Parole Jelinek. Lieder

Roberta Cortese
8 Gennaio 2015

Elfriede Jelinek nasce nel 1946 a Mürzzuschlag nella Stiria, ma cresce a Vienna, capitale della musica. La madre incoraggia con un certo accanimento i suoi studi musicali e a soli 13 anni Jelinek viene ammessa al Conservatorio di Vienna, dove studia organo, pianoforte e composizione, contemporaneamente dedicandosi al flauto dolce e alla viola in una scuola civica musicale. Parallelamente frequenta le scuole pubbliche e dopo la maturità studia Scienze teatrali e Storia dell'arte all'Università di Vienna, ma è costretta ad abbandonare gli studi universitari per via dei frequenti attacchi di panico (per un anno resta chiusa in casa in completo isolamento: è questa l'epoca in cui inizia a scrivere) ed è al Conservatorio che porta quindi a termine gli studi nel 1971, diplomandosi come organista sotto la guida di Leopold Marksteiner. Musicista, quindi, prima ancora che scrittrice. Non per niente la motivazione del Nobel recita "per il flusso musicale di voci e controvoci" e non per niente una grandissima parte della sua produzione è strettamente legata alla musica.

Winterreise, Erstarrung (da Winterreise), ph. Roberta Cortese

Se il suo testo più ‘popolare’ è infatti il romanzo *La pianista*, molti altri testi di Jelinek hanno fatto da vero e proprio libretto o sono stati comunque punto di partenza per composizioni musicali di vario genere, anche di tipo più sperimentale, e pur essendo l’autrice solitamente giudicata un’outsider, una solitaria, in ambito musicale il suo nome è invece da anni legato a quello della compositrice austriaca Olga Neuwirth, con cui numerose sono state le collaborazioni. Volendo poi guardare alla produzione teatrale, salteranno subito all’occhio tutti quei titoli che ammiccano ad altrettante opere musicali, dal *Così fan tutte* di Mozart al movimento *L’addio* della *Sonata per pianoforte n. 26* di Beethoven, laddove tuttavia ha una priorità quasi assoluta la produzione liederistica di Franz Schubert, notoriamente il musicista preferito di Jelinek. Infatti, dopo *Fa niente. Piccola trilogia della morte*, che racchiude *La regina degli elfi, La morte e la fanciulla [I]* e *Il viandante*, e dopo la serie dei *Drammi di principesse – La morte e la fanciulla I-V*, fra le ultime fatiche teatrali di Jelinek c’è un'intera *Winterreise*, ispirata ovviamente al ciclo schubertiano su liriche di Wilhelm Müller. Il testo è suddiviso in otto parti e ciascuna prende le mosse da un *Lied*; come sempre si intrecciano vicende sociopolitiche, scandali e autobiografia (torna la figura del padre, già protagonista de *Il viandante*), ma qui più del solito sono

numerosi, perfettamente integrati nel testo, i rimandi diretti alle liriche di Müller, che non possono fare a meno di evocare, per lo meno in chi le conosce, le melodie a cui hanno dato vita. Sempre in ambito teatrale, tra i compositori di *Lieder* ridotti invece direttamente a soggetti 'agenti', abbiamo non soltanto Robert Schumann (cui è dedicato il monologo *Il tacere*), ma anche la moglie Clara, protagonista, assieme al marito, di *Clara S. Tragedia musicale*. Clara Schumann infatti, oltre a essere eccellente pianista, di *Lieder* ne scrisse a sua volta, pur restando nell'ombra a cui era predestinata in quanto artista donna.

Qui si potrebbe aprire una voragine sul discorso relativo alla scrittura/composizione femminile opposta a quella maschile, discorso di cui è intrisa altrettanta produzione di Jelinek; limitiamoci invece a evidenziare un particolare non troppo noto, ma non per questo meno significativo, che mette in nuova luce il rapporto tra Jelinek e questa branca della musica da camera, il *Lied*. Tra il 1965 e il 1966, prima ancora di scrivere romanzi e testi teatrali, la cui produzione ha inizio praticamente negli anni '70, Elfriede Jelinek compone tre *Lieder*. Uno, per soprano e clavicembalo, su un testo di François Villon, gli altri due, invece, *Klage* (*Lamento*) e *meine liebe* (*amore mio*), per soprano e pianoforte, su liriche della stessa Jelinek

