

Helene Varopoulou (Atene) Heiner Goebbels. Un regista compositore

This contribution focuses on the musical theater of composer and director Heiner Goebbels, who has emerged as the protagonist of a stage practice that critiques the traditional function of the director by revolutionizing the role of actor and spectator. Underlying his theater is his *Ästhetik der Abwesenheit*, the aesthetics of absence that involves the disappearance of the actor/performer from the center of attention and consequently a shattering of the spectator's attention, the avoidance of the spectator's expectations, a desynchronization of listening and viewing, the separation of voices from performers' bodies and sounds from instruments, the abandonment of expressiveness and the absence of a central visual focus. Added to this is the "absence" of a story.

KEYWORDS: Heiner Goebbels, musical theatre, aesthetics of absence, theatre and arts, imaginary landscapes

Con il suo teatro musicale, il compositore e regista Heiner Goebbels si è imposto come protagonista di una pratica scenica che mette in discussione la tradizionale funzione del regista e pensa in modo nuovo la presenza viva degli attori, ma anche il ruolo dello spettatore¹. Alla base del suo teatro c'è un' "estetica dell'assenza", come egli stesso l'ha definita². Caratteristiche di tale *Ästhetik der Abwesenheit* sono la scomparsa dell'attore/performer dal centro dell'attenzione e quindi un decentra-

¹ Alcune parti del presente contributo riprendono e sviluppano riflessioni proposte in H. Varopoulou, *Komponieren im Raum: Installation vor Ort*, in W. Sandner (Cur.), *Heiner Goebbels. Komposition als Inszenierung*, Henschel, Berlin 2002, pp. 131-134; H. Varopoulou, *Heiner Goebbels' szenische Kompositionen*, in Id., *Passagen. Reflexionen zum zeitgenössischen Theater*, «Theater der Zeit», Berlin 2009, pp. 193-196; H. Varopoulou, *Ästhetik des Details*, in M. Gross, P. Primavesi (Cur.), *Lücken sehen. Beiträge zu Theater, Literatur und Performance*, Winter, Heidelberg 2010, pp. 319-329.

² H. Goebbels, *Ästhetik der Abwesenheit. Texte zum Theater*, «Theater der Zeit», Berlin 2012.

mento dell'attenzione dello spettatore, l'elusione delle sue attese, la desincronizzazione di ascolto e visione, il distacco delle voci dai corpi degli interpreti e dei suoni dagli strumenti, l'abbandono dell'espressività e il venir meno di un focus visuale centrale. A ciò si aggiunge l'"assenza" di una storia. Per il teatro di Goebbels vale il precetto formulato da Gertrude Stein: "*Anything that is not a story can be a play*"³.

Lo spettatore viene messo di fronte a un accadere scenico fatto di testi eteroclitici, giochi di luci, colori e oggetti, di collage di brani musicali composti da suoni e gesti e campi di energie prodotti dalle azioni del performer. Viene così a crearsi ogni volta un ambiente installativo in cui si cristallizza una composizione acustica e visuale, paragonabile ora a una scultura ora a una struttura architettonica.

Come compositore, Heiner Goebbels si muove con grande inventiva tra diversi sistemi sonori e generi musicali, utilizza elementi della musica classica come di quella pop e rock; trae ispirazione da fonti sonore diverse e spesso contrastanti: da rumori e suoni della città, del quotidiano, della natura. Come regista si trova a suo agio nelle più diverse culture visuali e con i media più differenti, sembra dominare tutte le tecniche e le tecnologie della scena.

Anche nel radiodramma, un genere che in Germania vanta una lunga tradizione, Goebbels ha aperto nuove prospettive. Per le sue *pièces* sonore, che si caratterizzano per l'attrito produttivo tra musica classica e pop, formazioni sonore tradizionali e sperimentali, Goebbels ha ottenuto diversi premi e riconoscimenti nazionali e internazionali, tra cui il Prix Italia nel 1986 per *Die Befreiung des Prometheus* (La liberazione di Prometeo), nel 1992 per *Schliemanns Radio* (La radio di Schliemann) e nel 1996 per *Roman Dogs* (Cani romani). I contesti con cui i lavori di Goebbels dialogano sono la letteratura contemporanea e il cinema, le arti figurative, il mixed media e la Installation art. La maggior parte dei suoi spettacoli si rifà a testi poetici, saggistici, narrativi, filosofici, scientifici; testi di autori come Heiner Müller, Edgar Allen Poe, Joseph Conrad, Elias Canetti, William Faulkner, Gertrude Stein, Ludwig Wittgenstein, Pierre Corneille, Francis Ponge, Paul Valéry, Adalbert Stifter o Claude Lévi-Strauss.

I suoi spettacoli possono avere come tema il caso di uno scienziato, come in *Max Black*, o le differenti dimensioni della scrittura (*écritures*): l'atto dello scrivere in sé, le strutture foniche e fonologiche di diverse lingue, l'intertestualità e l'autoreferenzialità della letteratura, in particolare della letteratura e dell'arte moderne. Sono lavori complessi, quelli di Heiner Goebbels, che possono esser considerati da prospettive diverse:

³ G. Stein, *Plays*, in Id., *Lectures in America*, Boston 1935, p. 260.

da quella del teatro e della letteratura come da quella della musica o della Installation art, dell'arte multimediale, dell'architettura.

