

Lo spazio del suono, lo spazio della storia

Mirosław Bałka e Paweł Mykietyn

(*La montagna incantata*, 2015 e *Herr Thaddäus*, 2017)

Laura Quercioli Mincer

Università degli Studi di Genova

Contact: Laura Quercioli Mincer laura.quercioli@unige.it

ABSTRACT

The article aims to discuss the socio-political action of two contemporary musical performances produced in Poland. In particular, the author questions the specific function of the space, created by the visual artist Mirosław Bałka, in relation to the compositions by musician Paweł Mykietyn. In both cases they are adaptations of literary works (*Pan Tadeusz* by Adam Mickiewicz, 1834, and *Der Zauberberg* by Thomas Mann, 1924) and in both cases it is the process of media transposition that rewrites the terms of cultural and identity discourse. Bałka's design proposes, in a non-didactic way, traumatic images that are already well established and codified in the European collective memory and creates, in the fleeting time of the performance, a democratic and open structure, in which the memory of the defeated also participates.

Keywords

Mirosław Bałka, Paweł Mykietyn, Opera, Stage Design, Collective Memory, Polish Contemporary Art, Contemporary Music

Nel 2007, la storica dell'arte dell'Università di Poznań Izabela Kowalczyk ha descritto il sorgere di “un nuovo fenomeno” nell'arte polacca. In Polonia, il sempre presente interesse per la storia, scrive

Kowalczyk, a partire dal volgere del millennio non si appunta più su concreti eventi, per incentrarsi invece sui modi in cui la storia “viene costruita, a che fini e come essa venga utilizzata, come si mescoli alla fiction e come funzioni nella nostra immaginazione” (Kowalczyk 2007: 25)¹. Assistiamo dunque alla costruzione di una serie di simboli, di emblemi, in grado di condensare l’esperienza storica. Si tratterebbe, nelle parole della studiosa, di una sorta di “destoricizzazione” dell’arte” in grado però di modificare la percezione dello spettatore consentendone, forse, una percezione più profonda e condivisa e contribuendo in maniera innovativa alla costruzione della memoria pubblica di una nazione, di una generazione.

Mirosław Balka (Otwock, 1958) di questa “scuola” è, in Polonia, certamente il massimo rappresentante, o forse l’apripista. Più volte è stato detto che una delle caratteristiche della sua arte è appunto il senso di responsabilità verso il passato, ovvero quello che possiamo tradurre come la riflessione su modi di funzionamento della storia “nella nostra immaginazione”. Anche le due scenografie da lui create per le opere di Paweł Mykietyn (Olawa, 1971; *Czarodziejska góra - La Montagna incantata*, del 2015 e *Herr Thaddäus* del 2017) propongono, anche in maniera inaspettata, rielaborazioni di immagini condivise nella narrazione collettiva di eventi traumatici del passato e del presente europeo.

In uno dei suoi quadri più famosi, *Gli amanti* del 1928, René Magritte (1898-1967) dipinge un uomo e una donna sullo sfondo di un paesaggio quasi vuoto, che si uniscono in un bacio reso paradossale, misterioso, inquietante, dai volti coperti da un lenzuolo, un grande telo, un sudario (<https://www.rene-magritte.com/les-amants/>). L’immagine del volto celato da un panno è un probabile riferimento alle circostanze del suicidio della madre dell’artista, avvenuto nel 1911, dunque la l’illustrazione di un trauma e di una frustrazione definitiva (cfr. ad es. Handler Spitz 1994). Come per molte opere del pittore belga, quasi infinite ne sono le interpretazioni. Non starò qui ad elencare le rimanenti: l’importante è la profonda ambiguità del quadro, la rappresentazione della possibilità/impossibilità di contatto fra i personaggi, di relazione con il fruitore dell’immagine. Ovviamente le nostre mascherine, nell’ormai lungo periodo della pandemia da Covid, hanno aggiunto un livello interpretativo molto quotidiano e concreto a questa immagine.

