

Cristina Grazioli

*Il cammino verso una nuova scrittura:  
Geblendeter Augenblick. Anton Weberns Tod  
da Gert Jonke a Tam Teatromusica*

1. *Gert Jonke: il tempo della scrittura*

«Ogni traduzione è libera per natura»: <sup>1</sup> è un principio largamente condiviso quello secondo cui la scrittura “seconda” avrebbe il compito di veicolare *in primis* il contenuto poetico (lo spirito e non la lettera), per cui la traduzione mai è riducibile alla mera equazione tra le parole appartenenti a una lingua e quelle di un'altra. Tuttavia ogni traduttore sa quanto pesi la responsabilità di non perdere nulla dell'espressione originaria; e ciò a volte può portare a un risultato tacciabile di scarsa audacia. È il caso del titolo di *Geblendeter Augenblick. Anton Weberns Tod. Eine Novelle* (1996) dello scrittore austriaco Gert Jonke, <sup>2</sup> approdato alla versione italiana, perdendo probabilmente in forza d'impatto, come *La morte di Anton Webern. Un batter d'occhi accecato* (2002).

Il linguaggio teatrale osa – e può permettersi di osare – di più, in particolare il linguaggio scenico di Tam Teatromusica, che a partire dalla traduzione del racconto di Jonke intitola l'opera a esso ispirata *Un abbaglio. Play concert* (2006), coerentemente con la poetica di questa formazione, tesa a spogliare e a concentrare più che a illustrare o a descrivere. <sup>3</sup>

Nella composizione scenica dedicata a Webern sbalzano temi e motivi suggeriti dal lavoro di Jonke; ma quel che qui più interessa sottolineare è la riproposizione o reinvenzione degli stessi procedimenti linguistici, dove per lingua si intenda il codice espressivo, a prescindere da quale (quindi ovviamente il codice del gesto, della voce, della luce, del suono e così via).

Si tratta allora di mettere in evidenza i procedimenti formali – che sono tutt'uno con le idee da veicolare – immediatamente rinvenibili nei due “testi”; in questo caso la traduzione italiana ha funzionato come un raccordo tra Jonke e Tam Teatromusica.

Introduciamo il clima entro cui Jonke concepisce *Geblendeter Augenblick*.

«Oggi sempre un minor numero di persone si interessa all'arte. Ciò che accade oggi in Germania è sinonimo di distruzione della vita spirituale». <sup>4</sup> Così affermava Anton Webern in una conferenza del 1933. In anni di avvilimento della cultura europea d'avanguardia, e in particolare di quella tedesca a opera del nazismo, un destino tragico e paradossale attende Webern. Sopravvive al nazismo per poco, ma abbastanza per sperare in una

<sup>1</sup> Franco Fortini, *Il Rilke di Giaime Pintor* in Rainer Maria Rilke, *Poesie* tradotte da Giaime Pintor, Einaudi, Torino 1955, p. 6.

<sup>2</sup> Gert Jonke, *Geblendeter Augenblick. Anton Weberns Tod*, in Gert Jonke, *Stoffgewitter*, Residenz Verlag, Salzburg 1996, pp. 94-159; trad. it. Gert Jonke, *La morte di Anton Webern*, a c. di Cristina Grazioli, Meridiano Zero, Padova 2002.

<sup>3</sup> Tam Teatromusica viene fondato a Padova nel 1980 da Pierangela Allegro, Laurent Dupont, Michele Sambin; per la storia e la poetica della formazione si veda il recente volume a c. di Fernando Marchiori, *Megalloop. L'arte scenica di Tam Teatromusica*, Titivillus, Pisa 2010, pubblicato in occasione dei trent'anni di attività della compagnia; oltre che il prezioso Archivio Tam (raccolta di 5 volumi contenenti ognuno 6 dvd; per la descrizione del progetto si veda [www.tamteatromusica.it](http://www.tamteatromusica.it)).

<sup>4</sup> Anton Webern, *Il cammino verso la nuova musica*, Avvertenza ed epilogo di Willi Reich, trad. di Giampiero Taverna, SE, Milano 2001, p. 33.

rinascita artistica e spirituale; uscito incolume dalla guerra, è invece un banale equivoco a stroncare la sua vita: tre colpi di pistola sparati da un cuoco dell'esercito americano, in una sera di settembre del 1945, quando l'alba del dopoguerra dischiude uno spiraglio alla speranza. Raymond Norwood Bell, il soldato americano, scambia per un'arma da fuoco la luce del fiammifero con cui il compositore si sta accendendo un sigaro: nella sua impaurita immaginazione sarebbe stato esposto al pericolo di essere braccato per traffici illeciti nel mercato nero.<sup>5</sup>

A partire da questo evento assurdo Gert Jonke tesse un racconto concepito come una partitura musicale, dove le parole si rincorrono come note e i sintagmi ritornano come i temi di una composizione. Una lingua metaforica che mantiene però sempre il legame con la materialità delle cose, il loro esserci e il loro essere conficcate in una realtà specifica. La valenza evocativa di questa partitura verbale avvinghia il lettore, e con accelerazioni e dilatazioni lo invita a seguirne il tempo. Questo fondamentale motivo, il tempo, ha anch'esso valenza strutturale; è ritmo e contemporaneamente memoria: la scrittura mette in atto un ritorno del passato nel presente e una sorta di fagocitazione di frammenti del passato dentro alla condizione di esistenza attuale; ciò avviene nel linguaggio e tramite il linguaggio. Prendiamo a titolo d'esempio questo brano:

Sie kennen diesen Herrn doch, vis-à-vis, Herr Doktor? Nein? Dann muß man Sie beide unbedingt gleich bekanntzumachen versuchen, nicht wahr: Das ist Herr Raymond Norwood Bell, unterwegs nach Haus, er hat soeben noch in Ihr Gesicht gesehen, Herr Doktor, er glaubte, Sie würden seinem finsternen Handel in die Quere kommen wollen – leider eine Mißverständnisverschwärzung beiderseitig, zu bedauern – aber er hat doch vermutlich vorhin immerhin diese drei famosen Töne Ihres Werks komponiert, die Ihnen gerade nicht mehr aus der Feder wollten – schade, daß er schon weg muß, was muß er denn so eilig von hier fort davonhetzen, durch den Korridor des Waggonshinaus – hat doch noch ein genaues Jahrzehnt, um am Ende des Korridors der Tür die Hand zu geben, in ewiger Heimkehr sich versuchend, endlich bei sich, jenseitigen Atlantiks, in seinem Heimatkontinent sich vergeblich verankunftungssuchend, nur vorübergehend, ganz kurz nur anzukommen, eher in seiner Unwirklichkeitsumgebung, seiner nicht mehr bis hierher fortsetzbaren Erinnerung, weiterhin ohne Zukunft, er in solcher Selbstvergessenheit wohl niemals einen Punkt seiner richtigen Ankunft vorzufinden, der seinen Augen nicht schon verlorengegangen wäre, ehe die ertrunkenen Blicke ihn erfassen. Schade, nur scheinbar kommt er ganz kurz nur, vorübergehend zurück in seinen kleinen Ort inmitten von South Carolina, freut sich über seine Ankunft soeben, dorthin aus einem Autobus seine unsicher wankende Gestalt auszusteigen versucht, sofort sich gegenübergestellt sieht, und beinahe zusammenstößt mit dem Anblick seiner Frau, der er, wie ertappt von ihr gestellt ihr im Weg steht, ihrer Gestalt, die in den Autobus einsteigen will, dem er entstieg, und sie erblickt und gleichzeitig erschrocken und gleichzeitig erfreut ihr zuruft: „Der krieg ist aus... ich bin zurück!“. Und sie, während ihre Gestalt in den Autobus einwärts verschwindet, ihm erwidert und zurückruft: „Bin in Eile... Schule um neun... Essen im Kühlschrank... bis zum Abend, wenn ich zurück bin, versuch bitte nicht zu trinken... bleib nüchtern... wenigstens bis dahin!<sup>6</sup>

Conosce il signore che le sta di fronte, non è vero, Herr Doktor? Non lo conosce? Allora bisogna assolutamente presentarvi, non crede? È il signor Raymond Norwood Bell, ed è sulla via di casa, l'ha appena guardato in faccia, Herr Doktor, credeva che lei volesse mettere i bastoni tra le ruote ai suoi traffici illeciti – purtroppo un equivoco, un'impressione torbida, da entrambe la parti, un equivoco davvero increscioso – si presume comunque che egli abbia pur sempre composto quelle tre straordinarie note della sua opera, che a lei, Dottor Webern, non volevano proprio uscire dalla penna – peccato che debba già andare via, che cosa può farlo correre via da qui così in fretta, via, attraverso il corridoio del vagone – eppure ha ancora esattamente dieci anni per afferrare con la mano la porta

<sup>5</sup> Per la ricostruzione storica degli eventi cfr. Hans Moldenhauer, *The death of Anton Webern. A drama in documents*, Vision Press, London 1962.

