

mercoledì 12 settembre 2001

ore 17
Teatro Gobetti

ore 21
Teatro Carignano

L'ultimo nastro di Krapp
di **Samuel Beckett**

Parole e musica
musiche di **Morton Feldman**
su testi di **Samuel Beckett**

mercoledì 12 settembre
ore 17
Teatro Gobetti

Parole e musica
Incontro su Samuel Beckett

partecipano
Paolo Bertinetti,
Massimo Castri,
Enzo Restagno

Brani scelti di Samuel Beckett
letti da **Michele Di Mauro**

mercoledì 12 settembre
ore 21
Teatro Carignano

L'ultimo nastro di Krapp
di Samuel Beckett

con **Michele Di Mauro**

Progetto scenico e luci di **Lucio Diana**
Regia di **Michele Di Mauro**

*In collaborazione con il Teatro Stabile di Torino
e il Festival delle Colline Torinesi*

Parole e musica
Musiche di **Morton Feldman**
su testi di **Samuel Beckett**

Ensemble Novecento e oltre

Paola Fré,
Gianni Biocotino, *flauti*
Danilo Grassi, *vibrafono*
Andrea Dindo, *pianoforte*
Fulvio Luciani, *violino*
Roberto Tarenzi, *viola*
Claudia Ravetto, *violoncello*

Marco Fubini,
Antonio Pizzicato, *voci*

Antonio Ballista, *direttore*

L'Ensemble Novecento e oltre nasce da un'idea di Antonio Ballista. L'intento è quello di dare più spazio nelle sale da concerto alla musica del XX secolo e di proporre, accanto al repertorio del Novecento storico, alcune tra le più stimolanti esperienze compositive di questi ultimi anni. La base dell'ensemble è costituita dal Quartetto Borciani, affiancato da altri musicisti scelti da Ballista; il gruppo così strutturato risulta omogeneo ma variabile e capace quindi di adattarsi agilmente alle diverse esigenze di organico (fino a venticinque strumentisti) per eseguire un vasto repertorio di lavori moderni e contemporanei. L'ensemble ha iniziato la sua attività nel 1995, in occasione dell'integrale di Anton von Webern promossa, nel cinquantenario della morte, dall'EAOSS e dagli Amici della musica di Palermo.

Pianista, clavicembalista e direttore d'orchestra, **Antonio Ballista** si è dedicato fin dall'inizio della carriera all'approfondimento e alla composizione delle espressioni musicali più diverse. Dalla fine degli anni '50 suona in duo pianistico con Bruno Canino, una formazione dall'ininterrotta attività la cui presenza è stata fondamentale per la diffusione della Nuova Musica e per l'azione catalizzatrice sui compositori. Ha suonato con direttori quali Claudio Abbado, Pierre Boulez, Riccardo Chailly, Bruno Maderna, Riccardo Muti ed è stato invitato dai più prestigiosi festival internazionali. Come direttore d'opera ha debuttato al Teatro dell'Opera di Roma con *Gilgamesh* di Franco Battiato. Fra i compositori che hanno scritto per lui ricordiamo Luciano Berio, Sylvano Bussotti, Ennio Morricone, Niccolò Castiglioni, Franco Donatoni e Salvatore Sciarrino. Ha effettuato tournée con Luigi Dallapiccola, Luciano Berio e Karlheinz Stockhausen ed ha collaborato con Pierre Boulez, John Cage e György Ligeti in concerti monografici.

Michele Di Mauro è nato a Torino, dove nel 1980 ha iniziato la collaborazione con il Teatro Stabile. Nel 1984 ha fondato la compagnia "I soggetti", con la quale gestisce il Circolo d'arte varia "Mario Dravelli" organizzando spettacoli e stagioni teatrali. Dal 1990 collabora in veste di doppiatore con lo studio Delta-film di Torino. Nel 1993 inizia il rapporto con il Gruppo della Rocca, con le partecipazioni a spettacoli quali *Il feudatario* di Carlo Goldoni, *Né carne né pesce* di Franz Xavier Kroetz, *Il tempo e la stanza* di Botho Strauss, *Rinoceronti* di Ionesco. Nel 1996, con la compagnia Teatro Settimo, ha fatto parte dello spettacolo *Uccelli* di Aristofane con la regia di Gabriele Vacis, co-prodotto con il Festival di Spoleto. Nel 1999 ha interpretato e messo in scena *Tentativo di esaurire un luogo non*, da Georges Perec, ed è stato il protagonista di *Il Battaglia e il Lumachi* di Salvo Licata per il Teatro Stabile di Palermo, con la regia di

Umberto Cantone, e ha ottenuto il premio come migliore attore in *Amsterdam* di Marco Ponti, al concorso “Cinema in diretta” di Saint Vincent, dove nel 2000 ha vinto il premio per miglior regia e miglior cortometraggio con *Jingle bells*.



