

CULTURE TEATRALI 2018

TEATRI DEL SUONO

A CURA DI ENRICO PITOZZI



TERZO TEATRO: IERI, OGGI, DOMANI

A CURA DI ROBERTA FERRARESI



**la casa
USHER**

Culture Teatrali

Studi, interventi e scritture sullo spettacolo

27, Annale 2018



la casa
USHER

Culture Teatrali

Studi, interventi e scritture sullo spettacolo
Annali fondati e diretti da Marco De Marinis
Nuova serie
n. 27 – 2018

Direzione: Marco De Marinis

Comitato Scientifico: Georges Banu (Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris III); Josette Féral (Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris III); Helga Finter (Justus Liebig - Universität Giessen); Raimondo Guarino (Università di Roma III); Claudio Longhi (Università di Bologna - ERT); Freddie Rokem (Tel Aviv University); Nicola Savarese (Università di Roma III); Richard Schechner (New York University - Tisch School).

Redazione: Fabio Acca, Laura Budriesi, Roberta Ferraresi, Silvia Mei.

C/o Dipartimento delle Arti - Università degli Studi di Bologna, via Barberia 4, 40123 Bologna.

Contatti online rivista: cultureteatrali.dar.unibo.it - rivista.cultureteatrali@gmail.com

Direttore responsabile: Marco De Marinis

Peer review: la pubblicazione di un contributo su «Culture Teatrali» comporta il passaggio attraverso il sistema di *double blind peer review*.

La rivista «Culture Teatrali» è pubblicata con il contributo del Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna.

Per abbonamenti e acquisti postali rivolgersi a:
VoLo publisher srl, via della Zecca 15, 55100 Lucca, tel. 0583/494820
claudiagori@volopublisher.com

Autorizzazione del Tribunale di Bologna n. 7374 del 6 novembre 2003
ISSN: 1825-8220

© 2018 by VoLo publisher srl
via Ricasoli, 32 - 50122 Firenze. Tel. +39/055/2302873
Email: info@volopublisher.com. Sito internet: www.lacasausher.it

In copertina: Heiner Goebbels, *Stifters Dinge*, 2007.
Copyright by Wonge Bergmann | Ruhrtriennale.

ISBN: 978-88-98811-342
Finito di stampare nel mese di ottobre 2018 presso Cartografica Toscana - Pescia (PT).

SOMMARIO

TEATRI DEL SUONO

a cura di Enrico Pitozzi

7	<i>Premessa</i>
OUVERTURE	
10	Heiner Goebbels <i>Estetica dell'assenza. Come tutto ebbe inizio</i>
SEZIONE I. VEDERE IL SUONO	
20	Enrico Pitozzi <i>Immagini sonore. La scena contemporanea e le sue forme</i>
37	Dujka Smoje <i>Le théâtre musical à la croisée des chemins</i>
SEZIONE II. TEATRI DEL SUONO	
52	Ryūichi Sakamoto <i>The sound perception. Conversation with Enrico Pitozzi and Giulio Boato</i>
58	Hubert Westkemper <i>Della percezione: il suono come ambiente complesso</i>
66	Luigi Ceccarelli <i>La materia del suono: un ascolto immersivo</i>
79	Scott Gibbons <i>The elementary matter of things: the organic aspects of sound</i>
85	Hans Peter Kuhn <i>A sonic dimension of theatre</i>
92	Roberto Paci Dalò Giardini Pensili <i>L'invisibile ben temperato</i>
99	Daniela Cattivelli <i>Gesti sonori</i>
108	Robin Rimbaud (aka Scanner) <i>The experience of listening</i>
115	Francesco Giomi <i>Dello stupore: una logica acustica</i>
122	Nancy Tobin <i>La conception sonore pour la scène</i>

SEZIONE III. L'IMMAGINE SONORA

- 132 Jean-Paul Quéinnec
Effets de constellation de la dramaturgie sonore au théâtre
- 150 Stefano Tomassini
«Un passo dentro allo spartito»: ipotesi su Händel e Bigonzetti

TERZO TEATRO: IERI, OGGI, DOMANI

a cura di Roberta Ferraresi

- 169 Marco De Marinis
Terzo Teatro: ieri, oggi, domani. Presentazione
- 173 Piergiorgio Giacchè
C'era una volta il Terzo Teatro...
- 182 Raimondo Guarino
Il tempo del Terzo Teatro
- 188 Cristina Valenti
Terzo Teatro, generazione teatrale e generazione politica
- 200 Mimma Valentino
Le "isole galleggianti" del Terzo Teatro
- 212 Roberta Ferraresi
Terzo Teatro: ieri, oggi, domani. Riflessioni a margine di un progetto

