

Sinestesiaonline

PERIODICO QUADRIMESTRALE DI STUDI SULLA LETTERATURA E LE ARTI
SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

NEITHER SECONDO STUDIO AZZURRO: UN ATLANTE ICONOGRAFICO BECKETTIANO¹

Grazia D'Arienzo

Abstract

Neither, progettato da Studio Azzurro e diretto da Paolo Rosa per l'Opernhaus di Stoccarda nel 2004, costituisce un esempio emblematico della tensione multidisciplinare che caratterizza il gruppo videoartistico milanese, e che lo spinge ad accostarsi, già dalla seconda metà degli anni '80, ai linguaggi dello spettacolo dal vivo. Nell'occorrenza specifica, l'allestimento dell'opera lirica composta da Morton Feldman su testo di Samuel Beckett vede lo Studio impegnato in un lungo processo preparatorio, volto, sin dalle sue fasi embrionali, a saldare l'imbastitura musicale all'atlante immaginifico dell'autore irlandese. La «drammaturgia multimediale» elaborata per la rappresentazione non si limita difatti a materializzare i referenti visivi contenuti nello scheletrico libretto, ma elabora corrispondenze che lo trascendono, attingendo all'intero canone verbo-iconografico di Samuel Beckett. Scopo del saggio è quello di verificare tale prerogativa progettuale e di analizzarne gli sviluppi sul piano scenico, attraverso la rassegna di materiali inediti (appunti preliminari, bozzetti scenici, *storyboard*) conservati presso l'Archivio Studio Azzurro e presso l'Archivio privato dello scenografo Stefano Gargiulo. A corredo del contributo, si fornisce una rassegna della fortuna critica di *Neither* e la trascrizione di una conversazione inedita tra Paolo Rosa e il *Dramaturg* dell'allestimento Klaus Zehelein.

Neither, designed by Studio Azzurro and directed by Paolo Rosa for the Opernhaus in Stuttgart in 2004, is an emblematic example of the multidisciplinary tension that characterizes the Italian video-artistic group, and that pushes it to approach, since the second half of the '80s, the languages of the live performance. In the specific case, the staging of the opera composed by Morton Feldman on a text by Samuel Beckett, sees Studio Azzurro engaged in a long preparatory process, aimed, since its starting point, to connect the music to the imaginative atlas of the Irish author. The «multimedia dramaturgy» designed for the production not only materializes the visual references contained in the skeletal *libretto*, but also elaborates correspondences with the entire verbal-iconographic canon of Samuel Beckett. The aim of my essay is to verify this design prerogative and to examine its developments on the stage, through the analysis of unpublished materials (preliminary notes, stage sketches and the storyboard) preserved at the Studio Azzurro Archive and at the private archive of the set designer Stefano Gargiulo. The paper is accompanied by a review of *Neither*'s critical fortune and the transcription of an unpublished conversation between Paolo Rosa and the *Dramaturg* of the production, Klaus Zehelein.

¹ Ringrazio Studio Azzurro e Stefano Gargiulo per la loro disponibilità, e per avermi permesso di consultare preziosi materiali cartacei, iconografici e videografici inerenti a *Neither*. Sono inoltre riconoscente alla Prof.ssa Pina De Luca per il suo supporto, e a Carmen Leopardi ed Elisa Bianchi per avermi garantito l'accesso alle fonti d'archivio.

Parole chiave

Teatro multimediale, Studio Azzurro, Samuel Beckett, Morton Feldman, intermedial performance, intermedial theatre, digital performance

Contatti

gdarienzo@unisa.it

Neither,² progettato da Studio Azzurro e diretto da Paolo Rosa per l'Opernhaus di Stoccarda nel 2004, rappresenta un esempio emblematico della tensione multidisciplinare che caratterizza il gruppo videoartistico milanese, e che lo spinge ad accostarsi, già dalla seconda metà degli anni '80, ai linguaggi dello spettacolo dal vivo.³ Nell'occorrenza specifica, l'allestimento dell'opera lirica composta da Morton Feldman su testo di Samuel Beckett vede lo Studio impegnato in un lungo processo preparatorio, volto, sin dalle sue fasi embrionali, a saldare l'imbastitura musicale all'atlante immaginifico dell'autore irlandese. La «drammaturgia multimediale» elaborata per la rappresentazione non si limita difatti a materializzare i referenti visivi contenuti nel brevissimo libretto, ma elabora corrispondenze che lo trascendono, attingendo all'intero canone verbo-iconografico di Beckett. Scopo del saggio è quello di verificare tale prerogativa progettuale e di analizzarne gli sviluppi sul piano scenico, attraverso la rassegna di materiali inediti conservati presso l'Archivio Studio Azzurro e presso l'Archivio privato dello scenografo Stefano Gargiulo.

1. *Neither* da Beckett-Feldman a Studio Azzurro

Il testo di *Neither* (*Né l'uno, né l'altro*) costituisce un caso piuttosto anomalo all'interno della produzione beckettiana. Composto da 16 righe, 87 parole prive di alcuna maiuscola, 3 virgole e 9 "a capo", è considerato il libretto di un'opera musicale; tuttavia, la brevità, la precisa ritmica e l'evocativa ambiguità che lo contraddistinguono risultano certamente più prossimi al paradigma poetico, rendendo la definizione di

² *Neither (Weder Noch)*, opera videomusicale, progetto video e drammaturgia multimediale di Studio Azzurro, regia di Paolo Rosa, Staatsoper, Stoccarda, 31 ottobre 2004. Ideazione: Paolo Rosa, dal libretto di Samuel Beckett. Musica: Morton Feldman, eseguita dalla Staatsorchester Stuttgart. Direzione d'orchestra: Roland Kluttig. Dramaturgie: Klaus Zehlein, Sergio Morabito. Soprano: Petra Hoffmann (prima rappresentazione) / Anu Koms. Prologo: Raoul Mörchen, Klaus Reichert. Fotografia e progetto luci: Fabio Cirifino. Progetto scenografico: Stefano Gargiulo (Mubeiò). Costume: Berna Todisco (Mubeiò). Riprese video: Mario Coccimiglio. Sistemi interattivi e tecnologici: Stefano Roveda. Sviluppo software: Dario Gavezotti, Emanuele Siboni. Sviluppo informatico-hardware: Alberto Bernocchi Massagli. Montaggio video: Antonio Augugliaro. Assistente al montaggio video: Matteo Bini. Post-produzione video: Marco Barsottini, Lorenzo Sarti. Assistente alla post-produzione video: Gianluca Beccari. Elaborazioni grafiche 3D: Daniele De Palma. Responsabile tecnico allestimento multimediale: Emanuele Siboni. Allestimento video: 235 media. Assistente alla regia: Elisa Giardina Papa. Consulenza letteraria e drammaturgica: Umberto Fiori. Produzione: Studio Azzurro per Opernhaus-Stuttgart.

³ Sul teatro di Studio Azzurro cfr. STUDIO AZZURRO, G. BARBERIO CORSETTI, *La camera astratta: tre spettacoli tra teatro e video*, a cura di V. Valentini, Ubulibri, Milano 1988; A. SAPIENZA, *La tecnologia nella sperimentazione teatrale italiana degli anni Ottanta. Tre esempi*, Istituto Universitario Orientale, Napoli 1992, pp. 19-65; P. ROSA, *Le voci degli autori. Paolo Rosa*, in A. BALZOLA, F. PRONO, *La nuova scena elettronica: il video e la ricerca teatrale in Italia*, Rosenberg&Sellier, Torino 1994, pp. 161-170; STUDIO AZZURRO, *Percorsi tra video, cinema e teatro*, a cura di Valentini, Electa, Milano 1995; BALZOLA, *Le scene virtuali di Studio Azzurro da «Prologo» a «Galileo»*, in STUDIO AZZURRO, *Tracce, sguardi e altri pensieri*, volume contenuto nel cofanetto con DVD *Videoambienti, ambienti sensibili e altre esperienze tra arte, cinema, teatro e musica*, a cura di B. Di Marino, Feltrinelli, Milano 2007, pp. 25-31; ROSA, *Dalla doppia scena alle immagini vive in BALZOLA* (a cura di), *La scena tecnologica. Dal video in scena al teatro interattivo*, Dino Audino, Roma 2011, pp. 41-50; A.M. MONTEVERDI, *Nuovi media, nuovo teatro. Teorie e pratiche tra teatro e digitalità*, Franco Angeli, Milano 2011, pp. 139-146 e 157-174; N. PITTALUGA, V. VALENTINI (a cura di), *Studio Azzurro. Teatro*, Contrasto, Roma 2012; VALENTINI, *Studio Azzurro: reinventare il medium teatro*, in PITTALUGA, VALENTINI (a cura di), *Studio Azzurro. Teatro*, cit., pp. 6-21; ROSA, *Muoversi fra i linguaggi*, in PITTALUGA, VALENTINI (a cura di), *Studio Azzurro. Teatro*, cit., pp. 22-33; R. SAVO, "Stare al mondo" e fra i media: la "quintessenza" del pensiero di Samuel Beckett nel lavoro di Studio Azzurro, in «Sciami», 2016: <https://nuovoteatromadeinitaly.sciami.com/studio-azzurro-neither-2004/renata-savo-stare-mondo-media-studio-azzurro-archivio-valentini-sciami-2016/> (la data di ultima consultazione delle fonti web qui e altrove è il 24 ottobre 2019).

“libretto” quanto meno problematica. È dunque comprensibile come la sua inclusione in un genere letterario piuttosto che in un altro abbia sempre rappresentato un cruccio per editori e studiosi (ma non per l’autore, il quale la riteneva senza ombra di dubbio una *short prose*).⁴

La stessa genesi di *Neither* è singolare: si tratta di una “commissione” affidata a Beckett da Feldman, compositore sperimentale gravitante intorno al gruppo di John Cage, nonché docente di musica alla State University of New York di Buffalo. L’incontro tra i due avvenne nel Settembre del 1976 a Berlino, dove il drammaturgo, già celeberrimo, era impegnato con le prove di *Footfalls* e *That Time* per lo Schiller-Theater Werkstatt. Feldman si presentò con la richiesta di uno scritto originale per una *pièce* lirica e i due, curiosamente, concordarono sul paradosso di non amare l’opera.⁵ All’interrogativo posto da Beckett su quale tipologia di testo si aspettasse, il musicista rispose di desiderare «the quintessence, something that just hovered» («la quintessenza, qualcosa che semplicemente si librasse»)⁶.