<sup>6</sup> Gert Jonke, *Gebendeter Augenblick. Anton Weberns Tod*, cit., p. 115.

in fondo al corridoio, e mettersi alla prova in un eterno ritorno, giungendo finalmente a casa, dall'altra parte dell'Atlantico, cercando invano se stesso in quell'arrivo al suo continente patrio, un arrivo frainteso, solo temporaneo, come in una condizione di irrealtà, dentro il ricordo che non si può spingere fino a quell'istante senza futuro, in quell'oblio di sé dove certo non trova mai un approdo al suo ritorno che ai suoi occhi non sia già andato perduto, ma arriva in tempo, prima che gli sguardi ubriachi lo travolgano. Peccato, egli ritorna solo apparentemente, solo per un attimo rimane sospeso nel suo paesino del South Carolina, persino felice di essere arrivato, è lì che tenta di far scendere la sua figura malcerta e vacillante da un autobus, immediatamente si vede messo a confronto con lo sguardo di sua moglie, per poco si scontra con lei, e, quasi come se lo avesse sorpreso, si mette in mezzo alla sua strada, si pone di traverso alla figura di lei che vuole salire sull'autobus dal quale lui sta scendendo: la donna lancia uno sguardo indagatore e lui nello stesso momento, spaventato, le grida addosso: «la guerra è finita... sono tornato!» E lei, mentre la sua figura scompare oltre, dentro l'autobus, gli risponde gridandosi alle spalle: «Sono in ritardo... la scuola è alle nove... c'è da mangiare nel frigorifero... fino a sera, quando torno, cerca di non bere per favore... cerca di tenerti lucido... almeno fino a stasera!»<sup>7</sup>

Jonke affastella elementi che fanno precipitare dentro al periodo segmenti di dimensioni temporali diverse. Il procedimento è rinvenibile tanto a livello sintattico che a livello della composizione di singoli vocaboli. Come è noto, la creazione di parole composte è una caratteristica della lingua tedesca, che Jonke accentua (in altri testi anche maggiormente), tanto da far parlare di *mots-valises*, parole-valigie, contenitori di molti elementi diversi.

A questo tratto ne è connesso un altro; la voce dell'autore si relaziona continuamente con altri soggetti: la forma dialogica si avvicina a una forma drammaturgica, con appellativi diretti all'interlocutore, ma all'interno di un unico flusso narrativo; è interessante questo continuo spostamento di prospettiva dell'Io narrante, che produce una destabilizzazione dell'asserzione, del giudizio, e che lascia così intravedere una diversa ipotesi dell'evoluzione dei fatti (con il motivo connesso della incessante ricostruzione storica, che porta a esiti sempre diversi dai precedenti); un'ipotesi che, nelle ultime righe del testo, è accorato e amaro rimpianto.<sup>8</sup>

Tramite un confronto serrato tra la voce che parla in prima persona e il flusso di coscienza dei due protagonisti, Webern e il suo omicida, Jonke interroga impietoso l'assassino mettendo a nudo l'assurdità della vicenda, puntando l'indice sulla leggerezza della sua coscienza, ma in altri passi lo investe del compito di Io narrante, sviscerandone rimorsi e disperazione; ora l'autore si affida al ricordo della vedova di Webern per evocarne l'arte e la vita, ora si immedesima nel musicista riportando in vita gli incontri con i grandi maestri e compagni del suo *cammino verso la nuova musica*.

Mutando continuamente prospettiva, Jonke delinea personaggi di spalla che sostanziano la vicenda tragica di un umorismo al limite del grottesco, come nell'immagine del trasportatore annichilito di fronte alla visione dei mobili di Webern costretti al trasloco, a un incessante ed esilarante movimento tra Praga e Vienna, materializzazione della precarietà della sua esistenza. La descrizione – un vero brano “musicale” – occupa diverse pagine e costituirà uno spunto importante per la creazione di Tam Teatromusica. Il fluire della memoria accatasta immagini su immagini, procede per accumulazione, nel testo originale resa mirabilmente tramite l'uso spericolato di periodi a perdifiato e delle parole composte di cui si è detto.<sup>9</sup> Un importante filo di questa tessitura magistralmente

<sup>7</sup> Gert Jonke, *La morte di Anton Webern*, cit., pp. 53-54.

<sup>8</sup> Ivi, p. 76; Gert Jonke, *Gebendeter Augenblick. Anton Weberns Tod*, cit., p. 159.

<sup>9</sup> Il narratore delle opere di Jonke sperimenta una «estasi» che lo pone «in costante pericolo di morte, di coma etilico o di follia, a un certo punto del suo racconto allucinato si trova sempre a confrontarsi con un al

ordita, è costituito proprio dalla rievocazione della vita di Webern.

Auf Ihrer letzten Inspektion der aufgelassen abgemieteten Wiener Wohnung Ihr letztes Ausblicken hinaus einem blinden Fenster; ja, durch jenen grauen Fleck, Herr Doktor, der Ihrer ehemaligen Hausmauer hervorbricht, verfügbar daraufhin weiter Ihrer so erfolgenden mauerschauvernebelten Einsichtnahme, Herr Doktor, nachschauen dem verschwundenen Lastkraftwagen, Sie also nachblicken seinem Überlandsfahrtbegleiten und auch schon seinem Prag Stadteinwärtsübergleiten dort eine ganz bestimmte Gasse eingleitend angehalten, die aber merkwürdig der Gasse in Wien sehr ähnelt, auch das Haus mit Haustor ähnelt noch viel erstaunlicher dem Haus da in Wien dort, auch das noch aufgeklappte, Ihnen flügeldurchsichtige Fenster vis-à-vis, durch das Sie hinausschauen, dort alles beobachten, das ins blind Fenster Ihnen aufgeklappt entgegen hineinschauen, in die künftige Prager Wohnung schauen Sie, Herr Doktor, jawohl, schauen Sie genau womöglich, fenstervermauert auswärts überland schauen, schauen Sie mauereinwärts lückenlos verfugt, eingefenstert dort hineinschauen, in Ihrer Übergenuigkeit, Herr Doktor, dann womöglich sehen Sie, sehen Sie womöglich dort am blinden Fenster hockend, auswärtsschauend sich überlandblicken von hier da her, von dort da hierher und auch zurück und einfach nach Prag, jaja, und von Prag nach Wien zurück, im Fenster hineingehockt, Ihnen ihrerseits wieder hin und rückgeschaut von Wien nach Prag voraus und wieder herbei zurück, und – was? So genau wollen Sie das also gar nicht wissen, sagen Sie?! – Warum sagen Sie das nicht gleich?! – Ach so, Sie würden eher befürchten, sagen Sie?! – Das wollen Sie nicht?! – Deswegen sehen Sie vom dortigen Fenster jetzt ab, meinen Sie?! – Vielleicht, weil Sie von dort aus Prag sich eher auswärts wieder winken würden oder sollten doch durchaus eher. Dort vom Fenster sich absehend überlandzurück ans blinde Wiener Fenster, mauerhockend hinunterschauend sehen Sie in die Gasse von dem Haus in Prag voraus ab – oder doch vielleicht besser nicht – Sie haben den ganzen letzten Winter nichts komponiert – wenn Sie nicht komponieren, existieren Sie nicht – und wäre es also nicht besser, zuvor noch hier in Wien noch etwas zu komponieren, ehe Sie nach Prag, damit Sie dann in Prag auch richtig existieren – aber nach wie vor, Herr Doktor, sehen Sie Ihre Möbel, die dort ausgeladen werden, jawohl, nach und nach die ganze Gasse hier in Prag von Ihren Möbeln blickverstellend vollgeräumt, sehen Sie das? Oder eher fast gar nichts sagen Sie, ganz recht, denn allmählich die einzelnen Stücke ins Haustor, stiegenhausaufwärts zu verschwinden in Ihrer vermutlich zukünftigen Wohnung, hinterm blinden Fenster, dort in Prag, das flügeldurchsichtig wieder aufgeklappt einwärts aufgedrängt Ihren vervollständigungsverstellten Zimmerverstecken.