STUDI

- 227 Roberto Fratini Serafide
Liturgie dell'impazienza - Soglie dell'inazione.
Le culture della Partecipazione e la Cultura come Performance partecipativa
- 258 Pierfrancesco Giannangeli
Le radici contemporanee del teatro amatoriale: un'ipotesi

INTERVENTI

- 281 Marco Baliani
Ditemi prima i vostri nomi. Lectio magistralis
- 291 Abstract

TEATRI DEL SUONO

a cura di Enrico Pitozzi

Heiner Goebbels

ESTETICA DELL'ASSENZA. COME TUTTO EBBE INIZIO*

Per dimostrare cosa intendo con l'espressione "estetica dell'assenza" credo sia utile fare riferimento all'esperienza di *Stifters Dinge*, un'installazione performativa senza performer che dal 2007 continua a essere rappresentata in tutto il mondo. Ma, per comprendere meglio ciò che accade in quel lavoro e capire a cosa mi riferisco quando parlo di "assenza", è forse necessario soffermarsi sul modo in cui la riflessione riguardo a questo tema ha preso forma all'interno del mio lavoro durante gli anni.

Com'è cominciato tutto? Probabilmente con un incidente avvenuto nel 1993, durante le prove di *Ou bien le débarquement désastreux / Oder die glücklose Landung / Or the hapless landing*, uno dei miei primi lavori di teatro musicale, realizzato con cinque musicisti africani e francesi e un attore eccezionale come André Wilms.

Magdalena Jetelová, importante artista visiva di Praga, realizzò la scenografia di quello spettacolo: al centro pose una grande piramide di alluminio rovesciata e sospesa al soffitto, con la sabbia che scivolava fuori dalla punta. Durante la performance, questa piramide poteva anche essere completamente raddrizzata. Sul lato sinistro del palcoscenico, invece, era posto un enorme muro di capelli setosi leggermente agitati da cinquanta ventilatori posizionati dietro quella superficie, che facevano impazzire l'attore con il rumore dei loro motori. In una delle scene in cui si articola il lavoro, l'attore scompare dietro la parete di capelli, mentre in un'altra è interamente risucchiato dalla piramide per poi riapparire, dopo alcuni minuti, a partire dalla testa.

Dopo aver provato queste scene, Magdalena Jetelová andò direttamente da André Wilms e gli disse con entusiasmo: "È assolutamente fantastico quando scompari". È certamente qualcosa che non si dovrebbe mai dire a un attore. Wilms s'infuriò a tal punto che dovetti intervenire, chiedendo gentilmente alla scenografa di non presentarsi più alle prove.

Ancora più interessante, ad ogni modo, è l'approccio intuitivo che Jetelová trae dalla sua prospettiva di artista visiva, grazie al quale fu in grado di mettere in questione uno dei più importanti principi delle arti performative. Infatti, nonostante alcuni radicali (e, in seguito, spesso ignorati) esperimenti dell'avanguardia teatrale all'inizio del ventesimo secolo – inclusi i lavori di Gertrude Stein o l'approccio di Vsevolod

* Traduzione di Giulia Tonucci da H. Goebbels, *Aesthetics of Absence: how it all began*, in Id., *Aesthetics of Absence. Texts on Theatre*, ed. by J. Collins, London-New York, Routledge, 2015 (*Ästhetik der Abwesenheit*, in Id., *Ästhetik der Abwesenheit. Texte zum Theater*, Berlin, Theater der Zeit, 2012). Dove è stato possibile reperire i passi citati in traduzione italiana, essi sono stati debitamente riportati. In tutti gli altri casi, se non indicato diversamente, le citazioni sono state tradotte appositamente. Il curatore ringrazia Heiner Goebbels per la sua disponibilità a permettere la traduzione di questo testo.