Mi è venuto in mente *Les Amants* di Magritte guardando il brevissimo video (0,49”) in cui Mirosław Balka, forse il più noto e apprezzato artista polacco vivente, invita ad assistere all’Opera, o forse “concerto multimediale musicale”, ovvero concerto/performance di musica elettronica e sinfonica, di Paweł Mykietyn *Herr Thaddäus* del 2017 (prodotta da Wiktor Kociuban all’interno del progetto Dark matter(s): <https://deliriummeditation.org/dark-matters-en/>); l’artista di Otwock, come spiega nel video, è il responsabile dell’organizzazione dello spazio, delle luci e dello “help and safety” del pubblico, a cui qui si presenta coperto da un telo dorato. Anche in questo caso, dunque, viene risolutamente frustrato il “piacere voyeristico del pubblico” (<https://www.moma.org/collection/works/79933>). Altrettanto dorato

¹ Ove non indicato diversamente, le traduzioni sono mie.

² Dal programma di sala (vedi bibliografia): “Herr Thaddäus – Paweł Mykietyn. Koncert multimedialny / *Multimedia concert*. Rafał Piłka – bas / *bass*. Paweł Mykietyn – elektronika / *electronics*. Program / *Programme*. Paweł Mykietyn (1971) Herr Thaddäus na głos solo i elektronikę w przestrzeni (2017) / *for solo voice and electronics in space*”. Tutti i siti web sono stati visitati nel dicembre 2021.

e privo di sfumature è lo sfondo. Il riferimento non è però, forse, all'arte delle icone né al lungo periodo della storia della pittura europea in cui imperava il fondo oro; l'astrazione dell'oro e l'assenza del volto dell'artista più probabilmente indicano, in modo (auto)ironico, non solo una parentela con il surrealismo ma anche il contrasto fra la spersonalizzazione di tragedie collettive e il particolarismo, l'individualismo a volte esasperato del testo romantico (<https://www.youtube.com/watch?v=IOKCojE2qIU>).

La prima produzione di Mykietyn di cui qui si parla, prima in senso cronologico ma anche nella prospettiva di una sorta di dissoluzione della forma-Opera, è *La montagna incantata - Czarodziejska góra*, forse tuttora una delle imprese più ambiziose del musicista³. Il testo di Thomas Mann, come ben noto, ha precisamente la dimensione del tempo a suo tema principale. Anche la vicenda che vi viene narrata è, nel suo schema basilare, a tutti nota (“per molti – ha detto il regista Andrzej Chyra – *La montagna incantata* è il libro più importante della vita”⁴). Il giovane industriale amburghese Hans Castorp si reca a trovare il cugino Joachim in un sanatorio in Svizzera, a Davos, con l'intento di fermarvi tre settimane. Vi resterà invece per sette anni e in quell'atmosfera cosmopolita e morbosa, una “terra di morte” dove il tempo è sospeso, si compiono la sua maturazione ed educazione. La montagna incantata è anzitutto “un viaggio iniziatico”, dice Małgorzata Sikorska-Miszczuk, autrice del libretto (scritto in polacco e tradotto in tedesco per la messa in scena; Drotkiewicz 2014). Castorp lascia il sanatorio solo allo scoppio della Prima guerra mondiale, e nelle ultime pagine del romanzo lo vediamo arrancare in divisa fra cadaveri in uno spazio vuoto; l'autore ci avverte che sarebbe meglio non scommettere sulla sua sopravvivenza.

L'Opera era stata voluta da Michał Merczyński, direttore del Malta Festival Poznań, una delle rassegne artistiche più importanti in Europa Centro-Orientale, da lui fondata nel 1991; fino al 2017 Merczyński era stato anche direttore della Filмотeca Nazionale Polacca. Ed era stato appunto lui a indicare Mykietyn come autore della musica. Il libretto di Małgorzata Sikorska-Miszczuk diverge per diversi aspetti dal molto

³ Musica: Paweł Mykietyn. Concetto del libretto, libretto: Małgorzata Sikorska-Miszczuk. Concezione del libretto, direzione: Andrzej Chyra. Direzione musicale: Adam Banaszak. Direzione del suono: Ewa Guziołek-Tubylewicz. Scenografia: Mirosław Balka. Costumi: Magdalena Maciejewska. Movimento scenico: Maria Stokłosa. Luci: Bartosz Nalazek. Solisti: Agata Zubeł, Łukasz Konieczny, Szymon Maliszewski, Szymon Komasa, Barbara Kinga Majewska, Juan Noval Moro, Urszula Kryger, Jadwiga Rappe, Marcin Habela, Karol Kozłowski. Coro: Anna Gadt, Agnieszka Kiepuszewska, Michał Dembiński, Iwona Kmiecik, Jacek Kotlarski, Marcin Wawrzynowicz. Opera commissionata dal Malta Festival Poznań 2015. Produzione: Fondazione Malta. Coproduzione: Festival di Cracovia, Programma radiofonico polacco II. Cooperazione: Fondazione FOMA Katarzyna Mazurkiewicz. <https://nowyteatr.org/pl/kalendarz/czarodziejska-gora>.

