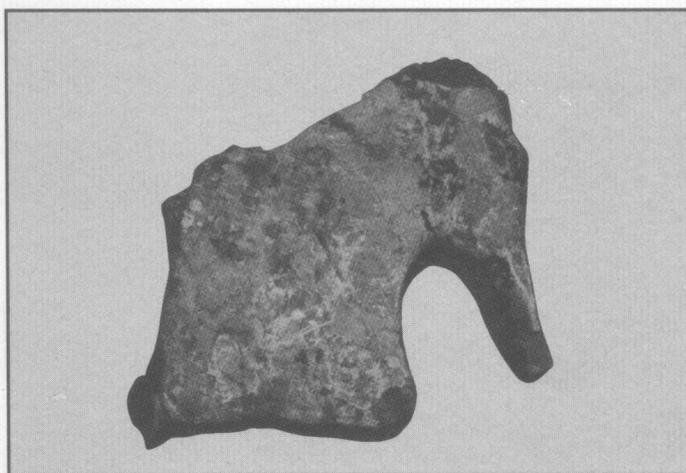


Le opere senza canto di Giovanni Tamborrino

Drammaturgie e ricerche
alla confluenza dei teatri

a cura di
Gerardo Guccini

Presentazione di
Mario Baroni




CLUEB

Oltre un teatro del gesto, oltre una musica dell'in-canto
Giovanni Tamborrino *versus* l'opera

di Francesco Leprino

È legittimo chiedersi se esiste un qualche nesso fra antinomie quali tradizione\ sperimentazione e cambiamento\ripetizione.

Chi «crea» riproduce o inventa? Esiste un orizzonte invisibile a cui attingere lo *straordinario*?

Siamo convinti che sperimentazione e tradizione abitino lo stesso cielo, siano confinati nello stesso orizzonte, vedano sorgere e tramontare gli stessi astri. Ancor più oggi, in una società che attraverso la comunicazione planetaria immediata ha incredibilmente ristretto e reso ineluttabile quell'orizzonte. Ci sono, a volte, musicisti che sembrano estremamente «sperimentali», tesi verso la creazione di un «suono nuovo»: in realtà essi non fanno altro che puntare il microscopio sul suono che è lì da sempre, nella stessa materia che ci circonda, come la forma è già nel blocco di marmo; musicisti che sono andati oltre ogni gabbia di organizzazione spazio-temporale precostituita o prevedibile, ascoltando la natura, i suoi fenomeni e le loro infinite associazioni.

Così come l'antico vasaio ha osservato il greto del fiume e ha intravisto, nella combinazione fra terra, acqua e fuoco, il formarsi della prima ciotola, alcuni artisti sanno *semplicemente* osservare senza convenzioni, mentre tutti gli altri guardano solo con gli occhi dell'esperienza.

Non c'è diatriba fra ripetizione e sperimentazione. È tutto lì, intorno a noi: se lo sguardo è obliquo, se sa perdersi incantato fra le pieghe e oltre le forme del proprio apprendistato educativo, percepisce cose che nessun altro ha visto: è il visionario, il folle, l'artista, lo sciamano...il diverso.

Egli non ha bisogno di legittimare il suo sguardo, poiché lo sguardo viene prima della poetica del guardare, e la creazione arriva a volte prima della sua progettazione e teorizzazione.

Fin dal primo momento in cui ho fatto la sua conoscenza, mi ha colpito in Giovanni Tamborrino il pensiero musicale che corre oltre, che scappa via e non si lascia afferrare dalla propria ragione. Una ragione che solo *a posteriori*, con grande fatica, riesce a ricomporre, a teorizzare, a giustificare, a costruire, forse forzatamente, quello che gli artisti colti dell'Occidente romantico hanno definito *poetica*, contrapponendola all'*estetica*.

In un ingorgo di idee, e forse di impossibilità di coagulare razionalmente questo impeto, mi disse un giorno Tamborrino, con una punta di autoironia: *bi-*

sognerebbe teorizzare la propria ignoranza!

Ecco che il *progetto*, il grande progetto che va oltre lo *studio* e presagisce l'*opera*, il pensiero vasto, è sempre un mettere ordine a posteriori, poiché è già tutto fatto, il puzzle prende forma facilmente, con la stessa facilità con cui un cieco si muove fra luoghi familiari: la forma di Tamborrino è sempre il risultato di un'intuizione sonora, è sinossi più che costruzione.