Mejerchol'd e Adolphe Appia, solo per citarne alcuni –, e nonostante le esperienze di artisti americani come Bob Wilson, Richard Schechner, Richard Foreman e altri, che negli anni Sessanta e Settanta proponevano un teatro performativo contro l'autorità intimidatoria e la centralità dei testi, il teatro e l'opera sono oggi ancora largamente fondati sul concetto classico di un'esperienza artistica guidata dalle nozioni di presenza e intensità. Il focus della percezione è posto soprattutto su performer espressivi (attori, cantanti, danzatori e strumentisti): solisti sicuri di sé – certi dei loro ruoli, personaggi e corpi.

Tra tutte le arti performative, solamente la danza contemporanea ha sollevato domande circa i temi del soggetto e dell'identità sin dagli anni Ottanta, e ha tentato di tradurle in coreografie di corpi frammentati, dislocati, non finiti, deformati o evanescenti¹. Il teatro e l'opera invece rifiutano testardamente di interrogarsi sui loro postulati tradizionali.

Qualche volta cambiano il testo di uno spettacolo, qualche volta la musica di un'opera – ma non molto più di questo. Peraltro, parlando come chi conosce bene l'inerzia delle istituzioni scolastiche dedicate alla formazione di attori e registi, posso garantirvi che sarà così ancora per lungo tempo.

Quello che fu solamente un aneddoto e un breve momento di *Ou bien le débarquement désastreux* divenne un aspetto cruciale del mio lavoro successivo. Già in quest'opera la questione della presenza non è univoca. L'attore deve accettare di condividere questa "qualità" con tutti gli elementi coinvolti e prodotti dalla realtà della scena (che non è solamente una decorazione illustrativa ma un'opera d'arte a tutti gli effetti): il confronto fra testo e musica, la separazione tra la voce e il corpo dell'attore, lo scontro improvviso tra una musica e l'altra (una composta da due *griots* del Senegal e la mia musica, eseguita con trombone, tastiere e chitarra elettrica), oppure lo scontro tra una scena e l'altra. Tra questi "elementi separati", come sosteneva Brecht, si manifestano le distanze e si delineano gli spazi vuoti per l'immaginazione dello spettatore².

A questo proposito, *Ou bien le débarquement désastreux* non offre né un quadro completo né una cronologia musicale, e ancor meno una narrazione lineare. Il lavoro è basato su tre testi che alludono a questioni che possono sorgere nello spettatore – personalmente e individualmente – in risposta alla performance: i *Congo Notebooks* di Joseph Conrad³; un testo di prosa intitolato *Herakles 2 oder die Hydra* di Heiner Müller⁴ e un poema di Francis Ponge sulle foreste di pini⁵. Questi testi toccano

¹ Cfr. G. Siegmund, *Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes*, Bielefeld, Transcript, 2006.

² Cfr. B. Brecht, *Brecht on Theatre*, trad. and ed. by J. Willet, London, Methuen, 1964, p. 37 [nota del curatore della versione inglese: Un'ulteriore discussione sul rapporto fra Brecht e la scenografia è reperibile in C. Baugh, *Brecht and Stage Design: The Bühnenbildner and the Bühnenbauer*, in P. Thomson e G. Sacks (eds.), *The Cambridge Companion to Brecht*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, pp. 235-253].

³ In J. Conrad, *Last Essays*, ed. by H.R. Stevens and J.H. Stape, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, pp. 121-168.

⁴ In H. Müller, *Geschichten aus der Produktion 2 (= Texte 2)*, Berlin, Rotbuch Verlag, 1974.

⁵ In F. Ponge, *Mute Objects of Expression* [1976], trad. by L. Fahnestock, New York, Archipelago Books, 2008, pp. 73-130.

tematiche come la paura dello straniero, la violenza e la colonizzazione, insistendo sul riconoscimento e il rispetto delle differenze etniche piuttosto che sul tentativo di trovare tratti comuni. Insomma, per dirla con Maurice Blanchot: “L’altro non è tuo fratello”.

Inoltre, tutte le voci si esprimevano in francese o mandingo – una lingua che solamente pochi spettatori sono in grado di capire. A dir la verità, questo non mi importa affatto. Si può “star lì tranquilli senza nervoso”, come afferma Gertrude Stein riguardo alle sue prime esperienze teatrali:

Dovevo avere sedici anni e [Sarah] Bernhardt venne a San Francisco e ci restò due mesi. Io sapevo poco francese [ma] non importava [perché] era tutto così estero ed essendo la sua voce così variegata e tutto così tanto francese io potevo star lì tranquilla senza nervoso. E così feci. [...] Modi di fare da vedere e costumi del teatro francese erano tutt’uno in una cosa sola che esisteva in se stessa e per se stessa. [...] Fu per me un piacere molto semplice *commovente* e diretto⁶.