⁴ Mi permetto di aggiungere, in nota, una testimonianza a conferma di questa affermazione di Chyra. Maya Nagy, una giovane ebrea ungherese sopravvissuta ad Auschwitz, dopo la liberazione era stata ricoverata in ospedale in una piccola cittadina svedese. Il primo passo per tornare a sentirsi un essere umano, racconta, era stato quando le avevano dato uno spazzolino da denti. Ma il secondo era legato al romanzo di Mann. Malata di tifo, si era convinta di star morendo di tubercolosi. Semi cosciente, aveva detto al medico che la visitava: “Non voglio essere una Madame Chauchat”. Il medico la aveva osservata e le aveva detto: “Non hai la tisi”. “But I had never mentioned TB, I had just fantasied, and in this exchange there was this feeling that I could communicate at the level where I felt at home at last”, laddove “home” è una possibilità di condivisione culturale fra pari (dunque l'accettazione reciproca dell'umanità dell'altro). Ed è degno di nota il fatto che il superamento del trauma avvenga grazie alla “riappropriazione” a un testo letterario di autore tedesco (Jewish Women in London Group, 174-175).

vasto testo manniano, che sarebbe peraltro stato impossibile riassumere nella molteplicità delle sue trame e suggestioni nel tempo limitato di uno spettacolo teatrale.

Ancora più che nel testo di partenza, nella narrazione operistica si fanno fluidi e si sovrappongono i confini fra la vita e la morte. Così come fluido è l'eterno strisciare dell'Anaconda, una figura assente nel testo originario, e che nel libretto simboleggia, anche, la distruzione assoluta apportata dalla guerra. Le parole iniziali della Canzone dell'Anaconda, più volte intonata nell'Opera, nel secondo atto sono proiettate sullo sfondo: "L'anaconda divora tutto / la mucca, la montagna, l'uomo / tutto ciò che incontra per strada / tutto / anche me, e anche voi". Le lettere sono gigantesche e scorrono lente, così che è difficile capirne il significato. Ma la parola *Mensch*, essere umano, contro cui gettano con rabbia manciate di neve i cugini Hans e Joachim, rimane immobile per diversi minuti, e su questa si chiude la rappresentazione.

Per *Czarodziejaska góra*, Mirosław Balka ha creato un'unica struttura che comprende l'intero palco, all'interno della quale gli artisti camminano, si siedono, si sdraiano, arrancano carponi, si inginocchiano. Offre loro riparo ma al contempo anzitutto li rinchiude. La luce vi crea effetti beckettiani, isolando i personaggi in una solitudine priva di sbocchi, facendoli apparire immersi in terra fino alla vita. Ma rammentando anche la struttura del *Memoriale agli ebrei uccisi in Europa* di Peter Eisenman, inaugurato a Berlino nel maggio 2005. La struttura li costringe a direzioni obbligate, lungo gli stessi corridoi spostati, articolati in maniera diversa, così da imporre movimenti verticali, nel primo atto, orizzontali, nel secondo. Le stesse possibilità di azione degli interpreti vengono corrette dal luogo in cui appaiono (Sural 2015).

Era importante – ha detto Balka nell'intervista fattagli da Agnieszka Sural – poter definire il movimento che compirà la scenografia. Un gesto esistenziale, come in Beckett, come in Camus: rovesciamento, caduta. Il corpo sano si rovescia e viene allora definito malato, oppure morto. Per me era importante che anche la scenografia si ribaltasse. Ne è risultato è che i corridoi usati nella comunicazione verticale del primo atto, dopo il gesto di rovesciamento compiuto nel secondo possono venir definiti trincee (Sural 2015).