Tra gli scrittori che lo hanno ispirato, un posto particolare spetta a Heiner Müller. Goebbels utilizza i suoi testi come paesaggi sonori, le sue parole come reperti e trouvailles acustici, come poesia concreta. Spesso nelle sue *pièces* sonore ricopre un ruolo centrale la voce stessa di Müller che legge. In contesti visuali concreti si produce una decostruzione dei testi che porta in primo piano un'altra musicalità rispetto a quella dei testi mülleriani. In *Römische Hunde*, del 1991, Müller è parte di un paesaggio intertestuale in cui agiscono anche testi di Tito Livio, Corneille e Faulkner; in *Oder die glücklose Landung* (Ovvero il disastroso atterraggio), del 1993, invece, troviamo Müller accompagnato da Joseph Conrad e Francis Ponge. Anche opere per orchestra di questi anni, come *Herakles 2 oder die Hydra* (Eracle 2 o l'Idra, 1992) e *Surrogate Cities* (1994), sono ispirate a testi di Heiner Müller.

Goebbels mostra uno spiccato interesse per la relazione tra musica e società, per le condizioni, i mezzi e i processi di produzione che determinano la creazione musicale. È un tema che il compositore indaga sin dal periodo dei suoi studi universitari di sociologia e musica, compiuti prima a Friburgo e poi a Francoforte sul Meno, dove si laurea con una tesi su Hanns Eisler, sulle sue "disposizioni compositive" e la questione del carattere progressivo del materiale musicale. Nel 1976 partecipa alla fondazione di una piccola orchestra dall'insolito nome "Sogenanntes Linksradikales Blasorchester" (La cosiddetta orchestra radicale di sinistra di strumenti a fiato), per poi passare nel 1982 nella rockband sperimentale "Cassiber". Si interessa anche di free jazz, di improvvisazione musicale e di performance musicali che utilizzavano documenti sonori di chiara impronta politica. Parallelamente all'attività di musicista, lavora come compositore. All'inizio scrive musica per il balletto e il cinema, ma anche per spettacoli di registi come Peter Palitzsch, Christof Nel, Hans Neuenfels, Manfred Karge, Axel Manthey, Ruth Berghaus, Johan Simons. Dalla musica per il teatro, il cinema e il balletto Goebbels passa alle *pièces* sonore, alle composizioni per orchestra e poi al teatro musicale. Le sue prime opere di teatro musicale, *Newtons Casino* (1990) e il già citato *Römische Hunde*, sono strettamente legate al Theater am Turm di Francoforte, che accoglie diversi suoi lavori, tra cui il sopra menzionato *Oder die glücklose Landung*, che viene presentato per la prima volta a Parigi nel 1993 con il titolo *Ou bien le débarquement désastreux*, e *Max Black* (prima esecuzione a Losanna nel 1998).

Il teatro musicale di Heiner Goebbels coltiva un idioma che si caratterizza in particolare per il fatto che ogni elemento, ogni strumento, ogni gesto e ogni struttura conserva la sua autonomia e trasparenza. In primo piano sta l'idea del materiale. Nelle *pièces* sonore, nei concerti

scenici, nelle composizioni orchestrali e nei lavori per il teatro musicale tutti gli elementi vengono pensati e realizzati come materiali autonomi: gli effetti ottici prodotti attraverso strumenti tecnologici, i suoni naturali, i rumori della vita reale, le citazioni musicali, le canzoni, le parole e le frasi tratte da testi, i frammenti poetici, le immagini, i dipinti, le luci, i movimenti, le voci, le azioni e le espressioni programmate o spontanee di musicisti e attori. Goebbels agisce come un collezionista che crea le sue opere utilizzando primariamente elementi musicali, ottici e letterari preesistenti, ma in modo tale che questi materiali conservino nelle nuove composizioni la loro concreta presenza e una dimensione performativa propria e intensa.

L'idea dell'autonomia del materiale è il principio estetico che regola le composizioni di Goebbels e che consiste nel pensare insieme elementi disparati, unendoli attraverso "tensioni contrappuntistiche". Lo stesso principio di autonomia e unione del disparato regola il processo della creazione, realizzato da un collettivo di lavoro i cui vari componenti sono messi in condizione di lavorare come entità produttive separate. Il processo creativo resta segnato dal personale spirito musicale del regista e compositore Goebbels, tuttavia le altre persone (e cose) coinvolte hanno un ruolo e una posizione propri, che possono esprimersi indipendentemente da lui. Il regista non è l'unico padrone della visione scenica: ci sono più padroni e padrone, tra cui addirittura alcuni – ad esempio gli oggetti – che non sono esseri viventi.

Come si è accennato, le opere di Goebbels sono caratteristiche di una nuova forma di teatro musicale, coltivata anche da molti altri registi che nei loro lavori tendono a superare i confini tra le arti, ricorrono alle tecniche del collage o del montaggio, teatralizzano la presenza dei musicisti e degli strumenti durante la rappresentazione.