Un teatro come “cosa in sé”, e non come rappresentazione o strumento per fare delle affermazioni sulla realtà, è esattamente ciò che cerco di offrire. In un teatro così concepito lo spettatore è coinvolto in una drammaturgia dell’esperienza, piuttosto che assistere a uno spettacolo in cui le relazioni rappresentate dagli attori sul palco sono motivate psicologicamente. Ciò che mi interessa è un dramma della percezione, un dramma dei sensi, come accade in quei potenti scontri tra tutti gli elementi messi in campo – palco, luce, musica, parole –, e dove l’attore deve sopravvivere piuttosto che recitare. Così la drammaturgia dei “media” diviene qui, a tutti gli effetti, una duplice drammaturgia: una sfida per l’attore e una sfida per la percezione del pubblico.

Questa esperienza, che testimonia di una forma di “presenza” divisa tra i molti elementi che organizzano la scena, probabilmente spiega perché due anni dopo – nella performance *Schwarz auf Weiss / Black on White* – ho deciso di puntare tutto non sui virtuosismi di un grande attore, ma di affidare invece la responsabilità a diciotto musicisti dell’Ensemble Modern⁷, dunque a un protagonista collettivo, possiamo dire. Fu una presa di posizione contro una forma d’arte molto spesso profondamente gerarchica: nella sua organizzazione e nel suo processo realizzativo, nell’uso degli elementi teatrali, nel suo risultato artistico, e non ultimo in ciò che riguarda il carattere totalitario della sua estetica e della sua relazione con il pubblico.

In *Black on White* i musicisti dell’Ensemble Modern non “scompaiono” nell’orchestra a beneficio dei solisti. Essi, invece, suonano sul palco e rivelano le loro abilità teatrali, oltre al loro virtuosismo di musicisti: scrivere, cantare, risolvere/sistemare le cose in palcoscenico, giocare a badminton o altro, colpire la batteria o fogli di metallo con palline da tennis oppure sbagliare mira. Oltre a questo, leggono anche la frase:

⁶ G. Stein, cit. in G. Morelli, *Very Well Saints: a Sum of Deconstructions. Illazioni su Gertrude Stein e Virgil Thomson (Paris, 1928)*, Firenze, Olschki, 2000, p. 34 (*Plays. Writings 1932-1946*, ed. by C.R. Stimpson e H. Chessman, New York, Library of America, 1998).

⁷ [Nota del curatore della versione inglese: Fondato nel 1980 con sede a Francoforte, l’Ensemble Modern è uno tra i più importanti per quanto riguarda la musica contemporanea].

“Voi che leggete siete ancora tra i vivi, ma io che scrivo sarò andato da lungo tempo nel regno delle ombre”⁸.

Quest’anticipazione della “morte dell’autore”⁹, contenuta nel racconto breve *L’ombra. Una parabola* di Edgar Allan Poe, non dovrebbe essere presa alla lettera (l’autore tedesco Heiner Müller mi raccomandò questo testo molti anni prima della sua morte, durante il periodo in cui si svolgevano le prove di *Black on White*). L’assenza può essere trovata anche qui, ma su un altro piano: ad esempio come rifiuto di una qualsiasi azione drammatica. “Sembra accadere poco”, diceva Ryan Platt nella sua introduzione a una proiezione della versione video di *Black on White* alla Cornell University qualche tempo fa¹⁰.

Ma *Black on White* è anche un lavoro sulla scrittura. «La scrittura, che tradizionalmente si è ritirata dietro l’apparente presenza della performance, si dichiara apertamente come l’ambiente in cui si colloca la struttura drammatica», scrisse la studiosa di teatro Elinor Fuchs nel 1985¹¹. «Il prezzo di questa emergenza, o forse il suo scopo, è l’indebolimento della Presenza teatrale»¹², che mina – di conseguenza – anche la presenza dell’attore a se stesso¹³. In *Black on White* la presenza è doppiamente ridotta anche dalla “non-presenza” piuttosto diletteggiante dei musicisti, che non avevano mai fatto nulla del genere prima di allora. Si possono osservare i volti non espressivi, non drammatici, ma altamente concentrati dei musicisti-performer che non fingono di essere altro che se stessi in quanto musicisti, esattamente nello spazio e nel momento in cui li si guarda. Spesso voltano le spalle al pubblico, frammentando così l’attenzione degli spettatori attraverso il “paesaggio” di diciotto persone che si muovono contemporaneamente. Per citare ancora Elinor Fuchs: «Un teatro dell’assenza [...] disperde il centro, delocalizza il soggetto, destabilizza il significato»¹⁴.