Riguardo al materiale, così importante per l'artista di Otwock, sia nella sua dimensione concreta e tattile che in quella simbolica, Balka ha poi spiegato:

Ho dovuto eliminare tutti gli elementi cedevoli: il sipario, gli stracci che si trovano sempre sul palcoscenico. Ho scelto il materiale più semplice, quello che mi sembrava più onesto: ovvero una costruzione di acciaio e di condensato, imbrattata di vernice nera, lucida – non opaca, come si usa generalmente in teatro. La vernice doveva essere viva, afferrare la luce (Sural 2015).

E dunque nel secondo atto la costruzione, piuttosto che a camminare eretti, sembra più adatta ad avanzare carponi o giacere. È la struttura stessa dell'alta borghesia europea del tempo, raffinata, elitaria e infinitamente colta, che rivela il suo "rovescio" di orrori. La musica è montata in studio e viene riprodotta da un computer. Comprende suoni di una gamma vasta che va, dice Mykietyń, da quelli completamente naturali a quelli completamente sintetici. La voce a volte vi si adegua, a volte gioca in contrasto, lasciando anche i cantanti liberi di scegliere se adeguarsi o meno alla tonalità proposta.

Siamo un “dream team”, ha detto il regista Andrzej Chyra, classe 1964, uno dei migliori attori polacchi della sua generazione, pensando a tutti i partecipanti allo spettacolo: ovviamente al musicista Pawel Mykietyn, alla scrittrice e drammaturga Małgorzata Sikorska-Miszczuk, a Mirosław Balka, alla cantante e compositrice Agata Zubel⁵, a se stesso come regista, e altri ancora. Siamo persone, aggiunge il regista, che vengono da ambiti diversi (musica, cinema, performance, scrittura, scultura, canto), e stanno imparando a conoscersi, ad adeguarsi l'uno all'altro. Ognuno di noi singolarmente e tutti noi insieme vogliamo in modo molto coerente raggiungere uno scopo.

È proprio sulla collaborazione e perfetta integrazione dei vari elementi che si concentrano le recensioni. Secondo Michał Centkowski di “Newsweek Polska”: *Czarodziejska Góra* “seduce con la monumentale visione scenografica di Mirosław Balka e una musica splendida, anche se non semplice. Il risultato dell'incontro dei quattro artisti [Mykietyn, Balka, Sikorska-Miszczuk e Chyra] è un'opera completamente contemporanea, straordinaria per l'ampio respiro artistico” (22.11.2015, <https://www.newsweek.pl/kultura/pawel-mykietyn-czarodziejska-gora-recenzja/xgc86mp>). Sul rinomato settimanale “Polityka” Dorota Szwarzman scrive: “Si fondono qui in maniera unica la musica eccezionale di Pawel Mykietyn che risuona dagli altoparlanti, composta da suoni elettronici, strumentali e naturali, con le eccellenti prestazioni attoriali e di canto di solisti di diverse generazioni (oltre a *vedettes* già note come Jadwiga Rappé o Urszula Kryger, giovani artisti promettenti, tra cui Barbara Kinga Majewska, Szymon Komasa, Szymon Maliszewski, Marcin Habela) e la scenografia claustrofobica di Mirosław Balka” (07.07.2015 <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/teatr/1624945,1,recenzja-spektaklu-czarodziejska-gora-rez-andrzej-chyra.read>).

La già menzionata opera *Herr Thaddäus* è ispirata all'epos nazionale polacco *Pan Tadeusz* di Adam Mickiewicz, pubblicata la prima volta a Parigi nel 1834; *Messer Taddeo* nell'ultima traduzione italiana, del 2018. La musica di Mykietyn, dal punto di vista concettuale, si direbbe ruotare sulle antinomie locale-globale, patriottismo-cosmopolitismo. Una profonda ambivalenza ben presente nel poema, che in maniera caratteristica si apre con l'invocazione “O Lituania, patria mia” ed è stata scritta nell'esilio parigino da un poeta che nella Polonia vera e propria non era mai stato. Vi si descrive in modo nostalgico e ironico al tempo stesso il mondo della nobiltà polacca appena prima della catastrofe, ovvero la definitiva *Finis Poloniae* causata dalle successive spartizioni (l'ultima e definitiva, fino al 1918, è del 1795). Sulla quarta di copertina dell'edizione italiana, una calzante definizione della scrittrice ebrea-italo-tedesco-polacca Helena Janeczek, secondo cui nelle pagine del poema “si disegna una patria dove nessuno è straniero, perché il suo luogo di nascita e d'arrivo è la poesia”.