Così i *Rèputi di Medea* sono la concretizzazione logica del suono, cercato in una creta memore di fasti ellenici, di un canto che è mito, sibilla, cantastorie, mercante, moderno flusso di coscienza, grido sgraziato e inarticolato e raffinata sintesi fra corpo e oggetti, fra voce e reazione sonora degli oggetti stessi.

Così la follia del Riccardo shakespeariano (*III Riccardo III*) si manifesta nel punto in cui l'urlo s'incontra con il cozzare dei metalli, ricreando una «parola scenica» dalla diretta dialettica fra la materia e l'attore, ed evocando uno spazio scenico che rende eloquente la contraddizione del fisicamente angusto virtualmente vasto spazio del teatro elisabettiano.

Ma parola e timbro si separano nell'ultimo stadio del breve ciclo operistico, il racconto piano si dipana nella danza dei legni del battello del *Gordon Pym*: il fingitore Pym\Poe che scrive le proprie false memorie, il personaggio che le vive, l'amplesso fra legno e acqua che ne è testimone non inconsapevole. Tre entità che non si guardano, ma vivono insieme l'esperienza.

Tamborrino è però già oltre, poiché ha già concluso in una sintesi bruciante una possibile poetica da capitalizzare: non si è voltato indietro a ricomporre e impreziosire i cocci. Ancora una volta ha prevalso l'istinto urgente del viaggio sull'amministrazione del capitale, il navigatore sull'agricoltore, insomma l'impaziente necessità del personaggio di Poe.

Se la ricerca di Tamborrino scava sempre nella materia sonora, il suono che viene fuori dalla sua fucina non possiede le caratteristiche del «bello» della sala da concerto, così come la voce dei suoi personaggi è lontana da ogni parvenza di belcanto. Perfino la voce dell'attore rifugge dal timbro ben temprato della recitazione di scuola, e non si modella sulle pieghe drammatiche del testo, ma ne prende le distanze con quell'arte di sfiorare che è l'ironia.

Il suono del teatro di Tamborrino, che è poi il luogo dove risiede l'*humus* drammaturgico, si pone come nuovo e antico al tempo stesso. La teorizzazione di quello che in un primo momento era stato definito «quarto di timbro», formato dalla fusione sincronica fra suono temperato (quello della marimba, ad esempio) e suono non temperato, non perfettamente definito nell'altezza (dato da materiali quali pietra, legno, creta, metallo...) è una giustificazione volutamente e ironicamente scoperta verso il mondo della musica che bisogno di *teorie*.

L'oralità della pulsione inventivo-musicale di Tamborrino, dicevamo, non si pone, nel suo farsi, una metodologia. Così la ricerca dei suoni impuri è animata, credo, da una pulsione più o meno conscia a voler sfuggire, ancora una volta, allo strumento della sala da concerto, a voler creare un «corpo sonante», di sintesi fra *colto* e *popolare*, fra *suono* e *rumore*, fra letterale-contingente e simbolico-universale. E lo strumento diviene così sintesi fra l'archetipo e il prototipo, uno strumento che, non esistendo in natura, si realizza, si concretizza come tale,

quando il battente, un preciso e ricercato tipo di battente, lo percuote in un certo modo; uno strumento formato, quindi, dalla materia e dall'azione del musicista che in quella materia si è trovato un percorso sonante, che in un determinato gesto e nell'unione con un altro materiale estraneo che lo percuote, ha dato vita musicale, pur se provvisoria, a un nuovo materiale. Questo cavar fuori da una materia primigenia nuovi suoni costituisce una perfetta sintesi fra tradizione e sperimentazione, un laboratorio di liuteria in continua evoluzione. Non è più soltanto il parametro del timbro a mettersi in gioco, ma la stessa dimensione della verticalità armonica, attraverso la messa in atto di veri e propri *accordi di timbri*.

Ma anche tali derive erano già nell'aria, aspettando di essere radicalizzate.

