



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
FIRENZE

# FLORE

## Repository istituzionale dell'Università degli Studi di Firenze

### **Ventidue loop di Richard Foreman, "in morte del comunismo"**

Questa è la Versione finale referata (Post print/Accepted manuscript) della seguente pubblicazione:

*Original Citation:*

Ventidue loop di Richard Foreman, "in morte del comunismo" / M.Agamennone. - STAMPA. - (2011), pp. 683-694.

*Availability:*

This version is available at: 2158/608315 since:

*Publisher:*

Le Lettere

*Terms of use:*

Open Access

La pubblicazione è resa disponibile sotto le norme e i termini della licenza di deposito, secondo quanto stabilito dalla Policy per l'accesso aperto dell'Università degli Studi di Firenze (<https://www.sba.unifi.it/upload/policy-oa-2016-1.pdf>)

*Publisher copyright claim:*

(Article begins on next page)

# Studi di \_\_\_\_\_ Storia dello spettacolo

Omaggio a  
Siro Ferrone

a cura di  
Stefano Mazzoni

Le Lettere



...e di un'opera che si è svolta in un'aula di un liceo di New York, il 18 gennaio 2001, all'inizio dell'anno dopo tre mesi di prove, come da consuetudine calendariale consolidata -, presso il suo Ontological-Hysteric Theater at St Mark's in New York, il mondo occidentale stava ancora sperimentando gli esiti di due fenomeni geo-politici e storico-culturali importanti: il crollo del muro di Berlino (novembre 1989), con l'emancipazione del vecchio blocco socialista europeo, e la fine dell'Unione

VENTIDUE LOOP DI RICHARD FOREMAN,  
«IN MORTE DEL COMUNISMO»

*Declaratoria: breve e leale*

Poiché si festeggia Siro Ferrone non potevo non soffermarmi su un argomento che avesse un forte interesse teatrale; tuttavia, consapevole della necessità di non insistere con un carico troppo oneroso sulle mie gracili spalle, ho scelto un drammaturgo e un testo in relazione ai quali fosse più agevole esaminare pratiche e artefatti sonori e musicali, che dovrebbero essere il mio specifico campo di indagine. Non nascondo che il suggerimento mi è pervenuto dalla sensibilità felina di Giovanni Morelli, il quale è stato il garante scientifico 'esterno' (forse si dovrebbe dire: referee) della mia chiamata a Firenze; questa, nell'ormai remoto ottobre 2002, sostenuta da quella malleveria, e dalla operosa saggezza di Pietro Clemente, si è realizzata soprattutto come rapido e sorprendente effetto della generosità 'interna' (intra-universitaria fiorentina) dello stesso Siro Ferrone. Quindi, l'omaggio che mi accingo a svelare si situa, per me, al centro di una fitta ragnatela di affetti intensi e profondi, come si addice alle forme di un'amicizia virile matura, di cui sono ben contento e orgoglioso.

*Il testo*

Quando Richard Foreman rappresentò il suo spettacolo *Now That Communism is Dead My Life Feels Empty!*, il 18 gennaio 2001 - all'inizio dell'anno dopo tre mesi di prove, come da consuetudine calendariale consolidata -, presso il suo Ontological-Hysteric Theater at St Mark's in New York, il mondo occidentale stava ancora sperimentando gli esiti di due fenomeni geo-politici e storico-culturali importanti: il crollo del muro di Berlino (novembre 1989), con l'emancipazione del vecchio blocco socialista europeo, e la fine dell'Unione

Sovietica (dicembre 1991), con l'implosione definitiva di innumerevoli utopie e speranze, rappresentata simbolicamente dall'ammalarsi della bandiera rossa sulle cupole del Cremlino. Questi processi, presso alcuni osservatori, potevano alimentare, illusoriamente, la percezione di una sorta di «fine della storia» (l'ipotesi di Francis Fukuyama risale al 1992); presso altri, in relazione a quella teoria e anche in contrasto a essa, prevaleva la percezione dell'incombere progressivo di uno scontro di civiltà (il primo articolo proposto da Samuel Huntington, in questa prospettiva, è del 1993). Tuttavia, nel gennaio 2001, né Foreman, né i due politologi citati, né moltissimi altri commentatori e abitanti del pianeta, potevano immaginare che di lì a poco ci sarebbero state «le Due Torri» e il tragico «September Eleven», con le scie di terrore e guerra sperimentate allora e nel corso degli anni successivi.