La traccia verbale fu ricevuta da Feldman qualche settimana dopo, scritta a mano sul retro di una cartolina.

Privo di pronomi e di referenti grammaticali che possano far risalire ad un soggetto, scevro da indicazioni topologiche e provvisto unicamente di verbi alla forma semifinita, il testo rifugge da qualunque intento narrativo. Le parole del brano restituiscono piuttosto un senso di «dislocated “between-ness”»,⁷ alludendo ad un fenomeno oscillatorio sospeso tra un’ombra interna ed un’ombra esterna («to and fro in shadow from inner to outer shadow», recita l’incipit). Un andirivieni tra un “sé” e un “non-sé” ugualmente inaccessibili, in una esperienza che Ruby Cohn non esita a definire «kafkiana»,⁸ specialmente in merito all’immagine delle porte pronte a chiudersi quando vi ci si avvicina, e a riaprirsi, invece, «non appena volte le spalle».⁹ Un moto tra due entità oppositive il cui arresto deriva dalla «disattenzione»¹⁰ sia verso l’una che verso l’altra condizione, pacificato nella stasi di una «dimora» o di una «meta» destinata tuttavia a rimanere indefinibile.¹¹

Il testo di Beckett è tanto lontano dalla “teatrabilità” quanto lo spartito di Feldman dall’opera intesa in senso convenzionale. C’è una estrema affinità, infatti, tra il lavoro per soprano solista e orchestra del compositore – una sorta di monodramma alla *Erwartung* – e la scrittura del drammaturgo irlandese. Lo

⁴ Il testo di *Neither* venne pubblicato nel programma di sala approntato in occasione della prima rappresentazione all’Opera di Roma (12 giugno 1977). Comparve poi in «High Fidelity and Musical America» (February, 1977), per essere ristampato – in una versione imprecisa – in «Journal of Beckett Studies», (n. 4, Spring 1979). L’editore John Calder chiese a Beckett di includere il brano nei *Collected Poems* (1984), ma l’autore si rifiutò, poiché lo considerava non una poesia, ma una *short prose*. Fu però omissso anche dalla prima edizione della *Collected Shorter Prose. 1945-1980* e poi inserito in una successiva ristampa, che presentava però diversi errori. Comparve infine, nella forma fedele all’originale, all’interno del postumo *Complete Short Prose. 1929-1989* (Grove Press, New York 1995).

⁵ In un’intervista concessa a Howard Skempton, così riferisce Feldman: «He [Beckett] was very embarrassed – he said to me, after a while: “Mr. Feldman, I don’t like opera”. I said to him, “I don’t blame you!”. Then he said to me “I don’t like my words being set to music”, and I said, “I’m in complete agreement. In fact it’s very seldom that I’ve used words. I’ve written a lot of pieces with voice, and they’re wordless.” Then he looked at me again and said, “But what do you want?”. And I said “I have no idea!”. He also asked me why I didn’t use existing material... I said that I had read them all, that they were pregnable, they didn’t need music». Cfr. H. SKEMPTON, *Beckett as Librettist*, in «Music and Musicians», Volume 25, Issue 9, May 1977, pp. 5-6. L’incontro tra Beckett e Feldman è descritto dettagliatamente in J. KNOWLSON, *Damned to Fame. The Life of Samuel Beckett*, Simon & Schuster, New York 1996, pp. 556-557.

⁶ FELDMAN in SKEMPTON, *Beckett as Librettist*, cit., pp. 5-6.

⁷ C. LAWS, *Morton Feldman’s «Neither»: A Musical Translation of Beckett’s Text*, in M. BRYDEN (ed.), *Samuel Beckett and Music*, Clarendon Press, Oxford 1998, pp. 57-85 (pp. 59-60). Su *Neither* si veda anche LAWS, *Doing it one way and doing it another way: Morton Feldman’s «Neither»* in ID., *Headaches Among the Overtones. Music in Beckett/Beckett in Music*, Rodopi, Amsterdam-New York 2013, pp. 255-319.

⁸ R. COHN, *A Beckett Canon*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2001, p. 340.

⁹ Utilizziamo qui la traduzione italiana curata da Gabriele Frasca. Altrove, riferendoci in particolare al testo utilizzato da Studio Azzurro, rimanderemo a quello reso in Italiano da Umberto Fiori. Cfr. G. FRASCA, *Né l’uno né l’altro*, in S. BECKETT, *In nessun modo ancora*, a cura di G. Frasca, Einaudi, Torino 2008, p. 91 e U. FIORI, «*Neither*». *Libretto*, in PITTALUGA, VALENTINI, (a cura di), *Studio Azzurro. Teatro*, cit., p. 232.

¹⁰ Gabriele Frasca traduce «till at last halt for good, absent for good / from self and other» con «finché finalmente arrestarsi una volta per tutte, *disattenti* una volta per tutte all’uno e all’altro» (corsivo nostro).

¹¹ Umberto Fiori traduce, in maniera letterale, “home” come “dimora”. Gabriele Frasca, approntando una traduzione più libera del testo di *Neither* (in particolare con l’idea di restituire il ritmo del brano originale) traspone il termine, in lingua italiana, con “meta”, rendendo l’idea del raggiungimento di una destinazione.

chiarisce bene Catherine Laws in un saggio sulla *pièce* feldmaniana, non a caso recante come sottotitolo *A Musical Translation of Beckett's Text*. Nella prospettiva trasversale adottata dalla studiosa per confrontare le poetiche dei due autori, emergono chiaramente le consonanze tra «Feldman's generation of a music that revolves around an unlocatable focus» e «the subject and articulation of Beckett's text».¹²

Lo spartito sonoro del compositore americano si regge per tutti i suoi 50 minuti su una intelaiatura ritmica amorfa, con accordi ripetuti e stratificazioni temporali dilatate, tese a restituire, in termini musicali, «the pendular motion of a single insubstantial idea, viewed in varying contexts».¹³ Le indicazioni ritmiche della partitura di Feldman contribuiscono ad un «unsteady sense of motion to and fro»,¹⁴ mentre le parole vengono spesso intonate in maniera isolata, ora reiterate, ora sezionate in sillabe poggiate su note prolungate.¹⁵ La dissoluzione della forma, perseguita così ostinatamente da Beckett in campo letterario-drammaturgico trova nella rarefazione feldmaniana un suo *analogos* musicale ed entrambi sembrano voler immergere il lettore-ascoltatore «within the instability of the experience itself».¹⁶

La relazione tra composizione musicale e tessuto verbale è certamente un primo, imprescindibile coagulo di speculazione per qualsivoglia messa in scena di un'opera come *Neither*. Ed è su questo coagulo che Studio Azzurro ragiona durante lo stadio di ideazione del proprio allestimento:

Nella stesura del progetto non si è potuto prescindere dalla successione dei brani, dalla loro diversa connotazione, dagli stacchi e [...] dagli sforzati impetuosi. Con ciò non si è voluto necessariamente ritrovare ogni forma di sincrono, ma creare un contrappunto visivo che a volte si sovrappone e in altre occasioni si distanzia.¹⁷

Ciò risulta ancora più evidente consultando lo *storyboard* elaborato per lo spettacolo da Stefano Gargiulo, in cui ad ogni frammento di micro-drammaturgia iconica corrispondono una o più precise tracce audio (fig. 1).¹⁸

Tuttavia, se l'organizzazione formale globale non può che tenere in conto un necessario raffronto tra la struttura del testo beckettiano e quella dello spartito feldmaniano, occorre precisare come, per Paolo Rosa, sia categoricamente il primo «a imporre alla musica la propria scansione logica», una scansione determinata da due momenti successivi: una «tensione tra due opposti» e la seguente «risoluzione in una loro "dimora"». ¹⁹ Il lavoro «videomusicale» di Studio Azzurro appare infatti come un *pre-testo* per indagare sui *Letimotive* del cosmo beckettiano nel suo insieme, attraverso «un approccio fatto di analogie»²⁰ che si ancorano ai suoi riconoscibilissimi schemi iconografici.

¹² LAWS, *Morton Feldman's «Neither»: A Musical Translation of Beckett's Text*, in BRYDEN (ed.), *Samuel Beckett and Music*, cit., p. 80.

¹³ Ivi, p. 61.

¹⁴ Ivi, p. 63.

¹⁵ A tal proposito, la Laws però puntualizza: «Despite his deliberate indifference to the assumed need of the audience to make out the words, Feldman occasionally chooses to repeat certain words or phrases, as if to mark them off from the rest of the text [...]. Similarly, the words "neither" and "unspeakable home" are sung nine times and eight times respectively», ivi, p. 63.

¹⁶ Ivi, p. 84.

¹⁷ STUDIO AZZURRO, *La musica*, in ID., «*Neither*». *Project by Studio Azzurro*, Archivio privato Stefano Gargiulo (d'ora in avanti ApSG), Milano 2004. Il documento inedito intitolato «*Neither*». *Project by Studio Azzurro* rappresenta la bozza ideativa della messa in scena. Esso consta di 46 pagine prive di numerazione e comprende 6 paragrafi esplicativi del progetto (*La cosa stessa; La struttura; La luce e il movimento; La voce; Le immagini; La musica*) e una *Descrizione delle sequenze* differente rispetto allo *script* finale. Le scene sono corredate dal relativo minutaggio riferito alla traccia audio dell'opera di Feldman e da 18 disegni inediti di Paolo Rosa. L'ultima parte del testo presenta 8 immagini che ricostruiscono, in grafica computerizzata, l'allestimento scenografico, e, infine, 2 schede tecniche a cura di Stefano Gargiulo, datate 2 giugno 2004. Lo *script* definitivo dello spettacolo è stato pubblicato nel 2012 con il titolo «*Neither*». *Sequenza delle scene*, in PITTALUGA, VALENTINI (a cura di), *Studio Azzurro. Teatro*, cit., pp. 233-239.