Offrendo la possibilità di combinare immagine, linguaggio e musica, il teatro musicale permette al regista di attingere sia dalle modalità espressive dell'opera lirica sia da quelle degli happening multimediali o musicali. Sono stati festival teatrali come quello di Avignone o il Festival d'Automne a Parigi a promuovere in modo particolare il teatro musicale, presentando sistematicamente per vari decenni lavori appartenenti a questo genere, spettacoli in cui il cantante diventa attore e l'attore cantante. Molte città, come ad esempio Monaco o Donaueschingen, con i loro festival o le loro giornate dedicate al teatro musicale, offrono a compositori, registi, musicisti, cantanti e performer l'opportunità di mettere alla prova le dinamiche di questo genere. Viene da chiedersi se il teatro musicale possa essere considerato la nuova "opera lirica". Come si spiega la sua vitalità in un'epoca in cui il teatro drammatico tradizionale appare qualcosa di superato e i confini tra le arti sembrano aboliti? Risposte pratiche a queste domande sono state date soprattutto da compositori

come Mauricio Kagel, Bruno Maderna, Luigi Nono, Sylvano Bussotti, Luciano Berio, Dieter Schnebel, Luc Ferrari, George Aperghis e, appunto, Heiner Goebbels, compositori che lavorano a un dialogo tra teatro e musica in modi molteplici: teatralizzando paesaggi sonori, trasformando la musica in spettacolo visuale, musicalizzando l'espressione corporea e persino il movimento gestuale "muto". Teatro con elementi musicali e musica teatralizzata: è da questo modello di base che il teatro musicale contemporaneo ha preso le mosse, assorbendo in sé gli esperimenti delle avanguardie storiche e degli artisti legati al movimento Fluxus, e procedendo poi nelle direzioni più diverse a seconda dell'ispirazione e della personalità dei singoli compositori.

Tra i punti di avvio di questa nuova prassi artistica stanno messinscena teatrali di brani per pianoforte e progetti medialti degli anni Sessanta come anche i lavori di John Cage, che sin dal 1935 ha composto opere per ensemble impiegando strumenti rumoristici. Alcuni fanno risalire l'inizio del teatro musicale moderno a opere come *Lélio, ou le retour à la vie* (1832) di Hector Berlioz, che misero in discussione il rapporto tradizionale tra musica e logos, e furono rappresentate anche al di fuori dei teatri dell'opera. Grande importanza per la sua genesi hanno avuto il recitativo, il contributo di Arnold Schönberg e Alban Berg, ma anche di Brecht, che considerava la musica come elemento organico della sua drammaturgia epica. Brecht e Eisler parlarono di "musica gestuale" e combinarono la musica con ciò che chiamavano *Gestus*, vale a dire con comportamenti corporei-gestuali socialmente rilevanti. Brecht è uno dei teorici di teatro che si è più interessato alle opposizioni e alle differenze tra gli elementi audio-visuali della messinscena. Non senza influenza è stata la decisione di alcuni compositori di essere personalmente presenti sul palcoscenico durante l'esecuzione e considerarsi come attori e parte di un tutto che comprende anche gli spettatori.

Per Goebbels, il teatro musicale è rimasto sostanzialmente lo stesso dai tempi dei *Soldaten* di Bernd Alois Zimmermann e continua a seguire per lo più il repertorio delle voci, dei gesti e dello spirito di opere che hanno le loro origini nella tradizione musicale. Ciò che a lui interessa è invece un linguaggio che non prosegua nel solco di questa potente tradizione " lirica", ma che affondi piuttosto le sue radici nel teatro, che rifondi la musica a partire dalla prospettiva del teatro. In tal senso egli sperimenta le possibilità di un uso anticonvenzionale della musica popolare oppure cerca di ottenere risultati musicali interessanti utilizzando le voci degli attori anziché di quelle di cantanti lirici. Nel 2012, riferendosi a *Schliemann's Scaffolding* (1997) Goebbels si esprimeva sul suo "dramma" in questi termini:

Teatro come 'cosa in sé', non come rappresentazione o mezzo per fare

delle affermazioni sulla realtà: è esattamente questo che tento di offrire. In un simile teatro, lo spettatore è parte del dramma di un'esperienza, anziché assistere a un'azione drammatica in cui vengono rappresentate sulla scena relazioni tra personaggi da una prospettiva psicologica. Si ha così un dramma dei sensi come nella forte contrapposizione di tutti gli elementi – scena, luce, musica, parole – di questa pièce, in cui l'attore più che recitare deve imparare a 'sopravvivere'. In questo modo il dramma dei media diviene effettivamente un dramma duplice, un dramma per l'interprete come per la percezione del pubblico.⁴

Nel 1999 Goebbels presenta al Théâtre Vidy di Losanna *Die Wiederholung* (La ripetizione), un "concerto scenico", la cui prima aveva avuto luogo a Francoforte sul Meno nel 1995. A voler essere precisi, il titolo era trilingue: *Die Wiederholung. La Réprise. The Repetition*, poiché nello spettacolo – una composizione musicale con motivi e con materiali testuali e sonori di provenienza molto diversa – si susseguivano e ripetevano parti in tedesco, in francese e in inglese. Si trattava di brani ripresi dal saggio di Kierkegaard *La ripetizione* e dal suo *Diario del seduttore*, dai dialoghi di un celebre film di Alain Resnais, *L'anno scorso a Marienbad* (la cui sceneggiatura è di Alain Robbe-Grillet, uno dei padri del *nouveau roman*), da *Joy in Repetition*, la canzone di Prince. Goebbels lavora con frammenti di testi, ma anche di brani musicali, montando insieme composizioni proprie e brani di opere di Bach, Beethoven, Schubert, Brahms e Chopin. Sul palcoscenico agiscono tre performer – la pianista canadese Marie Goyette, il chitarrista e violinista americano John King e l'attore belga Johan Leysen – che si dividono tra loro parole, musica e gesti. Poesia, pensiero filosofico e canto dialogano e si compensano reciprocamente in questo spettacolo. Frasi musicali di opere classiche oppure create da Goebbels stesso si combinano con il sound pop di Prince, con motivi visuali di film della *Nouvelle Vague* e richiami a un lavoro di Robert Wilson, *The Man in the Raincoat*. Il trio di performer si muove in un mondo pieno di rimandi e citazioni, ma anche in uno spazio magico, creato da Erich Wonder con tapis roulant, pareti mobili e superfici colorate spostabili. In una conservazione di poco successiva allo spettacolo, Heiner Goebbels mi ha descritto così il suo metodo di lavoro:

Non creo prima l'opera per trovare poi degli interpreti e stabilire il cast. Mentre mi avvicino al tema e gli giro intorno, sto già contemporaneamente cercando gli interpreti. Arrivo così alla prima composizione di un cast e solo allora costruisco l'opera. Se non avessi trovato proprio quella pianista, ma ad esempio una cantante, sarebbe senz'altro venuta fuori un'opera completamente diversa.

⁴ H. Goebbels, *Ästhetik der Abwesenheit*, cit., p. 13.

Il regista non intende più sé stesso come l'unico "capo", che assegna a tutti il loro compito, ma come colui che mette in campo prima di tutto le sue capacità di coordinamento. L'attività della composizione assume una curvatura molto particolare: il compositore ha già in mente coloro che poi eseguiranno la musica (quella determinata cantante, quel determinato batterista ecc.), i quali indirizzano il processo creativo già nella fase di composizione, determinano la forma vocale, teatrale e drammatica dell'opera ancora prima che questa sia conclusa, diventano così parte essenziale di una costruzione artistica nel suo complesso.

In *Die Wiederholung* Heiner Goebbels dedica particolare attenzione al modo in cui uno stesso brano, trasposto da una lingua all'altra, si trasforma musicalmente e può anche mutare di senso. Su questo strano fenomeno Goebbels si è soffermato anche nella conversazione che ho avuto con lui:

In inglese Kierkegaard suona più moderno. Improvvisamente, poiché lo ascoltiamo in tedesco, suona molto ottocentesco. Nel testo si nascondono molte verità che vengono in superficie solo attraverso le traduzioni. La modernità del testo la percepiamo di più quando viene recitato da un americano con l'accompagnamento di una chitarra. Quando lo ascoltiamo in francese, il testo suona molto strutturalista, come se lo leggesse Julia Kristeva.

Schwarz auf Weiss (Nero su bianco), rappresentato per la prima volta a Francoforte sul Meno nel 1996, è uno spettacolo realizzato con componenti del rinomato Ensemble Modern, con i quali Heiner Goebbels ha cooperato più volte a partire dal 1988. Sul palcoscenico agiscono diciotto musicisti che compiono le loro improvvisazioni e allo stesso tempo con i loro strumenti e con altri oggetti producono un collage di suoni, interpretano brani di musica classica, pop, rock e musica asiatica. L'opera connette materiali sonori e visuali molteplici: istantanee delle prove, immagini del lavoro di un'orchestra, rumori di oggetti, persino il fischio prolungato di un bollitore per il tè che fa letteralmente gorgogliare l'acqua davanti agli occhi dello spettatore. I musicisti sono al tempo stesso performer: non eseguono soltanto la parte musicale, ma anche una serie di azioni sceniche, rappresentando in modo ironico diverse situazioni. Accettano che la loro presenza sia parte di un evento scenico da intendersi in senso più ampio, che comprende anche il pubblico. Con *4'33"*, un brano musicale per pianoforte del 1952, John Cage aveva realizzato una manifestazione radicale di questo genere. Il pianista David Tudor era rimasto seduto immobile davanti al pubblico per 4 minuti e 33 secondi. Aveva soltanto aperto e chiuso per tre volte il coperchio della tastiera del pianoforte, per segnalare i tre movimenti del brano. La musica dell'opera era fatta appunto di questo rumore del coperchio del pianoforte, del

respiro e dei rumori prodotti dagli spettatori, dalla pioggia, dai clacson delle automobili fuori, dal fruscio delle foglie sugli alberi. Il principio di casualità e una struttura temporale completamente libera sono i principi estetici allora seguiti da Cage.

Goebbels concepisce *Schwarz auf Weiss* come azione collettiva senza solisti che permette a ognuno dei singoli musicisti di affermare sulla scena una propria autonomia, e di mostrare la propria creatività e le proprie capacità sceniche non solo cantando e recitando, ma anche scegliendo gli oggetti che poi utilizzerà come strumenti musicali.

Con il suo concerto scenico *Eislermaterial*, messo in scena a Monaco nel 1998, Heiner Goebbels rende omaggio al compositore Hanns Eisler in occasione del centesimo anniversario della sua nascita. Per questo spettacolo lavora nuovamente con l'Ensemble Modern, sedici musicisti, mixed media e l'attore Joseph Bierbichler che agisce come cantante. Il centro della scena resta vuoto. Goebbels ha così descritto questo suo lavoro:

Durante la rappresentazione i musicisti stanno seduti ai tre lati del palcoscenico. La "presenza" ha luogo soprattutto a un livello puramente acustico, attraverso la microfonicazione ravvicinata e l'amplificazione. Impedimenti strutturali, resistenze, difficoltà nell'interazione dei musicisti (la grande distanza tra loro, la separazione dei singoli gruppi di strumenti) rendono visibili al pubblico i processi comunicativi dell'ensemble, in cui ogni musicista è responsabile per sé stesso, poiché non vi è un direttore. Il posto del direttore è preso da una piccola statua del compositore Hanns Eisler.⁵