dort hinterm ausgeworfenen Ausbruch jenen klebengebliebenen Auges im Mörtelgrauen, verputzauspaltzend den Fleck ausgebreitet weiter im bald zu erwartenden Kalkgerieselniederschlag gassenvestürzender Mauergewitter, mörtelblitzedurchzuckt losgetreten von den Erinnerungsdächern aller dieser zum Verwechseln ähnelnden Häuser, den Wutgerümpelkatarakten Ihrer verstockwerkstufeselten Stiegenhäuser, unter dem Treppengeländergefälle ihre Steinschalgsstufengeröllspiralen – also jetzt Franz Josefs Bahnhof und vor der Abfahrt nach Prag noch auf die Post für ein eiliges Telegramm nach Prag zur Mitteilung an den Herrn Spediteur, Ihre Möbel gar nicht erst auszupacken in Prag, sondern alles ohne auszuladen wieder wienrückwärtigrück-verspeditionirt zu werden habe – sind Sie endlich selbst in Prag, das ging aber flott, Herr Doktor, und treffen Sie endlich wieder einmal den Herrn von Zemlinsky, der mit Ihnen durch die Stadt spaziert, Ihnen dort alles Sehenswürdige zeigt, aber unvermutet, das eigentlich wollten Sie vorhin verhindert haben, schon wieder Ihren Möbeln auf offener Straße persönlich begegnen, die einer kleinen Gasse einwärts gestellt den Durchgang verstellen.<sup>10</sup>

È l'ultima ispezione della casa che ha lasciato a Vienna, ora data in affitto, il suo ultimo sguardo dalla finestra appannata, sì, Herr Doktor, attraverso quella macchia grigia che sbuca fuori dal muro di quella che era la sua casa, lei è disposto a continuare quell'esercizio di visioni che scaturiscono nebulose attraverso il muro, Herr Doktor, a guardare il camion sparito, seguendo con lo sguardo la sua corsa oltre confine fino a vederlo oltrepassare il limite della città di Praga, lo vede fermarsi dopo aver imboccato un vicolo ben preciso, che curiosamente somiglia molto al vicolo di Vienna; anche

di là del linguaggio equiparabile alla forma musicale, testimonianza del fatto che il senso della vita e della vera arte stanno sempre *al di là*»; dalla presentazione che offre di Gert Jonke il catalogo Verdier, editore dei suoi testi in Francia.

<sup>10</sup> Gert Jonke, *Geblandeter Augenblick. Anton Weberns Tod*, cit., pp. 126-128.

l'edificio, il portone somigliano in modo ancor più sorprendente alla casa di Vienna, anche la finestra ancora accostata di fronte a lei; attraverso i battenti può vedere fuori, può osservare qualsiasi cosa, sta guardando dai vetri socchiusi e appannati; guarda nella futura dimora di Praga, Herr Doktor, certo lei scruta, guarda esattamente, più esattamente, se possibile in modo assolutamente esatto, guarda all'esterno, murato dalla finestra, guarda oltre confine, intelaiato dalla finestra guarda all'interno, nella sua superesattezza, Herr Doktor, e certo se possibile, se possibile lei vede, sì, allora se possibile lei li vede, se possibile allora vede lì fermo alla finestra appannata, lanciando in alto uno sguardo di raccordo tra le due città, da qui fino a laggiù, e poi di ritorno fino a Praga, sì, sì, e da Praga indietro un'altra volta a Vienna, bloccato alla finestra lei guarda ancora verso Praga e da Praga indietro, e ancora – come dice? Non ha nessuna voglia di vedere le cose in modo così esatto, sta dicendo questo? – E perché non l'ha detto subito? – Ah, è così, ne avrebbe paura – non vuole? – è per questo che smette di guardare dalla finestra, è così? – Forse, perché da Praga, da laggiù, si ritroverebbe ancora a fare un cenno di saluto, o piuttosto sarebbe costretto a farlo. Là dalla finestra prevede il ritorno da oltre confine, guarda indietro fino alla finestra appannata di Vienna, arroccato al muro e guardando in basso, vede se stesso nel vicolo a Praga, davanti alla casa – o forse è meglio di no? – per tutto lo scorso inverno lei non ha composto nulla – quando non compone, lei non esiste – e quindi non sarebbe meglio prima comporre qualcosa qui a Vienna, prima di andare a Praga, così forse poi a Praga avrebbe diritto ad un'esistenza reale? Ma sarebbe sempre lo stesso, Herr Doktor, vede, i suoi mobili vengono scaricati uno dopo l'altro qui a Praga, l'intero vicolo è ingombro dei suoi mobili, sbarrano la vista, lo vede? Oh, non è nulla, dice lei, proprio così, poiché i vari pezzi del mobilio, immessi nel portone, scompaiono progressivamente su per il vano della scala in quella che si supponeva la sua futura abitazione lì a Praga, dietro la finestra appannata, dalle cui imposte accostate lei può guardare, i mobili irrompono nella stanza completamente oscurata, di fronte all'impeto della loro irruzione l'occhio rimane incollato al grigio della malta, si stacca l'intonaco e la macchia continua ad allungarsi nel presagio di una tempesta di muri che si abbattono sul vicolo, in una violenta discesa a precipizio della calce, squarci e lampi di malta scagliati dai tetti della memoria di tutte quelle case che si somigliano, case intercambiabili, case dalle quali scrosciano cataratte di ciarpame furioso, mentre le trombe delle scale si disfano dei piani e le scale crollano in spirali trascinando nel loro moto rovinoso ringhiere e detriti di gradini in pietra – e ora alla stazione Franz Joseph! Ma prima di partire alla volta di Praga, ancora un momento all'ufficio postale: vuole spedire a Praga un telegramma urgente che avverta il trasportatore di non disimballare i suoi mobili, anzi di non scaricare nulla, di rimandare tutto indietro a Vienna: ritrasportare tutto indietro. – alla fine lei stesso si ritrova a Praga, ha fatto presto e ne è compiaciuto, Herr Doktor, e alla fine incontra di nuovo il Signor Zemlinsky che passeggia con lei per la città, le mostra tutto quanto è degno di essere visto, ma, inaspettatamente, ecco proprio ciò che voleva evitare, di nuovo si imbatte di persona nei suoi mobili, che, messi lì in mezzo alla strada, sbarrano l'accesso ad un vicioletto davanti...<sup>11</sup>

La narrazione di Jonke si snoda costruendo labirinti sintattici, ma attraversando poche tappe fondamentali della biografia, amplificate per la loro forte carica emotiva. Sullo sfondo, la Vienna del primo Novecento: Mahler, la cerchia di Schönberg, Berg, Zemlinsky; e dalla capitale i visionari viaggi verso la "magica" Praga, o in direzione del Nord, o ancora oltreoceano, nella patria del cuoco-assassino.

Ogni motivo si sviluppa per stratificazione, assumendo diverse valenze. La memoria, per esempio, è anche quella di Raymond: nell'instancabile sovrapporsi dei piani temporali – lo ribadiamo, incarnati nella struttura del linguaggio – l'incontro tra il musicista e il suo carnefice avviene entro la dimensione dell'afflusso dei ricordi, puntellato da interrogativi sull'arte e sull'esistenza. Il contrasto, la polarità o l'alternanza si realizzano sia nella forma del contrappunto (sottolineatura e/o variazione di un motivo entro un percorso parallelo), che dell'opposizione, presente a livello compositivo ma anche sul piano narrativo.