Così la *Klangfarbenmelodie* (melodia di timbri) della Scuola di Vienna, l'evitare l'uso di materiali con funzioni melodiche, l'insistere sull'iterazione di semplici intervalli variandone i rapporti metrici e di durata sono state le tendenze della sperimentazione musicale fin dai primi decenni del Novecento e, come un filo rosso, hanno attraversato tutto il secolo. Pensiamo al primo Stravinskij, a Varèse e, più recentemente, alla produzione di Stockhausen, specialmente degli anni Ottanta, alla ricerca di Sciarrino, all'esempio radicale dei *Quattro pezzi su una nota sola*, per orchestra, di Giacinto Scelsi, ad aspetti del minimalismo, a Luigi Nono ecc.

Le nuove istanze rendevano «scomode» le altezze come fatto di relazione, quindi come intervallo scalare, troppo connotate e legate agli *affetti* e alle simmetrie cadenzali del sistema tonale. Il musicista cominciava a pensare alla composizione non più come ad un'invenzione «col» suono, ma ad un'invenzione «del» suono, creandolo demiurgicamente, impastandone la creta per nuovamente (ri)generare.

Il compositore che sente questa esigenza si trasforma in una sorta di «liutario» che inventa e costruisce di volta in volta i propri strumenti, il proprio ambiente di risonanza. In tale ottica il nuovo strumento non serve però solo da supporto alla forma, ma costruisce la forma stessa.

Oggi si parla di «liuteria elettronica», ma chi sceglie come materiale della propria ricerca la percussione, intesa nel suo senso più ampio, recupera l'antico e primigenio che c'è nella materia, cava fuori le potenzialità che il materiale esistente in natura offre.

L'elettronica e le percussioni hanno quindi in comune questa partenza dall'informale per potere generare esse stesse «forme». Lo strumento a percussione, la cui maggiore identità è basata sull'*attacco*, cioè su quella parte del suono più complessa (in ogni strumento), ma anche più caratterizzante, più variabile, più insondabile e difficilmente analizzabile (lo spettro acustico di un «attacco» è infinitamente più complesso del suono tenuto che segue), diventa paradigma del superamento delle gabbie del linguaggio, costruite principalmente, oltre che su una grammatica, su un alfabeto di altezze e moduli espressivi che hanno esaurito il loro ruolo storico. Un bisogno di primitivismo per liberarsi da tali gabbie: il senso ritmico della costruzione del *Sacre* stravinskijano rimanda a questo. Lo stesso recupero, nel nostro secolo, della danza come puro gesto, corrisponde alla liberazione del suono dai portamenti, dai temperamenti, dalle con-

sonanze, dalle corrispondenze semantiche portate all'eccesso dal wagnerismo (nonostante Wagner sia stato veicolo di superamento del tematismo).

Un discorso focalizzato sul timbro e sul ritmo inverte i termini, facendo diventare le altezze una sovrastruttura quasi ininfluenza (si pensi al senso dell'uso della sirena in Edgar Varèse: l'altezza è la componente fondamentale di questo «strumento», ma il glissando continuo è un modo per sfuggire a qualsiasi altezza, temperata e non).

Come una sorta di inconscio *trait d'union*, alcuni elementi ricorrono già nei pur estremamente diversi brani della produzione strumentale di Tamborrino, laboratorio della più vasta forma operistica: utilizzo di intervalli semplici (prevalentemente il semitono, le cui potenzialità sono sfaccettate dalla mobilità ritmica) iterati con trasformazioni metrico-ritmiche, continuità di figure che restituiscono percettivamente una «stasi», anche se estremamente cangiante (lontane, comunque, dal minimalismo). Le «perturbazioni» ritmiche piuttosto frequenti, creando instabilità in tale contesto apparentemente lineare, mettono in campo tinte drammaturgiche estremamente contrastanti. Così il ruolo delle pause, che inserite in maniera varia ed asimmetrica, creano un contesto sonoro frammentato, laddove la continuità non viene spezzata, poiché sulle pause interviene quasi sempre un altro strumento, timbricamente differenziato: un'instabilità fraseologica all'interno di un *continuum* che in superficie non si spezza.

Le nuove tecniche sono applicate a strutture volutamente sobrie, di derivazione popolare, nelle quali ad un'estrema pacatezza meditativa succede una violenza primitiva di valore anarchico.