Catalogato, ormai, e consacrato da una bibliografia sterminata, il teatro di Samuel Beckett presenta la difficoltà di farsi cogliere in un solo aspetto, in una sola dimensione, in un solo campione quale può essere appunto un titolo, in questo caso *L'ultimo nastro di Krapp*. Irraccontabile play, non è nemmeno il caso di dirlo. Qualcuno può provarsi a mettere in ordine i “fatti” di *Aspettando Godot*: lo tenti pure. Qualcun altro cercherà una storia in *Finale di partita*: e, presumiamo, cercherà invano. Ma non ci sarà chi voglia trarre da *L'ultimo nastro di Krapp* anche solo una parvenza di vicenda. *L'ultimo nastro di Krapp*, prima dei play interamente muti, distrugge non soltanto quel che si può definire una storia, ma anche il personaggio, e, con esso, naturalmente, l'attore: fagocitando nel gorgo inclemente del suo linguaggio svergognatamente e oltraggiosamente “altro” qualunque presenza umana. Chi abbia assistito qualche anno fa, durante una tournée che ebbe qualcosa di magico, ai Beckett di Beckett (*Aspettando Godot*, *Finale di partita*, *L'ultimo nastro di Krapp*, che venivano portati per il mondo da un gruppo di detenuti che li avevano allestiti con la guida-regia di Samuel Beckett stesso) ricorderà certamente lo spietato realismo con il quale i tre testi venivano recitati: nulla di più lontano da simboli e da allusioni, niente di meno simile a un teatro metaforico nel quale potrebbe entrare (e c'è chi lo fa entrare, hélas!) tutto e il contrario di tutto. Sulla scena c'erano persone vere che parlavano come persone vere e tutto era vero, dall'albero alla corda ai bidoni alla lampadina..., e va da sé che chi si rifiutava a “quel” vero era condannato a non capire nulla. Beckett indicava con chiarezza irrecusabile che sarebbe stato vano cercare o voler andare al di là di quel che aveva scritto: quanto si vede e quel che si ascolta, nel suo teatro e del suo teatro, basta e avanza. Certo nulla, o poche cose, son più drammatiche della lettera dell'opera di Beckett: scrittore estremo, in lui comico e tragico fanno tutt'uno (gran conoscitore, del resto, della *Commedia*) e nel quale l'evidenza del dettato coincide esattamente con la sua impenetrabilità. L'irrisione fu forse la cifra dominante nella poetica di Beckett: la sfida continua fra uno scrittore che affidava a una scrittura semplice e convulsa una poesia che il lettore (o lo spettatore) era costantemente indotto a credere che significasse altro da quel che era. Supremamente ironico, concentratissimo nell'autoironia, Beckett non è scrittore di enigmi: è scrittore del rifiuto, e va bene: ma in lui quel che davvero

conta è l'ellissi sistematica di quel che è davvero "significante", la cui presenza è denunciata, sempre (forse, basta prestare un di più di attenzione) dal nocciolo oscuro delle sue parole calcolatissime e parsimoniosamente elargite. *Ob, les beaux jours* è, sotto questo profilo, forse il suo testo più significativo (più di *Godot* che oggi, dopo anni che lo si pratica, sembra denunciare qualcosa di troppo programmato: ma, naturalmente, è sempre un testo fondamentale della drammaturgia del Novecento): nel gran fiume di parole della donna sepolta nei detriti di chissà quanti mondi e quante vite non ce n'è una di troppo... In *L'ultimo nastro di Krapp* le parole sono addirittura altrove che sulla scena: sono in un tempo e in uno spazio immemoriale, dai quali arrivano disturbate da una presenza che le scruta sulla traccia di una memoria evidentemente paradossale: parole ritrovate di uno che, proprio nel momento in cui intendeva lasciarne traccia, le voleva chiaramente pronunciate per l'ultima volta; *L'ultimo nastro di Krapp* resterà a lungo uno dei testi emblematici del teatro del secolo passato: un teatro perennemente in guerra (si parla dei suoi grandi autori) con una parola sempre incapace di rappresentare la realtà a meno di non farsi considerare, sulla scena naturalmente, la sola possibile realtà.