«Se non compongo io non esisto»: Webern senza creare «non esiste affatto, lo continua a

<sup>11</sup> Gert Jonke, *Gebundener Augenblick. Anton Weberns Tod*, cit., pp. 127-128.

ripetere ogni volta che pensa a se stesso»;<sup>12</sup> il motivo viene reiterato nel corso del testo: la musica equivale alla possibilità stessa di esistere; ciò vale per Webern, ma evidentemente anche per lo scrittore Jonke, «Wortkomponist»,<sup>13</sup> compositore della parola e musicista di formazione, che quindi sembra realizzare nella scrittura la sintesi di arti diverse invocata da tanti artisti delle avanguardie.

Questa equivalenza tra operare artistico ed esistenza sembra culminare nel passo in cui i tre colpi sparati diventano le note che costituiscono la chiusa della vita di Webern, comprendendone tutta la musica; vi è una sottile e ambigua ironia nel definirle le tre note sublimi, quelle che il compositore non era mai riuscito a scrivere, eseguite alla perfezione.<sup>14</sup>

All'arte di Webern, connotata da estrema rarefazione,<sup>15</sup> Jonke sembra rispondere con una scrittura dall'andamento labirintico; ma se pensiamo agli eventi sonori staccati e accostati paratatticamente delle composizioni di Webern, i frammenti che vanno a comporre i lunghissimi periodi di Jonke potrebbero assolvere alla stessa funzione; infatti dentro l'articolazione linguistica e sintattica dello scrittore austriaco si creano veri e propri mancamenti, arresti della scrittura innescati dalle ripetizioni: così a un certo punto il rincorrersi delle parole sembra vorticare, in un moto centrifugo che fa il vuoto intorno a poche immagini essenziali. Se lo stile musicale di Webern giunge al risultato di pezzi brevissimi e vertiginosi che però hanno durata psicologica e carica emotiva molto maggiore,<sup>16</sup> la scrittura di Jonke sembra insomma seguirne il modello ripercorrendone la strategia a rovescio, facendo precipitare le parole<sup>17</sup> a furia di ripetizioni, creando una sorta di sincope nella lettura.

Questa scrittura contrappuntistica consente la compresenza di toni differenti, dagli slanci metafisici alla desacralizzazione del mondo dell'arte tramite il paradosso. Tutte le invenzioni legate al volo, numerosissime nella *Novelle*, si prestano al gioco di questa ambivalenza, poiché «Eigentlich sind alle Menschen Vögel»,<sup>18</sup> per Jonke gli uomini sono uccelli che hanno perduto le ali.

Nella stessa costellazione si pone il movimento ascendente del suono verso la luce: «Natürlich möchten Sie viel lieber das Symphonieorchester des Meeres vorliegenden Lichtfanfarenakkordchoräle luftaufwärts gleitend weiter dirigieren» («lei preferirebbe di

<sup>12</sup> Ivi, p. 127 (p. 69 trad. it).

<sup>13</sup> Rudolf Kraus, *Fundgrube für Jonke-Fans - Stoffgewitter*, in «Wiener Zeitung», 6. April 1997.

<sup>14</sup> Cfr. Gert Jonke, *Gebendeter Augenblick. Anton Weberns Tod*, cit., p. 114 (trad. it. p. 53). Sulla tensione della musica di Webern verso il silenzio: «Webern sembra ritrarsi come a volerne superare l'eccesso di fisicità, che rischia di tradire l'immagine nella sua purezza immediata», avvicinandosi quanto più possibile alla voce interiorizzata; Luigi Rognoni, *L'espressionismo e il linguaggio musicale*, in *Expressionismus. Una enciclopedia interdisciplinare*, a c. di Paolo Chiarini, Antonella Gargano, Roman Vlad, Bulzoni, Roma 1986, p. 292.

<sup>15</sup> Mila parla di «preziosa e impalpabile raffinatezza che mira a scomporre il discorso per mezzo del timbro in tanti atomi per sé stanti, dissociando la melodia attraverso tutti gli strumenti»; Massimo Mila, *Breve storia della musica*, Einaudi, Torino 1977, p. 395.

<sup>16</sup> Non «una forma compressa, ma [...] una forma in sé compiuta [...] come l'atomo, che rispecchia le strutture dell'universo non comprimendole, ma solo riproducendole analogicamente su di una scala diversa», così che «l'alta tensione di un gesto di tre note del violino vi equivale letteralmente ad una sinfonia» pensiero di Adorno citato in Roman Vlad, *Anton (von) Webern*, in *Dizionario della musica e dei musicisti*, diretto da Alberto Basso, Utet, Torino 1999, vol. VIII, p. 428.

<sup>17</sup> Cfr. anche quanto scrive Bernard Simeone, *Devenir musique. Fantaisie autour de "La mort d'Anton Webern"*, in «Les temps modernes», mars-avril 2001.

<sup>18</sup> È il titolo di un'altra opera di Jonke (*Veramente tutti gli uomini sono uccelli*). Il titolo di un testo teatrale auspica il superamento delle forze di gravità (*Die Aufhebung der Schwerkraft*).

gran lunga continuare a dirigere l'orchestra sinfonica del mare che accompagna questa passeggiata sulla riva, quei corali di accordi di fanfare di luce che sgorgano scivolando verso l'alto nell'etere»<sup>19</sup>; a immagini di questo tipo se ne contrappongono altre che trasudano materialità, sulle quali grava il peso della materia (per esempio, Webern che emergendo dal sottosuolo si deve scrollare di dosso la polvere e la terra). Anche questo percorso dalla materia alla luce appartiene all'esperienza di Webern, che sembra sottrarre la musica ai «campi gravitazionali per toglierle ogni senso di peso materiale e renderla atta a suggerire quel senso di spiritualizzata immaterialità che costituirà l'ideale perseguito [...] lungo tutto l'arco della sua creatività».<sup>20</sup>

La parola di Jonke tende sempre a travalicare la dimensione verbale per accedere a quella sonora e visiva; proprio perciò il suo linguaggio costituisce al tempo stesso una sfida e uno stimolo per il palcoscenico. Al movimento della musica corrisponde un movimento dei corpi e delle parole:<sup>21</sup> ogni distanza sembra essere percorsa in tutte le direzioni e le metafore spaziali divengono lo strumento grazie al quale prende corpo la memoria; l'alto e il basso, il lontano e il ravvicinato, il forte e il piano spesso scandiscono allo stesso tempo dei procedimenti musicali (o sonori) e le modalità in cui la vita di Webern riaffiora dal ricordo.

Jonke identifica Raymond con Wozzeck, creatura che Alban Berg, il compositore amico di Webern, trasse dal *Woyzeck* di Büchner. Rammentiamo che Büchner scrisse il testo nel 1836 lasciandolo incompiuto: una trentina di scene molto incisive apparentemente accostate senza uno svolgimento strettamente consequenziale. Immagini intense di amore, miseria, follia. L'autore romantico aveva tratto il tema da un fatto di cronaca nera, il "caso" del barbiere Johann Christian Woyzeck, che nel 1821 uccise l'amata in uno stato di folle gelosia scaturita da fame, disoccupazione, odio e umiliazioni di ogni tipo.

Le allusioni a *Wozzeck-Woyzeck*, sono molte:<sup>22</sup> vi è il motivo dell'incomunicabilità, della distanza tra universi umani differenti; ma anche lo scarto tra pensiero e sua espressione (oltretutto presente in Webern come tentativo di eliminare la distanza tra idea e sua espressione tramite il suono).

Jonke infittisce la rete dei rimandi: in questo caso tra la vita di Raymond e quella di Webern, separate da un abisso eppure entrambe legate al dubbio fondamentale sull'identità e sulla propria collocazione nel mondo. L'identità vacillante è riflessa da un mondo in cui oggetti e luoghi perdono le loro coordinate entro gli spazi usuali, vorticano in movimenti che ne rovesciano la posizione. E anche l'umorismo grottesco che sfocia nella tragedia, presente in Berg quanto in Jonke, compare sin dai testi di Büchner.