Klage

du hast mich

durch die flöte gezogen

wie einen schrei…

die saiten deiner harfe

haben löcher

in mein gesicht

gerissen…

du hast mir mein rot

genommen-

und meine stimme…

trocken

sind meine lippen

und meine augen

hat der weinevogel

in den wind

Lamento

tu mi hai/ levato dal flauto/ come un grido…/ le corde della tua arpa/ han lasciato/ strappi/ sul mio viso…/ mi hai preso/ il rosso-/ e la mia voce…/ secche/ son le mie labbra/ ed i miei occhi/ li ha sparsi/ al vento/ l’uccello del pianto…

meine liebe

und tanzt

der eberesche

früchter wind…

der liegt verrauscht

an blütenstaubes tod…

es blaßt dein lächeln

schwinger saum

von vogelzügen…

alles gold

an deiner hand

bin ich…

warum verströmt der garten

mich

deine ringe

an schmetterlingsfremdheit…

ich kenne

deine leeren hände

nicht…

amore mio

e danza/ al sorbo selvatico/ vento di frutti…/ lui scema ebbro/ di morte di polline…/ impallidisce il tuo sorriso/ orlo d'ali/ di migrazioni…/ tutto oro/ alla tua mano/ sono io…/ perché il giardino emana/ me/ i tuoi anelli/ a estraneità di farfalle…/ le tue/ mani vuote/ non le conosco…

(*Le due liriche vengono qui pubblicate in originale e in traduzione di Roberta Cortese su gentile concessione di Elfriede Jelinek. Una registrazione dei* Lieder *è nel DVD allegato al volume Elfriede Jelinek,* Ich will kein Theater*, Mediale Überschreitungen, a cura di Pia Janke & Team, Praesens Verlag, 2007)*

Winterreise, Die Bankbraut (da Winterreise), ph. Roberta Cortese

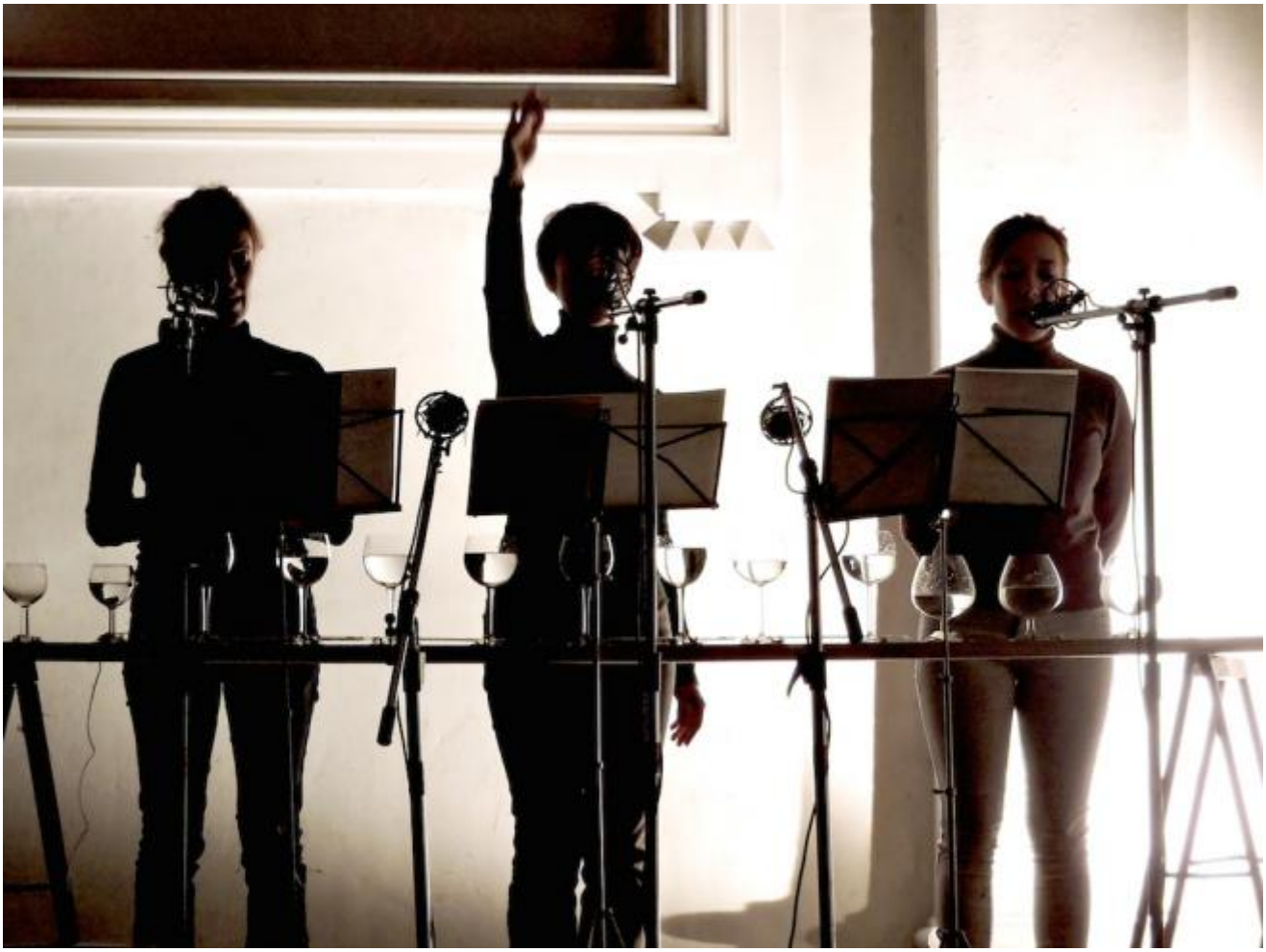
Musicalmente i due *Lieder* seguono, se anche non troppo rigidamente, le regole della dodecafonia. Jelinek bada senz'altro a che il testo, nonostante l'estensione non indifferente della linea melodica, conservi la sua comprensibilità (cosa non affatto scontata, tra i compositori moderni) e l'accompagnamento è discreto, segue il testo sottolineandolo, a tratti, in termini quasi didascalici. Difficile, naturalmente, esprimere giudizi o valutazioni di fronte a una produzione di entità tanto ridotta e si possono avanzare solo speculazioni sulle ragioni che hanno portato Jelinek a non proseguire la sua ricerca prettamente musicale imbarcandosi in un'impresa senz'altro difficile, ossia quella del tentare una carriera da musicista nell'Austria degli anni '60, che nel concreto ha dimostrato di non avere spazio da offrire a compositrici, ma solo a compositori. Resta il dato di fatto che Jelinek abbia rinunciato alla composizione e resta una sua dichiarazione in uno scritto dedicato a Patricia Jünger, che ha composto musiche per alcuni suoi