Perciò, si può ritenere che la necessità di fare i conti con l'eredità comunista, in America, in Europa e nel mondo, allora, dieci anni dopo l'implosione dell'Unione delle Repubbliche Socialiste Sovietiche, non fosse soltanto il vezzo 'snob' di un teatrante 'radical' e perenne 'bastian contrario', ma un sentire che conservava un certo suo radicamento in strati estesi di popolazione, soprattutto nel mondo intellettuale. D'altra parte, l'indagine intorno a certi miti fondativi della sensibilità occidentale, nella modernità, è prassi attiva nel teatro di Foreman: proprio l'anno prima (2000), nello stesso teatro e con la stessa scansione calendariale, Foreman aveva proposto il suo *Bad Boy Nietzsche!*, una personalità la cui cifra 'nichilista' si è rivelata utilissima nelle strategie decostruzioniste di molti studiosi e analisti post-moderni.

Il testo di *Now That Communism is Dead My Life Feels Empty!*, o meglio il suo copione (*Rehearsal Script*) è stato pubblicato da Ubu editions nel 2002 (fig. 1), ed è accessibile nel sito [www.ubu.com](http://www.ubu.com), con possibilità di prelievo gratuito da parte degli 'internauti'.

Lo spettacolo costituisce la pièce n. 48 nel copiosissimo catalogo di Richard Foreman: dopo la presentazione a New York è stato proposto anche fuori dagli States, in diverse città, in Europa, e in Australia.

*Now That Communism is Dead My Life Feels Empty!* è costruito intorno a due soli personaggi: Fred e Freddie; furono entrambi interpretati da due fedeli collaboratori, che nella prima newyorkese apparvero 'conciati' in maniera assai sgargiante: il primo (Jay Smith), con uno zuccotto di pelle nera su lunghi capelli castani, pantaloni bianchi, alti stivali allacciati e una camicia da smoking imbottita con un cuscino e avvolta da una fascia rossa; l'altro (Tony Torn) mostrava anch'egli lunghi capelli castani cerchiati da una fascia ingioiellata, naso rosso, scarpe bicolori, giubbotto di pelle nera e cravatta rosso brillante su camicia bianca; vi si affiancò un piccolo coro prevalentemente femminile anch'esso conciato in maniera vistosissima e improbabile (l'unico 'corista' di sesso maschile apparve a torso nudo). Lo spettacolo, quindi, è condotto in forma di dialogo tra i due

protagonisti, apparentemente impegnati a districarsi tra utopie e speranze, nel naufragio di un 'mitico' paradiso egualitario, sognato e mai realizzato, consapevoli che il comunismo è stato «a system which treated human beings like dogs», persuasi, tuttavia, che il declino del «Red Communism» non ha scongiurato affatto l'insorgere di nuove paure. I due attori recitarono amplificati da radio-microfoni che consentirono un'efficace ripresa acustica e grande mobilità in scena. Si aggiunse ai due delusi una rimbombante voce fuori campo (la stessa voce di Foreman), coscienza critica esterna al travaglio dei protagonisti: le rapide interpunzioni «I am not a Communist» e «Red Communism is dead, my friend» costituiscono brevi segmenti di una sorta di piccolo 'memento'-tormentone, cui si affiancano più realistici e pragmatici suggerimenti a rinunciare ai sogni perché «There will be no a paradise here on earth, my friend»; e, quindi, si suggerisce: «Please stop dreaming of paradise, here on earth». Le esortazioni della voce fuori campo erano strettamente connesse a specifiche soluzioni sceno-illuminotecniche.

Il dialogo tra i due protagonisti è articolato in riprese molto serrate, riproducibili in scena con scambi verbali e sequenze parlate di pochissimi secondi; ancor più brevi e secche risultano essere le presenze della «Voice». Tra gli interventi di Fred si possono rilevare soltanto 11 sequenze la cui durata di esecuzione può essere misurata in un ambito variabile fra 25 e 50 secondi. Ancora più contratti risultano gli interventi di Freddie: soltanto due sembrano raggiungere i 25/30 secondi e solo uno pare essere dilatabile fino a 40/50 secondi, con un andamento vocale comodo. Gli interventi della «Voice» hanno prevalentemente carattere di motto: brucianti, messaggi lapidari; soltanto la sua ultima insorgenza, a conclusione dello spettacolo, copre uno spazio pari a 40/50 secondi. Il *ductus* drammatico, quindi, risulta piuttosto veloce, a tratti parossistico, incalzante nel susseguirsi delle frenetiche 'prese di parola'.

Nel testo non c'è nulla di realistico o che faccia esplicito riferimento a elementi della cronaca e della grande politica: lo spettacolo fu annunciato nel programma con una esplicita raccomandazione dello stesso Foreman: «This is, obviously, not a play of political analysis».¹ Il discorso, quindi, è condotto con immagini e personaggi «simbolo», attraverso un processo di flusso, che assume talvolta un profilo allucinatorio, di insorgenza onirica, o di mero gioco verbale; ne propongo alcuni esempi, di seguito:

FRED Wake up, Freddie. Wake up, my friend.