In questa performance, sta a noi spettatori decidere dove concentrare lo sguardo. Questo non è diverso da ciò che si verifica in uno spettacolo successivo e realizzato con gli stessi musicisti (*Eislermaterial*), in cui il centro del palcoscenico rimane completamente vuoto per tutto il tempo. Durante la performance, i musicisti siedono sui tre lati del palco. La “presenza” si manifesta a livello puramente acustico, mediante dei microfoni ravvicinati e l’amplificazione. Quelli che per i musicisti sono ostacoli/resistenze/difficoltà strutturali (la distanza tra loro, la separazione delle famiglie strumentali, e così via) permettono invece di visualizzare, da parte del pubblico, il processo comunicativo di un ensemble che diviene autonomo, senza direttore d’orchestra.

⁸ Cfr. E.A. Poe, *L’ombra. Una parabola*, in Id., *Tutti i racconti, le poesie e “Gordon Pym”*, Roma, Newton Compton, 2009 (*Shadow: A Parable*, in Id., *The Complete Works*, ed. by J.A. Harrison, vol. II, New York, AMS, 1965).

⁹ Cfr. R. Barthes, *Image Music Text*, ed. and trad. by S. Heath, London, Fontana Press, 1977.

¹⁰ [Nota del curatore della versione inglese: Ryan Platt è professore associato di Studi sulla Performance presso il Dipartimento di Teatro e Danza del Colorado College e precedentemente dottorando alla Cornell University, dove Heiner Goebbels era artista in residenza nel 2010].

¹¹ E. Fuchs, *Presence and the Revenge of Writing: Re-Thinking Theatre After Derrida*, in «Performing Arts Journal», IX, 1985, nn. 2-3, pp. 163-173.

¹² *Ibid.*, p. 163.

¹³ *Ibid.*, p. 166.

¹⁴ *Ibid.*, p. 165.

Il suo posto è occupato soltanto dalla statuetta del compositore Hanns Eisler, amico e collaboratore di Bertolt Brecht. In modo piuttosto strano, l'attenzione del pubblico non diminuisce a causa dell'assenza di elementi di distrazione durante la performance, anche se coloro che fanno teatro da sempre mi avvertirono che ciò sarebbe potuto accadere. «L'esperienza della presenza rappresentata nell'atto percettivo cresce al punto che la presenza presentata scompare» – come ha scritto il mio collega Gerald Siegmund in un suo recente studio sull'“assenza”¹⁵.

A proposito dei concerti, direi che spesso è il direttore d'orchestra a ostacolare da un lato la responsabilità dei musicisti e dall'altro la percezione auto-responsabile del pubblico. Elias Canetti ci spiega perché:

Non c'è alcuna espressione del potere più evidente dell'attività del direttore d'orchestra. [...] Lo star seduti in silenzio degli ascoltatori conviene all'intenzione del direttore tanto quanto la docilità dell'orchestra. Sugli ascoltatori viene esercitata una costrizione affinché restino immobili. Prima dell'avvio del direttore, prima del concerto, il pubblico parla e si muove. [...] Durante il concerto il direttore è una guida e un capo per la folla nella sala. [...] Vivente raccolta di leggi, il direttore signoreggia sull'uno e sull'altro lato del mondo morale. Con il comando della sua mano indica ciò che accade e vieta ciò che non deve accadere. Il suo orecchio fruga nell'aria alla ricerca del proibito. Per l'orchestra il direttore rappresenta effettivamente l'intera composizione nella sua simultaneità e nella sua sequenza; poiché durante l'esecuzione il mondo non deve consistere d'altro che della composizione, il direttore è, finché essa dura, il sovrano del mondo¹⁶.