La presenza di una persona che opera sulla scena come performer eseguendo azioni parlate, musicali e teatrali è tematizzata già nei primi lavori di Goebbels. Nel 1984, a Berlino, per la sua pièce sonora *Verkommenes Ufer* (Riva abbandonata) registra su nastro magnetico la voce di passanti ai quali aveva chiesto di leggere il denso testo poetico di Müller che dà il nome alla pièce. Quello che gli interessava era un ascolto straniato. Anche in *Shadow/Landschaft mit Argonauten* (Shadow/Paesaggio con Argonauti, 1990) testi di Müller e Poe vengono intrecciati a una sorta di reportage sociale, con una serie di passanti di Boston che leggono il testo di Müller dall'inglese, aggiungendovi commenti inaspettati. L'interesse di Goebbels per la presenza idiosincratca della persona del performer si conferma anche nella sua collaborazione con un virtuoso della voce come David Moss, il quale, in *Die Befreiung des Prometheus* (La liberazione di Prometeo, 1993), offre una performance testuale e rumoristica di grande complessità fonica. La caratteristica voce di André Wilms è il motivo fon-

⁵ Ivi, p. 15.

damentale della frequente collaborazione di Goebbels con questo attore. Goebbels ha sempre cercato voci particolari, inconsuete, voci rotte, voci estranee provenienti da paesi diversi, ma anche voci senza corpo di autori famosi, per far agire la materialità vocale in specifici contesti acustici e visuali, senza ledere la comprensibilità del parlato.

Heiner Goebbels lavora con grandi scenografi come Michael Simon, Magdalena Jetelová o Erich Wonder, le cui scenografie rappresentano una parte autonoma dei suoi spettacoli e anzi talvolta ne costituiscono il punto di partenza, come avviene con il progetto scenografico di Michael Simons per *Newtons Casino* o con quello di Jetelová per *Ou bien le débarquement désastreux*. Questo metodo di lavoro diventa ancora più palese quando ad essere accolta nel ruolo di co-autore autonomo non è il progetto scenografico di un'artista ma la realtà di un determinato luogo. Nei lavori che possono esser detti *site specific* o espressioni di un *theatre on location*, il compositore è al tempo stesso arrangiatore e regista. La dimensione teatrale del suo pensiero musicale diventa in questi casi del tutto evidente.

MaelstromSüdpol (Malström Polo Sud), basato su un testo di Heiner Müller che offre una versione compressa della *Storia di Arthur Gordon Pym* di Poe, nasce nel 1987 per una performance dello stesso Müller e di Erich Wonder per la Documenta VIII di Kassel. Nel 1988 l'opera viene presentata a Berlino, sul Landwehrkanal, a ridosso del Muro allora ancora esistente: uno spazio drammatico, ad alta tensione storica. Accanto al canale, si potevano scorgere la linea di confine e la "striscia della morte" tutte illuminate, e poi si restava affascinati nel veder arrivare lentamente verso il pubblico, accompagnata dalla voce di David Bennet nell'altoparlante, un'imbarcazione sulla quale, all'inizio, da lontano, si intravedevano confusamente soltanto una luce e la sagoma di un uomo e un cane. "O keep the dog that's friend to men far hence from here or else he'll dig it out again" è uno dei passi di *The Waste Land* di T.S. Eliot che Müller immette nel testo di Poe. Si viene così a creare non soltanto uno spazio di relazioni e tensioni concettuali, ma anche un potenziale conflittuale quasi surrealistico: la letteratura fantastica di Müller e Poe, con le urla indiane "Tekelili" e la figura in bianco che sta per cadere nel Maelstrom, si scontra con il cane di Eliot nella striscia della morte berlinese.

I luoghi non sono sempre specificamente definiti di per sé; spesso li si scopre soltanto attraverso il lavoro teatrale che li attraversa. E in questo l'elemento casuale gioca un ruolo tutt'altro che irrilevante. Nell'installazione *Landscape with a man being killed by a snake*, presentata alla Documenta X del 1997, il pittore classicista Nicolas Poussin diventa co-attore sotto un ponte stradale di Kassel. Non solo con il paesaggio, con lo spazio urbano e i suoi diversi scenari, ma anche con il pubblico si produce un dialogo intensissimo. Gli spettatori diventano essi stessi parte integrante

della *location* e hanno così la possibilità di percepire in un modo nuovo e più consapevole non soltanto ciò che vedono o sentono dello spettacolo, ma anche sé stessi, la propria situazione nel contesto della messinscena: come se fossero dei passanti che si imbattono in un ambiente in parte già presente in parte prodotto dallo spettacolo, qualcosa che diventa quasi come un *object trouvé*.

Uso il termine “passante” non a caso: sia a Berlino in *Maelstromsüdpol*, sia nell’installazione di Kassel c’era un ponte, dunque una forma architettonica dell’attraversamento, del passaggio da una sfera a un’altra. A Kassel il pubblico si trovava praticamente sotto un grande ponte stradale che proteggeva anche attori, oggetti e pubblico dalla pioggia, che in quella zona è una minaccia frequente. I luoghi scelti da Goebbels non sono necessariamente luoghi particolarmente drammatici, ma possono essere anche comuni luoghi cittadini, i quali però, se osservati con uno sguardo diverso, più attento, possono portare a scoperte inattese e diventare emozionanti. Così avviene a Kassel, in quello spazio aperto ai lati e chiuso in alto dal ponte stradale, dove inaspettatamente irrompe una sorpresa, che assume la forma di un quadro di Poussin. Sotto il ponte, dove a pochissima distanza, tra muri di edifici e miseri alberelli, si incrociavano dei binari di tram, era stata montata un’impalcatura alla quale erano state fissate delle nuvole che ricordavano quelle di un dipinto di Poussin, e un’elica. Per terra altri oggetti, che potevano essere messi in relazione con una delle opere più suggestive del pittore francese, *Paesaggio con uomo ucciso da un serpente*. Sull’impalcatura c’erano attori che recitavano testi di Gertrude Stein e Sir Philip Sidney, poi comparivano un chitarrista e un coro locale. Le loro azioni entravano in dialogo con il dipinto seicentesco, anche con la sua forma. I singoli frammenti, che apparivano come oggetti di scena allegorici, rimandavano al tema della differenza tra il disegno bidimensionale della pittura, che viene contemplata a distanza, e la tridimensionalità del luogo reale che accoglieva dentro di sé gli spettatori. Forse Heiner Goebbels ha tenuto consapevolmente conto del fatto che Nicolas Poussin, come si racconta, provava la struttura compositiva dei suoi dipinti, l’incidenza della luce e le proporzioni con delle statuette su un piccolo palcoscenico, come se fosse una scena teatrale. Non è solo in questo modo che il regista teatrale Goebbels entra in dialogo con un pittore che pensava in modo teatrale. I quadri di Poussin tematizzano continuamente anche l’osservazione, la condizione di spettatore. Mostrano un evento al quale i personaggi del quadro reagiscono in modi differenti: nel suddetto dipinto del 1648 c’è in primo piano la morte imminente di un uomo avvinghiato da un enorme serpente, poi più in là un testimone che scappa preso dal panico, lo sguardo terrorizzato di una figura femminile accovacciata al centro del quadro, che ha certo udito il grido; più in lontananza vediamo delle figure serene, che non sanno ancora nulla

dell'orrore e interrogano la nostra serenità, la tranquillità dell'osservatore di fronte al dipinto, e la nostra inconsapevolezza del terrore che coglie gli altri. Ancor più degli intrecci intertestuali o intermediali, dello spettacolo di Goebbels mi è rimasto impresso nella memoria un fatto: come sua parte integrante è prevista la riproduzione di un temporale e, incredibilmente, quel giorno in cui assistetti allo spettacolo, puntuale quasi al minuto, come ordinato dall'alto, ci fu un acquazzone che si placò con altrettanta puntualità alla fine del concerto-performance. Anche per il *site specific theatre* vale il detto: a lungo andare la fortuna aiuta gli audaci.

In *Eraritjaritjaka* (2004) un "musée des phrases" dal titolo criptico, che deriva dallo Aranda, la lingua degli aborigeni australiani, l'attore e regista André Wilms recita in francese dei passi da opere di Elias Canetti. In un ambiente sonoro creato dal quartetto d'archi olandese Mondrian, si sentono parti di opere musicali di compositori diversi, tra cui Scho-stakowitsch, Bach, Ravel e Gavin Bryars. Durante lo spettacolo si sente anche il rumore prodotto da qualcuno che scrive e strappa fogli di carta. Heiner Goebbels torna spesso su questa dimensione corporea della scrittura, sulla scrittura in quanto processo concreto ed esperienza dei sensi, sulle "tracce della scrittura". Così, ad esempio, in *La Jalousie. Geräusche aus einem Roman* (La gelosia. Rumori da un romanzo), che è ispirato all'omonimo romanzo di Robbe-Grille e debutta a Francoforte sul Meno nel 1991, la musica dell'Ensemble Modern a tratti passa in secondo piano a favore del rumore (come, ad esempio, quello di passi di qualcuno che porta scarpe con i tacchi a spillo): un'estetica riduzionista ispirata a uno dei "padri" del *nouveau roman*. Il tema della scrittura è centrale anche in *Hashirigaki*, una pièce di teatro musicale basata su testi di Gertrude Stein e canzoni di Brian Wilson, rappresentata per la prima volta a Losanna nel 2000. Il titolo giapponese si riferisce alla tecnica della scrittura molto veloce, una tecnica utilizzata da Chikamatsu Monzaemon, un classico della letteratura giapponese, nella sua drammatizzazione di *faits divers* quotidiani e tragedie di amanti infelici. In *Schwarz auf Weiss* (1996), che può a sua volta esser considerata una pièce sulla scrittura, si vedono e si sentono scrivere i musicisti un testo di Poe, *Shadow*: "Tu, lettore, indugi tra i viventi, io che scrivo ho già da tempo intrapreso il mio cammino nel regno delle ombre".