## 2. *Tam Teatromusica: scrittura nel tempo*

<sup>19</sup> Gert Jonke, *Geblandeter Augenblick. Anton Weberns Tod*, cit., p. 118 (trad. it. p. 60).

<sup>20</sup> Roman Vlad, *Anton (von) Webern*, in *Dizionario della musica...*, cit., p. 427.

<sup>21</sup> Vi è spesso anche un movimento interno alle parole create da Jonke, parole composte che la lingua italiana non consente. A confermare l'inclinazione "musicale" dell'Autore, è sufficiente uno sguardo d'insieme ai suoi testi, in buona parte sono dedicati alla musica: *Musikgeschichte*, *Der Kopf des Georg Friedrich Händel*, *Sanftwut oder der Ohrenmaschinist*, *Opus 111*, *Es singen die Steine*. Fino a *Der ferne Klang* (*Il suono lontano*, recentemente riedito, titolo ripreso da un'opera di Franz Schreker).

<sup>22</sup> *La morte di Anton Webern* cita nell'incipit il *Woyzeck* di Büchner, nella scena in cui il protagonista rade il Capitano: «Langsam, Woyzeck, langsam... » («Piano, Woyzeck, piano»). In Jonke «Langsam, Raymond, langsam» («Piano, Raymond, piano»). Un'analisi puntuale del testo rivela diverse immagini imparentate con il *Woyzeck*: a titolo d'esempio, le immagini dell'annegamento, del fuoco, il motivo del tempo che rimane da vivere, l'eternità in relazione all'istante, le riflessioni di Woyzeck/Wozzeck sulla coscienza e sulla virtù.

Che cosa *traduce* Tam Teatromusica? Ricordiamo che Allegro e Sambin traspongono scenicamente affidandosi alla versione italiana. È interessante (e confortante per la traduttrice) che diversi motivi sostanziali della poetica di Jonke riaffiorino in forma scenica.

In primo luogo riaffiora lo stesso linguaggio compositivo: quindi non tanto la traduzione (e tanto meno la traduzione letterale) del singolo motivo, bensì il procedere seguendo un simile principio nella struttura dell'insieme, e cioè quello della costruzione per frammenti.

Un secondo importante elemento di continuità è il comporre per immagini: non che quanto descritto con le parole venga riprodotto in segno pittorico o video, o scenico in genere, bensì le "visioni" che prendono forma dal racconto di Jonke diventano una coordinata per la creazione scenica; ne è un esempio la "scena" sopracitata del trasloco. La creazione si costruisce a partire dalla successione di immagini, non parallele al brano di riferimento ma contrappuntistiche, non descrittive ma evocative di quei motivi per assonanza e, appunto, per modalità di composizione.

Questi processi di creazione e composizione – o scomposizione –, in entrambi i testi (quello di Jonke e quello spettacolare di Tam), si delineano su di un orizzonte musicale.

Dal punto di vista "tematico", Tam traslascia la linea "Woyzeck" (da Büchner a Berg); riprende alcuni passi del testo italiano lasciandoli immutati; mentre altri passaggi vengono lievemente modificati e soprattutto riassunti, tradotti in un racconto che chiarisce al pubblico i dati di partenza (dal punto di vista narrativo); in pochi casi, ma significativi, la scrittura franta di Jonke viene rielaborata in un racconto che è più lineare del racconto originario (pur sempre dentro alla struttura costruita per frammenti), quasi a voler fornire dei cavalletti utili alla decifrazione di un testo che rimane complesso.

La traduzione scenica inoltre sfronda i riferimenti alla vita musicale viennese dell'epoca, concentrandoli nel rapporto/dissidio Webern/Strauss; e articolando invece quelli riguardanti la biografia di Webern. Dunque entro un'ossatura ripresa da Jonke vengono inseriti nuovi frammenti: quelli relativi al compositore, ma anche altri brani di drammaturgia originale (cioè la scrittura di Pierangela Allegro), che valgono come una riflessione sui problemi messi in gioco.

Dal punto di vista della composizione, la scrittura scenica di Tam segue in questo caso due direttrici: condensa, fa precipitare motivi forti del testo, cioè quei nuclei che in Jonke ritornano come un tema musicale, in variazioni e contrappunti, presenti nella scrittura dell'autore secondo una sorta di stratificazione semantica. Primo tra tutti l'«Abbaglio» del titolo, il «geblendeter Augenblick», che sembra ora risuonare visivamente. In queste onde di trasmissione del "suono visivo", esso attraversa dimensioni e significati diversi: quello letterale (lo sparo, insieme l'essere accecato e il morire); quello metaforico, la cecità di un atto inconsulto, ma insieme il contrasto tra tenebre e luce a cui spesso Jonke ricorre nel testo – con riferimenti ai tempi bui, all'arte nuova, ai paradossi della vita e dell'arte.

In secondo luogo la messinscena articola spazi e percorsi diversi, suggeriti dal testo di Jonke ma non contenuti in esso: in particolare opera squarci e aperture seguendo la strategia del montaggio (ma talvolta anche della scatola cinese, equivalente in qualche modo alle *mots-valises* di Jonke), che allargano lo sguardo e l'udito sulla poetica di Webern; a livello verbale lo fa tramite brani tratti da *Il cammino verso la nuova musica*, che diventano riflessioni di ordine più generale intorno ai temi suggeriti.

La biografia di Webern emerge così grazie a stralci della sua poetica, annunciata sin

dall'inizio da lampi che "abbagliano" nel buio, poi dal suo ritratto, da pagine di partiture posate su leggi.

Il quadro d'apertura<sup>23</sup> del *Play concert (in forma di studio)* rimanda al momento della creazione artistica: tre schermi bianchi rivelano le ombre di alcuni strumenti musicali (un violoncello, poi un sax); attorno la strumentazione tecnica che sarà necessaria allo spettacolo, cavi dell'impianto elettrico, microfoni, vuoti leggi. I pannelli bianchi montati su cavalletti come quadri ancora da dipingere<sup>24</sup> serviranno da schermi di proiezione delle immagini. La scena prende forma dal buio, da cui si originano suoni e luci; queste vengono direzionate su porzioni del quadro visivo spesso vuote, su qualcosa di invisibile, che chiede di essere rivelato, ma anche espresso o denunciato.

Abbagli di luce, lampi, concretizzano nel linguaggio scenico il motivo, la "figura" centrale del racconto di Jonke; dettagli tecnici vengono amplificati, tramite la proiezione in tempo reale, esibendo gli ingredienti del teatro materiale, i materiali "da costruzione" dell'artista di scena.

Sulla scena spoglia domina il bianco: la materializzazione del vuoto, di uno spazio infinito che corrisponde alle potenzialità della dimensione artistica, costretta a cozzare contro il destino delle cose materiali; il suolo è coperto da un tessuto bianco che inonda di luce lo spazio dell'accadere – e che tuttavia mostra "increspature", pieghe che ci ricordano la materialità della pittura concreta.

In questo spazio dell'Aperto<sup>25</sup> la luce piena è catturata dall'essenziale piano scenico bianco e dai pannelli poggiati su cavalletti; il resto è oscurità, così da mettere lo spettatore di fronte al contrasto buio/luce, al binomio presenza/assenza, polarità presente in modo forte nel testo di Jonke. Questa polarità condensa tutta la poetica dell'autore (e le direttrici letterarie/teatrali/musicali che costituiscono il suo orizzonte di riferimento); ma può valere anche per la poetica di Tam Teatromusica. Ci riferiamo alla relazione tra interiorità ed exteriorità, tra afflato poetico, intensità del sentire e sua espressione entro una forma che per mantenerne la purezza mira a spogliarsi quanto più possibile dei dettagli, dell'elemento narrativo, dell'apparenza come involucro.<sup>26</sup>

Ascoltiamo la riproduzione «appena udibile» del *Quartetto d'archi op. 28*: un inizio che sembra voler esprimere la soglia tra udibile e inudibile, espresso e inesprimibile, dando voce (sottovoce) alla poetica di Webern (alludendo alla creazione artistica al suo sorgere, ma anche – forse – al fatto che la musica di Webern è a malapena udibile perché altra musica domina la scena europea).