¹⁸ Lo *storyboard*, a cura dell'allora Mubeiò, è conservato presso l'ApSG a Milano. Esso riporta la data del 20 luglio 2004.

¹⁹ STUDIO AZZURRO, *La musica*, in ID., «*Neither*». *Project by Studio Azzurro*, ApSG, Milano 2004.

²⁰ ROSA, «*Neither*». *Note di regia*, in PITTALUGA, VALENTINI (a cura di), *Studio Azzurro. Teatro*, cit., p. 223.

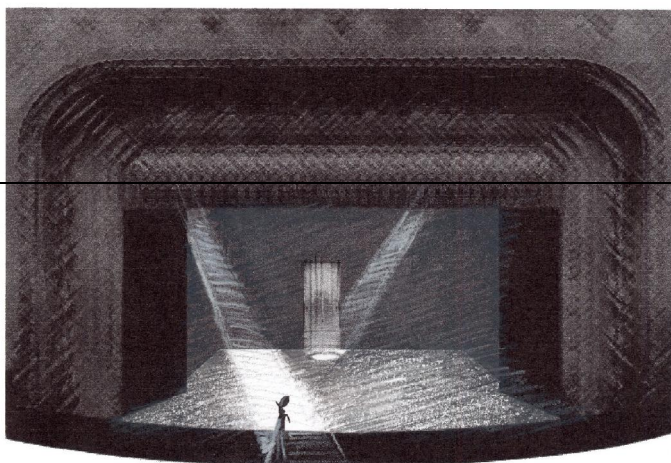


Figura 1. Bozzetto inedito di Stefano Gargiulo tratto dallo storyboard di «Neither», con l'indicazione della traccia audio corrispondente. Fonte: Archivio privato Stefano Gargiulo, Milano 2004.

2. La dimensione progettuale

L'allestimento di *Neither* viene commissionato dall'Opera di Stoccarda per la propria stagione lirica 2004/2005. La produzione ha una gestazione complessa, che copre un arco di diversi mesi – dall'aprile del 2004 fino all'effettiva presentazione, in ottobre – e l'idea iniziale, pur conservandosi nella sostanza, subisce alcune modifiche.²¹

Il *team* di lavoro è formato, oltre che dagli storici membri del collettivo videoartistico (Paolo Rosa, Fabio Cirifino, Leonardo Sangiorgi, Stefano Roveda), da Umberto Fiori, poeta e cantante esperto di Beckett e capace di padroneggiare perfettamente la lingua Inglese, e dall'allora Mubeiò, nato dal sodalizio tra Stefano Gargiulo (curatore del *design* scenografico) e Berna Todisco (ideatrice del costume della cantante).

Da un documento preliminare intitolato «*Neither*». *Project by Studio Azzurro*, conservato presso l'Archivio privato di Gargiulo, si apprendono le prime ipotesi di sviluppo dello spettacolo, che muove da una dissezione analitica della stringata *short prose* beckettiana:

Chi parla, nel libretto di Beckett? Nel testo, nessuno dice “io”, “lui”, “lei”, nessun indizio ci permette di identificare il soggetto grammaticale delle azioni di cui si racconta. Chi si muove “avanti e indietro nell'ombra”? Chi viene “chiamato e richiamato”? *Neither* ci descrive una situazione: la situazione di chi? Ciò che Beckett rappresenta nel suo monodramma non è quello che chiamiamo un personaggio; non è nemmeno la condizione dell'autore stesso, non è la tragica condizione di questa o di quella persona; è la nostra condizione, la condizione umana: l'esistenza, il *Dasein*.²²

Tale riferimento ontologico, tale suggestione metafisica è ciò che Paolo Rosa intende preservare: il libretto di Beckett gli appare infatti come «la distillazione dell'intima sostanza di tutto il suo lavoro, la sua sintesi, la sua suprema astrazione».²³

²¹ «La primissima idea era di proiettare le immagini in un grosso cono, una sorta di amplificatore, o di tromba gigante. Quell'ipotesi è stata poi abbandonata, ma abbiamo conservato la presenza dei tulle. Il costume del soprano, invece, è stato realizzato in maniera totalmente diversa rispetto al progetto iniziale: volevamo rendere questo “sorgere” della cantante dalla fossa orchestrale attraverso un tessuto semirigido trasparente molto ampio, che scendesse fino in fondo alla buca, con un ingombro a terra di più di un metro. Il costume creato per lo spettacolo fu, al contrario, molto semplice e essenziale: un abito smanicato chiaro, lungo fino alle caviglie», S. GARGIULO, intervista a cura dell'autrice, Battipaglia, 3 gennaio 2016.

²² STUDIO AZZURRO, *La voce*, in ID., «*Neither*». *Project by Studio Azzurro*, ApSG, Milano 2004.

²³ ROSA in BALZOLA, *Né l'uno né l'altro: l'immagine tra parola e suono. Intervista a Paolo Rosa sulla regia di «Neither», musiche di Morton Feldman e libretto di Samuel Beckett*, in «Ateatro», n. 83, 2005 <http://www.ateatro.it/webzine/2004/04/16/ne-l%C2%92uno-ne-l%C2%92altro-l%C2%92immagine-tra-parola-e-suono/>.

Per evitare di alterare la natura di questa essenza, e per sondarne la possibile estensione sul piano teatrale, è necessario innanzitutto scongiurare il rischio che la voce femminile della cantante diventi l'incarnazione di un personaggio, la presenza di un io lirico, di un "soggetto" specifico:

Mentre a chi legge il testo sulla pagina il dire di *Neither* proviene da un imprecisato *qualcuno-tutti-nessuno*, una sorta di voce fuori campo (e fuori-mondo), all'ascoltatore-spettatore l'origine delle parole può risultare fin troppo chiara: [...] una figura di donna. L'ambiguità e l'astrattezza del testo, programmaticamente perseguite da Beckett, rischiano di essere vanificate, o quantomeno compromesse, dalla concreta singolarità dell'esecutore sul palco, [...] che sembra rappresentare la fonte del discorso, connotandolo e condizionandone il senso.²⁴

La strategia perseguita consiste dunque nel restituire alla voce il carattere e la funzione che aveva nel testo, ovvero quella di una matrice impersonale, indefinita, neutra tanto nell'anagrafica quanto nel genere sessuale:

Ci siamo convinti che per "far vivere" questa esperienza era necessario compiere alcune sfide di fondo: mettere in scena l'assenza del soggetto [...] attraverso la decisione di non collocare nessun interprete sul palcoscenico e dare forma a quell'"unspeakable home" senza discostarci dagli elementi concreti e certi [...].²⁵

Paolo Rosa sceglie dunque di disporre il soprano non sulle assi del palco, ma nella fossa orchestrale, in posizione leggermente laterale rispetto al centro esatto della scena.²⁶ In questo modo la cantante – affiorante soltanto in un momento successivo all'inizio dell'opera – acquisisce il ruolo di un anonimo narratore esterno: «la voce che parla di "self", "unself" e "neither" parla (canta) fuori dalla scena che descrive», in uno slittamento continuo «tra narrazione e metanarrazione».²⁷ Il lavoro concepito da Studio Azzurro si impernia preventivamente su tale dimensione di distanza tra la fonte corporea che intona le parole e una sorta di teatro delle ombre dispiegantesi alle sue spalle. La scatola scenica è infatti animata dal *lighting design*, che si serve di luci «molto puntuali, non diffuse»,²⁸ e dalla materia impalpabile di una videoscenografia digitale:

Il nostro progetto di messa in scena è partito proprio dal palcoscenico, enorme e totalmente vuoto, da cui affiorano brevi sequenze proiettate, qua e là, come squarci di un mondo beckettiano, di immagini ricorrenti, di rapide apparizioni e di tracce imprigionate nelle tavole del palcoscenico. Tutto ciò in contrappunto con un'orchestra formata da circa cento musicisti e un soprano: un grande pieno fatto sparire rigorosamente nella buca per mantenere il palco libero.²⁹

La cavità sgombra è abitata dalle immagini proposte dal flusso video, immagini la cui concatenazione rappresenta la vera "azione" drammatica dello spettacolo. Il minimalistico *set design* si organizza poi intorno al contrasto tra un fondo nero e il chiarore delle proiezioni, in un avvicendamento buio-luminescenza che sfrutta con maestria la profondità. Allo sviluppo dello spazio teatrale nel senso della lunghezza, contribuiscono, per un verso, una lunga pedana inclinata disposta sul palco, utilizzata come piano di supporto per le proiezioni orizzontali (fig. 2); per l'altro, l'uso di due velari in tulle semitrasparente, uno per la retroproiezione, sul fondale, e uno collocato in corrispondenza del segmento mediano del pavimento scenico.³⁰

L'accentuato valore prospettico risulta inoltre amplificato dall'effetto di sovrapposizione tra queste due superfici verticali (fig. 3). Unico oggetto tridimensionale a comparire sul fondo è una sedia a dondolo

²⁴ STUDIO AZZURRO, «*Neither*». *Appunti di lavoro*, ApSG, Milano 2004. Il documento consta di 13 pagine prive di numerazione, e comprende degli appunti preliminari relativi al progetto. Presenta, assieme alla sequenza delle scene, 6 paragrafi non numerati, di cui riportiamo i titoli: "Neither", "quintessenza" beckettiana; Il soggetto assente; La luce, il movimento; Immagini; La narrazione impossibile; Il luogo indicibile.

²⁵ ROSA, «*Neither*». *Note di regia*, in PITTALUGA, VALENTINI (a cura di), *Studio Azzurro. Teatro*, cit., p. 223.

²⁶ La scelta di confinare la cantante nella buca orchestrale fu causa di una discussione tra Paolo Rosa e Klaus Zehelein, già direttore artistico della Staatsoper Stuttgart e *Dramaturg* dell'allestimento. La conversazione, la cui trascrizione inseriamo in appendice, compare in un video di *backstage* conservato presso l'ApSG (Milano 2004) e testimonia la difficoltà di conciliazione tra due diverse visioni della scena, una tesa a privilegiare l'immagine, l'altra saldamente legata alle convenzioni tradizionali del teatro musicale.