testi:

Ci vuole una gran forza a compiere i primi passi da yeti in un campo vasto e inospitale come la musica, abitato da geni maschili e da paguri giganti (abitano nei corpi delle loro donne!), in cui il processo di esclusione nei confronti delle donne è stato efficace come mai altrove nell'arte (in Elfriede Jelinek, *Die Komponistin. Über Patricia Jünger* [*La compositrice. Su Patricia Jünger*], in Ich will Kein Theater).

La domanda che sorge spontanea a questo punto è se Jelinek abbia davvero abbandonato la composizione, abbia davvero smesso di fare musica, o se non l'abbia per così dire immessa nella sua scrittura. Si tratta, però, a ben guardare, di due questioni distinte, per cui comporre e fare musica non sono necessariamente sinonimi. Innanzi tutto, quindi, qualche piccola precisazione riguardo a certi luoghi comuni, alimentati peraltro da dichiarazioni della stessa Jelinek. Lei per prima, infatti, non rinuncia a definire il suo processo di scrittura in termini musicali: affermazioni come "Lavoro in maniera assolutamente compositiva", o "In fondo, è un intreccio contrappuntistico, quello che cerco di creare" sono abbastanza comuni; così pure, soprattutto in riferimento a 'esecuzioni' di suoi testi, ci si imbatte molto spesso nel termine "Sprachpartitur", "partitura di linguaggio". Nel concreto, però (e questo anche a conferma delle tesi di Pia Janke, studiosa di Jelinek; vedi *Jelinek Handbuch*, a cura di Pia Janke, Verlag J.B. Metzler, 2013), non è possibile rintracciare, nei testi teatrali di Jelinek (ché sono poi questi, quelli concepiti per dare vita a suoni reali), una 'forma' vera e propria, una struttura riconducibile a una qualunque prassi compositiva in senso prettamente musicale. Resta, innegabile, una musicalità estrema, quasi congenita, del linguaggio, in cui l'attenzione al suono della parola affianca sempre quella data al senso (Wolfgang Reiter), e a cui molto contribuiscono i famosi giochi di parole, i calembour in discesa libera. E il pregio di Jelinek sta, a mio parere, proprio in questa ambiguità: nel riuscire a fare musica a un livello diverso, per cui ad esempio le omofonie che ricorrono nelle singole frasi si intrecciano e si accavallano dando vita ad altre omofonie ancora, e davvero finiscono per comporre strutture dalle valenze melodiche, ritmiche e perfino dinamiche, strutture che a partire da una frase vanno a estendersi per paragrafi interi, dando forma a quelle "superfici di testo" che un po' spaventano l'interprete predestinato, perché paiono senza appigli, ma che poi, inspiegabilmente in apparenza, ma in realtà proprio in virtù di questa musicalità congenita, finiscono