La *figura* può essere formata da due o più sezioni di carattere opposto (statico-dinamico), laddove una *intensificazione* testurale prelude ad un cambio di figurazione. Tali sezioni attribuiscono ad ogni pezzo una struttura tripartita, con una parte centrale di transizione di carattere intensificante (si veda la parte centrale del V dei *Sei studi per marimba*).

Il *timbro*, che normalmente rimanda al colore, assume anche proprietà tattili, di spessore, di durezza, di morbidezza, di luminosità, e l'ulteriore dimensione armonico-verticale (l'armonia e il timbro, dal punto di vista fisico-acustico, sono molto vicini), effetto della sovrapposizione timbrica (gli «accordi di timbri» di cui si è accennato).

Tamborrino crea così un alfabeto, un vocabolario e una grammatica estremamente dialettici, che non funzionano solo per contrasto e opposizione, ma che si possono articolare in una sintassi vera e proprio che dà luogo a funzioni drammaturgiche molto potenti.

Il «limite» della ricerca del musicista pugliese sta piuttosto nel porsi, perennemente, in uno stadio di ricerca, di costruire forme sempre perfettibili, di non lavorare su una prassi consolidata. Una sperimentazione, però, che sfuggendo la tecnologia e ostinandosi ad adoperare materiali semplici, si iscrive in una circolarità temporale non soggetta ad obsolescenza. Pensiamo come, a distanza di pochi anni, la produzione musicale elettronica legata ad apparecchiature superate e non più reperibili, oltre a suonare «datata», è invecchiata in un corpo di facile deperibilità. Il tempo lineare dell'evoluzione cade fatalmente in disuso, lad-

dove il tempo circolare mantiene tutto in orbite che, anche se non s'incontrano, si guardano, si contagiano.

L'intuito musicale di Tamborrino ha trovato un approccio alla materia creativa in tal senso, restituendo un potenziale ricettivo estremamente comunicativo, pur restando nella dialettica della complessità, al di fuori da ogni post-modernismo.

Un'eterna sperientazione, che gli negherà, presumibilmente, il riconoscimento dell'accademia, il supporto dell'editoria. Una musica, d'altronde legata al corpo del suo creatore, una *lezione* orale difficilmente esportabile, non riproducibile in serie, quindi proiettata oltre l'epoca della sua riproducibilità tecnica.

Forse una forma d'arte deperibile, quella del musicista pugliese, che, per virtù geografica e necessità generazionale, è musicista in tanti modi isolato, sfuggente a qualunque corrente del nostro presente. In considerazione di tutto ciò, quando, qualche anno fa mi fu richiesto da Tamborrino un testo su cui lavorare per una nuova opera teatrale, mi venne in mente di porgli una sfida, di sceglierne uno il più prosaico possibile, il più lontano dalla sintesi della poesia bruciante e pregnante necessaria alla musica, un testo che non avesse calore, che non possedesse grandi contrasti di passioni. La scelta cadde così sull'unico romanzo di Edgar Allan Poe, *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket*, in cui l'ansia e l'insofferenza dei racconti di viaggio è diluita in molte pagine, e l'agonia patologica dei sentimenti è prolungata oltre misura. Di questo testo ho isolato alcuni momenti, scindendoli su due binari paralleli – il racconto e il vissuto – cercando di eliminare il più possibile l'articolazione sintattica, e di rendere, al tempo stesso, una dimensione diacronica e sincronica: una sorta di racconto congelato, come se tutte le elucubrazioni di Pym fossero frutto di una sola, singola immagine mentale, che produce fantasmi all'infinito, ma che è bloccata nella follia dell'istante: l'avventura come gesto ripetitivo di un motore immobile. Un gesto autistico della fantasia che si perpetua nella coazione a ripetere l'esperienza della sofferenza.

Un testo che Tamborrino ha raccolto, ancora una volta anticipando l'intuizione sulla riflessione, come possibilità di liberare completamente la musica dalle gabbie dell'evocatività del racconto, di farla agire per portare in superficie la tinta di fondo delle varie situazioni che esso descrive, di andare al di là del pedissequo, di raccogliere, in una parola, le derive poetiche che stanno sotto l'incrostazione prosaica delle parole.

La sfida era superata: la musica, nella sua essenza assoluta e autoreferenziale, era andata al di là del testo e, pur tuttavia non l'aveva tradito, rendendone evidenti le ragioni profonde.