²⁷ ROSA, «*Neither*». *Note di regia*, in PITTALUGA, VALENTINI (a cura di), *Studio Azzurro. Teatro*, cit., p. 223.

²⁸ GARGIULO, intervista a cura dell'autrice, Battipaglia, 3 gennaio 2016.

²⁹ VALENTINI, *La vocazione plurale della regia. Conversazione con Paolo Rosa*, cit., pp. 143-164.

³⁰ Un terzo velario è il tulle-sipario, sul quale si proiettano, prima dell'inizio dello spettacolo, immagini di repertorio riguardanti Beckett e Feldman. All'opera viene infatti aggiunto un *Prologo* iniziale di 20 minuti in cui un musicologo (Raoul Mörchen) e un critico letterario (Klaus Reichert) discutono delle poetiche dei due autori.

dalle ampie dimensioni, visibilmente sproporzionate rispetto alla grandezza naturale del manufatto ligneo. Ulteriori zone indicate in maniera netta nella scheda tecnica di *Neither* sono una botola ricavata dal piano inclinato – nella quale “sprofonderà” una scala immateriale – e un’area definita “limbo” – coincidente con l’estremità della pedana immediatamente antecedente al tulle mediano – destinata a sollevarsi in uno specifico passaggio della rappresentazione (fig. 4).

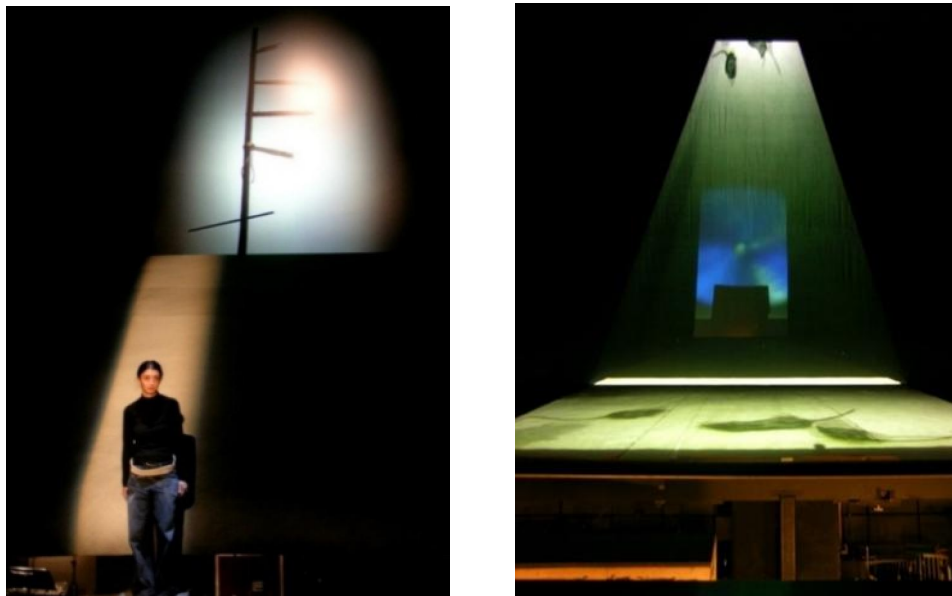


Figure 2-3. Foto di backstage scattate durante le prove di «Neither». Nella seconda immagine si evidenzia la disposizione dei due tulle sul palcoscenico. Fonte: Archivio privato Stefano Gargiulo, Milano 2004.

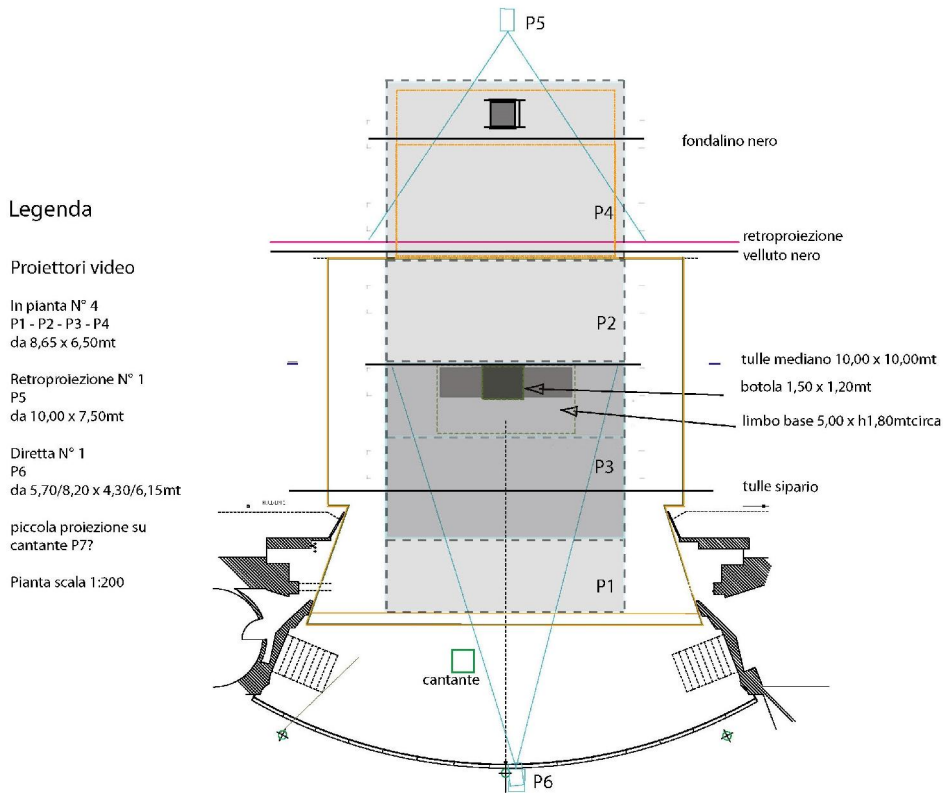


Figura 4. Schema scenico di «Neither» con l’indicazione del posizionamento dei proiettori e della suddivisione dello spazio teatrale. Fonte: Archivio privato Stefano Gargiulo, Milano 2004.

Per ciò che concerne l'ideazione delle scene, questa viene imbastita a partire da riferimenti insiti nei periodi del libretto. Confrontando il testo di Beckett con la «drammaturgia multimediale» elaborata da Studio Azzurro, è possibile constatare come ogni immagine o gruppo di proiezioni attivi una connessione con una determinata sezione della *short prose*:

TESTO DI <i>NEITHER</i>	COMPOSIZIONE VISIVA
to and fro in shadow from inner to outer shadow / from impenetrable self to impenetrable unself / by way of neither	- oscillazione: sedia a dondolo e gabbia - ombra della sedia a dondolo genera oggetti
as between two lit refuges whose doors once / neared gently close, once away turned from / gently part again / beckoned back and forth and turned away / heedless of the way, intent on the one gleam / or the other	- apparizione della porta - “due rifugi”: tracciato luminoso tra il proscenio e il fondale
unheard footfalls only sound / till at last halt for good, absent for good / from self and other / then no sound then gently light unfading on that unheeded / neither	- passi, scarpe, impronte gradazioni di luce (“lit refuges”, “gleam”, “light unfading”)
unspeakable home	interno dimora-esterno dimora

La partitura scenografica si articola dunque secondo tali specifiche coordinate, che tuttavia si arricchiscono di tasselli provenienti dal *corpus* complessivo dell'autore irlandese. Lo *script* finale dell'allestimento – edito con il titolo *Sequenza delle scene* – presenta difatti, accanto alla sinossi della trama visiva, alcuni stralci verbali estrapolati di volta in volta da drammi, racconti, romanzi, poesie di Beckett.³¹ La selezione dei brani è il frutto di un lavoro di ricerca e studio dell'*oeuvre* beckettiana avvenuto durante la fase di preparazione dello spettacolo. Un lavoro minuzioso e intenso guidato dalla consulenza di Umberto Fiori, di cui sono testimoni due documenti d'archivio: gli *Appunti di lavoro* preparatori, e il già citato «*Neither*». *Project by Studio Azzurro*, che propone una scansione delle scene differente rispetto a quella definitiva poi pubblicata. L'esame di tali fonti lascia emergere almeno due riflessioni fondamentali: da un lato, le citazioni inserite tanto nello *script* finale quanto in quello provvisorio intendono fungere da connettivo tra le ricorrenze d'immaginario nelle diverse scritture di Samuel Beckett; dall'altro, esse possono essere considerate delle vere e proprie indicazioni di regia “implicite”. Come sarà possibile appurare dal confronto tra le differenti versioni dello *script* e il testo performativo,³² pur non avendo immediata attinenza con l'azione teatrale di *Neither*, i passaggi citati costituiscono la chiave di lettura di un preciso disegno registico, volto a sperimentare un dialogo stratificato tra note, visioni e testualità multiple.

3. L'articolazione dello spettacolo

La *Sequenza delle scene* di *Neither* edita nella monografia che raccoglie le esperienze teatrali di Studio Azzurro mostra una struttura in 4 *Parti*, e 13 scene complessive. A livello concettuale, Paolo Rosa immagina però l'allestimento suddiviso in due macro-sequenze, denominate in accordo con la funzione della luce e con la collocazione del tessuto visivo rispetto alla «unspeakable home»: la prima (*Luce genera-interno dimora*) si estende dall'*ouverture* al momento dell'apparizione del dondolo reale sul fondo; a quel punto ha inizio la successiva, intitolata *Luce cancella-esterno dimora*.

La *Parte I* delinea una sorta di preludio – coincidente dal punto di vista musicale con l'*ouverture* orchestrale – e racchiude i segmenti intitolati *L'attesa di un soggetto* e *La luce e il topo*. *L'attesa di un*

³¹ Cfr. «*Neither*». *Sequenza delle scene*, in PITTALUGA, VALENTINI (a cura di), *Studio Azzurro. Teatro*, cit., pp. 233-239.