Nel mio lavoro di teatro musicale *Eraritjaritjaka*, questo testo è presentato nella forma di un impressionante monologo virtuosistico recitato dall'attore André Wilms al limite del palco (la classica posizione della presenza), appena prima di abbandonare la scena seguito da un cameraman, mentre la sua immagine in video continua a essere proiettata *live* sul fondale, che è la facciata bianca di una casa. Il pubblico lo vede lasciare il foyer del teatro, salire in macchina, guidare attraverso la città in cui la *pièce* viene presentata, scendere dalla macchina dopo pochi minuti di guida ed entrare nel suo appartamento. Le parole che gli spettatori ascoltano durante tutta questa ripresa *live* sono prese dagli appunti di Canetti: «Un paese dove uno che dice “io” sprofonda subito sotto terra»¹⁷.

È ovvio: l'assenza dell'attore sarà molto lunga. Il pubblico, liberato dalla forte presenza del monologo precedente, è irritato, confuso, ma allo stesso tempo rilassato. Gli spettatori non sanno nemmeno se l'attore, che hanno pagato per vedere e ascoltare, tornerà mai sulla scena. La telecamera lo segue nel suo appartamento, dove fa cose prive di alcun valore drammatico: aprire e leggere lettere, annotare appunti presi in prestito da Canetti (come «Non spiegare nulla, metterlo lì, dire, lasciare»)¹⁸, ordinare

¹⁵ G. Siegmund, *Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes*, cit., p. 81.

¹⁶ E. Canetti, *Massa e potere*, Milano, Adelphi, 1981, pp. 478-481 (*Masse und Macht*, Hamburg, Claassen Verlag GmbH, 1960).

¹⁷ Id., *Il cuore segreto dell'orologio. Quaderni di appunti 1973-1985*, Milano, Adelphi, 1987, p. 180 (*Das Geheimnis der Uhr, Aufzeichnungen 1973-1985*, Frankfurt am Main, Fisher, 1994).

¹⁸ *Ibid.*

la biancheria guardando la televisione, leggere il giornale, cercare di vivere da solo pur non essendo in grado di farlo – pensando anche ad alta voce: «Non si può esistere con gli esseri umani. Non si può esistere senza esseri umani. Come si può esistere?»¹⁹. E intanto, prepara uova strapazzate.

L'orologio in fondo alla cucina mostra l'ora reale, e il ritmo con cui l'attore taglia le cipolle è in sincronia con l'esecuzione musicale dell'orchestra sul palco, che interpreta un quartetto d'archi di Maurice Ravel.

Entrambi testimoniano la vitalità di una forma mediata di presenza.

Ricapitolando i diversi concetti di “teatro dell'assenza” così come sono emersi finora, la nozione di “assenza” può essere definita:

- come la scomparsa dell'attore-performer dal centro dell'attenzione (o addirittura dal palcoscenico);
- come la *dispersione* dell'idea di presenza, che viene divisa tra tutti gli elementi della scena;
- come una forma di polifonia degli elementi; ad esempio, l'illuminazione diviene “voce” indipendente, così come accade per l'autonomia dello spazio, del testo e dei suoni, come in una fuga di J.S. Bach;
- come frammentazione o divisione dell'attenzione dello spettatore, che viene canalizzata verso un “protagonista collettivo” fatto di interpreti che spesso nascondono il loro ruolo individuale, ad esempio volgendo le spalle al pubblico;
- come separazione della voce degli attori dal proprio corpo e dei suoni dei musicisti dai loro strumenti;
- come una forma di de-sincronizzazione di udito e vista, una separazione o divisione tra fase visiva e fase acustica;
- come creazione di spazi intermedi, spazi di scoperta, spazi in cui l'emozione, l'immaginazione e la riflessione possono effettivamente realizzarsi;
- come abbandono dell'espressività drammatica (“il dramma non si svolge sul palco”, dice Heiner Müller)²⁰;
- come centro vuoto: sia colto letteralmente, sia nella modalità del palcoscenico vuoto, cioè nell'assenza di un fuoco visivo centrale. Oppure come assenza di quello che chiamiamo un chiaro “tema” o “messaggio” di uno spettacolo teatrale; potremmo fare un confronto con il *nouveau roman* degli autori francesi degli anni Cinquanta, come Alain Robbe-Grillet, che ha fatto circolare i suoi argomenti con romanzi in cui i temi centrali non sono esplicitamente menzionati, ma piuttosto “provocati” in modo permanente, così che emergano e si impongano durante la lettura (come, ad esempio, la gelosia in *La Jalousie*);
- come assenza di una storia, o – parafrasando Gertrude Stein – nel senso che «tutto ciò che non è una storia può essere messo in scena»²¹. «A cosa serve raccontare

¹⁹ Id., *Aufzeichnungen 1973-1984*, München, Hanser, 1999, p. 54.