FREDDIE – where am I? Hey [...] if this is the future, man, I don't like it.

FRED But there's no problem with the future, my friend [...]. The future arrives all by itself  
[...]

¹ Cfr. D. BACALZO, *Now That Communism is Dead My Life Feels Empty*, in [www.theatermania.com/new-york/reviews/02-2001](http://www.theatermania.com/new-york/reviews/02-2001) (rilevamento effettuato il 5 marzo 2011).

FRED Hey – I like those three hundred and fifty dollar shoes he's wearing.  
 FREDDIE Get your own expensive shoes. I just saw something scary, but I'm still not giving you my beautiful three hundred and fifty dollar shoes, man.  
 FRED But I really like them  
 [...]
   
 FRED Hey! If I can't have your shoes, then at least I want to dance like I have always dreamed of dancing  
 FREDDIE You can dance by yourself, Big Boy –  
 FRED Hey –  
 FREDDIE Wearing your own shoes, that's your personal choice, man.  
 [...]
   
 FRED A head inside this box  
 FREDDIE I hope not  
 FRED Oh yes, there's a head inside this box stuffed full of whatnot, who knows? It belongs to you.  
 FREDDIE Put it outside in the garbage  
 FRED Even if it belongs to you?  
 FREDDIE It certainly don't belong to me.  
 VOICE Red Communism is dead, my friend.  
 [...]
   
 VOICE God is dead, my friend. [...] Here comes everybody. Everybody.  
 FRED Well, almost everybody, I suppose. But, in the meantime...  
 FREDDIE Meantime?  
 FRED Oh come on, Freddie.  
 [...]
   
 FREDDIE Well, I don't know, but, that sounds like forever to me.  
 [...]
   
 FRED Forever, Freddie?  
 FREDDIE Why the hell not?  
 FRED Oh, I am your friend, my friend, because sometimes I steal even the bread from your mouth  
 FREDDIE Yes!  
 FRED And the air from your lungs –  
 FREDDIE Yes, yes, yes!

Alcuni critici trovarono il titolo troppo bello («delizioso») per essere attribuito a uno spettacolo teatrale, ma in generale quasi tutti i commentatori sembra abbiano applicato scarsa attenzione alla colonna musicale dello spettacolo, costituita da ventidue brevi loop disposti in posizioni diverse nel farsi dello *Script*, in interferenza contrappuntistica con le voci dei due protagonisti e la voce fuori-campo.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Cfr. J. KALB, *Richard Foreman's 'Now That Communism is Dead My Life Feels Empty!'*, in «New York Press», 3 marzo 2001, cit. in [www.nypress.com/article-3269](http://www.nypress.com/article-3269) (ril. 1 marzo 2011); L. GUTMAN, *Now That Communism is Dead My Life Feels Empty!*, in [www.curtainup.com/communismisdead.html](http://www.curtainup.com/communismisdead.html) (ril. 3 marzo 2011).

*Ventidue loop*

Come s'è detto, i loop sono in numero di ventidue, anch'essi accessibili con prelievo gratuito dallo stesso sito.<sup>3</sup> Tutti molto brevi, pur con durate fortemente differenziate, variano da 11 secondi (il più corto: loop 6), a 2 minuti e 35 secondi (il più lungo: loop 22).

*Ventidue loop. Le durate parziali*

Loop 1: 26 sec.	Loop 12: 22 sec.
Loop 2: 35 sec.	Loop 13: 15 sec.
Loop 3: 14 sec.	Loop 14: 16 sec.
Loop 4: 13 sec.	Loop 15: 51 sec.
Loop 5: 16 sec.	Loop 16: 12 sec.
Loop 6: 11 sec.	Loop 17: 30 sec.
Loop 7: 23 sec.	Loop 18: 15 sec.
Loop 8: 32 sec.	Loop 19: 13 sec.
Loop 9: 19 sec.	Loop 20: 25 sec.
Loop 10: 12 sec.	Loop 21: 1.13 sec.
Loop 11: 15 sec.	Loop 22: 2.35 sec.

Nel corso del testo i ventidue loop previsti sono sottoposti a successive riprese con occorrenze diverse: il più frequente risulta essere il loop 1, con quattro riprese, che apre e chiude lo spettacolo; il loop 22, l'ultimo del piccolo *corpus* e il più lungo, compare una sola volta, ma non in prossimità della conclusione bensì disposto a 2/3 circa del testo; anche i loop 3, 4, 6, 17, 18, 19, 20, 21 ricorrono una sola volta; i loop 5 e 9, pur presenti nella sequenza originaria, non compaiono nel copione; i loop 2, 7 e 10 ricorrono tre volte; i loop 8, 11, 12, 13, 14, 15, 16 due volte. Quindi, a fronte dei 22 loop predisposti, si rilevano 36 occorrenze; l'ordine delle occorrenze, nel corso dello spettacolo, può essere rappresentato nella maniera seguente.

*Ventidue loop. L'ordine delle occorrenze*

1.  
10. 11. 12. 13. 2. 14. 1. 15.  
16. 7. 7. 10. 2. 18. 7. 4. 8.  
21. 2. 20. 10. 3. 11. 13. 16. 22.  
1. 15. 8. 19. 6. 14. 12. 17.  
1.

<sup>3</sup> [www.ubu.com/sound\\_frames.html](http://www.ubu.com/sound_frames.html); Richard Foreman - Sound Loops from «Now That Communism is Dead...», 2001 (MP3), ril. 30 gennaio 2011.

*Ventidue loop. La disposizione nel testo*

La collocazione dei loop, stando al copione, è distribuita secondo tre prospettive distinte:

- a) il loop divide le sezioni del dialogo tra i protagonisti, separando simmetricamente gli interventi successivi;
- b) il loop insorge durante la battuta di uno dei protagonisti, integrandosi con questa;
- c) il loop marca gli interventi della voce fuori campo.

La prima è sicuramente la soluzione più frequentata; la seconda è assai meno presente, emerge in sole 6 occorrenze su 36 e risulta tale da disporre il loop relativo in sovrapposizione e in coda alle sequenze di parlato, generalmente brevissime, come s'è detto; in un solo caso il loop insorge nel mezzo di un episodio della voce fuori campo: nel finale, al centro della più lunga sequenza di parlato in tutto il testo.

Dopo il buio e il motto conclusivo – rituale e didascalico: «It's over. The play is now over. It's over, it's over» – ritorna ancora il loop 1, a marcare la chiusura dello *Script*.

*Ventidue loop. La musica*

Un loop, tecnicamente, consiste in una costruzione ad anello, fondata sulla ripetizione ciclica di strutture elementari. In astratto, quindi, anche un basso di ciaccona o una formula metro-ritmica e armonica di accompagnamento al ballo possono essere intesi come strutture generatrici di loop, pur comode e 'lente'. Tuttavia, il concetto e le procedure di iterazione ad anello si sono sviluppati soprattutto nelle pratiche musicali del secondo Novecento in stretta relazione con alcune modalità di composizione nella musica elettronica e nella scrittura cosiddetta 'minimalista'. In questi ambiti, diversamente dai due esempi citati prima, un loop comprende iterazioni di sequenze piuttosto brevi, elaborate – nel tempo e, quindi, nelle successive iterazioni – in una prospettiva di micro-variazione.

Nella musica elettronica dei pionieri, i loop potevano essere generati soprattutto con un sapiente uso del montaggio di sequenze pre-registrate su nastro magnetico, una procedura artigianale che richiedeva grande perizia, molto tempo e pazienza, e continui controlli successivi per addivenire a un risultato accettabile relativamente alla coerenza delle iterazioni. Nella composizione minimalista questa prospettiva di 'inannellamento' è governata dalla scrittura su pentagram-

ma che consente iterazioni simmetriche e coerentemente bilanciate, spesso recanti eloquenti segnali acustici, alla fine dei cicli parziali, annuncianti permutazioni e trasformazioni delle strutture 'inanellate'.<sup>4</sup> La sintesi digitale del suono ha prodotto una diffusa generalizzazione, anche sul piano sociale, delle pratiche di progettazione di sequenze in loop, assai più rigorose e 'precise' sul piano della 'occupazione' e gestione del tempo, soprattutto grazie ai processi di ripetizione che possono essere generati automaticamente dai programmi informatici. Un'altra tendenza piuttosto diffusa, rilevabile nelle pratiche anche più periferiche, consiste nella selezione di sequenze assai brevi disposte in loop di pochissimi secondi, con una pulsazione velocissima, su cui costruire le impalcature più disparate, non raramente esorbitanti o ampiamente ridondanti. Non sono affatto estranei a questi comportamenti coloro che appartengono alla cosiddetta «bed room generation», vale a dire i giovani e giovanissimi musicisti che riescono a produrre musiche diverse proprio avvalendosi di tecnologie audio-digitali e programmi di scrittura informatici, restando chiusi nella propria 'camera da letto' o 'cameretta', in condizioni di isolamento para-autistico, con risultati non raramente sorprendenti, per originalità e freschezza. In particolare, la disponibilità di programmi digitali di scrittura e produzione sonora consente la creazione di strutture anche assai complesse attraverso l'immediato controllo acustico di quanto si va disponendo sulla pagina virtuale, visibile sul monitor del personal computer, realizzando immediatamente le opportune correzioni finché il risultato non viene considerato accettabile, pertinente e, quindi, 'salvato': conseguentemente, come si intende, questa disponibilità di tecnologie e programmi apre l'accesso a nuove forme di scrittura musicale, praticabili anche da coloro che hanno avuto una alfabetizzazione e formazione musicale modeste o approssimative, ma che siano in possesso di un buon orecchio critico e selettivo, configurandosi, perciò, come una possibile, profonda, democratizzazione delle vie della composizione musicale. Inoltre, la predisposizione di materiali musicali in loop, prodotti con tecnologie informatiche, consente di disporre insorgenze musicali negli spazi più disparati, anche in ambienti naturali (parchi, giardini) e di spiccata valenza monumentale (aree archeologiche o architetture assai più recenti), a costi piuttosto contenuti; ne deriva l'opportunità, ormai ampiamente frequentata da lungo tempo, e anche con dispositivi analogici, di fare e diffondere musica con materiali largamente pre-composti e assemblati senza che sia necessaria, per l'esecuzione, la presenza di musicisti in carne e ossa: è la realizzazione tecnologica, pienamente coerente ed efficace, della *musique d'ameublement*, il sogno visionario di Erik Satie.

<sup>4</sup> Così è in gran parte della produzione a gittata 'minimalista' del compositore californiano Steve Reich.

I loop predisposti da Richard Foreman per *Now That Communism is Dead My Life Feels Empty!* sembrano essere stati realizzati con procedure simili: sono prodotti con dispositivi digitali, attingendo largamente al controllo mediante tastiere digitali, alle possibilità della video-scrittura musicale e alle nutritissime 'biblioteche' di assetti pre-determinati manipolabili in corso d'opera. All'ascolto emerge una prevalenza assoluta di sensibili (definiti da grande intensità acustica) impulsi e sequenze metro-ritmiche generati da «drum machine» e tipi diversi di percussione digitale. In particolare, gli assetti di percussione sono spesso elaborati in proiezione figura-sfondo, con alcuni materiali disposti in primo piano (grande intensità: figura) e altri in secondo piano (debole intensità: sfondo); contrariamente a quanto ci si aspetterebbe, in alcuni casi gli elementi di dettaglio sembrano essere disposti sullo sfondo piuttosto che nell'asse figurale: si verifica, cioè, un effetto di forte ridondanza sui materiali di figura e una maggiore variazione sui materiali di sfondo; ne deriva una sensazione di immediata saturazione percettiva, cui subentra, tuttavia, un esito di rapida sorpresa nella individuazione di alcuni tratti variantivi disposti di sfondo e, anche, una sorta di inquietudine inconsapevole, pur nei brevissimi tempi di sviluppo dei materiali preparati.

Nei ventidue loop composti per *Now That Communism is Dead My Life Feels Empty!* ricorre una pulsazione assai veloce (almeno: MM semiminima=160/168 bpm). L'assetto metrico risulta frequentemente sbilanciato: alcune sfasature intenzionali, nella iterazione, determinano un effetto asimmetrico (una sorta di *aksak* improvviso, una sequenza inattesa di pulsazioni dispari, piuttosto squilibrata).

L'orchestrazione prevede una prevalenza di timbriche strumentali elaborate con sintesi digitale, e alcune parti vocali (loop 5, 6, 8), probabile esito di campionamenti, efficacemente adattate nell'incastro con le strutture strumentali di produzione digitale diretta.

Provo a delineare una descrizione dei rapporti figura/sfondo e di certe combinazioni, come appaiono all'audizione di alcuni loop assunti a campione:

- a) loop 1 (durata: 26 sec.): una sequenza melodica disposta in un segmento di ca. 6 secondi viene iterata quattro volte, appena al di sopra (figura) di un sommergente sfondo percussivo;
- b) loop 2 (35 sec.): una «melodia a intervallo unico»<sup>1</sup> con due suoni tenuti, disposta nel registro acuto, della durata di ca. 2 secondi, viene iterata 17 volte, in contrappunto con un altro segmento melodico costituito anch'esso da due soli suoni «staccati»

<sup>1</sup> Si tratta di una definizione introdotta da Curt Sachs, 'grande vecchio' dell'etnomusicologia euro-americana, e risulta ancora pienamente pertinente, oggi, come si rileva da questa descrizione; una «melodia a intervallo unico» consiste in una successione costruita su due soli suoni di altezza diversa, il cui intervallo è costantemente iterato; cfr. C. SACHS, *The Wellsprings of Music*, L'Aia, Martinus Nijhoff, 1962, trad. it. *Le sorgenti della musica*, trad. di M. ASTROLOGO, introd. di D. CARPITELLA, prefaz. di J. KUNST, Torino, Boringhieri, 1979.

(brevi e separati da pause) di altezza diversa, sorretti da un fitto ribattuto sottostante e dalla marea montante della percussione: alcune sfasature del bilanciamento, nella iterazione, determinano un effetto dispari (asimmetrico, *aksak*);

c) loop 3 (14 sec.): l'elemento figurale, della durata di ca. 2 secondi, sottoposto a sette iterazioni, è costituito da una sequenza ritmica aperta da due impulsi di pari durata e chiusa da una «rullata», definita con una timbrica di «tamburo rullante»; anche in questo caso alcune sovrabbondanze metro-ritmiche creano un effetto asimmetrico;

d) loop 6 (11 sec.): due distinte sequenze vocali, campionate, sono disposte in contrappunto con alcuni tagli metrici che disequilibrano la percezione;

e) loop 7 (23 sec.): una sequenza melodica della durata di ca. 3 secondi è iterata sette volte; rappresenta la più estesa e spiccata 'figura melodica' individuabile con analisi aurale, oltre il lungo 'motto' inscritto nel loop 1;

f) loop 8 (32 sec.): due parti vocali omoritmiche, campionate, costituiscono lo sfondo a una combinazione strumentale ascendente/discendente (*grave/acuto/grave*), della durata di ca. 10 secondi, iterata tre volte, che assume rilievo figurale: costituisce la sequenza più lunga tra quelle individuabili 'a orecchio', con analisi aurale;

g) loop 9 (19 sec.): il profilo di figura sembra essere assunto da una parte di «stride piano», timbricamente assai spiccata, e 'inaudita' nel ricchissimo campionario di suoni elaborato per i ventidue loop;

h) loop 12 (22 sec.): una sequenza di ca. 7 secondi, costruita sulla combinazione chitarra/basso/batteria, iterata tre volte, è sostenuta da pedali immobili, assai di sfondo;

i) loop 13 (15 sec.): una successione di quattro accordi 'strappati', marcata, in apertura, da un assai debole segnale che simula una sorta di 'squillo' di corni, è posta in contrasto con una figura di «rullata», distribuita su timbriche di tamburi tom-tom e tamburo rullante;

j) loop 18 (15 sec.): un brevissimo inserto vocale, della durata di ca. 1 secondo, risulta sommerso da una fitta trama contrappuntistica, appoggiata su una percussione assai densa;

k) loop 20 (25 sec.): una parte di chitarra si sovrappone a un lungo disegno 'spirali-forme' ascendente/discendente;

l) loop 21 (1.13 sec.): la combinazione iniziale è iterata senza variazioni sensibili; rappresenta la realizzazione più statica e 'immobile';

m) loop 22 (2.35 sec.): costituisce il loop più lungo, organizzato su diversi episodi di «ribattuto» reciprocamente imbricati, con ricorrenti proiezioni di crescendo e diminuendo di intensità.

Come si intende, la descrizione propone uno scenario di variabilità estrema: un'agglomerazione parossistica di materiali assai difforni, assemblati in spazi ridottissimi. In questo senso, Richard Foreman si conferma pienamente immerso nel flusso dell'avanguardia degli ultimi decenni: l'aggregazione multi-stilistica, la violazione degli assetti di genere e forma, l'assemblaggio di materiali spuri, la contrapposizione simultanea di motivi e tratti originariamente appartenenti a contesti non comunicanti, costituiscono comportamenti irrinunciabili – quasi una nuova 'maniera', anch'essi –, i cui effetti risultano amplificati ulteriormente dalla compressione in sequenze estremamente brevi. Si rileva, quindi, una forte cifra «noise» o rumorista, con robuste marche «industrial» e malcelate citazioni

«dance» che, ancora, avvicinano Foreman alle pattuglie più spericolate dell'avanguardia musicale nord-americana ed europea. Verrebbe da citare John Zorn e sarebbe un richiamo pienamente coerente: proprio con il sassofonista e compositore nord-americano, Richard Foreman ha realizzato uno dei suoi ultimi spettacoli, l'opera *Astronome: a Night at the Opera* (New York City, 2009), scrivendone il libretto e curandone la regia. Pure vicino alle avanguardie più colte, Foreman ha composto e curato ben otto spettacoli di teatro musicale insieme con Stanley Silverman, il suo compositore di riferimento per oltre venti anni.