Una patria dove nessuno è straniero... Nel programma di sala di *Herr Thaddäus* si può leggere che Mykietyn ha scelto di rappresentare *Pan Tadeusz* in tedesco (nella traduzione ottocentesca dell'ebreo polacco Siegfried Lipiner, amico intimo di Gustav Mahler) proprio per spogiarla del più evidente elemento etnico e identitario. “La frontiera fra ‘nostro’ e ‘straniero’ smette così di essere evidente, esige un riesame”, scrive

⁵ Che nel 2017 Balka chiamerà, insieme al compositore Cezary Duchnowski, per aggiungere una versione sonora delle sue installazioni alla personale milanese *Crossroad/s* (HangarBicocca 16.03-30.07.2017) <https://pirellihangarbicocca.org/en/event/agata-zubel-sings-crossovers-by-miroslaw-balka/>.

Justyna Rudnicka nel programma di sala per la rappresentazione del 21 maggio 2019 (Programma di sala - *Herr Thaddäus*: 4). La scenografia di Mirosław Balka (che ha però accompagnato solo le prime rappresentazioni, il 17 e il 19 dicembre 2017. L'esecuzione era della Okiestra Akademii Beethovenowskiej diretta da Wiktor Kociuban) gioca proprio su questi elementi. Ridotta al minimo, è composta da luci, fumo e da un kit offerto agli spettatori. Le ondate luminose limitano al bianco e rosso, i colori della bandiera nazionale polacca, di cui sono letteralmente inondate le città di questa nazione, almeno dal tempo della vittoria, nel 2015, del partito al governo *Pravo i Sprawiedliwość*, Legalità e Giustizia. “Sono colori patriottici – ha detto Mirosław Balka – è anche l’Opera di Paweł Mykietyń è molto patriottica”. I fasci di luce, che saettando sferzano gli spettatori forando la caligine del fumo, “mi sembrano – dice Balka – un buon simbolo delle riflessioni sul patriottismo che si svolgono nella Polonia odierna”. (<https://www.youtube.com/watch?v=C7Dm8R0ZqyI>).

Ho nominato un kit offerto agli spettatori. Si tratta di un piccolo involto di plastica, che contiene un telo termico. Nella succitata intervista realizzata da Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Balka parla della forte connotazione simbolica che riveste per lui ogni materiale. Sottolinea come sia importante consegnare l’involucro in mano al pubblico, che lo apre e sceglie, in base alla temperatura del proprio corpo, da che lato vestirsene – se ha freddo, si vedrà la parte dorata, se ha caldo, quella argentata – e di come questo semplice gesto crei una sorta di comunanza fra le persone raccolte all’interno del teatro. Mickiewicz, in noto brano del poema *Konrad Wallenrod* del 1828, definisce il canto popolare “l’arca dell’alleanza” che unisce le generazioni. Quello che vediamo, e che Balka, refrattario a ogni affermazione drammatica e magniloquente, non dice, è non solo che i teli riflettono e amplificano i colori della scenografia, ma che le persone riunite ad ascoltare *Pan Tadeusz* si trasformano nei passeggeri di un’arca malferma, dove loro stessi sono chiamati a rappresentare il ruolo dei migranti intabarrati da teli termici, ovvero di coloro che la patria l’hanno spesso perduta per sempre⁶. (Mickiewicz stesso era un esule, hanno ribadito gli autori alle domande dei giornalisti. <https://culture.pl/pl/artykul/warszawska-jesien-2018-jak-wygladaloby-panstwo-kompozytorow>).

Nel primo capitolo di *Opera’s Second Death*, scritto insieme a Slavoj Žižek, Mladen Dolar sottolinea come l’Opera storicamente rappresentasse il luogo privilegiato dove mettere in atto le fantasie di una comunità mitica; e in tal modo comunità immaginate (secondo la nota formulazione di Benedict Anderson) trascinavano su quelle reali: l’Opera è infatti servita da conferma ideale della monarchia assoluta prima, e quindi della nazione-stato (Žižek & Dolar 2002: 3). Difficilmente classificabile come Opera in senso stretto, lo *Herr Thaddäus* di Mykietyń-Kociuban-Balka è la negazione, grazie alle trasposizioni di lingue e significati del testo originario, della comunità nazionale, temibile e “immaginata” e, al tempo stesso, e propone una comunità umana, forse altrettanto immaginata, aperta sul mondo.

⁶ Nei giorni in cui scrivo – dicembre 2021 – in varie città polacche hanno luogo proteste a favore degli immigrati, ammassati e vessati alla frontiera con la Belarus’. I manifestanti agitano dei teli termici a mo’ di bandiera.

Quanto più tradizionale il testo di riferimento, quanto meno lo sono l'organizzazione spaziale dell'orchestra e quella temporale della musica. In *Herr Thaddäus* il podio è vuoto, tutti i musicisti si trovano fra il pubblico, che anche il direttore di orchestra osserva direttamente. L'intera partitura, dove l'armonia è ridotta al minimo assoluto, gioca solo su di un'unica nota che aumenta di continuo la velocità.

La velocità della nota è una questione di cui Mykietyń si occupa da oltre venti anni; proprio lavorando a *Herr Thaddäus*, dice, è riuscito ad elaborare un algoritmo (troppo complesso, avverte, per essere illustrato ai non iniziati) che regola la costruzione musicale, riuscendo ad arrivare a un'accelerazione infinita. Questa scelta è d'altronde collegata intimamente con la vicenda narrata, che tratta appunto di un tempo definitivamente trascorso e irraggiungibile, se non grazie a una crescente tensione interiore dell'immaginazione e della memoria.

Benché proclami che “ogni artista dovrebbe commettere patricidio” (Gmys 54), la musica di Mykietyń si situa nel solco dei più noti compositori polacchi Lutoslawski, Penderecki, Górecki e Szymański. A distinguerlo da questi autori tutto sommato “tradizionali” sono però anzitutto le ricerche sulla microtonalità e quelle in ambito digitale e matematico (abbiamo già nominato il complicato algoritmo a cui il compositore dichiara di essere giunto negli ultimi tempi). Mykietyń, ha scritto il musicologo Jan Topolski, “fa un uso molto intelligente della ripetizione, inserisce elementi pop o classici associati a un'indole estremamente drammatica, il che gli ha consentito di sperimentare negli ambiti più vasti e tradizionali [...] evitando sciocchezze avanguardistiche e banalità di gusto retrò” (Topolski 2019, 127). Il musicista di Olawa presenta però le proprie conquiste con un certo understatement:

Le capacità umane – ha detto in un'intervista – sono limitate. Un computer mi consente di entrare all'interno della struttura pura. Sono in grado di ottenere un tempo tale che un suono ripetuto venga concepito come continuativo. Si tratta di valori in microsecondi, impossibili da eseguire con qualsiasi strumento. Certo, si si potrebbe anche dire: questa non è musica, è solo un'esercitazione da laboratorio (Gmys 2015, 61).

Il termine “limitazione”, *ograniczenie*, appare anche in un'altra delle interviste-autoritratti citate da Gmys. Parlando del suo passaggio dalla poetica neo-tonale postmoderna a quella microtonale, Mykietyń afferma:

L'unico parametro che ho modificato è stato che ho iniziato ad applicare armonie e metodi microtonali, il che ha portato a una serie di conseguenze: ad esempio ho dovuto riaccordare tutti gli strumenti, e sono apparse delle nuove limitazioni, ma, come si dice: la libertà si trova nella limitazione... (Gmys 2015, 55).

Non è certamente un caso che di limitazione parli anche Balka riferendosi alle due scenografie da lui create per Mykietyń. È stata la sua musica, ha affermato in entrambe le occasioni, a impormi dei confini. Se c'è qualcosa che unisce entrambi gli artisti è certamente anche la scelta “ascetica” e minimalista operata da entrambi. Un adeguarsi allo spazio esistente, cercando di entrarvi in sintonia piuttosto che di colonizzarlo, conquistarlo. Come scrive lo scenografo e professore di teatro all'Università del Colorado Bruce Bergner in *The Poetics of Stage Space*:

Coloro che hanno il compito di comporre nuovi spazi [ovvero, potremmo aggiungere, qualsiasi artista NdA] dovrebbero imparare a guardare in profondità quelli già esistenti. Dovrebbero sforzarsi di comprenderli, di capire come lavorano, di ascoltare le storie che raccontano e vedere le immagini che proiettano (Bergner 2013: 7).

La scenografia, così conclude, non è altro che la capacità di vedere lo spazio (ibid).