³² La registrazione video integrale dello spettacolo è conservata presso l'Archivio Studio Azzurro a Milano e ha la durata di 59 minuti.

soggetto vede il plasmarsi della luce, cui «tocca [...] diventare protagonista dell'opera».³³ Un «seguipersona» si accende e illumina dall'alto la penombra della pedana inclinata, tratteggiando un cerchio che lascia percepire, nelle intenzioni del regista, «l'assenza del personaggio da inquadrare».³⁴ Nello *script* definitivo la sinossi di tale passaggio è accompagnato da un dialogo tra Hamm e Clov presente in *Fin de partie*, in cui il secondo afferma: «Vedo la mia luce che muore». Nelle bozze progettuali, invece, il «personaggio da inquadrare» a cui si fa esplicito riferimento, nominandolo, è Godot; un soggetto antonomastico dell'idea stessa di assenza, che risulta particolarmente calzante in un allestimento teso a tematizzare l'impossibilità del costituirsi di un «sé» umano sul palco: «[...] appaiono oggetti e cose ma soprattutto involucri di corpi. Come se il massimo sforzo della luce conducesse lì: ad una evocazione del personaggio solo attraverso altre materie che subito si dissolvono. Ma l'uomo non si vede mai [...]».³⁵

Il fascio luminoso si muove lentamente alla ricerca di un protagonista da contornare. Quando si ferma nella parte centrale del pavimento scenico, ha avviato la sezione de *La luce e il topo*. Dalla buca dell'orchestra si affaccia un roditore, come incuriosito dal tracciato abbagliante nello spazio:

La prima immagine che il seguipersona incontra è quella di un topo. Presente in molti scritti di Beckett, il topo rappresenta il degrado fisico e psicologico degli ambienti e dei personaggi dell'autore, l'animale aiuta ad inserirci in un clima e ed in una dimensione, gioca con la luce e ne rimane vittima, come ospite indesiderato.³⁶

Il roditore, dopo diversi tentativi, entra nell'occhio di bue, e la sua immagine comincia a sfaldarsi, mentre i contorni, vibrando, tendono a rendere la forma dell'animale sempre più anomala. È in questo frangente che compare il soprano, posto su una piccola pedana e sollevato gradualmente da un dispositivo meccanico. Emergendo dal golfo mistico, la cantante risulta esterna al quadro scenico, come un bassorilievo modellato a partire dal buio. Tale effetto è ottenuto sia grazie all'abito bianco dal taglio neutro che indossa, sia grazie al *lighting design*: i fasci delle proiezioni dietro di lei ed un debole faro orientato sulla sua figura sono infatti le uniche fonti a renderla visibile.

Nel momento in cui Petra Hoffmann³⁷ intona le prime note, il bagliore circolare scompare. Il topo scappa ed esce attraverso un sentiero luminoso obliquo originatosi dall'apertura di una porta verde sul fondo. La traiettoria che unisce tale uscio allo spazio dell'orchestra disegna una linea prospettica molto accentuata, fondamentale per lo sviluppo «drammatico» della seconda *Parte*.

Essa è formata da 7 scene: *La luce "crea" le immagini*, *Il letto*, *La sedia a dondolo*, *Il fumo*, *La sedia a dondolo (2)*, *Passi* e *La sedia a dondolo (3)*.

Analogamente a quella «sacra luce» o «bagliore di luce infernale» che, nelle affermazioni di Winnie in *Happy Days*, «infrange le tenebre»³⁸ è ora la sorgente luministica a generare la visione di oggetti (*La luce "crea" le immagini*). L'intreccio di retroproiezioni di fondo e di proiezioni dirette sul velario mediano, foggia elementi concreti subito pronti a trasformarsi in altri. I loro profili allungati vengono replicati con un taglio obliquo sull'estremità della pedana tesa verso il proscenio, e sembrano lasciar intravedere, tramite la stretta fessura della porta, frammenti dell'interno di una abitazione (la «dimora» del libretto beckettiano): un paio di scarpe, degli abiti, delle valigie, una scala, un portaritratti. L'apparizione finale della sequenza è quella di una gabbietta per uccelli, vuota, con all'interno una piccola altalena oscillante.

La luce si accende poi morbidamente al centro dello spazio teatrale, dando vita alla zona rettangolare denominata «limbo» (*Il letto*), caratterizzata da una tonalità calda nel bordo esterno e da un grigio-celeste nella parte interna. Per qualche attimo, il quadro scenico si cristallizza nell'immobilità, mentre «sembra che nel chiarore cerchi di formarsi una immagine».³⁹ Il lembo della pedana immediatamente anteriore al velario mediano comincia a sollevarsi, e il flusso proiettato suggerisce l'effetto di una superficie sempre più accartocciata, come per effetto di una prolungata esposizione al calore. Salendo, la forma rettangolare rassomiglia sempre di più ad un tessuto increspato, fino a prendere chiaramente le sembianze di un lenzuolo

³³ STUDIO AZZURRO, *Descrizione delle sequenze*, in ID., «Neither». *Project by Studio Azzurro*, ApSG, Milano 2004.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ STUDIO AZZURRO, *Le immagini*, in ID., «Neither». *Project by Studio Azzurro*, ApSG, Milano 2004.

³⁶ *Ibidem*. Vi è un passaggio particolare a cui si fa riferimento nello *script* pubblicato: «Clov: C'è un topo in cucina./ Hamm: Un topo! Ci sono ancora topi? / Clov: In cucina ce n'è uno».

³⁷ Petra Hoffmann cantò solo durante la prima dell'opera, mentre il soprano delle repliche successive fu Anu Komsí.

³⁸ La citazione da *Giorni Felici* è riportata nella *Sequenza delle scene* edita.

³⁹ STUDIO AZZURRO, *Le immagini*, in ID., «Neither». *Project by Studio Azzurro*, ApSG, Milano 2004.

sgualcito. Si tratta di un «letto sfatto» (fig. 5) o, meglio, del «letto-sudario»⁴⁰ citato in un passaggio del dramma *That Time*: «[...] e così lasciasti perdere lì presso la finestra all'oscuro o chiaro di luna lasciasti perdere una buona volta lasciasti entrare e niente di peggio che un grande *sudario* fluttuante giù su di te e poco o niente di peggio o niente...» (corsivo nostro).⁴¹



Figura 5. Il “sudario” in un disegno inedito di Paolo Rosa. Fonte: Archivio privato Stefano Gargiulo, Milano 2004.

Sotto il pannello si scorge quindi la *silhouette* di un tronco umano privo di testa, che si muove *in ralenti*, contraendosi e distendendosi. Contemporaneamente al lento abbassarsi del limbo, si vede il topo rientrare in scena. La compresenza della sagoma vagamente umana e del roditore rimanda a un preciso momento del romanzo *Murphy*:⁴²

Un uomo è a letto, in attesa del sonno. Un topo è nella sua tana nel muro, a capo del letto, aspettando di muoversi. L'uomo sente il topo irrequieto e non riesce a dormire; il topo sente l'uomo irrequieto e non osa muoversi. Entrambi possono essere infelici, l'uomo girandosi e l'altro aspettando, oppure felici, l'uomo dormendo e il topo scorrazzando.⁴³

Mentre l'orchestra esegue la “cromatica circolare”, un'ombra suggerisce l'oscillazione di una sedia a dondolo vuota (*La sedia a dondolo-I*). L'ombra, «esasperata, più che da un oggetto sembra formarsi dall'interno della stessa luce»⁴⁴ che bagna la scena. Una serie di immagini si materializzano attraverso il movimento continuo della «rocking chair», oggetto-simbolo del personaggio di Murphy:

In uno dei punti morti dell'oscillazione vide, per un attimo, lontano, in basso, la candela e il radiatore, baluginio e sogghigno; in un altro, scorse il lucernario che dava sul cielo senza stelle. Un po' alla volta si sentì meglio, fibrillando nella mente, in quello stato di libertà che è della luce e dell'oscurità quando tra loro non collidono, o non si alternano, e non impallidiscono né rischiarano se non nella loro comunione.⁴⁵

Una coltre di fumo si alza dal golfo mistico e inonda il palco (*Il fumo*), diradandosi soltanto quando una proiezione ne suggerisce la fonte: il parasole di Winnie, infiammato nel primo atto di *Happy Days*:

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ Il riferimento non compare nella scansione definitiva delle scene, ma in STUDIO AZZURRO, *Descrizione delle sequenze*, in ID., «Neither». Project by Studio Azzurro, ApSG, Milano 2004.

⁴² Beckett scrisse *Murphy* dapprima in Inglese, pubblicandolo per i tipi di Routledge (Londra, 1938) e poi lo autotradusse in Francese, dandolo alle stampe nel 1947 (Bordas, Parigi).

⁴³ La citazione da *Murphy* è riportata nella *Sequenza delle scene* edita. Nella *Descrizione delle sequenze* conservata presso l'ApSG tale frangente è invece accompagnato da un estratto del teledramma *Eh Joe*, composto da Beckett per il piccolo schermo nel 1965: «Di' Joe... Non entri nel letto?... Che cosa t'ha fatto, quel letto?... L'hai pur cambiato, no?... Non è servito a niente?... O è già il cuore?... Cade in briciole quando ti corichi nel buio...».

⁴⁴ STUDIO AZZURRO, *Le immagini*, in ID., «Neither». Project by Studio Azzurro, ApSG, Milano 2004.

⁴⁵ La citazione da *Murphy* è riportata nella *Sequenza delle scene* edita.

WINNIE – [...] (*Pausa protratta al massimo. Il parasole s'incendia. Fumo e fiamme, se possibile. Winnie annusa, guarda in alto, getta il parasole alla propria destra, dietro il monticello, si sporge per vederlo bruciare. Pausa*). Ah, terra, vecchio estintore. (*Si volta verso la sala*) Immagino che questo sia già successo altre volte, per quanto non riesca a ricordarmene.

Ancora in concomitanza con la “cromatica circolare”, ricompare la sedia a dondolo (*La sedia a dondolo-2*). Per qualche istante si intravedono, in controluce, frammenti di una figura di donna seduta, palese rimando iconografico alla vecchia protagonista del testo teatrale *Rockaby*.

La scena successiva rievoca invece uno dei *topoi* più frequenti nel *corpus* dell'autore irlandese, i *Passi*, presenti nei drammi (*Footfalls*), nei testi poetici,⁴⁶ ma anche nelle opere narrative. La sequenza visiva fa riferimento proprio a due frammenti della *fiction* beckettiana, il primo estratto da *Company*, il secondo da *Worstward Ho*:

Unico suono nel silenzio il rumore dei tuoi passi. O meglio gli unici suoni perché variano continuamente. Ascolti ogni nuovo passo e lo aggiungi mentalmente alla somma crescente di quelli passati.