²⁰ [Nota del curatore della versione inglese: Heiner Goebbels sembra riferirsi al brano di *Hamletmaschine*: «Il mio dramma non ha avuto luogo». Cfr. H. Müller, *Hamletmaschine*, in Id., *Germania morte a Berlino e altri testi*, Milano, Ubulibri, 1991, p. 86 (*Hamletmaschine*, in «Theater Heute», n. 12, 1977)].

²¹ G. Stein, *Odio fare conferenze. Conferenze americane*, Roma, Castelvecchi, 2017, p. 180 (*Lectures in America*, Boston, Beacon Press, 1935).

una storia quando ce ne sono già così tante e ognuno di noi ne conosce così tante e altrettante ne racconta [...] quindi, perché raccontarne un'altra ancora?»²²;

- ultimo, ma non meno importante, l'assenza può essere recepita come un modo per evitare le cose che ci aspetteremmo, le cose che abbiamo visto, che abbiamo sentito, che sono normalmente eseguite su di un palco. O, utilizzando ancora le parole di Elias Canetti, che sentiamo quando l'attore in *Eraritjaritjaka* alla fine apre la finestra del suo appartamento per dire:

Passare il resto della vita soltanto in luoghi assolutamente nuovi. Abbandonare i libri, bruciare ogni cosa iniziata. Andare per paesi di cui non si possa mai imparare la lingua. Guardarsi da ogni parola spiegata. Tacere, tacere e respirare, respirare l'incomprensibile. Ciò che odio non è l'imparato, ciò che odio è il fatto di viverci dentro²³.

In quell'esatto momento il pubblico vede l'attore dal vivo sul palco aprire una delle finestrelle nere sullo sfondo e lentamente – mentre si vedono anche il cameraman e il quartetto d'archi attraverso le finestre ora completamente aperte dell'appartamento dell'attore – si rende conto che, forse, egli non ha mai davvero lasciato il palcoscenico.

Questa complessa torsione nel rapporto tra prospettive interne ed esterne (la proiezione del punto di vista della telecamera sulla facciata della casa in contrapposizione alla visione dello spettatore attraverso le finestre all'interno dell'appartamento), l'intreccio dei testi musicali, la percezione, l'inganno, lo shock improvviso e sorprendente di una presenza imprevedibile – tutto questo diventa un vero e proprio *dramma* per il pubblico che assiste a *Eraritjaritjaka*.

In seguito a questa esperienza, noi – io e il mio team – abbiamo deciso di procedere in questa direzione. La domanda al centro dell'esperimento che abbiamo provato con *Stifters Dinge* (lo spettacolo senza performer precedentemente menzionato) era la seguente: l'attenzione dello spettatore può essere catturata ugualmente, nonostante la mancanza di uno dei presupposti essenziali del teatro, vale a dire la presenza dell'attore?

Anche le più recenti definizioni nelle teorie della performance continuano a parlare della co-presenza o della partecipazione condivisa di performer e spettatori nello stesso tempo e nello stesso luogo²⁴.

Pertanto *Stifters Dinge* divenne un “no-man show” nel quale il sipario, le luci, la musica e lo spazio – tutti gli elementi che solitamente preparano, supportano, illustrano e servono una performance teatrale e i suoi performer (in una specie di giustizia a lungo rinvitata) – sono i protagonisti di questo lavoro, insieme a cinque pianoforti, dischi di metallo, pietre, acqua, fumo, pioggia e ghiaccio.

²² *Ibid.*

²³ E. Canetti, *La provincia dell'uomo. Quaderni di appunti 1942-1972*, Milano, Adelphi, 1978, p. 180 (*Die Provinz des Menschen, Aufzeichnungen 1942-1972*, München, Hanser, 1973).

²⁴ Cfr. E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo*, Roma, Carocci, 2014 (*Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2004).

Quando non c'è più nessuno sul palcoscenico, però, ad assumersi la responsabilità di presentare e rappresentare, quando niente è mostrato in scena, lo spettatore deve scoprire le cose da sé. La meraviglia del pubblico nel fare scoperte è attivata soltanto dall'assenza dei performer, che di solito svolgono abilmente il compito di focalizzare l'attenzione su di loro e sulle loro azioni. Soltanto la loro assenza crea quel gap che rende possibile questa libertà.

