

***Mother* o delle asincronie della luce** **Robert Wilson in dialogo con Michelangelo**

Mattia Cinquegrani*

Riflessioni a partire dall'installazione *Mother* di Robert Wilson sulla *Pietà Rondanini* di Michelangelo e accompagnata dallo *Stabat Mater* di Arvo Pärt (Castello Sforzesco – Museo della Pietà Rondanini, Milano 6 aprile 2025 - 18 maggio 2025 / Maxxi – Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Roma 12 dicembre 2025 - 18 gennaio 2026)

È una meditazione sull'arte e sull'esistenza, sulla nascita e sulla morte, sulla maternità come parabola della creazione e dell'origine, una delle ultime preziose opere lasciata in eredità da Robert Wilson, e presentata soltanto una manciata di mesi prima della sua recente scomparsa, assieme a un cartellone di spettacoli e rappresentazioni che ancora stanno attraversando i teatri europei e mondiali.

Davanti al sipario ancora tirato – mentre il pubblico prende posto nell'oscurità silenziosa dell'antico Ospedale Spagnolo – solo un piccolo masso marmoreo, poggiato a terra come senza cura, riflette nello spazio una luce bianchissima e ingenerata. È in questo preludio, in apparenza casuale e a malapena riconoscibile, che Robert Wilson sembra già racchiudere l'intera parabola della sua installazione. Accolta dal Castello Sforzesco nella cornice del Salone del Mobile 2025 e poi riadattata – in forma più essenziale – al Maxxi di Roma, *Mother* omaggia l'enigmatica *Pietà Rondanini* di Michelangelo, intrecciando il consueto lavoro registico di Wilson, dominato dall'uso magistrale delle luci, allo *Stabat Mater* del compositore estone Arvo Pärt (la cui prima esecuzione risale al 1985). Le tenebre, il vuoto, l'assenza di suoni, la materia: tutto si coagula, tutto acquista corpo e significato intorno alla presenza di quella prima luce del prologo che, di lì a poco, diventerà strumento architettonico e narrativo, musicale e compositivo, linguistico e temporale. Come in un atto generativo, una completa oscurità, difatti, ora permette la vibrante emersione della musica, mentre un fascio luminoso – come affaccian-

* Mattia Cinquegrani, Università Roma Tre, mattia.cinquegrani@uniroma3.it.

dosi da una finestra giù in fondo – attraversa l'intero ambiente sino a inquadrare il solo volto di Maria, nella simulazione di un primo piano che adesso avvia la parabola performativa e che, più tardi, ne segnerà la fine.

«Light in my work – ha dichiarato in altre occasioni lo stesso regista – is something special. To me, the most important element in theatre is light because it's the element that helps us to see and hear. Without light there's no space» (Wilson in Enright 1994, 20). Più che semplice strumento, la luce diventa essenza attorno alla quale l'intero racconto si materializza nella sua densa stratificazione di significati. D'altro canto, l'idea stessa di una traiettoria narrativa che trova il suo pieno compimento in un processo graduale di sedimentazione già definisce, in maniera del tutto evidente, la *Pietà Rondanini*. All'immagine del dolore che incurva la figura di Maria, mentre sorregge il corpo ormai esanime del figlio, si sovrappone la dimensione non finita dell'opera, realizzata da Michelangelo lungo un arco temporale superiore a un decennio. Ecco, allora, un braccio perfettamente levigato del Cristo e le gambe già definite accostarsi alle altre porzioni appena sbazzate del suo corpo e di quello materno, che pure esibisce una duplice ipotesi per il volto, rivelando – assieme alle diverse fasi della lavorazione del marmo – i due progetti successive riguardo alla disposizione complessiva delle figure. L'oggetto scultoreo si fa, in questa *Pietà*, luogo meta-testuale per riflettere attorno al concetto di 'opera' nel suo farsi, anche ragionando – nel rendere manifesto il dispiegarsi del tempo – su quel rapporto di derivazione eppure di estraneità che lega il blocco marmoreo alle forme che da esso vengono ottenute (Barolsky 1994, 64-66). Una riflessione, quella sulle implicazioni esistenti tra materia e opera, che attraversa ricorsivamente la produzione michelangiolesca, attraverso la presenza delle molte riproduzioni di rocce tratteggiate dall'artista entro le sue sculture. Se tale strategia si esprime più velatamente persino nel *Bacco*, nel *David* e nella *Pietà Vaticana*, è specialmente la *Centauromachia* (un altorilievo databile attorno al 1490) a tematizzarla, attraverso l'immagine di un anziano Michelangelo il quale – confuso nella calca dei giovani combattenti – stringe fra le sue stesse mani un macigno che sarà presto scagliato contro i nemici.

This stone – come osserva Paul Barolsky – is both the illusion of stone, of a particular stone of specific dimensions and faceting, and the stone itself from which it is carved. This identity is established at the very point at which the illusionistic stone emerges from the rougher stone from which it is wrought. Playing between the artificial stone and the

real stone, the illusion calls attention to itself, to the artifice of its artificer, poet, maker, to Michelangelo, who identifies himself with the very figure holding it (*Ivi*, 67-68).

Ecco allora, che la forma marmorea abbandonata a terra da Wilson, nel preludio alla sua installazione, ribadisce la poetica michelangiolesca sulla ‘poiesi’ artistica, amplificandone poi la portata. Una volta sollevato il sipario – secondo una strategia già esplorata nel *Peer Gynt* wilsoniano – quella stessa roccia si trova a fluttuare sul pavimento, un poco discostata dal corpo scultoreo, come materia immateriale sospesa nello spazio, perché sospesa nel tempo. Posto, così, in una sorta di astrazione che lo eleva anche idealmente, senza però cancellarne il carattere brutalmente elementare, il blocco di pietra si fa contrappunto alla statua, ne diviene concetto parametrico e proiettivo, dal quale essa è generata ma che da essa deriva anche come scarto: si riassumono in quella forma rocciosa tanto la funzione della madre quanto quella del figlio, il principio e la fine, l’origine e l’*eschaton*. Nello sguardo di Robert Wilson, e di riflesso nella sua arte, i corpi, gli spazi, i valori e, con essi, i tempi collidono, s’intrecciano e coesistono sempre.

I am looking out my office window now – dichiara il regista durante una conversazione con Umberto Eco – and I see contemporary building. Next to it is a building from the eighteenth century and over there is a building under construction. I see not only the [...] present but also traces of its past and premonition of its future.

I look above and I see clouds changing. An airplane crosses. On the street I see man walking and a car passing. All of these events happen simultaneously and at different speeds. [...] It is a space that is full of time (Wilson in Eco 1993, 87-88).

A plasmare questo ‘anacronismo’ del reale, nell’opera di Wilson, interviene in primo luogo la luce, che in *Mother* delinea una cronologia parabolica e, certo, circolare, l’immagine di un tempo già stato ma che tornerà a essere. La luce costretta sul solo volto di Maria – col quale si avvia e si conclude la narrazione – esibisce sin dal principio la natura frammentaria dell’atto di visione e del tempo che in quell’atto è necessariamente inscritto; quando, di lì a poco, i diversi tagli di luce – in una soluzione tipicamente wilsoniana – cominciano a scomporre la composizione michelangiolesca in una contemporaneità di dettagli a imporsi è la coesistenza di quelle singole cronologie, il loro carattere difforme e asincrono. Una volta disfatta, la scultura rivela le sue molteplici parti anche quando mostrata nella

sua interezza proteiforme e, ancora, quando a emergere insieme a essa è la presenza del luogo. Le finestre del vecchio Ospedale Spagnolo trasformate – nell’allestimento milanese – in elementi narrativi (quando i fari simulano i raggi del sole), come la messa in luce del grosso blasone col quale è decorata la parete di fondo, richiamano al tempo ulteriore che attraversa quel salone e alla storia che gli ha dato sostanza. Eppure, nell’esplorare le difformità dei molti tempi implicati, la regia di Wilson afferma l’inevitabilità della loro coesistenza, poiché quel divergere si determina precisamente nel loro essere contestuali. Né si può ignorare come la luce stessa, a tal punto elevata oltre la capacità più immediata del mostrare, imponga a sua volta un’evoluzione al tempo che – nella visione dell’artista – è racchiuso nella materia, agendo sul visibile e connotandone il profilo sino a determinarne la natura.

Many of his shades – osserva Maria Shevtsova riguardo alle opere di Wilson – change in swift succession to build up rhythm and crescendos and diminuendos, some within one gamut of colour, most across several colour scales where the colours run into each other like musical notes. Wilson also has punctuation in light-colour: pauses, when a shade is held or tones merge; something like exclamation marks when light black out suddenly, or when they swing radically from one colour to the next, or fire through the gels in staccato flashes. Active, performative light like this certainly has tempo, and builds up atmosphere, but its very action is dramatic (Shevtsova 2007, 65).

Presenza demiurgica, la luce di Robert Wilson anima il reale perché lo attraversa e ne pervade il corpo, come un pensiero e come una sostanza. Perduta ogni impalpabilità, quasi fosse un’essenza tangibile, al pari di un concetto ideale eppure del tutto fisico e corporeo, questa luce attraversa gli spazi, mostrandone le architetture e ridisegnanndole secondo nuove traiettorie e intenzioni, essa riveste la materia e le sue forme, animandole di un senso che pare adagiarsi sopra quasi fosse un velo. Gli oggetti, il luogo, l’atmosfera: tutto nello sguardo di Robert Wilson esiste in funzione della luce. Così, quando il pianto della madre si spegne, è una nuova oscurità silenziosa a dominare il salone dell’antico Ospedale Spagnolo.

Riferimenti bibliografici

BAROLSKY P., *The Faun in the Garden: Michelangelo and the Poetic Origins of Italian Renaissance Art*, Penn State University Press, University Park 1994.

ENRIGHT R., *A Clean, Well-lighted Grace: An Interview with Robert Wilson*, in «Border Crossing», n. 2, 1994, pp. 14-22.

ECO U., *Robert Wilson and Umberto Eco: A Conversation*, in «Performing Arts Journal», n. 1, January 1993, pp. 87-96.

Robert Wilson, a cura di F. Quadri, F. Bertoni, R. Stearns, Octavo, Firenze 1997.

SHEVTSOVA M., *Robert Wilson*, Routledge, London-New York 2007.