Poi d'improvviso andati i due... Tacchi degli stivali. Adesso i due destri. Adesso i due sinistri. [...] Passo affaticato come sul vuoto... Poi due. Di male in peggio. Cercare di peggiorare. [...] Adesso le due destre. Adesso le due sinistre. Sinistro destro sinistro destro via.⁴⁷

Compare dunque in scena prima una scarpa destra, che si immobilizza, poi una sequela di orme prodotte da una figura invisibile, alternate seguendo l'ordine sinistra-destra (fig. 6). La lunga fila delle «scarpe-cammino»⁴⁸ svanisce dopo qualche minuto e si manifesta in un altro punto del palco, protesa verso un'altra direzione. Le coppie di calzature, di diverse fogge e dimensioni, incedono prima in un percorso coerente, dopodiché divergono innaturalmente, creando file diverse di destre e sinistre.



Figura 6. La sequenza delle “Scarpe” in un disegno inedito di Paolo Rosa. Fonte: Archivio privato Stefano Gargiulo, Milano 2004.

Ad una ulteriore occorrenza della “cromatica circolare” si accompagna il ritorno della «rocking chair» (*La sedia a dondolo-3*). Questa volta, però, non si tratta di un'immagine proiettata, ma di un dondolo reale, di legno e dalle dimensioni visibilmente ampie. L'oggetto oscilla sul fondo della scena, fino a fermarsi.

Ha avvio la terza *Parte*, comprendente due soli segmenti: *L'abbaglio* e *Il guanto nel tempo*.

⁴⁶ Nello *script* pubblicato, il segmento *Passi* è accompagnato anche dalla breve poesia *pas à pas*.

⁴⁷ *Company* (*Compagnia*) e *Worstward Ho* (*Peggio tutta*) apparvero rispettivamente nel 1979 e nel 1983, entrambi per i tipi di John Calder. I due testi vennero raccolti nel 1989 in una trilogia comprendente anche il già edito *Ill Seen Ill Said* (*Mal visto mal detto*), traduzione d'autore dell'originale francese *Mal vu mal dit*. Dato alle stampe da John Calder, il testo collettivo venne intitolato da Beckett *Nohow On* (*In nessun modo ancora*).

⁴⁸ STUDIO AZZURRO, *Descrizione delle sequenze*, in ID., «Neither». Project by Studio Azzurro, ApSG, Milano 2004.

In sincrono con sei “sforzati” musicali, altrettanti *flash* accecanti invadono la platea. Nel brevissimo intervallo che separa un lampo dall’altro, le immagini ripresentano in maniera subliminale gli oggetti materializzati nelle scene anteriori. Al termine della sequenza, persiste unicamente un guanto, destinato lentamente a svanire a causa di «un’accelerazione che lo trasferisce nel tempo».⁴⁹

Intitolata *La luce “cancella le immagini”*, l’ultima *Parte* dello spettacolo è bipartita in due nuclei (*Le scale e l’albero*; *Il niente della natura*) che sovrappongono suggestioni visive provenienti dal romanzo *Le Dépeupleur* ad altre scaturite dal *theatre play* più noto di Beckett. Nella prima scena, la proiezione mostra la caduta, dall’alto, di una scala a pioli, che apre un varco nella superficie della pedana e sprofonda poi in una botola. Giungono nel frattempo altre scale e scorrono incessantemente (fig. 7). La luce sembra dissolverle una ad una, risparmiando solo l’ultima, destinata però a spezzarsi e a rimanere priva dell’intero montante sinistro e di diversi pioli:

Echelles. Ce sont les seuls objets. Très variées quant à la taille elles sont simples sans exception. Les plus petites n’ont pas moins de six mètres. [...] Elles s’appuient contre le mur de façon peu harmonieuse. [...] Heurté avec violence d’un échelon il sonne à peine. [...] Il faut cependant du courage pour s’en servir. Car il leur manque à toutes la moitié des échelons et cela de façon peu harmonieuse.⁵⁰

Perdendo la sua connotazione iniziale, la scala si confonde allora con la sagoma di un albero macilento (allusione all’unico elemento scenografico previsto per *En attendant Godot*).

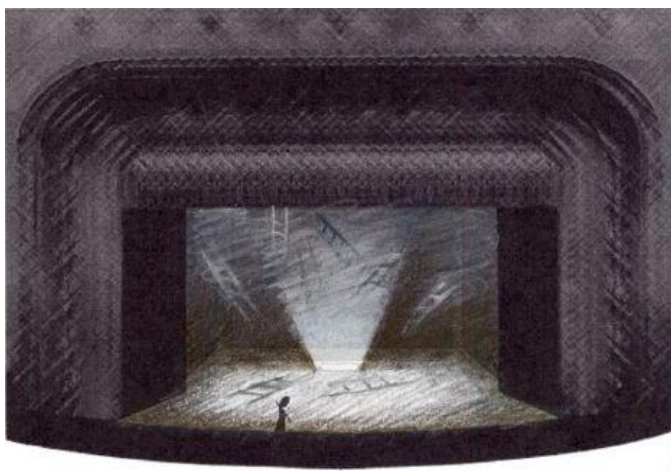


Figura 7. Un fascio di luce “cancella” le scale in un bozzetto inedito di Stefano Gargiulo. Fonte: Archivio privato Stefano Gargiulo, Milano 2004.

Accanto a questo «niente della natura» – espressione con la quale Soavi descrive l’arbusto creato da Giacometti per una rappresentazione di *Godot*⁵¹ – la luce si ferma, cristallizzandosi in una chiara sfera infuocata. Pulsando in maniera più o meno intensa a seconda delle evoluzioni canore del soprano, sembra assumere la funzione della «pallida luna» ammirata da Vladimir e Estragon. La carcassa arborea «vibra

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ Il rimando è qui alle scale descritte nel racconto *Le Dépeupleur (Lo spopolatore)*, composto da Beckett in Francese tra il 1965 e il 1970 e pubblicato per Les Éditions de Minuit di Parigi nel 1970.

⁵¹ Racconta Soavi: «Beckett aveva scelto l’albero come unica scenografia del suo primo allestimento parigino di *Aspettando Godot* e ne aveva affidato la realizzazione a Giacometti: “Ci doveva essere un albero. Un albero e la luna. Siamo stati lì tutta la notte, con quell’albero di gesso, a togliere, abbassare, a fare i rami più sottili. Non andava mai bene, per nessuno dei due. E uno diceva sempre all’altro: ‘Forse’. Passa il tempo. Nessuno in sala, o sul palcoscenico, osa fiatare. Quando Giacometti si alza ha deciso. Attraversa il teatro, sale su un praticabile e guardando da vicino il proprio albero comincia a togliere un rametto dopo l’altro. Ogni tanto si ferma e grida a Beckett seduto laggiù nel buio della platea: Giacometti – Adesso va meglio no? / Beckett – È perfetto. Adesso va proprio bene. / Giacometti – Un momento ancora. Aspetta... e così? / Beckett – Be’, così è perfetto. / Giacometti – Aspetta... Ecco”. Quando Giacometti fu soddisfatto, dell’albero era rimasto soltanto l’esile tronco. Dalla platea, dove i due si ritrovarono per fumare insieme, si vedeva una cosa striminzita e storta, una specie di niente della natura che a loro sembrò l’ideale». Cfr. G. SOAVI, *Il quadro che mi manca*, Garzanti, Milano 1986, pp. 36-38.

all'unisono con la luce e il suono»,⁵² per poi lasciare spazio all'iniziale fascio di luce che incontra il topo, finalmente immobilizzato.

Dall'analisi appena condotta, appare chiaro come l'allestimento di Studio Azzurro sia mosso dall'intento di replicare il meccanismo d'intertestualità interna con cui Beckett tesse una fitta trama di echi, connessioni, richiami tra le sue differenti scritture e i suoi differenti generi. La composizione immaginata dal gruppo milanese si avvolge attorno a due nodi complementari: l'isolamento e l'emersione dei referenti iconici suggeriti dalle unità verbali del libretto; il disvelamento delle consonanze tra questi e l'intero "catalogo" beckettiano.

Scrivono Gontarski a proposito degli *stage works* composti dall'autore irlandese: «Sulla pagina, prive della controparte visiva, le opere appaiono spoglie, scheletriche, illeggibili nel senso letterario tradizionale [...]».⁵³ Questo senso *iconico* della drammaturgia beckettiana – scrittura che esiste solo nella sua effettiva *messa in scena* – viene individuato da Paolo Rosa anche in *Neither*:

Beckett è importante perché mi propone sempre il suo silenzio. È vero che scrive parole, ma la sua vera scrittura è la parte di vuoto silenzioso che sta tra le parole. [...] Quando abbiamo messo in scena *Neither* al teatro dell'opera di Stoccarda, il suo testo, se letto e interpretato nel modo convenzionale, per noi sarebbe stato praticamente una pagina bianca, è teoricamente irrepresentabile. [...] Se però si riesce ad avvicinare il testo in un altro modo, subito emergono i vuoti, i silenzi come elementi espressivi e il vero testo si genera nelle oscillazioni tra il dentro e il fuori, tra luce e ombra. Non sono parole letterarie, ma vuoti e silenzi: materia organica che Beckett è riuscito a collocare tra le parole.⁵⁴

Le immagini estratte dallo stringatissimo libretto, originatosi a sua volta come per condensazione della produzione dell'autore, sono

poche, e volutamente indefinite [...]: ombre, bagliori, luci. Puntando alla "quintessenza" che Feldman gli chiede, Beckett rimuove i mille oggetti quotidiani [...] 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 [...]. Questa e altre immagini che abbiamo messo in scena [...] 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.⁵⁵

Temi e figure topiche dell'«organismo» beckettiano, un organismo «provvisto di una sua esplicita teleologia»,⁵⁶ affiorano a più riprese: il topo solo nominato in *Fin de partie*, e che si nasconde dietro il letto di Murphy nel racconto omonimo; la «rocking chair» sulla quale Murphy trascorre le giornate a riflettere, quella che fa muovere meccanicamente il personaggio di W in *Rockaby*, ma anche quella su cui si siede Buster Keaton-Object in una sequenza della pellicola *Film*;⁵⁷ i passi plessimetrici di May in *Footfalls*, gli «steps sole sound» e i «petits pas» delle liriche,⁵⁸ i calpestii spaiati descritti in *Worstward Ho*, ma anche le scarpe strette di Vladimir e Estragon. E ancora: il parasole con il quale Winnie armeggia in *Happy Days*; i letti degli «indolenti» beckettiani, da Murphy a Joe; le scale sghembe minuziosamente descritte in *Le Dépeupleur*; l'esile albero nei pressi del quale viene atteso Godot (fig. 8).