L'impegno di artisti visivi sul palcoscenico dell'Opera è antico, risalendo addirittura a Raffaello, secondo Denise Wendel-Poray, autrice dell'unica, a quanto mi risulta, trattazione complessiva della partecipazione degli artisti visivi allo Stage Design, e potrebbe anzi costituire una "storia dell'arte parallela" (Wendel-Poray 2018: 12, 14. Qui i riferimenti sono ovviamente all'Opera di tradizione italiana).

In Polonia Balka non è certamente il solo artista ad aver ideato scenografie per spettacoli musicali e teatrali. In questo paese possiamo nominare eccellenti artisti visivi come Jonasz Sztern, o Andrzej e Zbigniew Pronaszko, o il più contemporaneo Zbigniew Libera. Tenevano al *Gesamtkunstwerk* ovvero a un prodotto artistico profondamente multimediale, nel senso generico e non specifico del termine, le sperimentazioni di Jerzy Grotowski e Tadeusz Kantor – e possiamo anche nominare il contemporaneo di Adolphe Appia, Stanisław Wyspiański, grandioso esempio di artista totale. Infine, restando in ambito est-europeo, dove pure i nomi sarebbero ancora molti, va certamente ricordato l'artista polacco/russo/ucraino/cattolico/ebreo/ortodosso Kazimir Malevič⁷, che nell'Opera musicale futurista e antirazionalista del 1913 *Pobeda nad slontsem – Vittoria sul sole*, aveva per la prima volta mostrato, all'interno della scenografia, il suo celebre quadrato nero, una delle immagini fondamentali nella storia e nel modo di concepire l'arte moderna (<https://www.tate.org.uk/art/artists/kazimir-malevich-1561/five-ways-look-malevichs-black-square>).

In tempi più recenti, hanno creato scenografie per l'Opera architetti di fama mondiale, come Zaha Hadid, Frank Gehry, Daniel Libeskind. O, per elencare solo alcuni dei personaggi intervistati da Wendel Poray: Rebecca Horn, Ilya ed Emilia Kabakov, William Kentridge, Anselm Kiefer, Bill Viola (Wendel Poray 2018: 388 sgg.). Eppure, come scrive Pierre Audi, il cosmopolita direttore dell'Opera Nazionale Olandese: "Negli ultimi tempi, i tentativi degli artisti di progettare per il palcoscenico sono stati pochi, e poco frequenti. I rari esempi rivelano una tensione che non è stata ancora debitamente accettata, compresa, analizzata" (Mendel-Poray 2018: 11).

Ci si potrebbe forse chiedere se esiste una specificità della scenografia per l'Opera. Forse tale eventuale caratteristica non va ricercata in elementi tecnici e strutturali, ma nella stessa forma operistica. Paul Thom,

⁷ Di nascita Malevič era semplicemente un polacco cattolico di origine nobiliare, ma la sua formazione includeva elementi russi, ucraini, ebraici. Cfr. ad es. Bowlt 1988 e Wicha 2021.

professore di Filosofia delle arti performative all'Università di Sydney nel suo contributo per lo *Routledge Companion to Philosophy and Music* si sofferma sulla difficoltà della definizione ontologica di tale forma, dovuta alla sua essenza ibrida, al suo carattere per eccellenza multimediale – benché tale multimedialità sia stata probabilmente realizzata solo a partire dagli inizi del Novecento, grazie al già nominato Adolphe Appia (ovvero tre secoli dopo la nascita dell'Opera italiana), e trovi una sua teorizzazione complessiva solo negli ultimi decenni (cfr. Thom 2011). Gli elementi che, all'interno della forma Opera, debbono affiancarsi senza venir confusi uno con l'altro (cfr. ad es. Levinson 1984), contengono forse una sorta di sublimazione delle nostre coordinate esistenziali. La musica (o musica/libretto che dir si voglia) è una riflessione sul tempo alla sua massima potenza e rarefazione; mentre la scenografia riguarda la percezione e il senso dello spazio. Dunque, portando al suo limite estremo questo ragionamento, possiamo dire che proprio qui si possa trovare l'illustrazione più potenzialmente completa della struttura spazio-temporale dell'universo?