Quel che la partitura chiama «attesa» allude forse anche al ruolo dei *performer*: non vi è distinzione tra attore e personaggio, non esistono parti da interpretare, non esiste un copione, non esiste – potremmo forse anche dire – distanza tra le persone che sono sulla scena e coloro che hanno concepito lo spettacolo; esse sono *qui e ora*, fuori dalla finzione nei termini tradizionali del termine. È evidente che il teatro di Tam Teatromusica ha inglobato la concezione di *performance*.

I corpi agiscono come presenze perfettamente integrate agli altri elementi della scena: al

<sup>23</sup> Un video composto da frammenti dello spettacolo, oltre a materiali relativi alla composizione, si può vedere all'indirizzo [http://www.tamteatromusica.it/archivio\\_v16\\_abbaglio.htm#](http://www.tamteatromusica.it/archivio_v16_abbaglio.htm#).

<sup>24</sup> Cfr. Cristina Grazioli, *Drammaturgie della luce: composizione e scomposizione nell'opera di Tam Teatromusica*, in Fernando Marchiori, a c. di, *Megaloop*, cit., pp. 91-116.

<sup>25</sup> Il riferimento è ovviamente all'accezione rilkeana.

<sup>26</sup> Fino a mettere in discussione l'approdo stesso a una forma: è il motivo centrale dello spettacolo *deForma*; cfr. *ivi.* e Archivio Tam, vol. III, dvd 18.

servizio delle parole, dei suoni, delle immagini, non lasciano percepire lo scarto tra drammaturgia e sua interpretazione; spostano lo scarno “arredo” scenico, suonano o danno voce al testo, modificano la posizione delle luci a stelo. Sono essi stessi i tecnici di palcoscenico, i tecnici luci che azionano dispositivi illuminotecnici e i tecnici del suono che regolano l'impianto audio (nessun'altra figura è attiva fuori scena).

Suono e immagine sono colti in un unico ritmo che compone e scompone, dove a momenti intensamente dinamici seguono passaggi distesi, dove la parola risuona nella scena depurata di dettagli inessenziali, e ogni oggetto materiale è sottoposto a un procedimento di spoliatura che ne rivela l'essenza. Così come il testo di partenza, gli oggetti vengono scomposti e ricomposti, a volte tramite il video; una ripresa in tempo reale che, proponendo particolari e dettagli di strumentazione tecnica, rivela allo spettatore da altri punti di vista l'oggetto della sua stessa visione. La videocamera riprende dettagli nascosti per «svelare ciò che non si vede», recita la partitura; inquadra il libro – l'edizione italiana de *Il cammino verso la nuova musica* – approdando alla copertina con il ritratto del musicista.<sup>27</sup> Il procedere per frammenti che si rincorrono emerge successivamente, a livello verbale, nel brano che si interroga sul ricordo di «quel volto», evocando in chi ascolta il ritratto di Webern di Max Oppenheimer inquadrato poco prima. Il testo affonda sul personaggio Webern, sulla vicenda del racconto, ancora per frammenti che si ricompongono:

cosa ricordo di quel volto?  
occhi bocca naso capelli rughe orecchie occhiali  
cosa so di quel volto  
se non compone non esiste  
i suoi primi pezzi vengono quasi tutti ignorati  
fischiati derisi  
un compositore,  
un inventore di suoni che si facevano udibili per la prima volta  
cosa so di quel volto<sup>28</sup>

Pierangela Allegro legge dal libro, esibendo materialmente l'oggetto di partenza che ha ispirato lo spettacolo; la scrittura, la voce, il suono, l'immagine, sorta di ingredienti primari del racconto di Jonke, si coagulano in questi attimi di presenza.

Il volume è posato su di un leggio: vale la pena sottolineare la valenza di questo oggetto scenico. Esso è il supporto fisico, ma anche una sorta di emblema della lettura; sostiene usualmente la partitura nel corso dell'esecuzione musicale, ma qui diventa pannello per la proiezione di immagini; in un momento successivo diversi leggi costituiranno il supporto dei diversi frammenti che compongono il quadro d'insieme.

Ma questo leggio diviene anche una sorta di strumento musicale, quantomeno un produttore di suono: quando Allegro si accinge a regolarne l'altezza, la struttura le scivola via, producendo un suono, come si trattasse di uno strumento percosso: un rumore metallico, che viene captato e rimesso in circolo nella partitura, secondo il dispositivo del *loop*;<sup>29</sup> allo stesso modo frammenti della musica di Webern vengono catturati, un “micro-

<sup>27</sup> L'olio di Max Oppenheimer (1910), riprodotto in copertina dell'edizione italiana di *Il cammino verso la nuova musica*.

<sup>28</sup> Archivio Tam, vol. III, *Contributi. Un abbaglio. Composizione testi*, p. 3.

<sup>29</sup> Sul procedimento tecnico e sul valore emblematico di una concezione “circolare” come ritorno del non identico cfr. Fernando Marchiori, *Loop in fabula*, in Fernando Marchiori (a c. di), *Megaloop*, cit., pp. 9-12, e in generale il volume nel suo insieme.

frammento” viene inserito nella composizione. Il procedimento non si limita alla partitura sonora, ma viene impiegato anche a livello visivo; per esempio, nel corso dell’esecuzione al violoncello di Michele Sambin, luci blu e bianche in pulsazione investono lo strumento, la videocamera riprende l’immagine e la trasforma, indugia sul particolare, si avvicina e si allontana, crea profondità. Segmenti di proiezioni vengono rimessi in circolo: l’immagine del violoncello e l’ombra del leggio, re-immesse nella partitura visiva, diventano astratte.

Un motivo da porre in evidenza, *Leitmotiv* nel racconto di Jonke, è quello del tempo che intercorre tra l’istante presente e la morte, lo spazio/tempo da qui al nostro venir meno.

la maggior parte della gente si  
fa un’idea completamente sbagliata  
della durata della propria vita  
nel pensare alla morte  
tutti credono che nel momento  
estremo di un conquistato  
“esserci stati”  
tutto si raccorci  
andando loro incontro a una  
velocità pazzesca  
e invece, proprio questa visione  
estrema delle cose è la più  
sbagliata di tutte le voci che  
corrono al riguardo  
ad alcuni  
per arrivare ad essere morti  
bastano dieci minuti o anche solo  
dieci secondi  
altri ci impiegano anche dieci anni  
essi iniziano a morire già molto  
tempo prima della loro morte,  
rimangono sospesi,  
impigliati a un punto della loro vita,  
imprigionati in un batter d’occhi  
accecati<sup>30</sup>

Queste parole vengono recitate di fronte al leggio, colpito da bagliori, mentre i suoni del violoncello della scena precedente vengono messi in *loop*. Torniamo a sottolineare la stratificazione, la sintesi di due dimensioni temporali (il momento della lettura del testo e le note create in un momento precedente).

Si deve anche notare che nella partitura viene data alle parole riprese dal racconto di Jonke una diversa disposizione sulla pagina: esse assumono così un diverso ritmo visivo, che è forse un appoggio, o riflesso del ritmo sonoro della recitante.

### 3. Cosa so di quel volto...

Il percorso scheggiato e denso di suggestioni diventa una riflessione sulle relazioni tra arte e vita; il motivo di una scena interiorizzata, e del dramma scaturito dalla necessità di coniugare l’essenza dell’arte alla dimensione materiale dell’esistenza, è il nucleo di questo lavoro, a nostro avviso tra i più raffinati e intensi di Tam Teatromusica.

<sup>30</sup> Archivio Tam, vol. III, *Contributi. Un abbaglio. Composizione testi*, p.1; (nella trad. it. del testo di Jonke, p. 25).