⁵² STUDIO AZZURRO, *Descrizione delle sequenze*, in ID., «*Neither*». *Project by Studio Azzurro*, ApSG, Milano 2004.

⁵³ S.E. GONTARSKI, *Deteatralizzare il teatro. Dopo «Play»*, postfazione a A. CASCETTA, *Il tragico e l'umorismo. Studio sulla drammaturgia di Samuel Beckett*, Le Lettere, Firenze 2000, p. 216. Il saggio di Gontarski è la traduzione italiana della sua introduzione a *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett. Vol. IV: The Shorter Plays, with revised texts for Footfalls, Come and Go and What Where*, edited with an Introduction and Notes by S.E. Gontarski, Faber and Faber-London 1999 – Grove Press-New York 1999.

⁵⁴ VALENTINI, *La vocazione plurale della regia. Conversazione con Paolo Rosa*, cit., pp. 143-164.

⁵⁵ ROSA in BALZOLA, *Né l'uno né l'altro: l'immagine tra parola e suono*, cit.

⁵⁶ FRASCA, *Introduzione* in BECKETT, *Le poesie*, a cura di G. Frasca, Einaudi, Torino 1999, pp. V-LX (p. XVIII).

⁵⁷ *Film* è l'unica opera cinematografica dell'autore irlandese, che ne scrisse la sceneggiatura nel 1963. La pellicola fu girata nel 1964 dal regista Alan Schneider, coadiuvato dallo stesso Beckett.

⁵⁸ Ci riferiamo rispettivamente alle poesie *Roundelay* e *pas à pas*. La prima fu composta da Beckett in Inglese tra il 1974 e il 1976; la seconda è una delle liriche brevissime che l'autore scrisse in Francese nella seconda metà degli anni Settanta, le «*mirlitonades*».

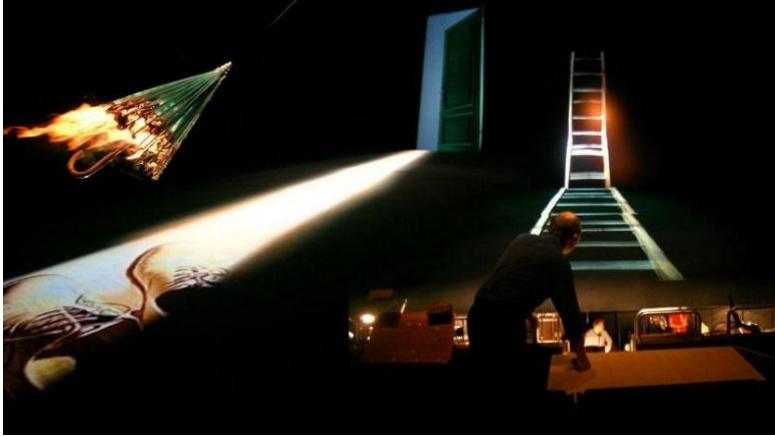


Figura 8. Immagini dell'intervento videoscenografico di «Neither» che rimandano a «Happy Days», «Footfalls» e «Le Dépeupleur». Fonte: <http://www.studioazzurro.com/>

Ma prima di queste corrispondenze, è la stessa disposizione della cantante nel golfo mistico ad evocare la postura “infossata” e statica della Winnie di *Happy Days* (interrata fino al busto e poi fino al collo in un monticello), così come quella dei protagonisti di *Play*, incavati con il corpo dentro urne cinerarie.

Il rimando iconografico esatto a cui Paolo Rosa pensa è costituito, tuttavia, dalle due «poubelles» che ospitano Nagg e Nell in *Fin de partie*:

La cantante è lì, emerge da questa fossa come le figure beckettiane emergono, ad esempio, da un bidone. Lei emerge dal suono. Dal suono dell'orchestra. [...] Dovrebbe [...] emergere come se venisse fuori da un vuoto. Come se prima si trovasse nel vuoto. [...] Dovrebbe stare a galleggiare proprio in mezzo ai musicisti.⁵⁹

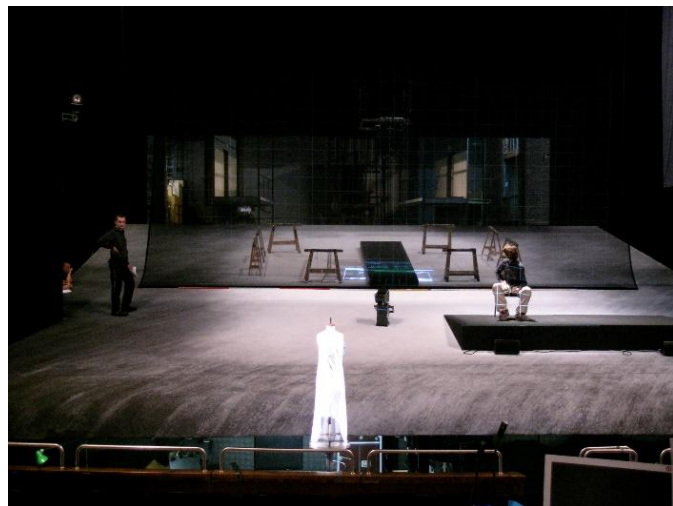


Figure 9-10. Foto di backstage scattate durante la fase di allestimento di «Neither». Si evidenzia la posizione della cantante una volta affiorata dall'orchestra. Fonte: Archivio privato Stefano Gargiulo, Milano 2004.

Alla stasi dell'unica presenza affiorante dalla buca orchestrale (figg. 9-10) si contrappone la cinese della trama visiva alle sue spalle, concettualmente legata all'ostinato pendolare di cui è impregnato il libretto. E infatti il movimento è, nell'idea del regista, uno dei due protagonisti del “racconto”, insieme alla luce.

Si tratta di una luce demiurgica, capace di disegnare metaforicamente l'interno della dimora citata nel testo drammatico, e di eliminarne le tracce per ricreare, nella seconda parte dello spettacolo, l'ambiente

⁵⁹ ROSA, conversazione inedita con Klaus Zehelein, cfr. *Appendice*.

esterno ad essa: «La “storia” è la storia della luce che incessantemente genera le nostre immagini, le mette in movimento e le cancella». La grafia di bagliori creatasi «dà forma alle immagini per disperazione facendole apparire, formandole direttamente dal colore della luce stessa (come sorgessero da una materia), e poco dopo riassorbendole, consumate dallo sforzo immaginativo, esauste nella loro capacità di raccontare».⁶⁰

Una grafia luministica che conserva gli stilemi peculiari del lavoro extra-scenico di Studio Azzurro. Le sequenze visive elaborate dal gruppo nei propri progetti d'arte non giocano infatti sulle possibilità spettacolari del linguaggio video: questo viene inteso, piuttosto, come ulteriore possibilità di «manipolare la materia, di affondare le mani nella plastica, corposa densità dell'argilla e modellarla, avvolgendola nel suono, nel movimento».⁶¹

Allo stesso modo, le immagini di *Neither* hanno tutte valenza figurativa, non solo perché riproducono oggetti concreti, ma perché li rappresentano in una dimensione fortemente materica; materica e, al contempo, delicata, minimale, espressiva. L'allestimento di Studio Azzurro vive, insomma, in quell'«equilibrio tra un teatro di immagini concrete ed un teatro di immagini poetiche»⁶² che Gontarski individua quale caratteristica peculiare della scrittura per la scena di Samuel Beckett.

4. Ricezione critica

Neither suscita una notevole attenzione critica, così come testimoniano le recensioni apparse in riviste e quotidiani non solo tedeschi, ma anche italiani e inglesi.

Nell'intervista in cui Paolo Rosa illustra ad Andrea Balzola il progetto *Neither*, si rileva, nella premessa, lo «straordinario successo di pubblico e di critica» riscosso in Germania dall'innovativo allestimento di Studio Azzurro.⁶³

Ciò emerge chiaramente dalle cronache riportate dai giornalisti che hanno assistito allo spettacolo. Martin Oversohl, apprezzando il coraggio dimostrato dall'ente lirico di Stoccarda nel mettere in scena questa opera “difficile”, registra per esempio i «forti applausi» suscitati, in particolare, dal disegno registico di Paolo Rosa e dalle evoluzioni canore di Anu Komsî.⁶⁴

Fabrizio Pecori, più distesamente, scrive:

Infine le luci si affievoliscono [...]. Ed è applauso: vigorosa, scrosciante, quasi isterica risposta ad una (non) rappresentazione che ci ha chiamati in causa nel ruolo di spettatori [...] indissolubilmente solidali. [...] il vivace brusio che accompagna l'uscita conferma la certezza che si è trattato di un viaggio straordinario.⁶⁵

L'allora direttore della rivista My MEDIA si dimostra particolarmente entusiasta della messinscena. La «sfida alla rappresentabilità» che Samuel Beckett lancia con la scrittura di *Neither*, viene a parere di Pecori totalmente vinta dalla «iconofania teatrale» creata dallo studio milanese:

Nel progetto di Studio Azzurro questa sfida alla messa in scena recupera e si ricollega all'intero universo immaginario beckettiano, cogliendone l'estrema sintesi in una “epifania per immagini” che rende percepibile il senso angoscioso di un atto le cui parole erodono il vuoto colmandolo di indicibile.⁶⁶

Il connubio fonico-visivo, a suo giudizio, risulta perfettamente orchestrato. Da un lato, i lessemi posti in musica sono infatti capaci di restituire «un senso diverso del vuoto: non negativo, ma immantinente alla

⁶⁰ STUDIO AZZURRO, *Le immagini*, in ID., «*Neither*». *Project by Studio Azzurro*, ApSG, Milano 2004.