Piero Ferrero

La musica (come il suono e il silenzio) gioca un ruolo significativo in molti lavori di Beckett, a partire dalla metà degli anni '50. Un lavoro tardo come *Quad* (1982) è virtualmente una composizione musicale alla maniera del *Pas de cinq* di Kagel, e due ambiziosi brani radiofonici dei primi anni '60 – *Words and music* (1961) e *Cascando* (1964) – furono trattati, in parte, con la possibilità, o meno, di equiparare "l'espressione" verbale a quella musicale. La produzione originale della BBC di *Words and music* (1962) con la musica del cugino di Beckett, John, (che aveva già collaborato ad *Act without words I*), non soddisfò né l'autore né il compositore, e nonostante il testo fosse pubblicato, la partitura venne ritirata. In effetti, il lavoro rimase nel limbo fino ai primi anni '80, quando Everett C. Frost, direttore della Soundscape Inc., contattò Beckett con l'intento di preparare una produzione americana di tutti i suoi lavori radiofonici per un "Festival dei lavori radiofonici di Beckett" (originariamente previsto per celebrare il suo ottantesimo compleanno nel 1986, ma realizzato solo tre anni dopo). Nonostante Beckett non si sentisse in grado di collaborare ad una nuova versione di *Words and music*, gradì l'idea in linea di principio, e propose Morton Feldman come compositore. Qualche anno prima aveva ascoltato la quasi/anti-opera che Feldman aveva sviluppato dal suo testo *Neither* (Opera di Roma, 1977) e, segnala Frost, "era stato soddisfatto del risultato". Per

usare le parole di Frost, Feldman “accettò la mia offerta con un misto di entusiasmo e genuina, perfino imbarazzante umiltà. Poteva essere difficile, disse: la radicale concisione richiesta dal testo andava contro l’attuale evoluzione della sua musica, che tendeva verso forme sempre più lunghe. Ci voleva tempo: rischiava di alterare il senso del suo lavoro – rischio che avrebbe corso grazie al suo profondo rispetto per Samuel Beckett. Ci lavorò per più di un anno, in mezzo agli altri suoi impegni, all’epoca molto numerosi. Ogni tanto ci incontravamo quando era a New York, o ci parlavamo per telefono. Non c’era molto da dire (“non posso *descriverti* la musica, Everett, posso solo scriverla...Devo trovare la metafora, un modo per arrivarci: fino ad allora, non ha senso parlare. Il problema è che non è una pièce metaforica”). Sembrava che fosse d’aiuto leggere dei brani ad alta voce e scandirli. Io sono un pessimo imitatore, ma provai a mettere in pratica quello che avevo imparato ascoltando lo squisito dialetto irlandese con accento francese di Beckett. Come c’era da aspettarsi, Beckett non mi permise mai di registrarlo, e farlo di nascosto era impensabile”. Il brano, compresi i 33 frammenti di Ur-Feldman per 7 suonatori, fu consegnato appena una settimana prima della prima incisione a Nils Vigeland, un amico e tirocinante di Feldman, per eseguirlo col suo Bowery Ensemble. “Il signor Feldman era lì per sovrintendere a tutte le prove, registrazioni e mixaggi della sua musica, con incredibile spirito ed energia ed un orecchio perfetto. I due giorni e mezzo di prove, registrazioni e produzione andarono così bene (credo che Beckett, o uno dei suoi caratteristi, abbia detto “senza intoppi”) che alla fine mi trovai nella inconsueta posizione di avanzare un’ora di disponibilità dello studio. Nonostante Morton volesse prendere un caffè veloce e, forse, uno dei primi voli per Buffalo, mi feci portare caffè e panini e lo convinsi a sedersi e a registrare una breve intervista da inserire nella trasmissione. L’intervista andò avanti per un’ora, e quando il tempo a nostra disposizione fu scaduto e il nastro finito, stavamo ancora parlando...”. La partitura per *Words and music* fu uno degli ultimi lavori di Feldman. Alla fine della sua intervista con Frost, Feldman richiamò dicendo a Barbara Monk Feldman “Ehi, spero di non essere stato troppo veloce sotto l’influenza della mia musica”. In effetti lo fu, ma con un effetto meraviglioso: il suo lavoro successivo, intitolato *Per Samuel Beckett*, può avere un’armonia tipicamente statica, ma possiede una ridondanza di suoni unita ad un ritmo senza tregua che lo pone a parte rispetto alla sua ultima produzione – un glorioso potenziale crocevia alla fine di una stupefacente carriera.

Richard Toop

Tratto dal cd “Morton Feldman 2”, AUVIDIS/Montaigne.

A disposizione degli aventi diritto.