In *Stifters Dinge* i performer sono rimpiazzati da oggetti e macchine non antropomorfe – elementi naturali come l'acqua, la nebbia, la pioggia e il ghiaccio – ed elementi della *mise-en-scène* come il sipario, l'illuminazione e le voci acusmatiche [riprodotte dalle casse, n.d.t.]. Udiamo così voci disincarnate, in particolare quelle di Claude Lévi-Strauss, William Burroughs e Malcolm X, e sentiamo anche le prime registrazioni di voci anonime di comunità del Sud America, Grecia e Papua Nuova Guinea. Durante le formule magiche recitate dalle voci dalla Papua Nuova Guinea, vediamo i riflessi dell'acqua proiettati su una danza di tendaggi che lentamente si muovono su e giù.

La mia collega Helga Finter descrive così l'effetto di tali voci:

La voce registrata suggerisce allo spettatore la costruzione di effetti-presenza, dal momento che egli percepisce le parole pronunciate come indirizzate a lui. Ciò può essere attribuito allo stato acusmatico di tale voce, la cui sorgente rimane invisibile. Lo spettatore collegherà così ciò che ascolta a ciò che vede per poi formulare ipotesi sulla motivazione e sulla causalità. Il suo desiderio scopico mette in scena ciò che il suo desiderio *invocativo* [“Invokatorisches Begheren”] è in grado di sentire. Così l'intelligenza percettiva dello spettatore stesso mette in scena attivamente la performance mentre intesse e legge il proprio testo audiovisivo²⁵.

In un teatro tradizionale di parola, nel balletto o all'opera, gli spettatori si identificano con gli attori, i cantanti o i danzatori sul palco, si riconoscono in loro. Questo ovviamente non accade in *Stifters Dinge*, e raramente avviene nei miei lavori precedenti. Invece di offrire un'opportunità di auto-affermazione al performer e a coloro che osservano, un “teatro dell'assenza” dovrebbe essere in grado di creare un'esperienza artistica che non necessariamente deve consistere in un incontro diretto (con l'attore), ma che avviene attraverso l'incontro con l'alterità²⁶.

L'alterità va qui intesa non come una connessione diretta con qualcosa, ma come una relazione indiretta e triangolare in cui l'identificazione drammatica viene sostituita da un confronto piuttosto precario con una terza parte mediatrice, qualcosa che potremmo chiamare l'“altro”. L'assenza come *presenza dell'altro*, come confronto con un'immagine sconosciuta, con una parola o con un suono inedito, come incontro con forze fuori dal controllo dell'uomo, fuori dalla nostra portata.

²⁵ H. Finter, *Der (leere) Raum zwischen Hören und Sehen: Zu einem Theater ohne Schauspieler*, in T. A. Heilmann, A. von der Heiden, A. Tuschling (Hg.), *Medias in res. Medienkulturwissenschaftliche Positionen*, Bielefeld, Transcript, 2011, p. 132.

²⁶ Cfr. A. Eiermann, *Postspektakuläres Theater. Die Alterität der Aufführung und die Entgrenzung der Künste*, Bielefeld, Transcript, 2009.

Quello che era iniziato come un esperimento è diventato – con la comparsa degli elementi stessi sul palco – un tema quasi antropologico ed ecologico per il mio team, per il pubblico e per me.

Ora, dopo più di centocinquanta repliche, si può dire che l'esperimento funziona. Il pubblico reagisce con perplessità, poi con irritazione e infine con crescente attenzione; gli spettatori sono stimolati intellettualmente ed emotivamente, e spesso mi fanno sapere dopo, con un po' di sollievo: "Finalmente non c'è nessuno sul palco a dirmi cosa devo pensare".

SEZIONE I. VEDERE IL SUONO

È una musica che dà l'impressione di fluire continuamente, come se non avesse né inizio né fine; ciò che si ascolta è una parte di qualcosa iniziato da sempre, e che continuerà a suonare per l'eternità. La caratteristica di questi pezzi è di non avere cesure e la musica scorre realmente. La caratteristica formale di questa musica è di sembrare statica. La musica appare immobile, ma è un'illusione: all'interno di questa immobilità, si producono dei cambiamenti gradualmente.

G. Ligeti, *Ligeti in conversation with Péter Vármai, Yosef Häusler, Claude Samuel and Himself*, London, Eulenburg Books, 1983, p. 84.