*durante una sua esecuzione il violoncellista si è alzato dicendo "I cannot play this thing" e ha lasciato il podio*

*(urlato)*

cosa so di quel volto

alla fine di una prima il sipario tagliafuoco si stacca e quasi gli porta

via la testa dal collo mentre lui si inchina rischiando di

ghigliottinarlo davanti al concerto dei fischi del pubblico

che gliela avrebbe mozzata eccome la testa dopo che il sipario aveva

fallito il colpo rompendogli solo gli occhiali

cosa so di quel volto

una sera di settembre, a guerra finita, vuole fumarsi in pace un sigaro

fuori dalla porta di casa e fatalmente, lo strumento ubriaco di una

stupefacente concatenazione di eventi suona contro quel volto tre

note sospese nel silenzio<sup>31</sup>

L'urlo del sax<sup>32</sup> annuncia il buio, entro il quale Sambin al violoncello viene isolato da una macchia di luce. Poi la luce fa emergere la figura di Pierangela Allegro, in posizione avanzata entro lo spazio scenico:

in una notte nebbiosa

qualcuno spara contro un fiammifero acceso

nel buio

*e uccide quel volto*<sup>33</sup>

I motivi della memoria, dell'immaginazione, della ricostruzione e insieme della relatività di una "verità", si intrecciano nella stratificazione dei linguaggi della scena. Attraverso l'utilizzo della tavola grafica vengono svelati «strati della vita di Webern in tempo reale»<sup>34</sup>, mentre i suoni riproducono la lotta tra la musica di Webern e quella di Strauss. Una sequenza "orchestrata" con maestria, dove la *pittura digitale*<sup>35</sup> assume funzione drammaturgica nel senso più pieno. Il motivo del trasloco presente nel racconto viene tradotto nel linguaggio visivo e sonoro: un movimento incessante di frammenti di immagini incarna il principio di stratificazione, tenendo insieme le diverse dimensioni temporali e gli eventi evocati. I procedimenti scelti consentono di "narrare" simultaneamente la musica di Strauss e quella di Webern, con le note che si sovrappongono come in un duello (esprimendo quanto raccontato verbalmente da Jonke); è uno splendido esempio di drammaturgia musicale.

Contemporaneamente la sintesi scenica dipana il racconto "visivo", sovrapponendo fotografie d'epoca in bianco e nero che rinviano al clima culturale e storico sfondo degli eventi. Poi le immagini si arrestano: il suono dei tre colpi di pistola sembra "sparare" sulla tela/schermo il colore rosso.

In un passaggio di questa scena è evidente la costruzione drammaturgica affidata al mezzo sonoro/visivo: nel "duello" Webern/Strauss un attacco di Strauss coincide

<sup>31</sup> Ivi, *Un abbaglio. Composizione testi*, pp. 3-4.

<sup>32</sup> Archivio Tam, vol. III, dvd 16, *Un abbaglio. Partitura*, p. 4.

<sup>33</sup> Archivio Tam, vol. III, *Contributi. Un abbaglio. Composizione testi*, p. 4.

<sup>34</sup> Archivio Tam, vol. III, dvd 16, *Un abbaglio. Partitura*, p. 4.

<sup>35</sup> L'applicazione del *digital painting* in scena consiste nel collegamento del mezzo informatico, che consente di creare forme e immagini, a un proiettore che le trasferisce nello spazio, rendendo possibile la realizzazione di una metafora usata da oltre un secolo nella riflessione sulla luce teatrale, ovvero la "pittura di luce".

visivamente con la sovrapposizione a una fotografia di Webern di un altro suo ritratto, in cui tiene in bocca il sigaro; si tratta evidentemente dell'ingresso del motivo cruciale: in quel dettaglio (il sigaro) sta il destino che seguirà (gli spari, l'abbaglio... ).<sup>36</sup>

Il vuoto degli schermi ora tornati bianchi riporta alla materialità dell'impianto scenico, spogliato della narrazione.

Gli «strati della vita di Webern» vengono svelati «in tempo reale»; si tratta di un'indicazione di tipo tecnico che vale anche come spia per definire una poetica: non si vuole riproporre qualcosa di remoto ma "presentificare" tutte le componenti della partitura drammaturgica. La *digital painting* funziona inoltre come mezzo di creazione tramite la cancellatura; il "pennello" elettronico toglie materia e rivela un'altra immagine; oppure, come accade poco dopo, scopre un corpo reale, lo spazio tridimensionale della scena: in ogni caso, rivela per sottrazione.

Nella presentazione dello spettacolo Allegro scrive che motivo importante del lavoro è il legame esistente tra frammenti diversi e tra questi e il caso: l'inciampo, che interrompe il naturale corso delle cose «suggerisce che i dettagli destinati a definire il tutto sono materia compositiva oltreché biografica; ma soprattutto è un urlo sottovoce di denuncia del momento buio che attraversa la cultura intesa come ricerca del nuovo e come arte che ha il suo senso nel tenere vive le coscienze, alimentare la spiritualità, far pensare».<sup>37</sup> E ancora:

I raccordi sono importanti quanto i pezzi. In essi lo spazio si modifica e gli oggetti e i corpi sperimentano diverse collocazioni. La suggestione per questa continua costruzione e decostruzione della scena nasce dal brano in cui Jonke descrive il trasloco dei mobili di casa Webern da Vienna a Praga e poi ancora a Vienna.<sup>38</sup>

Il *climax* della scena sopra descritta è raggiunto quando al suono del sax corrispondono un urlo, uno sparo, la deflagrazione dell'immagine... il colore della pittura di luce rossa sul bianco e nero della "Storia". Ma com'è ovvio per il lavoro di Tam Teatromusica, mai si chiude su qualcosa di definitivo; altre parole riconducono a una «zona di sospensione del giudizio e di responsabile valutazione dei fatti da parte dei singoli spettatori» («non ci sarà nessuna accusa nessun processo è stata legittima difesa... ci si può sentire minacciati dall'improvviso arroventare di un sigaro»).

La partitura scenica, spiegano gli autori, viene generata in un primo momento dall'entusiasmo provato alla lettura del testo, del quale colpiscono l'alternanza di momenti visionari, la concretezza degli oggetti e gli accostamenti surreali; «poi il tema, la vicenda, quel suo emergere attraverso la scrittura non come pretesto ma come necessità»: un precipitato e un punto d'origine di riflessioni che hanno portato a utilizzare il testo «come spunto per dare forma a una personale filosofia della scena».<sup>39</sup>

Il flusso di pensieri, proiezioni (in tutti i sensi), emozioni dei "personaggi" (quelli della storia,

<sup>36</sup> Nell'economia del testo di Jonke la musica di Strauss, il suo successo, la vita musicale viennese costituiscono uno dei motivi forti dell'esistenza – e anche della lacerazione, sofferenza – di Webern.

<sup>37</sup> Archivio Tam, vol. III, *Contributi. Un abbaglio. Programma di sala.*

<sup>38</sup> Archivio Tam, vol. III, *Contributi. Un abbaglio. Presentazione.*

<sup>39</sup> «Per circa un anno dalla prima lettura il libro rimane chiuso. Decidiamo di riaprirlo dopo aver individuato la forma che lo può contenere: il *play concert*. In scena due performer (che sono anche autori), niente teatralizzazione, nessun personaggio: la vicenda sarà evocata attraverso le parole scelte all'interno del testo e rielaborate in fase di scrittura scenica; la spazializzazione dei corpi; i suoni prodotti da strumenti musicali (violoncello, sax contralto e sax tenore) e da elaborazioni elettroniche; le luci (a stelo spostabili) che come i suoni saranno pilotate dagli stessi performer». Archivio Tam, vol. III, *Contributi. Un abbaglio. Presentazione.*

Webern, il suo assassino, gli artisti della sua cerchia e non; e quelli della “finzione”, le figure create da Jonke, e poi da Allegro e Sambin) trova voce, spazio e suono nella composizione, fluida e rigorosa, che va e viene dal singolare all’universale, dal destino di uno al destino dei molti, sovrapponendo con sapienza piani temporali, sonori, visivi.

