi i casi abbiamo cercato suoni che costituissero un plus rispetto all'immagine. Le immagini di quegli spettacoli possedevano contemporaneamente una forte dimensione corporale e un'altrettanto forte carica di astrazione. Il suono faceva da ponte fra questi due poli. Nel caso specifico di *Volta* l'immagine profondamente corporea e allo stesso tempo inconsistente e luminosa, il movimento che permetteva la frammentazione e la ricomposizione, si ricollegava, per noi, alla visione di un esperimento elettrico, legato al bagliore della luce. Per questo motivo, uno dei primi suoni su cui abbiamo lavorato è stato quello delle connessioni elettriche difettose ma anche quei tipi di suoni che evocavano un'accensione. Come per le immagini, il suono era allo stesso tempo molto riconoscibile e molto inconsistente perché non umano. Allo stesso tempo, questi suoni erano mescolati a qualcosa che possedeva una matrice animale: rumore di passi o versi animaleschi. Abbiamo sempre cercato di non usare quei suoni nella loro interezza, proprio perché l'immagine non si potesse attaccare a un unico significato, ma rimanesse, invece, ambigua, oscillando fra la dimensione astratta e quella animale. L'evoluzione dello spettacolo stava nella continua variazione dei rapporti di forza fra questi due poli opposti.

Ne *La timidezza delle ossa* su un telo bianco in PVC che assomigliava a uno schermo cinematografico emergevano, come bassorilievi, immagini scheletriche in figurazioni che si facevano e disfacevano. Quello spettacolo aveva un tessuto sonoro con un rumore di fondo ma anche con delle urla e delle risate che venivano trattate, spezzate e rimontate.

Lo spettacolo era caratterizzato da rumori di sgretolamenti di pietre. Ci interessava l'idea della continua scultura e dell'erosione del corpo che appariva in scena. Se nel caso di *Volta* avevamo scelto di non usare le voci, ma solo versi animali, per *La timidezza delle ossa*, dove l'immagine del corpo emergeva più chiaramente, abbiamo usato suoni di voci. Tuttavia essi arrivavano sempre spezzati, proprio per restituire l'idea di quell'annegamento dell'immagine che stava alla base dello spettacolo. L'immagine del corpo e la voce non sono mai sovrapposti, ma così come il corpo in scena riappariva per frammenti dal mare latteo della tela in PVC, allo stesso modo la voce emergeva per poter essere inghiottita di nuovo nel vortice indifferenziato del suono.

Quindi, sia nel caso di *Volta* che de *La timidezza delle ossa* la drammaturgia sonora sottolinea la drammaturgia delle immagini? Insomma si pone in analogia e non in contrappunto?

In realtà, la drammaturgia sonora, più che rafforzare, sovrascrive la drammaturgia visiva. L'idea di scrittura del corpo passa principalmente attraverso il suono. Per questo motivo la drammaturgia sonora non si pone

in maniera analogica rispetto a quella visiva, ma di sovrascrittura capace di aprire e rivelare qualcosa che era già scritto nell'immagine stessa.

***La più piccola distanza (2008)* si contraddistingueva per una scelta timbrica molto precisa: il suono di un harmonium e dei violini. Mi sembra che tutto lo spettacolo fosse all'insegna di una ricercata artigianalità che passava soprattutto attraverso la conclamazione della materia dei quadrati, unici elementi che scorrevano sulla scena. Che rapporto c'è tra il piano visivo e quella scelta timbrica?**

Ne *La più piccola distanza* la scelta stessa di eseguire dal vivo le musiche nasceva dall'esigenza di artigianalità di cui tu parli. In quello spettacolo sapevamo di correre un grosso rischio: togliere la figura umana dalla scena e lavorare esclusivamente con dei quadrati che scorrevano, tirati da attori dietro le quinte. Ma al tempo stesso avevamo l'esigenza che lo spettacolo mantenesse calore umano: per questo è nata l'idea di usare la musica dal vivo, quasi fosse l'esecuzione di quella sorta di partitura offerta dai quadrati in movimento sulla scena. L'immagine che volevamo evocare attraverso i quadrati ci era stata suggerita dalla visione di un gruppo di persone da molto lontano, dello svolgimento di una giornata in una piazza. Per noi tutto ciò aveva un forte legame con gli esperimenti cinematografici di inizio Novecento, vere e proprie sinfonie urbane che hanno caratterizzato il cinema delle origini, quando bastava la magia di mettere una macchina da presa all'angolo di una strada e successivamente riconoscere il tratto delle immagini prodotte come forma di drammaturgia. Usare gli strumenti dal vivo ci consentiva di aprirci all'atmosfera delle proiezioni cinematografiche di inizio secolo, quando il cinema era muto. Nello specifico, la scelta di harmonium e violino era di natura estetico-pratica. Da un lato era importante usare l'harmonium, capace di mantenere le durate, caratteristica che il pianoforte o altri strumenti a corda pizzicata non hanno. Uno strumento a corda pizzicata non avrebbe potuto restituire l'idea della durata dell'attraversamento dei quadrati e quindi non avrebbe potuto essere leggibile come la voce stessa di questi "quadrati-personaggio" sulla scena. L'harmonium, invece, è uno strumento a tastiera che dà la possibilità di tenere un suono fin quando si va avanti a pedalare. Al di là del discorso sul suono, l'harmonium ha in sottofondo il rumore di mantice che ne *La più piccola distanza* si trasformava in un respiro che dava consistenza all'immagine scenica, restituendo anche l'affanno dell'andatura. Come contrappunto rispetto a questo piano, c'era bisogno di uno strumento che restituisse in maniera più precisa dell'harmonium i microcaratteri, i tentennamenti, le timidezze dei movimenti, i piccoli gesti, l'intensificarsi dell'andatura: per questa ragione abbiamo scelto il violino, che ha una gamma coloristica molto più precisa rispetto alla pastosità dell'harmonium. A suonare l'harmonium ero io, mentre i violini erano suonati da Alberto Napoli e Francesca Quadrelli.

