

Tobia Galimberti*

Un caso studio per la Big History: Einstein on the beach

L'opera *Einstein on the beach* è stata presentata per la prima volta il 25 luglio 1976 al teatro Grand Opera di Avignone con la regia di Robert Wilson e le musiche di Philip Glass eseguite dal vivo dall'ensemble dello stesso Glass. L'opera ebbe una grande risonanza e finì per essere riconosciuta dalla critica come uno dei lavori più importanti nella carriera di entrambi gli artisti.

Il 21 giugno 2022 al Theater Basel di Basilea è stata presentata una nuova messa in scena in quattro atti, firmata da Susanne Kennedy e Markus Selg.

In questo articolo si propone una lettura delle due versioni e di come entrambe possano risultare di particolare interesse per lo sguardo della Big History, sia per il contenuto sia per la forma. Le analogie concettuali fra il pensiero artistico di Wilson e Glass e i fondamenti della Big History sono molte, evidenzieremo le più esplicite.

Genesi dell'opera: Wilson, Glass e la ripetitività come concetto d'avanguardia

Robert Wilson ad oggi è considerato fra i più importanti innovatori del teatro del secondo Novecento. I lavori di Wilson in campo teatrale sono celebri per aver forzato i limiti dell'espressione teatrale, per la loro austerità e per la loro marcata dilatazione temporale e l'estrema lentezza dei ritmi di scena, ad esempio, la sua opera *The Life and Times of Joseph Stalin* ha una durata di dodici ore. Fin dalla fine degli anni '60 i concetti su cui Wilson spenderà gran parte della sua ricerca artistica e che definiranno la sua cifra stilistica sono la concezione dello spazio scenico come spazio bidimensionale e la dilatazione temporale dell'azione. Il tempo e lo spazio del teatro devono recuperare la loro scansione lenta, in contrasto con l'accelerazione esponenziale dei ritmi e degli spazi della contemporanea società del consumo: "Architetto e scultore, Wilson formulò per la prima volta l'idea di un teatro non rappresentativo, traendo spunto dalla metodologia didattica che egli stesso aveva usato quale trainer di giovani cerebrolesi"¹. Wilson scopre l'importanza della dilatazione

* Filosofo e musicista

¹ Russo M., *L'incontro di Bob Wilson con il teatro giapponese*, Hystrio, VII, n. 4, ottobre-dicembre 1994, p. 20.

temporale della percezione sensoriale nel sollecitare i processi mentali già agli albori della sua carriera teatrale, lavorando al recupero di ragazzi cerebrolesi presso la Byrd Hoffman School of Byrds di New York. Attorno al principio della dilatazione dello spazio e del tempo si genera l'estetica del teatro di Wilson, dove tutti i tradizionali elementi costitutivi della scena assumono altri significati e generano differenti contesti emotivi in chi assiste. La parola, per esempio, non è più primariamente un veicolo per l'espressione dei concetti, ma diventa un elemento puramente ritmico o puramente timbrico (sonoro), la scenografia (pensata, disegnata e creata dallo stesso autore) si riduce a pochi oggetti, essenziali ma di valore emblematico. Il teatro di Wilson è un teatro astratto, antinaturalistico, dove gli elementi di scena concorrono tutti a generare senso solo nei corpi e nelle menti di chi guarda, dove la consequenzialità logica di cause e conseguenze viene smontata e si frammenta in miriadi di quadri sconnessi che devono essere ricomposti dallo spettatore. Il soggetto che percepisce è anche soggetto ordinatore e generatore di significato.

Il processo compositivo di Wilson è analogo ai concetti che definiscono la "complessità" in ambito Big History: il risultato complessivo della scena è dato dalla concatenazione di elementi semplici che, operando in contemporanea, fanno emergere proprietà nuove che non esistevano fino a quel momento. Figlio dell'eredità di John Cage² e Morton Feldman³, Philip Glass (accanto ai colleghi Steve Reich⁴, La Monte Young⁵ e

² John Cage (Los Angeles, 5 settembre 1912 – New York, 12 agosto 1992). Allievo di H. Cowell, di A. Schönberg e di E. Varèse, dal 1956 al 1960 ha insegnato alla New School di New York. Musicista eccentrico e ironico, si è affermato soprattutto come pianista e compositore d'avanguardia. Ha ideato il "pianoforte preparato" (cioè un pianoforte sulle cui corde sono applicati svariati oggetti, in modo da ottenere effetti timbrici inediti). La sua sperimentazione non si è limitata tuttavia agli strumenti, ma ha compreso i concetti stessi di suono, concerto, ecc. In particolare ha introdotto nella composizione la dimensione casuale, aleatoria. Si veda Enciclopedia Treccani [treccani.it/enciclopedia/john-cage/](https://www.treccani.it/enciclopedia/john-cage/) (ultimo accesso novembre 2022).

³ Morton Feldman (New York 1926 – Buffalo 1987). L'incontro con J. Cage (1949-50) lo indusse a dedicarsi interamente alla composizione. I suoi lavori risentono dell'influenza di Cage, alla cui poetica fa riferimento la calma straordinaria che emana dai suoni isolati, impiegati quasi sempre in pianissimo e lontani da ogni intento discorsivo. Particolare cura F. ha altresì dedicato alla ricerca sul suono considerato come il fondamento della composizione. Si veda Enciclopedia Treccani [treccani.it/enciclopedia/morton-feldman](https://www.treccani.it/enciclopedia/morton-feldman/) (ultimo accesso novembre 2022).

⁴ Steve Reich (New York, 3 ottobre 1936). Musicista statunitense di famiglia ebraica. È considerato uno dei compositori di maggiore spicco del panorama musicale statunitense. La sua musica, più che affidata all'alea e all'improvvisazione, è caratterizzata da un costante interesse per l'elemento ritmico, spesso continuo e ininterrotto. Fra i maggiori rappresentanti del minimalismo musicale, nel corso degli anni la sua ricerca si è aperta a uno sperimentalismo colto e in continua evoluzione, andando a esplorare le più diverse tradizioni musicali, da quella africana alla cantilazione ebraica, con costante attenzione per le tecniche compositive ed esecutive. Si veda Enciclopedia Treccani [treccani.it/enciclopedia/steve-reich/](https://www.treccani.it/enciclopedia/steve-reich/) (ultimo accesso novembre 2022).

⁵ La Monte Thornton Young (Bern, Idaho, 14 ottobre 1935). Dopo alcune esperienze nel jazz, si accostò alla tecnica seriale (1955-58), e nel 1959 frequentò i corsi di Darmstadt. Legatosi, a partire dal 1960, al movimento Fluxus, iniziò a elaborare, sulla scia delle sperimentazioni di J. Cage, un tipo di ricerca sonora basato su strutture ripetitive, da cui avrebbe avuto origine la *minimal music*. La sua produzione si configura come elaborazione continua di sezioni di un unico brano. Si veda Enciclopedia Treccani online [treccani.it/enciclopedia/la-monte-young](https://www.treccani.it/enciclopedia/la-monte-young/) (ultimo accesso novembre 2022).

Terry Riley⁶) si forma come compositore all'interno del gruppo newyorkese della Minimal music (termine per la prima volta coniato da Michael Nyman⁷ nel 1968). Per la nostra prospettiva di big historians è interessante sottolineare che, ancor prima di quella musicale, la formazione di Philip Glass avviene presso l'università di Chicago con un percorso accademico di perfezionamento in ambito matematico e filosofico. Il percorso del gruppo dei minimalisti newyorkesi concentra le sue sperimentazioni compositive attorno a un principio di base comune: partire da un elemento semplice e ripeterlo tramite un processo di cambiamento in parte autogenerato⁸. L'idea, in controtendenza alla direzione delle avanguardie musicali dell'epoca (in particolare le complessità della serialità), era semplice ma potentemente innovativa rispetto agli stilemi della musica colta di tradizione europea. Prodromi di una ricerca di questo tipo sono alcuni brani del compositore francese Erik Satie⁹, che infatti diventerà un modello importante per il gruppo, che per il resto preferisce riferirsi ai principi compositivi delle musiche di matrice extra europea, India e Africa subsahariana in primis. Lavorare partendo da elementi musicali minimi significa in primo luogo abbandonare l'idea di sviluppo musicale che accompagna tutta la tradizione colta europea. Ma la musica è pur sempre l'arte dell'organizzazione del suono (o anche, al limite, del rumore, come aveva insegnato Cage) nel tempo e dunque necessita comunque di una forma di sviluppo che non sia più, però, di tipo melodico. La soluzione principale del gruppo ruota attorno al concetto di ripetizione. Il parametro del ritmo gioca un ruolo preponderante nella musica dei minimalisti. A partire da questa base teorica ognuno dei componenti del gruppo sviluppa un proprio percorso, in particolare Glass e Reich nel periodo a cavallo fra gli anni '60 e '70 condividono e rafforzano l'idea di una musica fatta di schemi regolari. Con questa idea i due compositori si avvicinano molto al modo di operare delle avanguardie musicali contemporanee, dove ormai le regole compositive vengono di volta in volta definite dal compositore stesso.

È in questo contesto storico e culturale che a Wilson, probabilmente già dal 1974, nasce l'idea di coinvolgere Glass nella creazione di un'opera tea-

⁶ Terry Mitchell Riley (Colfax, 24 giugno 1935). Ha studiato a San Francisco e all'università di Berkeley e soggiornò a Parigi, dove compì esperimenti di sincronizzazione e sovrapposizione di nastri; negli stessi anni si avvicinò al jazz. Oltre allo studio del pianoforte e della composizione, si è dedicato all'apprendimento delle tecniche vocali e strumentali della tradizione indiana (a Nuova Delhi). Considerato un protagonista del periodo successivo a J. Cage e un precursore della *minimal music*, ha influenzato anche la musica pop e rock. Si veda Enciclopedia Treccani [treccani.it/enciclopedia/terry-mitchell-riley](https://www.treccani.it/enciclopedia/terry-mitchell-riley) (ultimo accesso novembre 2022).

⁷ Michael Laurence Nyman (Londra, 23 marzo 1944). Compositore e critico musicale britannico. Diplomato alla Royal academy of music e al King's College di Londra, dopo un'esperienza di musica per il teatro con *Il campiello* di C. Goldoni (1976) si è distinto come autore di colonne sonore per il cinema. La sua produzione concertistica si collega soprattutto al minimalismo musicale e comprende lavori per complessi da camera, vocali e corali. Si veda Enciclopedia Treccani [treccani.it/enciclopedia/michael-nyman/](https://www.treccani.it/enciclopedia/michael-nyman/) (ultimo accesso novembre 2022).

⁸ Griffiths P., *La musica del Novecento*, Einaudi editore, 2014, p. 239.

⁹ In particolare fare riferimento alla composizione *Vexations*.

trale musicale su una grande personalità della storia umana. Avendo scartato Charlie Chaplin e Adolf Hitler, la scelta di compromesso ricadde su Albert Einstein¹⁰. Il tema centrale dell'opera sono la vita e le imprese del grande fisico tedesco. Curiosità sul titolo: la scelta *Einstein on the Beach* fa riferimento sia ad una celebre foto dello scienziato in spiaggia sia al titolo del romanzo del 1957 *On the Beach* di Nevil Shute ambientato in una Melbourne post apocalittica a seguito della guerra nucleare. Glass scrive¹¹: “La musica per *Einstein on the Beach* è stata scritta fra la primavera, l'estate e l'autunno del 1975. Bob Wilson ed io abbiamo lavorato direttamente partendo da una serie di suoi [di Bob Wilson] schizzi che in alcuni casi hanno formato i disegni per le scene. Prima di quel momento, avevamo raggiunto un accordo sui contenuti tematici generali, sulla durata complessiva e sulla divisione in 4 atti, 9 scene e 5 collegamenti chiamati *knee plays* [scene ginocchio]. Avevamo anche definito la formazione della compagnia – 4 attori principali, 12 cantanti, che siano anche, quando possibile, danzatori e attori, un violinista solo e un ensemble amplificato di tastiere, fiati e voci con cui la mia musica è solitamente associata. I tre principali temi visuali ricorrenti dell'opera (Treno/Processo/Campo con Astronave) sono associati a tre temi musicali principali”.

Struttura, libretto, musica dell'opera e sua messa in scena

Frutto del lavoro e dell'elaborazione di due anni, nel 1976 vede la luce l'opera: ‘a four-and-one-half-hour, uninterrupted “opera”¹²’ come gli stessi autori la definiscono.

La struttura compositiva dell'opera appare già da un primo sguardo, oltre che molto articolata, anche estremamente rigorosa. Come già accennato dalle parole di Glass, gli elementi portanti dell'opera sono i tre soggetti visivi rappresentati dal Treno, dal Processo e dal Campo-Astronave. Questi tre soggetti rappresentano per Wilson tre occasioni per gestire differenti prospettive visive. Il Campo-Astronave rappresenta il campo visivo ampio e la possibilità di una ampia possibilità corale, infatti è lo spazio della danza.

Il Processo è la prospettiva media delle nature morte. I *Knee Plays* sono i momenti intimi per il violino solo e per i cambi di scena. L'alternanza degli ambienti è un'alternanza spaziale perché modifica le prospettive della visione ma anche temporale perché scandisce il procedere degli eventi. Un altro interessante elemento di riflessione nella costruzione della struttura dell'opera è la sua natura combinatoria nella presentazione degli ambienti, infatti nel primo atto abbiamo il Treno e il Processo, nel secondo il Campo-Astronave e il Treno, nel terzo atto il Processo e il Campo-Astronave e nell'ultimo il Treno, il Processo e la chiusa nel Campo-Astronave. Anche l'alternanza fra giorno e notte è un elemento che complica la struttura combinatoria. A tutto ciò si aggiunge

¹⁰ Lavezoli P., *The Dawn of Indian Music in the West*, Continuum New York London, 2007, p. 133.

¹¹ Dagli appunti su *Einstein on the Beach* dello stesso Glass, 1976. Traduzione dell'autore.

¹² Opera ininterrotta di quattro ore e mezza. Citazione ripresa da un articolo di John Rockwell del *The New York Times* del 17 dicembre 1984.

la mutazione dell'organico orchestrale e il metodo compositivo che agisce sullo stesso piano dell'opera nella sua totalità ma ad un livello di scala ridotto al solo elemento sonoro. Infatti, Glass lavora per la partitura partendo da elementi ritmici e melodici elementari che possono essere gruppi di due o tre note ripetute in alternanza, che mutano e trovano un loro lento e graduale mutare per mezzo di due fondamentali processi: il 'processo additivo' e la 'struttura ciclica' che Glass ha assimilato ed elaborato a partire, in special modo, dallo studio degli schemi ritmici della musica asiatica e indiana in particolare. Lo stesso Glass descrive i due processi in

questo modo: "Il processo additivo è una di quelle idee che, pur semplicissime, possono rapidamente portare a procedimenti complicatissimi. Che cosa sia è presto detto: un gruppo musicale o una battuta di – diciamo – cinque note, viene ripetuto più e più volte; poi è seguito da una battuta di sei note (anche questa ripetuta); poi di sette, poi di otto e così via. Una figura semplice può espandersi e contrarsi in molti modi diversi e mantenere la stessa configurazione melodica generale, ma – per l'aggiunta (o la sottrazione) di una nota – assume un andamento ritmico molto diverso"¹³. Interessante di questa citazione di Glass è il fatto che un elemento melodico per eccellenza, ovvero una successione di note, venga considerato rilevante ai fini compositivi per la sua funzione ritmica e non tanto per quella melodica. In questo si può trovare un parallelo con ciò che avviene in scena: la parola ha interesse nella sua funzione sonora e non concettuale, il movimento ha interesse per la sua ripetitività e dunque per la sua staticità. Da una prospettiva Big History, quasi ogni elemento costitutivo dell'opera assume un diverso valore ed un rinnovato interesse in

La struttura finale dell'opera

Knee Play 1 (coro e organo elettrico)

ATTO I

Scena 1 - Treno Uno (orchestra, voce recitante e coro alla fine)

Scena 2 - Processo Uno (coro, violino, organo elettrico e flauti)

- Entrata
- Mr. Bojangles
- Tutti gli uomini sono uguali

Knee Play 2 (violino solo)

ATTO II

Scena Uno - Campo-astronave Uno - Danza 1 (orchestra, voce recitante e ballerini)

Scena Due - Treno Due di notte (due voci recitanti, coro e piccola orchestra)

Knee Play 3 (coro "a cappella")

ATTO III

Scena Uno - Processo Due (coro e organo elettrico, orchestra alla fine)

- Supermercato raffreddato prematuramente con il sistema ad aria condizionata
- Ensemble
- Sento che la Terra si muove

Scena Due - Campo-Astronave Due - Danza 2 (sei voci, violino e organo elettrico)

Knee Play 4 (coro e violino)

ATTO IV

Scena Uno – Edificio – Treno (coro e orchestra)

Scena Due – Letto – Processo (organo elettrico e voce recitante)

- Cadenza
- Preludio
- Aria

Scena Tre - Campo-Astronave – Interno della precedente Astronave (coro e orchestra)

Knee Play 5 (coro femminile, violino e organo elettrico)

¹³ Glass P., *La mia musica*, seconda edizione, 2015, Socrates, p. 115.

relazione alla scala di riferimento dalla quale lo si osserva. La struttura ciclica è invece descritta in questo modo: “Nella mia musica ho usato cicli ritmici (ripetendo moduli fissi di lunghezza specifica) per creare strutture allargate, sovrapponendo due diversi moduli ritmici di diversa lunghezza. Data la lunghezza di ciascun modulo, questi alla fine si ritroveranno insieme al punto di partenza, dopo aver effettuato un ciclo completo”¹⁴. Anche in questa descrizione è interessante notare come il gioco compositivo si fondi su rapporti di tipo numerico e matematico. I cicli ritmici non sono niente altro che la esecuzione contemporanea di misure di lunghezza diversa che, a seconda del loro rapporto, si rincontreranno per tornare in fase in un lasso di tempo più o meno lungo. In questa fase, come per il suo collega Reich, la musica di Glass è il risultato di stratificazioni di parametri numerici ricombinati che generano quasi in automatico un processo di metamorfosi dell’elementare materiale sonoro nel tempo. La musica che ne deriva risulta statica nel suo continuo mutare. Anche questo aspetto risulta in linea con una parte del metodo della Big History, perché è sia interdisciplinare nell’applicazione di processi combinatori e matematici al materiale sonoro sia perché la complessità generata dagli elementi di base risulta maggiore del semplice insieme delle parti che la costituiscono. Inoltre, sembra sorprendente la somiglianza fra il metodo complessivo di composizione di Glass e la definizione che Spier fa del suo concetto di *regime*. Dalle parole di Spier apprendiamo, infatti, che un regime è: “A more or less regular but ultimately unstable pattern that has a certain temporal permanence”¹⁵. In questi termini si può dire che ogni sezione dell’opera è, almeno dal punto di vista musicale, niente meno che un *regime* nel senso di Spier, ognuna raggiunge delle *soglie* e per ognuna sono riscontrabili delle condizioni ideali per la loro emersione (*Goldilocks conditions*).

Gli attori (come sottolineato da Glass) sono più performers che attori di prosa o cantanti d’opera, se sanno danzare è anche meglio. In scena non troviamo mai esplicitamente il personaggio di Einstein, ma sempre dei suoi simboli, persino nell’ultimo brano di violino solo dove il musicista appare in effetti con le sembianze del grande fisico. Per il resto, la figura di Einstein pervade l’opera con dei segni (le bretelle con cui Wilson veste gli attori, il violino, il treno...). Altri importanti riferimenti alla figura di Einstein si trovano nella scrittura del libretto. Il libretto dell’opera è un alternarsi di scritti di Christopher Knowles¹⁶ e Lucinda Childs¹⁷. La finale ode all’amore che chiude l’opera è invece di Mr. Samuel M. Johnson. Si tratta di brani di diversa misura in cui i contenuti rimandano solo idealmente o accidentalmente alla figura di Einstein. Glass non ha musicato nessuno dei testi che per la maggior parte dei

¹⁴ *Ivi*, p.145.

¹⁵ “I regimi sono strutture relativamente regolari ma non del tutto stabili che durano per un certo periodo” (traduzione letterale dell’autore) Spier F., *The Structure of Big History from the Big Bang until Today*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 1996, p. 14.

¹⁶ Poeta e pittore statunitense nato a New York nel 1959.

¹⁷ Danzatrice e coreografa statunitense nata a New York nel 1940. Associata al movimento del minimalismo newyorkese.

casi vengono declamati. In alternanza a questi, per le parti corali e cantate, Glass ha scelto di utilizzare per la maggior parte dei casi la declamazione di numeri o di note del solfeggio, come è chiaramente riscontrabile già nella prima scena di apertura dell'opera. Ecco un altro esplicito elemento di vicinanza con la fisica: i numeri. I testi sono poi, a loro volta, alternati a momenti puramente musicali e strumentali e a momenti di pantomima. Per la compresenza di tutte queste componenti, l'opera è stata definita "opera d'arte totale": "Sebbene *Einstein* è stato generalmente presentato come se si trattasse di un lavoro di Wilson con musiche di scena di Glass, esso è molto differente – nel suono, nella struttura, nell'andamento e nell'immagine – dalle prime messe in scena di Wilson. Descrivendolo come una caratteristica composizione di Glass con accompagnamento scenico di Wilson [...] sarebbe come avvicinarsi allo scopo, ma non in modo del tutto preciso. Si tratta di una *Gesamtkunstwerk* in cui la profusione romantica, l'allusività e il collage tecnico di Wilson sono temperate dall'incisiva e precisa insistenza di Glass sulla pura struttura"¹⁸.

Questi gli elementi che concorrono alla messa in scena di Wilson e dell'opera nella sua versione originale. E questi elementi definiscono i contorni di un'opera dove sembra difficile scorgere la figura di Einstein. Come abbiamo visto, se consideriamo il grado più elementare dell'opera, cioè quello contenutistico, ci rendiamo conto che non è lì che dobbiamo trovare i riferimenti alla figura di Einstein. Non compare mai la personificazione, il personaggio Einstein, non viene mai raccontata o spiegata la teoria della relatività. Einstein diventa icona, la portata del suo pensiero e la carica rivoluzionaria della sua teoria fisica si esperiscono esteticamente, si vivono, non si comprendono. In questa idea sta l'intenzione degli autori e la grandezza dell'opera. *Einstein* è un concetto limite che informa di senso tutta l'opera. *Einstein* è icona anche pop.

Einstein, *Einstein on the beach* e la lettura Big History

È nella complessità della struttura che dobbiamo rintracciare il più interessante riferimento alle teorie di Einstein e al potente cambio nella visione del mondo che hanno portato alla società contemporanea. Ovvero, per dirla con la terminologia della Big History, proviamo a dare una lettura dell'opera da diverse prospettive di scala. A un primo possibile livello abbiamo i simboli, i riferimenti oggettivi che abbiamo già evidenziato. Questi si rintracciano in tutte le scene di tutti gli atti. Partendo dal treno, evidente elemento biografico del personaggio, le bretelle indossate dagli attori, il violino, finendo con gli orologi della scenografia, chiaro riferimento al mutamento del concetto del tempo e alla sua centralità. Ad un piano ulteriore abbiamo poi il tempo come nuovo metodo di sviluppo, sia musicale che drammaturgico. La musica ha in sé anche l'elemento matematico con le tecniche del processo additivo e della struttura ciclica che abbiamo visto e che non sono semplicemente superficiale riferimento ma sono le strutture dell'evoluzione sonora. In scena la dilatazio-

¹⁸ Porter A., *Musical events: too many-colored Glass*, The New Yorker, 13 dicembre 1976, p. 63.

ne delle azioni e il cambio degli ambienti costituiscono il frutto della profonda riflessione di Wilson sul tempo teatrale e la combinatoria dei tre ambienti visivi portanti (Processo, Campo-Astronave e Treno) con la loro differente prospettiva di osservazione rappresentano il legame con i processi matematico-fisici che sono il linguaggio formale della relatività. La presenza dei numeri permette anche una riflessione sul dibattito metodologico in Big History. In *Einstein* il metodo qualitativo e quello quantitativo coesistono: come abbiamo visto, la struttura dell'opera è frutto di una complessa articolazione costruita da processi combinatori; lo stesso vale per la musica, dove Glass costruisce la progressione su principi ritmici numerico-quantitativi, su leggi matematiche, più che su principi di ordine musicale-qualitativo. Rimane, però, il fatto che il risultato complessivo, il risultato di tutto il lavoro, è un'opera d'arte che, in quanto tale, ha la funzione primaria di agire sul piano della percezione estetica che è qualitativa per natura. I due metodi, quello qualitativo e quello quantitativo, non sono certo metodi di analisi, ma piuttosto di sintesi, sono due differenti modi per generare l'opera. Oltre a tutto ciò, rimane che il più evidente (perché di ordine pratico e non concettuale) riferimento alla relatività nell'opera è rappresentato dalla esplicita scelta degli autori di non prevedere pause nella esecuzione delle quasi 5 ore dell'opera. In cambio, è previsto che gli spettatori possano liberamente entrare e uscire dalla sala in autonomia durante la rappresentazione. Questo elemento è estremamente potente perché sposta la questione del senso dallo spettacolo allo spettatore. Come avviene nella teoria della relatività, anche in questo caso la comprensione del fenomeno viene determinato dal soggetto osservatore più che dall'oggetto osservato. È la teoria di riferimento che determina il senso, non l'oggetto in sé nella sua assolutezza. Einstein è più che icona, diventa quasi la guida per un nuovo metodo. *Einstein on the beach* è un'opera totale e formale, in cui sono le suggestioni e i segni che parlano. La sua forza è quella di parlare allo spettatore, risuonare con la sua sensibilità. Einstein è il risultato dell'incontro fra un modo di mettere in scena il nostro personale bagaglio di simboli e segni incorporati dalla società. Lo spettatore (ri-)costruisce o costituisce l'oggetto che osserva.

Conclusioni

Le repliche di Basilea sono state presentate con una nuova e originale messa in scena firmata da Susanne Kennedy e Markus Selg. La forza di questa produzione è stata quella di ripensare la scenografia per intero e spingere alle estreme conseguenze le scelte di Wilson per quanto riguarda la libertà degli spettatori. A Basilea la scenografia è una, non si alternano gli ambienti, i *knee plays* non fungono da momenti di transizione per i cambi di prospettiva. L'intera scenografia, pensata a pianta centrale, è poggiata su una grande pedana rotante che ruota incessantemente per tutta la durata dello spettacolo. Gli spettatori non solo posso entrare e uscire liberamente dalla sala (come previsto da Wilson), possono anche girare liberamente in scena e posizionarsi liberamente tra gli attori e i

cantanti. Questa condizione nuova per gli spettatori genera una moltiplicazione di narrazioni ulteriori rispetto alla messa in scena di Wilson.

Spier rileva che la narrazione Big History è di tipo top-down, dove gli eventi e i fenomeni particolari vengono concatenati in una struttura narrativa lineare. Il contrario di questo tipo di narrazione viene invece definita bottom-up, quando la molteplicità dei punti di osservazione e la molteplicità di sistemi di riferimento concettuali danno forma ad una narrazione globale dei fenomeni che tiene conto anche dei momenti di discontinuità, controtendenza e sovrapposizione che spesso non emergono nella narrazione lineare¹⁹. Analizzata alla luce di queste definizioni, l'opera non è tanto una narrazione top-down dove la linearità è data e chi osserva sussume le particolarità (perché tutti condividono la stessa prospettiva di osservazione), ma assume più la natura di una narrazione bottom-up dove le linearità di senso emergono dalla particolarità della molteplicità delle prospettive. In questo senso l'opera può fornire uno spunto per una visione più ricca della narrazione Big History.

Nella messa in scena di Basilea cadono del tutto i riferimenti alla figura di Einstein ma si vuole dare un punto ulteriore di riflessione: tutti i personaggi in scena sono umani o umanoidi, l'immaginario è quello di una umanità post apocalittica dove ormai i confini fra la gli umani e le macchine si sono ridotti. L'ambiente futuristico è pervaso da proiezioni che mostrano i segni dell'antropocene, tema caro alla Big History. Anche i tre ambienti visivi di Wilson sono in scena e ruotano con la scenografia, solo che in questa versione gli ambienti sono i feticci della società umana prima della ipotetica dissoluzione causata (tutto sembra suggerire) dall'apocalisse atomica. La figura di Einstein sembra qui ancora più lontana e sfumata, anche se ancora più disastrose appaiono le conseguenze possibili verso le quali sta galoppando il genere umano.

Einstein on the beach è un'opera difficilmente catalogabile, non è in linea con le correnti d'avanguardia dominanti degli anni '70 e non è nemmeno facile stabilire se si tratti di teatro musicale che rompe con la tradizione o che è in continuità con essa. Di certo sono stati evidenziati alcuni importanti motivi d'interesse dell'opera se la guardiamo da una prospettiva Big History. Innanzitutto l'opera risulta essere una dimostrazione del virtuoso rapporto che può scaturire dall'incontro fra *humanities* e *science* che David Christian²⁰ incoraggia nello studio della Big History. La Big History, per parte sua, permette di vedere analogie e marcare differenze, permette di collocare i fenomeni (anche artistici), nella loro articolata stratificazione di sensi e significati, da prospettive transdisciplinari diverse ma in grado poi di essere legate concettualmente in una unica visione. Le differenti prospettive di scala permettono un'analisi che oltrepassa le competenze delle singole discipline specifiche creando una narrazione articolata e che risulta più ampia della somma di quelle specifiche. Big History ha la possibilità e la forza di essere primariamente un metodo.

¹⁹ Spier F., *Big History and the Future of Humanity*. Second ed. Chichester West Sussex UK: Wiley/Blackwell, 2015, p. 43 e ss.

²⁰ Christian D., *The Case for 'Big History'*, *Journal of World History*, 1991, p. 236.