La scelta dei passi tratti dal testo di Jonke pone l’accento sulla figura dell’artista, sul suo statuto, ruolo, compito, responsabilità; ma insieme rivela gli occhi degli altri sul suo volto, e quindi anche la responsabilità del mondo nei confronti delle potenzialità dell’arte. Vi è sempre quindi un passaggio dall’individuale e intimo, al contesto storico, all’universale.

Se fino a un certo momento tutti i frammenti procedono secondo uno schema per così dire paratattico, e lo spettatore viene lasciato nello spazio indefinito dell’immaginazione, dove la “storia” viene spostata e declinata sulla base delle impressioni e delle esperienze soggettive, «vi sarà nello sviluppo complessivo un progressivo avvicinarsi al [...] momento centrale, in cui tutti i segni [...] si dispongono in un disegno più organico che lega la parola alla posizione del performer nello spazio (tracciato dal *digital painting* [...]) al suono trattato del sax». Qui «la vicenda viene a galla compiutamente e lo spettatore diviene partecipe del tragico errore che *un abbaglio* rievoca». <sup>40</sup>

Prima, fino ad allora, le parole che accompagnano il viaggio verso lo svelamento sono solo indizi. È come se questi indizi queste tracce venissero, prima del loro ricomporsi in un’unitaria narrazione di eventi-stati d’animo, lasciati lungo il cammino: la morte e la vita, il tempo, il compositore, il sipario, la vita sospesa-impigliata, i fischi del pubblico, i suoni che si facevano udibili per la prima volta, il sigaro, fumare in pace, tre colpi nel silenzio...lo spettatore ascolta, forse trattiene dei frammenti che possono portarlo in tante direzioni diverse, personali, autobiografiche, separate dagli altri spettatori, poi nel momento centrale per tutti la vicenda avrà un unico suono e gli indizi condurranno a un’unica conclusione. <sup>41</sup>

Poi un brano con funzione di poetica riflessione su quanto vissuto finora nello spettacolo: Pierangela Allegro riprende il motivo della distanza tra l’attimo presente e il nulla della morte, e della nostra coscienza di questo cammino.

conoscere il numero dei passi  
assegnati a ciascuno fin dall’inizio  
il numero dei battiti  
dei respiri  
conoscere il numero delle parole  
dei silenzi  
il numero delle carezze  
conoscere il numero degli  
abbracci  
degli abbandoni  
delle delusioni  
delle certezze  
dei sorrisi  
conoscere il numero degli errori  
degli abbagli  
degli sbagli  
il numero dei morsi<sup>42</sup>

<sup>40</sup> Archivio Tam, vol. III, *Contributi. Un abbaglio. Presentazione*, p. 2.

<sup>41</sup> Archivio Tam, vol. III, *Contributi. Un abbaglio. Programma di sala*.

<sup>42</sup> Archivio Tam, vol. III, *Contributi. Un abbaglio. Composizione testi*.

Le parole risuonano in una scena che viene progressivamente smontata, resa vuota.<sup>43</sup>  
Si dispiega la “storia”, che nel testo di Jonke viene posta in apertura, come un *exergo*.

nel settembre del 1945 Anton Webern  
– compositore –  
viene ucciso con un colpo di  
pistola da Raymond Bell  
– cuoco dell’esercito americano -  
che morirà nel settembre del 1955<sup>44</sup>

L’attrice riprende passi del racconto, ritessendo insieme i fili finora dipanati dai suoni e dalle immagini. La situazione vissuta dal musicista quella sera di settembre, l’approssimarsi dei passi, il confronto tra i due, che dal buio di quella sera si prolunga nei lunghi anni successivi tramite gli interrogativi che il tragico evento ha imposto; Webern che esce dalla casa della figlia, si vuole fumare un sigaro e non vuole appestare l’aria dove dormono i nipotini, la paura del cuoco omicida intento ai traffici illeciti, l’ombra della vittima entro l’arco della porta, curva su se stessa ad accendersi il sigaro, la brace del fiammifero che volteggia e cade a terra. Lo sparo. Ma la ripresa del racconto è puntellata da interrogativi.

Il fuoco aperto come un lampo dal silenzio  
Ci si può sentire minacciati dall’improvviso  
arroventare di un sigaro e allora hai sparato  
Così senza capire perché  
Era te che volevano colpire  
Qualcuno mirava a te deve essere così  
E poi tutto è precipitato in quell’abbaglio che  
ha colpito il tuo sguardo rendendolo sordo.  
di un po’ Raymond  
dovevi proprio sparare  
così come se nulla fosse?  
lo sai chi è l’uomo ucciso  
un compositore....  
non ti interessa?  
quell’uomo si chiama Anton Webern  
il nome non ti dice nulla?...  
a Vienna... costretto a dirigere operette  
mentre avrebbe di gran lunga  
preferito dirigere il moto della  
marea [...]  
vorresti rispondere: non ho  
sparato io  
e in segno di risposta chini la testa  
in avanti  
verso il basso  
alludendo alle tue mani  
come per ribadirlo, ma  
assolutamente inattesa nella tua

<sup>43</sup> Segue una serie di citazioni scelte dal *Cammino verso la nuova musica* di Webern: passi evidentemente consonanti con la poetica di Tam, che i due performer leggono da foglietti stropicciati che vengono dispiegati. Se ne veda il testo in Archivio Tam, vol. III, *Contributi. Un abbaglio. Composizione testi*.

<sup>44</sup> Archivio Tam, vol. III, *Contributi. Un abbaglio. Composizione testi*.

stessa mano destra  
ti sorprende la visione della pistola

vorresti rispondere non ho sparato io  
nel frattempo il vecchio si è  
accasciato e giace ai tuoi piedi  
qualcuno deve avergli sparato  
alle spalle  
qualcuno che in realtà mirava a te  
volevano colpire te  
era te che volevano colpire  
o qualcosa del genere  
e poi tutto è precipitato in  
quell'abbaglio che ha colpito il  
tuo sguardo rendendolo sordo.<sup>45</sup>

Ma «non ci sarà nessuna accusa. Nessun processo. È stata legittima difesa» e il fatto che la pistola fumi dalla canna «si potrebbe spiegare con la nebbia di questa serata autunnale. [...] Nebbia e non fumo lo si vede chiaramente».<sup>46</sup>

Mentre Pierangela Allegro legge nel buio la *digital painting* traccia il segno di una figura, sovrapposta al corpo di carne dell'attrice che risulta solo per frammenti, interstizi, fessure di luce: *presente* è il buio, la forma dei vuoti creati dal pennello digitale si delinea per sottrazione; e insieme rivela la forma: una forma sempre in bilico tra presenza e assenza.

Il motivo della forma informe, la posizione di chi presenta la propria creazione come qualcosa di non definitivo, aperto all'intervento e al giudizio altrui, appartiene alla scrittura di Jonke. Non è un caso che si evochi un personaggio come Woyzeck. Chi potrebbe darne un giudizio definitivo? Come parlare di colpa? Quali sono le responsabilità, di chi? Sono interrogativi che il testo di Jonke, anche sul piano storico, pone. E che il *play-concert* traduce.

In chiusura «l'ascolto comune, di scena e platea senza più distinzione, del quartetto d'archi op. 20 di A. W.». Una grafia luminosa ne riporta la durata, «1' e 39"». I performer si siedono al centro della scena, nella penombra. E il tempo, lo scrive Allegro nel programma dello spettacolo, «torna ad essere segno drammaturgico».<sup>47</sup>

<sup>45</sup> Archivio Tam, vol. III, *Contributi. Un abbaglio. Composizione testi*.

<sup>46</sup> Archivio Tam, vol. III, *Contributi. Un abbaglio. Composizione testi*.

<sup>47</sup> Il frammento di chiusura invoca una dimensione comunitaria dell'ascolto e insieme ribadisce lo statuto di "drammaturgia del presente"; rievoca anche precedenti illustri, *L'ultimo nastro di Krapp* di Beckett (eloquente rispetto al motivo dei "nastri" temporali differenti; ma anche Pina Bausch, quando allestisce *Il Castello di Barbablù*, che intitola significativamente *Ascoltando Il castello del Principe Barbablù*).