L'etica e l'estetica rumoriste, con le curiosità e manualità artigianali e sperimentali in esse implicate, il furore fabbrile di 'impacchettare' insieme oggetti sonori altrimenti sconnessi e irrelati, sono altresì riconducibili a esperienze remote della teatrografia foremànea: nel corso degli anni Sessanta e Settanta del secolo scorso, oltre a governare personalmente le luci e i suoni, spesso Foreman azionava direttamente il registratore a nastro magnetico, posto davanti alla scena, che 'leggeva' bobine pre-registrate. Similmente agiva nelle sue pièces del periodo, quando chiedeva ai suoi attori (prevalentemente non professionali) di ripetere il testo inciso sul nastro e interferire con esso; in seguito, cominciando a lavorare con professionisti, chiese agli attori di sovrapporre al nastro le proprie battute, quelle dei personaggi interpretati, evidentemente disposte in contrappunto con il testo registrato su nastro magnetico.

A cominciare dallo spettacolo *Penguin Touquet* (New York City, 1981) il costume precedente di sovrapporre voci registrate e voci dal vivo viene sostituito con un nuovo uso di «musica di sottofondo», fino alla associazione di una vera e propria colonna sonora continua; l'accompagnamento musicale consiste in una varietà di loop sonori – dunque, già all'inizio degli anni Ottanta! –, due o tre dei quali potevano essere diffusi contemporaneamente, in maniera estemporanea: poiché le sequenze iterate avevano durate differenti, le relazioni reciproche tra le diverse melodie e gli assetti metro-ritmici presenti nei singoli loop cambiavano costantemente nelle riproduzioni estemporanee, ancora in ambiente analogico, e con le tecnologie relative. L'impiego della musica in scena, quindi, per Foreman si manifestava con procedure schiettamente contrappuntistiche, in maniera da determinare un contrasto con quanto avveniva nella recitazione, e con un alto tasso di imprevedibilità/variabilità, esito dinamico di scelte improvvisate. Non solo: a cominciare dalla composizione di *The Cure* (New York City, 1986), l'ascolto di loop sonori pre-registrati, e diffusi nell'ambiente durante le sedute di scrittura, incalzava direttamente l'azione creativa sulla pagina bianca, in maniera tale che l'impulso a scrivere fosse alimentato continuamente, senza spegnersi o perdere energia dopo poche parole o versi, esorcizzando, così, il rischio della pagina bianca che resta drammaticamente tale: ascoltare i loop sonori conferiva al gesto della scrittura un impeto ad andare avanti senza soste, a espandersi, l'energia ritmica dei loop sonori incoraggiava Foreman a parlare

a sé stesso, a non restare imbarazzato da ciò che appariva sulla pagina, ad assecondare il flusso 'discontinuo' e frammentario dell'invenzione e la 'allucinazione creativa' che lo prendeva, anche in conseguenza della vecchia lezione, assunta da Gertrude Stein, del ricominciare di nuovo, incessantemente.<sup>6</sup> Un altro dispositivo tipico di Foreman, che risulta attivo anche in *Now That Communism is Dead My Life Feels Empty!* è la presenza frequente della voce fuori campo – la sua voce: come s'è detto, alcuni passaggi di quella voce potevano essere ripetuti o commentati dagli attori in scena.

E si immagina anche che Foreman abbia passato lungo tempo a lavorare, faticando e divertendosi non poco – fra tastiere, campionatori, monitor, 'macchinette' e 'bibliotechine' di effetti, programmi di videoscrittura, altoparlanti e cuffie, e forse pure qualche metro di frammenti di arcaico nastro magnetico analogico – per produrre, assemblare ed equilibrare i suoi ventidue loop destinati a *Now That Communism is Dead My Life Feels Empty!*: un tempo lungo, davvero, probabilmente non inferiore a quello necessario alla composizione del testo poetico, molto coinvolgente e attraente, affollato di impulsi e gesti di carattere ludico, un gioco che non di rado sembra essersi euforicamente avviluppato su sé stesso, dietro il sorriso sornione del corpulento teatrante. Un drammaturgo-compositore quindi, in bilico tra le due competenze, maturate e perfezionate, entrambe, attraverso esperienze singolari e auto-didattiche, costruendo su sé stesso e migliorandosi costantemente.

Perciò, il piccolo *corpus* dei ventidue loop sembra conservare una sua coerenza interna, come effetto del processo creativo musicale, una sua autonoma fruibilità, emancipata dalla subordinazione a ciò che accade in scena. Foreman, inoltre, ha subito fortemente l'influenza del compositore radicale La Monte Young, che sarebbe assai riduttivo definire 'minimalista', e ha curato numerose regie d'opera.<sup>7</sup>

Tutte queste frequentazioni ed esperienze, in fin dei conti, legittimano una ricognizione critica piuttosto spericolata, quale è questa, nel mio omaggio ferreo, vale a dire la presunzione di descrivere e valutare le musiche composte per uno spettacolo teatrale che non si è avuto modo di vedere. D'altronde, Stefano Mazzoni me lo ha providamente segnalato, lo stesso Siro Ferrone, sul filo del paradosso, ha acutamente puntualizzato che «solo lo sguardo da lontano, sprovvisto di informazioni dirette ma munito di sparsi frammenti, consente di

<sup>6</sup> Cfr. M. WESSENDORF, *A Short History of Richard Foreman's Ontological-Hysterical Theatre* (1999), in [www2.hawaii.edu/~wessendo/Copenhagen.htm](http://www2.hawaii.edu/~wessendo/Copenhagen.htm), ril. 1 marzo 2011; C. BERNSTEIN, *A Conversation with Richard Foreman (October, 1987)*, in [epc.buffalo.edu/authors/bernstein/index2.html](http://epc.buffalo.edu/authors/bernstein/index2.html) (ril. 5 marzo 2011).

<sup>7</sup> Cito alcune di queste regie: Philip Glass, *The Fall of the House of Usher*; Mozart, *Don Giovanni*; Johann Strauss, *Die Fledermaus*.

radunare indizi segreti, nascosti dietro, prima e dopo l'evento».<sup>8</sup> Perciò mi sento in ottima compagnia.

Ancora, considerato quanto sopra descritto non ci si può stupire affatto che nei suoi ventidue loop per *Now That Communism is Dead My Life Feels Empty!* Foreman abbia esplicitamente ignorato qualsiasi citazione dall'innodia proletaria e sovietica. Eppure, nell'esperienza nordamericana del secondo Novecento simili suggestioni epiche non sono state completamente assenti: Paul Robeson – attore e cantante afroamericano, avvocato e attivista per i diritti civili –, oltre a una memorabile *Old Man River*, divenuta icona dell'ansia di riscatto della popolazione nera d'America e notissima per questo, ha eseguito e registrato una preziosa interpretazione dell'inno dell'Unione Sovietica (*Soviet Union Anthem*), assai meno nota, che conserva intatta una energica carica emotiva, grazie alla sua profonda voce di basso.<sup>9</sup> Ma l'orizzonte creativo ed emotivo di Foreman è lontanissimo dal realismo, ancor più da quello socialista: la sua cifra espressiva è ben altra, attingendo egli più profondamente alla tradizione surrealista e dadaista, a pratiche rumoriste e proiezioni minimaliste, integrandosi in una 'avanguardia' mobile, discontinua e frammentaria, per niente epica, e refrattaria alla solennità rituale della innodia.

Ma è tempo di finire, come nel testo di Foreman: «È finito. Lo spettacolo è finito, adesso». Che è una conclusione poco originale, forse scolastica, lo riconosco, ma è anche molto americana. Così Herman Melville, nell'attacco del breve Epilogo, chiude il *Moby Dick*, romanzo fondativo dell'etica e della narrativa americane: «Il dramma è compiuto. E allora perché uno si presenta alla ribalta?». E infatti io ne esco: l'omaggio si chiude qua, ed è il momento che sulla ribalta si ripresenti il festeggiato.

MAURIZIO AGAMENNONE

<sup>8</sup> S. FERRONE, 'La locandiera' di Goldoni secondo Visconti, in *Carlo Goldoni 1793-1993. Atti del convegno del bicentenario* (Venezia, 11-13 aprile 1994), a cura di C. ALBERTI e G. PIZZAMIGLIO, Venezia, Regione del Veneto, 1995, pp. 357-367: 357.

<sup>9</sup> Paul Robeson (1898-1976) è una figura singolarissima di intellettuale e artista geniale, poliglotta, sorprendentemente pluritalentoso, che ha svolto un ruolo di primo piano come attore e cantante negli anni Venti e Trenta del Novecento, impegnandosi a fondo, successivamente, nelle politiche 'radical' degli anni Quaranta, Cinquanta e Sessanta; nel 1952 fu altresì insignito del premio Stalin per la pace, la risposta sovietica ai Nobel per la pace. Robeson ha lasciato una traccia profonda nell'immaginario di certa intelligenza progressista, come indomito portabandiera delle libertà politiche e individuali: si consideri la narrazione che di alcune sue imprese ha proposto Philip Roth, nel suo romanzo *I Married a Communist* (1998), trad. it. *Ho sposato un comunista*, Torino, Einaudi, 2000.



Fig. 1 - Lo spettacolo di Foreman andò in scena il 18 gennaio 2001 presso l'Ontological-Hysteric Theater at St Mark's in New York.