***La più piccola distanza* aveva una sorta di spin-off molto suggestivo, *Concerto per harmonium e città*: non vi era più l'apparato scenico con lo scorrimento dei quadrati e lo spettacolo si configurava come un vero e proprio concerto in cui tu suonavisti l'harmonium e su di esso si disegnavano la mappa di una città. Che relazione c'è tra questi due spettacoli?**

Era, come dici tu, uno spin-off. Nasceva su richiesta di Sara Panucci e Danilo Morbidoni, cioè i Keramik Papier, che a Roma organizzavano la rassegna *Bestiario*. Ci chiesero un concerto. A noi Pathosformel non convinceva l'idea di infrangere la relazione tra composizione musicale e creazione di un'immagine urbana che stava alla base de *La più piccola distanza*. Così abbiamo accettato di realizzare un concerto, ma vi abbiamo aggiunto la proiezione sull'harmonium. Rispetto a *La più piccola distanza* in *Concerto per harmonium e città* qualcosa si alterava: non vi era più la lettura di uno spartito in movimento ma la volontà di considerare la musica alla stregua di un incantatore di serpenti, nel senso che nel concerto era la musica

che andava a creare l'immagine della città e non viceversa. La mappa geografica, allora, poteva essere considerata come i percorsi di diverse persone che si incontrano.

Ne *La prima periferia* (2010) in scena lavoravate sulla manipolazione di alcuni manichini fortemente stilizzati che voi chiamavate modelli anatomici. L'aspetto sonoro si basava sulla dicotomia tra una serie di rumori e le note di un pianoforte.

Ci affascinava la dimensione post-umana sui cui abbiamo costruito l'intero spettacolo. La scelta dei suoni si basava sulla volontà di mettere la componente umana a margine, quindi nella maggior parte dei casi abbiamo lavorato su rumori in cui le voci umane erano molto distanti e ciò che era più facilmente riconoscibile sembrava vivere nella dimensione del ricordo. Rispetto ai precedenti lavori volevamo approfondire la dimensione ritmica. Il ritmo doveva venir percepito come qualcosa di molto difficoltoso: era sempre presente, ma imperfetto; in alcuni tratti rallentava anche se solo di un battito. Il forte martellamento ritmico ci serviva a incalzare l'immagine mentre contemporaneamente la sua incostanza sottolineava la difficoltà dei movimenti dei manichini, ovvero l'"umanità" delle macchine che usavamo in scena. Il suono del pianoforte entrava in scena improvvisamente, nel momento in cui si spezzava il rapporto fra i modelli anatomici e noi che li manipolavamo. Allora noi in scena non eravamo più presenze tecniche che costruivano i movimenti dei manichini, quasi sparendo: fra noi e i modelli anatomici si instaurava una relazione di cura, quasi si aprisse una possibilità sentimentale anche nella tecnica. Il suono del pianoforte scaldava la struttura sonora.

***An Afternoon Love* (2011) è uno spettacolo silenzioso sotto il profilo musicale, ma non sotto quello sonoro: parte della drammaturgia sonora era data dal rumore del palleggiamento del pallone da basket, dal suono delle scarpe da ginnastica sul pavimento durante l'allenamento del giocatore in scena. In uno spettacolo così minimalista tutto ciò costruiva una densa tessitura sonora.**