⁶¹ STUDIO AZZURRO, *La scoperta degli inganni*, in ID., *Percorsi tra video, cinema e teatro*, a cura di Valentini, Electa, Milano 1995, pp. 19-26.

⁶² GONTARSKI, *Deteatralizzare il teatro. Dopo «Play»*, cit., pp. 215-216.

⁶³ Polemizzando sul disinteresse che ha invece nel nostro Paese, Balzola scrive: «[...] in Italia come al solito l'evento è passato sotto silenzio. Mentre in Italia i grandi enti teatrali e lirici continuano a essere [...] ostinatamente refrattari a produrre opere contemporanee e favorire la ricerca, soprattutto nel campo in continua espansione delle tecnologie multimediali, i nostri artisti più innovativi [...] trovano all'estero un'ammirata attenzione e una lungimirante committenza». Cfr. A. BALZOLA, *Né l'uno né l'altro: l'immagine tra parola e suono*, cit.

⁶⁴ M. OVERSOHL, *Sinnieren über das Welträtsel*, in «Badisches Tagblatt», 3 novembre 2004.

⁶⁵ F. PECORI, *L'iconofania teatrale di Studio Azzurro*, in «My MEDIA. Osservatorio di cultura digitale», n. 5, 2005: <https://www.mymedia.it/neither.htm>

⁶⁶ *Ibidem*.

condizione del soggetto (o della sua assenza)); dall'altro, queste «parole-topo» catturano l'attenzione dello spettatore, ne solleticano la fantasia, lo invitano insomma «a completarle, proprio come accade a livello visivo davanti alle pieghe animate di quel lenzuolo che compare all'inizio della seconda parte».⁶⁷

Sulle pagine del Financial Times, anche Shirley Apthorp elogia la creatività e la solidità della produzione. La commistione tra una ricercata regia multimediale e una rigorosa *Dramaturgie*, consente ad ogni immagine di possedere «both content and context».⁶⁸ Dopo aver elencato le arditezze di un'opera che si presenta come un «innuendo of absence, aimlessness, failure, darkness» e la cui partitura vocale vede il soprano intonare «more disconnected vowels than recognisable words», la giornalista mostra un'adesione convinta all'operazione di Studio Azzurro, caratterizzata da «brilliance, broadness and brevity». Le immagini del *team* milanese, descritte come «sinister and resonant and brilliantly realised», sono capaci di estrinsecare l'ermetismo del testo, raccontando «things that words could not». In conclusione, si augura che la produzione possa rappresentare «a real step forward in the search for future forms of music theatre».⁶⁹

Lo stesso tono d'approvazione si riscontra nelle recensioni apparse sul Frankfurt Allgemeine Zeitung, sullo Schwäbisches Tagblatt, sul Tages-Anzeiger e sull'Online Musik Magazin. Christoph Wurzel parla di «un'ora di altissimo impatto visivo ed evocativo»;⁷⁰ per Eleonore Büning la messa in scena risulta «decisamente efficace»;⁷¹ secondo Patrick Müller le «sophisticated» videoproiezioni di Studio Azzurro trasformano la «meccanica di una trama senza trama» in una «trama di luce e ombra».⁷² Fa loro eco anche Christoph Müller, che riporta di «un gioco di luci grandioso, una spettacolare cinematografia computerizzata», attribuendo agli elementi proiettati una «forza immaginaria – magica e poetica – mai vista prima a teatro».⁷³

Due soli articoli presentano una valutazione in parte o totalmente negativa, aparendo in verità viziati da un sottinteso pregiudizio nei confronti dell'opera di Feldman e del libretto di Beckett. Rispetto allo specifico allestimento dell'Opernhaus, invece, una soluzione che sembra non convincere è l'assenza di un «interprete» sul palcoscenico e la posizione del soprano, relegata al ruolo di «componente del congegno sonoro».⁷⁴

Stefan Dettlinger, con un gioco di parole sul celebre *Fantasma dell'opera*, intitola ironicamente il suo articolo *Die Oper der Fantome* («L'opera del fantasma»), definendo il lavoro di Feldman-Beckett addirittura come «ein Streich» («uno scherzo»). A suo giudizio si cerca inutilmente nell'allestimento «un racconto che non c'è». La stroncatura si conclude poi con questo enunciato sibillino: «Sarebbe stato meglio, forse, fare di *Neither* un'opera piena di fantasmi».⁷⁵

Non altrettanto *tranchant* è Holger Noltze, per il quale pure la messinscena non è «nicht Fisch, nicht Fleisch» («né carne, né pesce»)⁷⁶. Il più «enigmatico libretto mai scritto», si converte in una «astrazione scenica» del quale il critico non può far altro che riconoscere il fascino visivo, a cui dà vigore del resto un'orchestra «ben diretta» da Roland Kluttig e una soprano «capace di vocalizzi altissimi». Le associazioni iconiche realizzate da Studio Azzurro, sono «rigorose e di qualità eccellente», e tendono a restituire «un'immagine poetica, come quella del bel drappaggio di un lenzuolo scintillante, sotto il quale nessuno sembra ondeggiare». Il lavoro è insomma riuscito nello scopo di «aggiungere agli eventi sonori astratti, un livello visivo che ha tutti i tratti del mondo beckettiano», creando «un vero e proprio “teatro del nulla”» nel quale però Amu Komsis ha assunto il «ruolo ingrato» della cantante, «chiusa nella gabbia» dell'orchestra. A suo giudizio la serata, pur possedendo un innegabile «potere suggestivo», prende «forse troppo alla lettera il “neither”: [...] l'opera di Feldman-Beckett non è un'opera. Ma bisogna anche dire che a teatro non esistono vie di mezzo».⁷⁷

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ S. APTHORP, *Brilliance, broadness and brevity*, in «Financial Times», 15 novembre 2004.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ C. WURZEL, *Eine Oper, deren Autoren keine Opern mögen*, in «Online Musik Magazin», 17 novembre 2004.

⁷¹ E. BÜNING, *Klänge hängen über klippen*, in «Frankfurt Allgemeine Zeitung», 3 novembre 2004.

⁷² P. MÜLLER, *Eine “Handlung” aus Licht und Schatten*, in «Tages-Anzeiger», 2 novembre 2004.

⁷³ C. MÜLLER, *Und raus die Maus*, in «Schwäbisches Tagblatt», 2 novembre 2004.

⁷⁴ H. NOLTZE, *Nicht Fisch, nicht Fleisch*, in «Deutschlandfunk», 1 novembre 2004.

⁷⁵ S.M. DETTLINGER, *Die Oper der Fantome*, in «Südkurier», 2 novembre 2004.

⁷⁶ NOLTZE, *Nicht Fisch, nicht Fleisch*, in «Deutschlandfunk», 1 novembre 2004.

⁷⁷ *Ibidem*.

5. Appendice.

Trascrizione di una conversazione inedita tra Paolo Rosa e Klaus Zehelein

Klaus Zehelein: Il problema è questo: è vero che le figure di Beckett non hanno un'identità propria, ma ciò non significa che non siano *presenti*.

Paolo Rosa: Ma lei [il soprano, *nda*] è presente, di fatto. Anzi, *diventa* presente, perché la scena, nella nostra visione, è costituita dalla buca orchestrale collegata a quel corridoio che ci porta lì in fondo. La buca è un elemento drammaturgico.

Klaus Zehelein: La fossa non fa parte della scena, è una soluzione tradizionale quella che Feldman usa. È il luogo dove, per convenzione, si è sempre collocata l'orchestra. Si tratta di una mera questione di convenzione. Non c'è niente di cui discutere: nessuno si chiede perché ci sia un'orchestra nel golfo mistico.

Paolo Rosa: Ma la nostra idea è di valorizzare questo spazio.

Klaus Zehelein: Lei [la cantante, *nda*] affonda leggermente, ma resta sempre presente. Lei parla a costo della sua vita.

Paolo Rosa: Non è vero che la cantante non ci sia. La cantante è lì, emerge da questa fossa come le figure beckettiane emergono, ad esempio, da un bidone. Lei emerge dal suono. Dal suono dell'orchestra.

Klaus Zehelein: E dove dovrebbe essere collocata?

Paolo Rosa: Dovrebbe essere posizionata in quel punto [a sinistra, *nda*], nella buca orchestrale, ed emergere come se venisse fuori da un vuoto. Come se prima si trovasse nel vuoto.

Klaus Zehelein: Dove la immagini di preciso?

Paolo Rosa: Dovrebbe stare a galleggiare proprio in mezzo ai musicisti. La nostra idea – ci stavamo confrontando con te proprio per ragionare su questa soluzione – era che lì, in quel punto, emergesse la figura, sul lato sinistro. Volevamo tenere la cantante in parte nascosta.

Klaus Zehelein: Qual è il percorso della luce?

Paolo Rosa: Dalla buca dell'orchestra all' "uscita" in fondo.⁷⁸ La fossa viene molto valorizzata, perché c'è un elemento che scivola e si inserisce dentro la buca e quindi c'è una presenza.

Klaus Zehelein: A quale altezza sarebbe posizionata la cantante? La figura starebbe integralmente nella buca o emergerebbe solo con la testa?

Paolo Rosa: Non dovrebbe uscire tutta la figura. Più o meno a mezzo busto.

Klaus Zehelein: Feldman ha inserito un'orchestra tradizionale in una buca tradizionale, anche per quanto riguarda le sonorità. Il problema è che l'orchestra ha un suo suono, un suo impasto sonoro, così come la voce ha un proprio livello. Se invece integri la voce all'interno del suono dell'orchestra, il brano a mio parere non rende. Se non si isola e non si articola il livello indipendente, distinto della voce, il tutto non funziona più. Ovviamente la cantante non può essere collocata né all'estrema sinistra, né alla estrema destra del palcoscenico, ma dovrebbe trovarsi quanto più possibile in posizione centrale.

⁷⁸ Paolo Rosa si riferisce alla porta proiettata.