per fissarsi nella memoria in maniera quasi autonoma (e restare impresse anche a distanza di molto tempo, aggiungo).



Winterreise, anteprima Winterreise, ph. Silvana Genovese

Jelinek abbandona, quindi, la composizione in senso stretto, per scrivere poi testi teatrali dal linguaggio fortemente musicale, che ostentatamente e in volumi sempre maggiori (*Winterreise* è un libro di 220 pagine, per una durata di lettura integrale di circa 3 ore e mezza) rimandano ad altri *Lieder,* primi fra tutti quelli di Franz Schubert. Parafrasando Müller in *Erstarrung* (*Congelamento*, *Winterreise*, 4.): “Cerco invano nella neve l’impronta dei suoi passi”, sembrerebbe inutile cercare paralleli strutturali tra i *Lieder* di Schubert e le superfici di testo di Jelinek. L’affinità prima è sicuramente a livello di sensibilità, laddove la figura di Schubert si sovrappone a quella del suo viandante, che (un po’ come Jelinek, del resto) è un outsider, un anti-eroe che vaga per sentieri solitari e inospitali e che in conclusione erra (in modo assolutamente bivalente, ossia vaga e cade in errore)

innanzi tutto in se stesso, che non è *leader* nemmeno di se stesso. Come non cogliere le similitudini con gli elementi autobiografici attraverso i quali Jelinek si offre continuamente (apparentemente) in pasto al suo pubblico? Eppure c'è di più e la chiave per comprendere la scrittura jelinekiana, in cui lo spettatore spesso si perde, risvegliandosi a fine spettacolo quasi come dal canto di una bizzarra sirena, ce lo dà lei stessa, parlando proprio di Schubert.

Quel che manca e che contemporaneamente diventa presente non è l'aura, che ogni opera d'arte possiede e che appunto la rende tale, ma il fatto che ci sia qualcosa che contemporaneamente ci viene sottratto, perché anche l'ascoltatore, mentre ascolta, viene espropriato di se stesso, per quanto sicuro di sé lui possa essere. L'ascoltatore viene per così dire risucchiato dal vuoto schubertiano, che alla fine, proprio come la musica più di nulla certa che io conosca, lo restituisce da bravo [...], ma per qualche frazione di secondo, visto che il tempo, relativamente, è andato all'indietro, lo ha fatto a pezzi con questa frusta del tempo fatta di suono e si è estraniato per sempre, senza nemmeno accorgersene (*Zu Franz Schubert* [*Su Franz Schubert*], 1999, in Elfriede Jelinek Homepage, *zur Musik*).

L'Emilia Romagna dedica una rassegna itinerante all'opera letteraria, teatrale e saggistica del premio Nobel 2004 Elfriede Jelinek. Si intitola Festival Focus Jelinek *ed è a cura di Elena Di Gioia. Da ottobre a marzo attraversa, da Piacenza a Rimini, teatri, biblioteche, aule scolastiche e universitarie con spettacoli, letture, performance, laboratori, convegni, in un tentativo di raccontare da più prospettive una scrittrice ruvida, corrosiva, a volte imprendibile, sempre capace di interrogare in modo radicale i nostri tempi. Doppiozero ha chiesto ad alcuni critici e studiosi di stilare durante il Focus un piccolo catalogo di* Parole Jelinek*, sei, una al mese. Questi lemmi vogliono essere chiavi per entrare nei paesaggi di decostruzione e di memoria, di scabra analisi e di disgusto, di scrittura e di evocazione di voci della scrittrice. Sono:* teatro, linguaggio, Lieder *(ma forse anche leader)*, miti d'oggi, potere, patria.

r.cortese_wild-daheim.jpg

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto. Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO