

**Jörg Wiesel (Basilea)**

## ***La bella mugnaia* a Zurigo: sul piacere del falso ascolto in Christoph Marthaler**

The subject of this essay is the theatrical art of Marthaler. The works of the director and his team seduce through careful, perhaps deconstructive (and capable of equivocation) reading, through the unobtrusive and loving way of reflecting, critiquing and deconstructing theatrical and musical traditions that retain great popularity to our present day. The theatricalization of misunderstanding (in listening and reading) is in Marthaler an offering of enjoyment.

KEYWORDS: Christoph Marthaler, *Die schöne Müllerin*, the pleasure of false listening, Franz Schubert, *Lieder*

Entrando nella Schiffbauhalle di Zurigo salta subito all'occhio: *Die schöne Müllerin* (La bella mugnaia, 2002) va in scena tra le quinte e negli spazi creati per *Hotel Angst* (Hotel Paura), lo spettacolo con cui Christoph Marthaler, nella stagione 2000/2001, aveva inaugurato la sua direzione del più famoso teatro svizzero, lo Schauspielhaus di Zurigo. *La bella mugnaia* richiama dunque *Hotel Angst*, spettacolo in cui veniva condotta un'analisi meticolosa di fobie, fantasmi e piaceri della vita e della storia svizzera. Prodotta due anni dopo, la *Mugnaia* dà a posteriori (nuovamente) una voce allo spazio di *Angst*, una voce che si distingue nettamente da quella dello spettacolo inaugurale, che non lo ripete, ma tutt'al più evoca un'eco alterata di quella prima stagione. Ovviamente, in questo modo *Hotel Angst* viene nuovamente richiamato alla memoria, viene reso nuovamente presente, ma in modo diverso. Perché da una parte gli spazi ideati da Anna Viebrocks per i progetti di Christoph Marthaler non sono interscambiabili, ma sono legati da una catena di mobili o oggetti di scena sempre ricorrenti, come ad esempio una fotografia della chiaroveggente svizzera Uriella. D'altra parte, nel caso della *Bella mugnaia*, il riconoscimento della scenografia, la quale non è ubiqua, mostra chiaramente una cosa: che così come l'*Hotel Angst* accoglie in sé la *Mugnaia* e sa apprezzarla sempre più come ospite dalle qualità e fissazioni particolari,

facendole quindi per un certo tempo da asilo e da casa, allo stesso modo *La bella mugnaia* conferisce una voce all'*Hotel*, parla e canta, ma non si libera mai della sensazione di avere una sistemazione provvisoria a pagamento, si sente senza dimora e se ne andrà via presto – come il padrone di casa, che ha appena stabilito la fine della sua direzione zurighese per l'anno 2004. Come l'*Hotel* dà alla *Mugnaia* uno spazio, così la *Mugnaia* dà all'*Hotel* una voce. Una voce che rende giustizia a ciò che si esprime in modo tanto invadente quanto accidentale nel termine *Hotel*, che qui figura come metafora della Svizzera: *Angst*, paura. A caratterizzare i movimenti dei personaggi nello spettacolo di Marthaler è la paura di sé stessi e degli altri.

Ma torniamo al tema della voce: Bettine Menke ha richiamato alla memoria delle scienze della cultura la figura della prosopopea e, ricollegandosi a Paul de Man, ne ha mostrato funzione e modellazione nella produzione testuale romantica tedesca intorno al 1800<sup>1</sup>. La prosopopea è la figura retorica con cui si conferisce o si presta voce a qualcuno o a qualcosa. I testi romantici pongono e mettono in scena la sua struttura quale fondamento della loro stessa origine, – come ad esempio nell'immagine dei rumori che si propagano dai colossi di Memnone:

I testi romantici cercano un luogo remoto della fondazione del dire poetico, e una produttività diversa (non riportabile alla responsabilità di un autore), che trova la sua figurazione nella voce lontana e originaria; essi cercano di legittimare sé stessi nella modalità della risonanza o come eco, collegandosi al bisbiglio di un parlare senza bocca, al mormorio di una pluralità (non filtrabile) di voci.<sup>2</sup>

La messinscena di Marthaler, che infonde a posteriori nuova vita allo spazio morto e senza vita di *Hotel Angst*, che rianima quello spazio così cupo e inospitale, che lo fa cantare e parlare con la molteplicità di voci dei suoi personaggi, mostra una somiglianza sorprendente – anche se un po' obliqua – con la retorica della prosopopea. I personaggi di Marthaler – e questo non riguarda soltanto *La bella mugnaia* – percepiscono le loro voci in modo molto distaccato. Le voci e la loro espressione corporeo-motoria – nella forma di un parlare, cantare, bisbigliare o di un produrre suoni che si sottraggono a ogni tentativo di univoca determinazione semantica – in Marthaler vengono esibite in un movimento paradossale come voci che appartengono al rispettivo personaggio e lo

<sup>1</sup> B. Menke, *De Mans Prosopopöie der Lektüre. Die Entleerung des Monuments*, in K. H. Bohrer (Cur.), *Ästhetik und Rhetorik. Lektüren zu Paul de Man*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1993, pp. 34-78; Id., *Prosopopöia. Stimme und Text bei Brentano, Hoffmann, Kleist und Kafka*, Fink, München 2000.

<sup>2</sup> B. Menke, *Prosopopöia*, cit., p. 20.

autenticano, ma allo stesso tempo anche come voci che sono da esso molto distanti e lo definiscono come personaggio estraneo. Il rapporto dei personaggi di Marthaler con la propria voce è precario: sebbene ogni personaggio sia in possesso di una voce, questa non gli conferisce nessuna sicurezza di sé, nessuna presenza a sé; la voce appartiene a un personaggio – e allo stesso tempo non gli appartiene. La voce rende estraneo il personaggio, lo (e)strania<sup>3</sup>.

In Christoph Marthaler vediamo dunque in azione una teatralizzazione della voce, sia come voce “soufflée”, cioè suggerita e sottratta, sia nella figura della prosopopea. E lo stesso vale per Franz Schubert, del quale Marthaler porta integralmente in scena i 20 dei 23 Lieder (tardo)romantici del ciclo di Wilhelm Müller (1794-1827) da lui musicati nel 1823. È prima di tutto con il ruscello che scorre, non con la mugnaia, che il garzone vagante anela a parlare:

Hinunter und immer weiter,  
Und immer dem Bache nach,  
Und immer frischer rauschte,  
Und immer heller der Bach.

Ist es denn meine Straße?  
O Bächlein, sprich, wohin?  
Du hast mit deinem Rauschen  
Mir ganz berauscht den Sinn.

Was sag ich denn vom Rauschen?  
Das kann kein Rauschen sein:  
Es singen wohl die Nixen  
Dort unten ihren Reihn.<sup>4</sup>

Giù giù e sempre oltre,  
E sempre dietro al ruscello,  
E sempre più fresco mormorava,  
E sempre più limpido il ruscello.

<sup>3</sup> All'inizio degli anni Ottanta, Helga Finter si è fatta mediatrice, nell'area di lingua tedesca, di questo genere di riflessioni sulla voce ad esempio in Robert Wilson e Antonin Artaud: Helga Finter, *Die soufflierte Stimme. Klang-Theatralik bei Schönberg, Artaud, Jandl, Wilson und anderen*, in «Theater heute» (1982), pp. 45-51; Id., *Die Theatralisierung der Stimme im Experimentalthheater*, in K. Oehler (Cur.), *Zeichen und Realität. Akten des 3. Semiotischen Kolloquiums Hamburg 1981*, Stauffenburg, Tübingen 1984, pp. 1007-1021.

<sup>4</sup> Queste tre strofe del secondo Lied *Wohin?* (Dove?) sono citate in Schauspielhaus Zürich AG (Hg.), *Die schöne Müllerin von Franz Schubert*, (Programma di sala), Zürich 2001/02, s.p.

Ma è proprio questa la mia strada?  
 O ruscellino, parla, verso dove vai?  
 Tu col tuo mormorio  
 M'hai inebriato tutti i sensi miei

E perché mai parlo di mormorio?  
 Non può essere un mormorio:  
 Sono le ninfe che cantano,  
 E che danzano laggiù.

Il “mormorio” (*Rauschen*) del ruscello, così ridondante nel testo di Wilhelm Müller e nella musica di Franz Schubert, confonde il garzone e gli fa sentire voci – una voce? – di ninfe o sirene. In Schubert, le voci danno vita allo scenario (immaginato o allucinato) di un mulino, al quale il garzone di mugnaio si avvicina e nel quale trova la mugnaia. A livello diegetico, le continue domande poste al ruscello riguardo le presunte intenzioni e la presunta semantica del suo cantare e mormorare (“Ei, Bächlein, liebes Bächlein, War es also gemeint?”; ovvero: “Ehi, ruscellino, caro ruscellino, era questo che intendevi?”<sup>5</sup>) pongono il garzone di fronte a problemi ermeneutici irrisolvibili, allo stesso modo in cui, a livello metadiegetico, confondono il fruitore dell'intero ciclo e lo abbandonano all'indeterminatezza di una polifonia di voci mormoranti. L'insistente desiderio di comprendere del garzone è un tema importante del ciclo, almeno nella prima parte; ma testo e musica simpatizzano più con il ruscello che con il ragazzo. Conferiscono al ruscello voci la cui comprensione potrebbe anche nascondere un fraintendimento:

War es also gemeint,  
 Mein rauschender Freund,  
 Dein Singen, dein Klingen,  
 War es also gemeint?

Zur Müllerin hin!  
 So lautet der Sinn.  
 Gelt, hab ich's verstanden?  
 Zur Müllerin hin!

Hat *sie* dich geschickt?  
 Oder hast mich berückt?  
 Das möchte ich noch wissen,  
 Ob *sie* dich geschickt.

<sup>5</sup> Dal Lied *Halt* (Alt), riportato anch'esso nel programma di sala, citato alla nota precedente.

Nun wie's auch mag sein,  
 Ich gebe mich drein:  
 Was ich such, ist gefunden,  
 Wie's immer mag sein.<sup>6</sup>

Era dunque questo che intendevi,  
 Amico mio mormorante,  
 Il tuo canto, il tuo suono,  
 Era dunque questo che intendevi?

Via dalla mugnaia!  
 È questo il senso.  
 Giusto, l'ho capito?  
 Via dalla mugnaia!

È *lei* che ti ha mandato?  
 O sei tu che mi hai incantato?  
 Solo questo voglio sapere ancora  
 Se è *lei* che ti ha mandato.

Dunque sia come sia,  
 Io mi accontento:  
 Ciò che cercavo è trovato,  
 Comunque sia.

Il garzone di Schubert punta tutto sulla presenza della sua voce, la cui eco è ripetuta ad esempio dagli uccelli e dal vento, senza però che avvenga nessun tipo di riflessione sullo slittamento che la ripetizione porta con sé già attraverso l'eco<sup>7</sup>. Il garzone di mugnaia è colto dall'allucinazione della sua voce suggerita:

Ich möcht mir ziehen einen jungen Star,  
 Bis daß er spräche die Worte rein und klar,  
 Bis er sie spräch mit meines Mundes Klang.  
 Mit meines Herzens vollem, heißen Drang;  
 Dann säng er hell durch ihre Fensterscheiben:  
 «Dein ist mein Herz und soll es ewig bleiben».

Den Morgenwinden möcht ich's hauchen ein,  
 Ich möcht es säuseln durch den regen Hain;  
 [...] <sup>8</sup>.

<sup>6</sup> Si tratta di strofe del Lied *Danksagung an den Bach* (Ringraziamento al ruscello), riportato nel citato programma di sala.

<sup>7</sup> Cfr. B. Menke, *Prosopopoiia*, cit., pp. 300 ss.

<sup>8</sup> Sono versi del Lied *Ungeduld* (Impazienza), citati dal programma di sala già più volte menzionato.

Vorrei allevare un giovane storno,  
 Fino a che sapesse dire le parole in modo limpido e puro,  
 Fino a che sapesse parlare con il suono della mia bocca.  
 Con l'impeto pieno, ardente del mio cuore;  
 Allora canterebbe chiaro attraverso i vetri delle sue finestre:  
 «Il mio cuore t'appartiene e per sempre t'apparterrà».

Vorrei sospirarlo alle brezze mattutine,  
 Vorrei sussurrarlo per il bosco ridesto;  
 [...].

A questo modello del rispecchiamento nella voce – che il garzone di Müller così chiaramente personifica e che costituisce la condizione di possibilità dell'autoaffermazione del soggetto dell'età goethiana – Müller e Schubert sottraggono la simpatia, e la voce stessa. È il ruscello che canta a distruggere, attraverso la figura della prosopopea, ogni impulso amoroso dietro cui si nasconde un desiderio narcisistico (“Und über den Wolken und Sternen / Da rieselte munter der Bach, / Und rief mit Singen und Klingen: / ‘Geselle, Geselle, mir nach!’”; e cioè: “E sopra le nuvole e le stelle / Là scorreva allegro il ruscello, / e gridava cantando e suonando: / „Compagno, seguimi!, compagno”<sup>9</sup>). Già nella prima parte del ciclo, Müller e Schubert fanno fallire il fantasmatico desiderio amoroso del garzone mugnaio a causa della sua incapacità di sentire le voci in quanto voci, di percepire i mormorii in quanto mormorii, e a causa della sua isteria consistente nel fatto che nel desiderare il desiderio dell'altra (la mugnaia) in realtà egli desidera soltanto sé stesso. Il modello amoroso del garzone mugnaio resta imprigionato nella cornice di un'autoaffezione isterica e di un'ermeneutica dell'immedesimazione che subito fraintende anche il mormorio più insignificante, che lo ascolta e lo legge erroneamente come codice di una semantica amorosa, e che da questo falso ascolto, da questa falsa lettura deriva la quasi violenta presa di possesso dell'altro, presumibilmente amato: “Sag, Bächlein, liebt sie mich?” (“Di, ruscellino, lei mi ama?”)<sup>10</sup>. E ancora nel Lied *Des Müllers Blumen* (I fiori del mugnaio):

Dicht unter ihrem Fensterlein  
 Da pflanz ich meine Blumen ein,  
 Da ruft ihr zu, wenn alles schweigt,  
 Wenn sich ihr Haupt zum Schlummer neigt,  
 Ihr wißt ja, was ich meine.

<sup>9</sup> Versi del Lied *Tränenregen* (Pioggia di lacrime), ripreso nel programma di sala.

<sup>10</sup> Il verso è tratto dal Lied *Der Neugierige* (Il curioso), citato dal programma di sala, come le seguenti strofe, tratte da *Die Müllers Blumen*.

Und wenn sie tät die Äuglein zu,  
 Und schläft in süßer, süßer Ruh,  
 Dann lispelt als ein Traumgesicht  
 Ihr zu: ‚Vergiß, vergiß mein nicht!‘  
 Das ist es, was ich meine.

Appena sotto la sua finestrella  
 Là planterò i miei fiori,  
 Là la chiamerete, quando tutto tace,  
 Quando il suo capo si appresta al sonno,  
 Voi sapete bene cosa intendo.

E quando chiuderà i suoi occhietti  
 E dormirà un dolce, dolce sonno,  
 Allora una visione di sogno le sussurrerà:  
 ‘Non ti scordare, non ti scordar di me!’  
 Ecco, quel che intendo è questo.

Ancor prima che entri in gioco il cacciatore, dunque, l’amore del garzone per la bella mugnaia fallisce per una catena di equivoci legati tutti a un’unica causa: il “mormorare” del ruscello. Il garzone non è in grado di ascoltare (e di leggere) e di apprezzare questo mormorio per ciò che è, vale a dire un puro e semplice suono dell’acqua che scorre. Il grande merito del team zurighese di Christoph Marthaler è di aver teatralizzato questo fraintendimento, questo lapsus dell’ascolto e della lettura già tematizzati nel testo dei *Lieder*, traendo chiari spunti da una riflessione sulla storia teatrale delle serate liederistiche schubertiane. Già nel 1972 Roland Barthes prendeva le distanze dall’interpretazione che dei *Lieder* di Franz Schubert aveva dato Dietrich Fischer-Dieskau, e descriveva quel modo di cantare Schubert come modello di un’immedesimazione psicologica che immagina e statuisce un soggetto (maschile):

Dal punto di vista del feno-canto, Fischer Dieskau è, senza dubbio, un artista cui non si può rimproverare nulla; la struttura (semantica e lirica) è pienamente rispettata; e tuttavia nulla seduce, nulla trascina al piacere. È un’arte eccessivamente espressiva (la dizione è drammatica, le cesure, le oppressioni e le liberazioni dal soffio intervengono come sismi passionali), e dunque non eccede mai la cultura: è l’anima che accompagna il canto, non il corpo.<sup>11</sup>

Nel programma di sala zurighese è riprodotto il saggio *Il canto romantico* che Barthes scrive nello stesso contesto e che non nomi-

<sup>11</sup> R. Barthes, *La grana della voce*, in Id. *L’ovvio e l’ottuso. Saggi critici III*, Einaudi, Torino 1985, pp. 257-266, qui p. 260.

na esplicitamente Fischer-Dieskau, ma che a lui si riferisce<sup>12</sup>. Marthaler riprende la riflessione di Roland Barthes nella misura in cui nega un'attribuzione di genere alla voce romantica e fa cantare il suo ensemble – composto da tre donne e nove uomini – in modo asessuatamente sessuale. Il Lied romantico, scriveva Barthes, “non tiene conto delle marche sessuali della voce poiché lo stesso Lied può essere cantato indifferentemente da un uomo o da una donna”<sup>13</sup>. La soprano Rosemary Hardy, le attrici e ballerine Bettina Stucky e Altea Garrido, il tenore Christoph Homberger, i ballerini e attori Daniel Chait, Ueli Jäggi, Stefan Kurt, Thomas Stache Graham F. Valentine e Markus Wolff, così come i musicisti Markus Hinterhäuser e Christoph Keller cantano i Lieder di Schubert e di altri compositori a volte da solisti, a volte in coro, recitano testi, si muovono nello spazio fobico dell'albergo, ballano o ascoltano semplicemente gli altri. Non esiste, nel teatro di Marthaler, una trama psicologicamente coerente con personaggi integri, i cui atti linguistici mettano a nudo la loro presunta interiorità o potrebbero rappresentare offerte di comunicazione verso altre persone.

E lo spettacolo di Marthaler si distacca dalla tradizione delle serate liederistiche schubertiane, di cui Dietrich Fischer-Dieskau è stato per decenni acclamato protagonista. In un contributo scritto per il programma di sala zurighese, il pianista Christoph Keller prende criticamente le distanze dall'interpretazione di Fischer-Dieskau, la cui immedesimazione psicologica in un garzone dal carattere presumibilmente intatto non tiene conto della lontananza della musica di Schubert da ogni interpretazione psicologica e individualizzante del testo:

I nostri cantanti sembrano invece intendere questa distanza non come qualità che concede spazio agli ascoltatori per le loro associazioni o i propri modi di vedere, ma piuttosto come un deficit cui l'esecutore dovrebbe porre rimedio. Essi si orientano a una modalità della composizione del tipo di quella di Hugo Wolf, cioè basata su una esegetica della parola, e traspongono questa estetica sull'arte liederistica di un'epoca precedente. Paradigmatiche in tal senso sono le interpretazioni schubertiane di Dietrich Fischer-Dieskau: egli ha influenzato come nessun altro cantante l'arte del canto degli ultimi cinquant'anni e continua a essere considerato tutt'ora l'esempio più alto di una moderna e intelligente interpretazione liederistica.<sup>14</sup>

<sup>12</sup> R. Barthes, *Il canto romantico*, in Id. *L'ovvio e l'ottuso*, cit., pp. 274-280.

<sup>13</sup> Ivi. p. 275.

<sup>14</sup> Ch. Keller, *Der „arme, weisse Mann“*, dargestellt von grossen Sängern. *Kritische Anmerkungen zur Interpretation der „Schönen Müllerin“*, in Schauspielhaus Zürich AG (Cur.), *Die schöne Müllerin von Franz Schubert*, cit., s.p.

Ed è proprio la presa di possesso, da parte di Fischer-Dieskau, del punto vuoto della produzione testuale romantica che Christoph Keller mette in risalto nella sua argomentazione:

Per iniziare con un semplice esempio: nella IV strofa di *Des Baches Wiegenlied* (La ninnananna del ruscello) si legge: “Hinweg, hinweg von dem Mühlensteig, hinweg, hinweg, böses Mägdelein, dass ihn dein Schatten nicht weckt” (Via, via dalla passerella del mulino, via, via, fanciulla cattiva, ché la tua ombra non lo svegli). Colui che pronuncia queste parole non è però un amante deluso, né un qualsiasi altro essere umano, bensì, per quanto possa essere strano, il ruscello. Cosa fa Fischer-Dieskau in questo punto? Rompe l’atmosfera della ninnananna e intona una cadenza quasi militante; il pianista (Gerald Morre) sostiene questa interpretazione con staccati di crome che ricordano una marcia. Alla stranezza di un ruscello parlante viene così accostata la banalità di un uomo che impartisce comandi.<sup>15</sup>

Come il garzone mugnaio nel ciclo schubertiano fraintende ciò che sente, così Fischer-Dieskau fa della stranezza del ruscello che parla e canta una figura antropomorfizzata, gli dà una voce che non ha altra funzione se non rimandare all’interprete stesso, il quale autentica l’interpretazione con un gesto autoriale della propria voce. Fischer-Dieskau dimostra grande interesse per una disambiguazione dell’interpretazione; lontana dal suo lavoro è quella equivocità della lettura e dell’ascolto che, con tutti i suoi fraintendimenti produttivi, è inscritta nel modello romantico di testo e di musica. Scrive il cantante nella sua monografia sulla vita e le opere del compositore Hugo Wolff (1860-1903):

Altrettanto importante per Wolf era la differenziazione dell’esecuzione, che costituiva per lui la verità avvincente di un’interpretazione. Significato semantico e melodia di una frase diventano in Wolf per la prima volta il principale strumento espressivo e strutturante del Lied. Un cantante senza una chiara pronuncia gli sembrava buono al massimo per il solfeggio o per lo jodel. Allo stesso modo egli criticava il semplice *Sprechgesang* o canto parlato, nell’esecuzione canto e parola dovevano diventare per lui un tutt’uno. Un’eccezione nella declamazione avrebbe distrutto la composizione del fraseggio fatto di parola e suono, avvicinandosi al melodramma.<sup>16</sup>

Fischer-Dieskau occupa con sé stesso lo spazio indeterminato del mororio, che nella musica di Schubert e di Müller è definito dal ruscello quale topos dell’origine della genesi testuale romantica. Diversamente avviene nel team di Marthaler, dove proprio i passaggi corali in cui tutti

<sup>15</sup> Ibid.

<sup>16</sup> D. Fischer-Dieskau, *Hugo Wolf. Leben und Werk*, Henschel, Berlin 2003, p. 13.

cantano con voci diverse rendono chiara una cosa: prima della comprensibilità semantica di un'immedesimazione ermeneutica, essi pongono la polifonia di una comunità dispersa le cui voci restano enigmatiche, slittano spesso in uno stridio o un borbottio, e lasciano così essere il mormorio quello che è: un mormorio.

Non lo si può mai sottolineare abbastanza: l'arte di Marthaler e del suo team seduce – come nei loro lavori accade spesso – anche attraverso una lettura attenta, forse decostruttiva (e capace di equivocare) dei rispettivi testi, attraverso il modo discreto e amorevole di riflettere, criticare e decostruire tradizioni teatrali e musicali che (come nel caso di Fischer-Dieskau) conservano una grande popolarità fino al nostro presente. La teatralizzazione del fraintendimento (nell'ascolto e nella lettura) è in Marthaler un'offerta di godimento. Accettare questa offerta è a discrezione di ognuno.