

Notare la voce. Kurtág a Milano

di Pier Alberto Porceddu Cilione

pierre_pordd@yahoo.it

Che ci sia un'alleanza "stellare" tra l'opera di Kurtág e l'opera di Beckett lo si può verificare in due modi. Modo "archeologico": testimonianze biografiche segnalano che, alla fine degli anni Cinquanta, a Parigi, Kurtág assiste a una rappresentazione di *Fin de partie*, e ne rimane profondamente colpito. Il lavoro di Beckett è andato in scena a Parigi alla fine di aprile del 1957: più di cinquant'anni dopo, Kurtág "traduce" il testo beckettiano e lo trasforma nella sua prima opera, allestita in prima esecuzione assoluta al Teatro alla Scala di Milano nel novembre del 2018 (il titolo esatto suona: *Samuel Beckett: Fin de partie, scènes et monologues, opéra en un acte*, per la direzione di Markus Stenz, regia di Pierre Audi, scene e costumi di Christoph Hetzer, luci di Urs Schönebaum). Modo "fenomenologico": il lavoro dei due artisti sembra rappresentare congiuntamente un tratto fondamentale dell'estetica novecentesca: l'arte "mette in opera" la sua stessa impossibilità, forclude la sua stessa comunicazione, manifesta l'esitazione sulla soglia della quale l'opera, impedendo sé stessa, "avviene". I mondi poetici dei due autori sono dominati da una stessa forma di *Angst*: tentare di dire il nome dell'"innominabile", rottura della possibilità dell'espressione – concentrazione sull'essenza, tanto da renderla incomunicabile: l'*exitus* dell'atto creativo è *esitazione e frammento*.

Con un'avveduta operazione di confronto e di analisi culturale, il 27° Festival Milano Musica ha costruito il programma dell'edizione 2018 sul rapporto Kurtág/Beckett. Delle tante proposte di alto livello, scegliamo una produzione, a titolo di esempio. Non è esagerato dire che *Samuel Beckett: What is the Word* op. 30 di György Kurtág sia un capolavoro. Prima partitura che Kurtág elabora su di un testo di Beckett, la composizione esiste in due

versioni. La prima, op. 30a, è stata composta nel 1990, ed è pensata per voce e pianino verticale. La seconda versione, op. 30b (1990-1991), espande la prima, ne dilata le dimensioni, aggiungendo gruppi strumentali e vocali dislocati nello spazio. L'atipico complesso strumentale (9 legni, 7 ottoni, cimbalom, arpa, celesta, 4 percussionisti e 5 archi), assieme al gruppo vocale costituito da cinque voci, realizza una sorta di angosciante camera di risonanza della versione originaria del pezzo. L'espansione non riguarda soltanto la conquista dello spazio, con la disseminazione degli strumenti e delle voci attorno all'uditorio, ma anche un'espansione linguistica: alla versione ungherese del testo (si tratta dell'ultimo testo – originariamente scritto in francese – dello scrittore, *Comment dire*, datato 1988), si sovrappone la traduzione inglese, che l'autore stesso aveva elaborato, nel suo ultimo anno di vita (1989). Il disorientamento creato dalla sovrapposizione delle due lingue non fa altro che aggravare il contenuto del lavoro. La parola, la follia, la parola “word/szó” e la parola “folly/hiábavaló”, in un inquietante gioco di specchi, interrogano in modo ansioso la loro essenza: “*che cos'è la parola?*”, “*che cos'è questa follia della parola?*”. Se in principio era il *logos*, Beckett/Kurtág mettono in scena il crollo del linguaggio, la slogatura terminale di ogni dire. Nessuna presa di parola successiva, sia essa poetica, filosofica, musicale, ne può ignorare la portata *definitoria*.

L'edizione 2018 del Festival Milano Musica ha dato modo di ascoltare numerose pagine per voce, ensemble vocale o coro di Kurtág, attivando inevitabilmente una riflessione sullo “stile vocale” del compositore ungherese. Il nesso musica/parola, nelle partiture di Kurtág, acquista una personalissima inflessione. Ciò che colpisce è che Kurtág, pur non sottraendosi al compito più elementare e originario del comporre, ovvero inanellare una sequenza di suoni/altezze su di un testo segmentato in sillabe, riesce a impedire che tale sequenza “*colliga*” in un *mélòs*. L'articolazione del suono mette in scena in modo così radicale l'impossibilità del canto, che ogni elemento della linea vocale ne impedisce lo sviluppo. Non si tratta soltanto di

note “strappate al silenzio”, come giustamente è stato scritto, ma anche di una specifica abilità nel fare in modo che una semplice sequenza di suoni *non si componga* in una linea vocale. Si tratta di un canto che impedisce sé stesso, esibendo l’esitazione e l’afasia dalle quali proviene. Dunque, l’atto del comporre, come la sua realizzazione musicale, evoca un “*colligere*” di suoni che non mette capo a nessun *logos* musicale. L’esitazione angosciata con cui i suoni impediscono di “relazionarsi” gli uni con gli altri raggiunge la più alta intensità espressiva. *Ogni* suono, *ogni* altezza, *ogni* sillaba, *ogni* gesto vocale, raggiunta faticosamente la “meta”, vincendo l’afasia “assoluta” da cui proviene, diventa l’esitante polo di una concentrazione espressiva dalla curvatura infinita. In *quel* punto, in *ogni* punto, si concentra tutta intera la possibilità del dire (*comment dire...?*), tutta la possibilità dell’espressione, l’intera possibilità di vincere, per un attimo, il raggelato silenzio da cui la musica proviene, e da cui esita a separarsi. Frammento, brevità, esitazione, espressione: nulla di più, ma nulla di meno. Si tratta dunque di una *sillabazione* così intensa, così radicale, da scomporre la possibilità stessa del linguaggio, del senso, del *mélos*. L’esito artistico di tale scrittura è paradossale: ogni suono, nella fragilità del suo “esitare”, viene tuttavia caricato di una forza di gravità dal valore assoluto. L’impossibile “*conjunctura*” dei suoni si manifesta nel paradossale uso ubiquo di moti congiunti, possibilmente cromatici. Il decorso musicale sembra muoversi nel minimo spazio possibile (*angustia* espressiva, *angustia* degli spazi...): i salti sono rari, le settime maggiori non sono altro che seconde minori in posizione lata. Si tratta di obbedire al “segreto” dell’arte di Kurtág: massimo della concentrazione espressiva con il minimo dei mezzi. È curiosa quest’arte vocale di Kurtág: problematico medio tra la recitazione e canto, essa supera, annullandolo, il *mélos* di cui fa memoria. I numerosi rubati, la lentissima sillabazione, il “parlando”, mettono capo a un’*actio* dolorosa e angosciata. La presenza di gesti vocali estremi, dal sussurro al grido, non reca al suo interno nessuna disposizione drammaturgica. In Kurtág, la voce non ha né le qualità

dello *Sprechgesang*, né le qualità materiche della *Sequenza III*: si tratta di una voce che, *clamando in deserto*, rifiuta di far accadere alcunché. È a tale teatro del nulla che siamo consegnati, iscritti per sempre nell'impossibilità del dire.

KURTÁG, György, *Ascoltando Beckett*, 27° Festival Milano Musica, Percorsi di musica d'oggi, 20 ottobre-26 novembre 2018.

–, *Samuel Beckett: Fin de partie, scènes et monologues, opéra en un acte*, dir. Markus Stenz, Teatro alla Scala di Milano, 15, 17, 20, 22, 24, 25 novembre 2018.