Sembra che Leonard Bernstein fosse solito dire che la costruzione di un'Opera è la perfetta metafora della costruzione della democrazia. Come nella descrizione di Chyra, come nelle riflessioni di Levinson e altri: i soggetti più diversi contribuiscono insieme alla costruzione comune, accettando anche compromessi e limitazioni per il buon esito collettivo finale. Volendo proseguire su questa metafora è facile aggiungere che della costruzione democratica non può non partecipare un indispensabile recupero delle figure anche attuali del trauma e della sconfitta. Le installazioni operistiche di cui qui si è parlato propongono immagini condivise e sedimentate nel discorso e nella memoria collettiva della disperazione delle trincee e dell'emigrazione e partecipano, forse, alla loro (ri)scoperta e presa in carico, al di là e contro ogni retorica.

Bibliografia

Bergner, Alan B. *The Poetics of Stage Space: The Poetics of Stage Space: The Theory and Process of Theatre Scene Design*. Jefferson NC - London: McFarland, 2013

Bowl, John E. *From the Pale of Settlement to the Reconstruction of the World*. In *Tradition and Revolution Tradition and Revolution: The Jewish Renaissance in Russian Avant-Garde Art, 1912-1928*, a cura di Ruth Apter-Gabriel: 43-60. Jerusalem: The Israel Museum, 1987.

Drotkiewicz Agnieszka. *Czarodziejska góra: podróż inicjacyjna. Rozmowa z Małgorzatą Sikorską-Miszczuk*, „Dwutygodnik” 06.2015. <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/5994-czarodziejska-gora-podroz-inicjacyjna.html>

Gmys, Marcin. *Integration Attempts: Pawel Mykietyń and the Composer's Self Reflection*, “Musicology Today” 12, 2015: 52-62. <https://sciendo.com/article/10.1515/muso-2015-0006>.

Handler Spitz, Ellen. *Museums of the Mind*. New Haven - London: Yale University Press. 1994

Jewish Women in London Group & Swirsky, Ruth (a cura di). *Generations of Memories. Voices of Jewish Women*. London: The Women's Press, 1989.

Kowalczyk, Izabela. *Historia w sztuce współczesnej*, in *Nowe zjawiska w sztuce polskiej po 2000*, a cura di Grzegorz Borkowski & Adam Mazur & Monika Branicka: 25-28. Warszawa: Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, 2007.

Levinson, Jerrold. *Hybrid Art Forms*. "The Journal of Aesthetic Education" n. 4, 18, 1984.

Mickiewicz Adam. *Messer Taddeo*. Trad. it. Silvano De Fanti. Venezia: Marsilio, 2018.

Sural Agnieszka. Mirosław Balka: *Kretowisko, upadek i okopy*. 03.08.2015.

<https://culture.pl/pl/artykul/miroslaw-balka-kretowisko-upadek-i-okopy-wywiad>.

Thom, Paul. *Authentic Performance Practice*. In *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, a cura di Theodore Gracyk & Andrew Kania, 91-100. London - New York: Routledge, 2011.

Topolski, Jan. *Polish Music of the Last 100 Years: Looking for the Higher Order and Being Lost in Networks, in On the Edge. Culturespaces Poland*. Trad. engl. Kateryna Botanova & Wojciech Przybylski, a cura di Monika Ajewska: 123-132. Basel: Culturespaces, 2019.

Wendel-Poray Denise. *Painting the Stage. Artists as Stage Designers*. Torino: Skira, 2018.

Wicha, Marcin. *Kierunek zwiędzania*. Kraków: Karakter, 2021.

Žižek, Slavoj & Dolar, Mladen. *Opera's Second Death*. London: Routledge, 2002.

Programmi di sala

Herr Thaddäus:

https://www.nfm.wroclaw.pl/images/Sezon_2018_2019/MEN_2018/omowienia/7_Mykiety_n_MEN.pdf

Czarodziejska góra / Zauberberg:

<https://malta-festival.pl/public/upload/files/Czarodziejska-gora-libretto-PL.pdf>

IMMAGINI

La montagna incantata (Paweł Mykietyń, Małgorzata Sikorska-Miszczuk, Andrzej Chyra, Mirosław Balka), photo by Maciej Zakrzewski, production: Malta Festival Poznań. Ill. 1-6.

Herr Thaddäus Photo by Grzegorz Mart, used thanks to kind support of Delirium-Edition: Organisation for Tomorrow's Art. Cracovia, 19 dicembre 2017. Ill. 7-12.

