"Eraritjaritjaka" significa qualcosa come nostalgia, struggimento profondo per ciò che è stato perduto. Nello spettacolo troviamo André Wilms vestito di nero – un ritratto dell'artista da uomo maturo – che, nella sua ricerca di questo tempo perduto, si smarrisce tra diversi fogli di carta in una sorta di paesaggio bianco, per poi lasciare il palcoscenico e il teatro, seguito da una telecamera, e infine giungere in un appartamento, nel quale, a quanto sembra, esegue con grande acribia il rituale degli impegni quotidiani. Lo spazio teatrale acquista una dimensione, una di-

mensione fisica e mentale diversa: l'attore, visibile a tutti, abbandona il palcoscenico e la platea, e poi apparentemente anche l'edificio del teatro, ma si tratta di un filmato, perché è attraverso una telecamera che lo sguardo dello spettatore viene condotto in uno spazio privato, da qualche parte nella città, al di fuori del teatro. Sguardo teatrale e sguardo cinematografico si mescolano. L'illusione si estende oltre il tempo e lo spazio dell'accadere scenico. Il luogo del teatro si moltiplica, come in una *mise en abîme* dello spazio, che si risolve con una sorpresa: verso la fine si capisce che André Wilms non ha affatto lasciato il teatro e dietro la quinta ora rimossa diventa visibile l'appartamento che lo spettatore fino a poco prima aveva supposto essere da qualche altra parte nella città.

L'idea del paesaggio collega Heiner Goebbels non soltanto a Heiner Müller, ma anche a Gertrude Stein, i cui *Landscape Plays* sono descritti dal compositore-regista come "pièces senza linea narrativa né direzione lineare, brani sonori e testuali in cui lo spettatore può per così dire guardarsi intorno, ascoltare in giro e leggere qua e là"⁶. Ma gli spettacoli di Goebbels fanno pensare anche agli "*imaginary landscapes*" creati da John Cage tra il 1939 e il 1952, cinque brani in cui a suonare erano apparecchi meccanici. Con *Landschaft mit entfernten Verwandten* (Paesaggio con parenti lontani), un'opera per solisti e ensemble, eseguita per la prima volta a Ginevra nel 2002, Goebbels torna ancora una volta a Nicolas Poussin e alla sua pittura paesaggistica. Un motivo conduttore di questo lavoro sono le descrizioni di immagini. L'opera tematizza, infatti, la contemplazione della pittura e il dibattito sul dipinto di Poussin *Paesaggio con uomo ucciso da un serpente*. Osservare da vicino e osservare da grande distanza, parlare, ballare, partecipare a dinamiche sociali in situazioni come una tavolata, dialoghi fittizi tra pittori: in questo spettacolo ritroviamo questo e altro, insieme a tante parole, parole di Gertrude Stein, Giordano Bruno, T.S. Eliot, Leonardo da Vinci, Nicolas Poussin, Michel Foucault e Henri Michaux. Ma ci sono anche fotografie: fotografie di Andreas Gursky, Walter Niedermayer e Axel Hütte, che stanno nella tradizione delle immagini paesaggistiche di Poussin. In questo insieme eterogeneo il dettaglio acquista un significato particolare.

Il concetto di dettaglio decisivo rappresenta uno strumento utile, anzi un concetto chiave per una riflessione su accadimenti teatrali che giocano con la pittura, con la natura e fenomeni naturali che creano *atmosfera* atte a far emergere la mutevolezza, l'effimerità delle disposizioni psichiche, che interrogano le sinergie dei sensi a teatro e la trasformazione della dimensione atmosferica in una dimensione estetica. Il fascino del dettaglio ha una radice simile, perché il dettaglio ci interessa – un po' come il

⁶ Ivi, p. 25.

punctum di Barthes – in quanto elemento specifico che ci “punge”, che incatena la nostra attenzione nonostante o proprio perché non riusciamo a collegare a esso un significato specifico⁷. Dettaglio e atmosfera sono due concetti chiave per comprendere un’estetica teatrale contemporanea che mira più all’evento e alla presenza e meno a una interpretabilità e a un significato determinato. Nuovi strumenti concettuali sono necessari per affrontare opere d’arte che, per generare tali indeterminanze, sperimentano in modo inedito con situazioni acustiche e ottiche particolari, con le tecnologie medialità, con le possibilità della loro interazione, ponendo in essere pratiche artistiche complesse, ibride, che scaturiscono dalla connessione tra arte e scienza, tra teoria e strategie comunicative. Molte categorie estetiche tradizionali si rivelano insufficienti di fronte a spettacoli che si muovono tra installazione, poesia, sperimentazione con la musica elettronica e immagine insolite. Per leggere spettacoli del genere, un concetto estetico come quello di dettaglio può essere molto proficuo.

Alla luce di un’“arte del dettaglio” si può guardare, ad esempio, anche un’opera come *Stifters Dinge* (Le cose di Stifter), eseguita per la prima volta a Losanna nel 2007. In questa performance-installazione, il compositore lavora senza interpreti e, utilizzando proiezioni, ingranaggi scenici e oggetti, offre allo spettatore l’esperienza ottica di un susseguirsi di *tableaus* e strutture spaziali, di una costruzione in movimento, in cui cinque pianoforti, di cui uno a coda, tutti senza pianisti, producono suoni e rumori meccanicamente, mentre dal soffitto piove acqua in alcune vasche o bacinelle, e altri rumori vengono prodotti dal vivo con pietre, lastre e tubi di metallo. Con strumenti meccanici, con effetti ottici e luci, questa installazione sonora produce dei paesaggi, “dipingere” cielo, mari e mondi nello spazio. Come ipnotizzato, lo spettatore si immerge nei dettagli di questa natura prodotta tecnicamente, osserva come la superficie dell’acqua nelle vasche forma delle piccole onde irrequiete oppure come i particolari di un paesaggio di nebbia e ghiaccio emergono uno dopo l’altro. Anche dettagli ingranditi della *Caccia notturna* di Paolo Uccello, di un dipinto a olio intitolato *Palude*, un paesaggio di Jacob Isaacksz van Ruisdael del 1660, vengono proiettati su un grande schermo e in tal modo viene tematizzato il ruolo del dettaglio nella pittura del Rinascimento italiano e nella pittura paesaggistica olandese. In questa installazione fatta di musica, dipinti, suoni, acqua, colori e pittura, che formano un mondo concreto ma anche illusionistico, l’elemento umano non viene rappresentato dagli attori, ma dalla parola letta dell’autore Adalbert Stifter (un passo da *Aus der Mappe meines Großvaters* ovvero *La cartella del mio bisnonno*),

⁷ Cfr. R. Barthes, *La chambre claire. Notes sur la photographie*, Gallimard-Seuil, Paris 1980, trad. it. R. Guidieri, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino 2003, p. 7 e *passim*.

da un discorso dell'antropologo Claude Lévi-Strauss riprodotto da una voce fuori campo, dai tecnici e non da ultimo dagli spettatori stessi, che vivono in modo molto intenso la loro condizione di pubblico messo di fronte a quel macchinario in movimento. Le voci di Lévi-Strauss, William Burroughs, Malcolm X, le voci anonime dal Sudamerica, dalla Grecia, dalla Papua Nuova Guinea e tutti gli altri suoni richiedono un'attenzione simile a quella reclamata dai dettagli dei quadri nella fantasmagoria ottica che attira lo sguardo dello spettatore. La richiesta che questo spettacolo avanza allo spettatore è quella di percepire anche la più piccola differenziazione acustica, non meno dei dettagli visivi di questo complesso spazio visuale e sonoro.

Stifters Dinge è un'opera ibrida, che sembra situarsi più nell'ambito delle arti figurative che nell'ambito del teatro, e ci fa guardare oltre il teatro inteso in senso stretto. In genere sono artisti figurativi a creare simili opere ibride in cui oggetti mobili, costruzioni bizzarre, materiali riciclati e vecchi macchinari agiscono all'interno di spazi musicali o sonori dall'intenso carattere drammatico. In simili installazioni acustiche e multimediali, che uniscono in sé le caratteristiche di una rappresentazione teatrale e di un concerto, vengono utilizzate anche bambole, automi o robot che rimandano al fascino e alla potenza della marionetta. Tre sono gli aspetti più rilevanti che collegano tra loro queste opere, al di là della provenienza dell'artista, dell'ambiente in cui si collocano e dei loro temi: la forte presenza del fattore meccanico, l'accento posto sull'assenza dell'umano e il fascino particolare che in esse scaturisce proprio dal dettaglio tecnico e oggettuale.

Come lo spettatore possa concentrarsi sui dettagli di un panorama visuale e focalizzare l'attenzione su diversi scenari storici, lo mostrano anche *Europas 1 e 2* di John Cage, uno spettacolo di teatro musicale con brani da 128 opere liriche in 32 quadri, che Heiner Goebbels porta in scena nel 2012 nella Jahrhundertshalle a Bochum durante la Ruhrtrienale, in occasione del 100° anniversario della nascita del compositore statunitense. Posti in uno spazio molto profondo, i motivi pittorici portano a un'intensificazione della percezione dello spettatore, che è spinto ad allacciare la sua attenzione, la sua curiosità, il suo desiderio a qualcosa di preciso, per potersi sottrarre alla totalità avvolgente del panorama.

La poetica teatrale di Heiner Goebbels si fonda sulla separazione e sull'opposizione degli elementi che agiscono nel teatro musicale, in netta contrapposizione con l'idea wagneriana di *Gesamtkunstwerk*, opera d'arte totale. Nei suoi lavori le singole arti coabitano conservando ognuna la loro autonomia, non rinunciando nessuna alla propria identità e restando invece ognuna ben riconoscibile e ben distinta dalle altre. In tal modo, questi lavori mantengono una distanza critica rispetto al carattere spettacolare di molto teatro contemporaneo. Lasciano spazio per interruzioni

dell'effetto scenico e quindi anche per la riflessione: non solo per la riflessione attraverso l'arte, ma anche per un'autoriflessione dell'arte stessa. Il momento dell'autoriflessività dell'arte è centrale nel lavoro di Goebbels. Così come mette in discussione le gerarchie all'interno del processo produttivo, egli mette in discussione anche le gerarchie tra le arti coinvolte nella costruzione dello spettacolo. In gioco c'è una nuova distribuzione del lavoro e delle competenze artistiche che coagiscono nella pratica scenica. In questo senso, si può parlare, nel caso di Heiner Goebbels, di un'estensione o addirittura di un superamento del concetto di regista, oltre che del concetto tradizionale di opera, da cui egli prende nettamente le distanze, abbracciando l'idea della "morte dell'autore" inteso come istanza dominante dell'opera. I suoi lavori manifestano una trasformazione dell'idea di composizione musicale e di esecuzione concertistica, e sono leggibili nel senso di una "estetica dell'installazione", come teatro "postdrammatico" o "postspettacolare"⁸. In ogni caso si tratta di un modello di regia che sia dal punto di vista della pratica sia da quello della concezione è all'altezza dei tempi come pochi altri.

⁸ H.-Th. Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, Frankfurt am Main 1999; A. Eiermann, *Postspektakuläres Theater*, transcript, Bielefeld 2009.