In quello spettacolo, in cui si assisteva semplicemente all'allenamento di un giocatore di basket, ci siamo voluti domandare se l'assenza di struttura potesse aprire l'immaginazione dello spettatore. Se nei precedenti lavori ci eravamo interrogati sulla possibilità di ritrovare una componente profondamente umana in elementi non umani, nell'inanimato, con la ricerca che ha portato ad *An Afternoon Love* ci siamo voluti chiedere se la quella componente umana fosse presente anche in un'immagine quotidiana, cioè non costruita appositamente per uno spettacolo. Anche se sembrava semplicemente un allenamento di un giocatore professionista di basket, tutto lo spettacolo è costruito minuziosamente. Quando abbiamo cominciato a lavorare col giocatore Josef Kusendila sapevamo che non avremmo composto una musica specificatamente per lo spettacolo, proprio per la necessità di non virare nella dimensione della rappresentazione e per lasciare il lavoro più spoglio possibile. Tutto avveniva in silenzio, salvo in un momento. Durante le prove abbiamo usato diversi tipi di musica. La musica classica scelta, che ovviamente non è la musica che si usa durante gli allenamenti, dava la possibilità di sovrascrivere il movimento in maniera non stereotipica: si trattava di un lied di Mahler, *Ich Bin Der Welt Abhanden Gekommen*. Ci convinceva perché contiene una variazione ritmica che permetteva di creare una relazione con i movimenti del giocatore.

In *An Afternoon Love* il suono non proveniva dall'impianto di amplificazione del teatro, ma da un dispositivo in scena, un vecchio registratore a cassetta, ovvero un sistema di riproduzione lo-fi.

Non abbiamo utilizzato gli impianti audio del teatro, così come non usavamo cambi di luce, proprio perché avevamo in mente un'immagine molto quotidiana. Il pubblico entrava e Josef stava già allenandosi: volevamo che gli spettatori sentissero di star spiando qualcosa che accadeva nonostante la loro presenza.

Qualsiasi elemento strettamente teatrale sarebbe risultato fuorviante rispetto a quello che avevamo in mente. Così era Josef stesso che metteva la musica. Non poteva usare un lettore digitale perché necessitavamo di uno strumento che avesse le casse di amplificazione. Per questo motivo abbiamo scelto il registratore a cassetta. In più quel dispositivo permetteva al giocatore di ritornare su uno stesso frammento di musica col tasto rewind, cosa che succedeva tre volte durante lo spettacolo. Ci piaceva molto la dimensione di attesa che si sviluppava quando Joseph tentava di recuperare esattamente uno specifico frammento musicale. Questo espediente non fa certo parte del training di basket, ma di quello teatrale. Al tempo stesso, questo ritornare sottolineava una dimensione ossessiva: la piacevole ossessione del ritorno su dettagli specifici appartiene alle storie d'amore.

In *Alcune primavere cadono d'inverno* (2011) avete nuovamente lavorato con il suono live, che in quel caso era creato della band genovese Port-Royal, le cui atmosfere sono sospese fra elettronica e post-rock.

Come *Volta* e *La timidezza delle ossa*, anche *An Afternoon Love* e *Alcune primavere cadono in inverno* fanno parte di un dittico che riflette sugli stessi temi. Questo progetto ci è stato commissionato dall'Auditorium Parco della Musica di Roma, nell'ambito del festival *Meet In Town*. Rispetto agli altri nostri lavori, in questo caso la musica non nasce affatto a servizio dello spettacolo o composta strettamente per lo spettacolo, visto che di quell'aspetto non siamo volutamente stati padroni, ma era totalmente delegato ai Port-Royal. Per questo per me è più difficile da spiegare. La partitura visiva e quella sonora sono state composte parallelamente. Il progetto è a metà tra uno spettacolo dei Pathosformel con musiche dei Port-Royal e un concerto dei Port-Royal con visuals dei Pathosformel.

In scena una busta si muove animata da alcuni ventilatori e un breakdancer, Stefano Leone, compie delle evoluzioni. Il rapporto tra partitura visiva e suono crea, a mio parere, tre assi: uno conclamato, che è quello della musica molto evocativa e atmosferica dei Port-Royal suonata live in scena; un altro asse è quello di una musica solamente evocata dal breakdancer, ovvero l'orizzonte hip-hop a cui la breakdance fa riferimento e che non ha niente a che vedere col suono prodotto live; un altro ancora è quello che nasce osservando le evoluzioni della busta che sembra aderire da un punto di vista coreografico al suono dai Port-Royal.

È così: le prime due dimensioni di cui parli sono molto presenti nello spettacolo. Non volevamo che un breakdancer danzasse su musica hip-hop, perché non ci interessava la dimensione coreografica della sua presenza. Volevamo spiare, come in *An Afternoon Love*, una dimensione solitaria e la fragilità di un'immagine che, in genere, viene rappresentata con tanta sicurezza. Per mettere in scena il contrasto tra fragilità e controllo del movimento abbiamo usato l'accostamento della musica, del breakdancer e della busta di plastica. Il breakdancer viene di solito colto nel pieno controllo dei suoi movimenti mentre la busta di plastica volteggiava, abbandonata a una serie di impulsi esterni. Nello spettacolo, in molti momenti, si creavano delle coreografie speculari, nel senso che ciò che il breakdancer e la busta di plastica compivano sembrava avere un rapporto di analogia. Ai Port-Royal abbiamo chiesto di insistere meno sulla dimensione ritmica delle loro composizioni, per enfatizzare il tipo di immagine che volevamo costruire.