

Policronie

Roberto Conz

Abstract [ma anche: *tastar de corde*]

Quasi un secolo fa un uomo piccolo – con gli occhi grandi e straniti – chiede rifugio a una casa con tante stanze.

Assieme a un altro uomo – capace di ascoltare e vedere – iniziano allora un dialogo fatto di visioni e ospitalità. Era il franare del tempo. L'incrinarsi delle immagini. Quelle dentro e quelle fuori. Il non saper più dove mettere le cose. Che nel mondo a volte fa freddo. Quando tutto deve stare per forza come in bilico su una linea ben tirata. Allora si precipita. Giù. O là. Non so bene dove. So che fa paura. E freddo. L'equilibrisimo.

Dare un luogo al sub-limo del tempo. A ciò che vi affiora. E tendere corde – anche – da finestra a finestra. E ghirlande da campanile a campanile. E catene – d'oro – da stella a stella. Danzando.

Questo – in fin dei conti – hanno fatto i due uomini. Tutto il tempo.

Questo parlottio ha poi generato Mnemosyne. E un prezioso libro sul pensiero che fugge.

Non ne parlerò di questo, ma tutto – in queste pagine – ne è debitore¹.

Keywords: tempo, policronie, mappe, György Kurtág, Samuel Beckett.

*

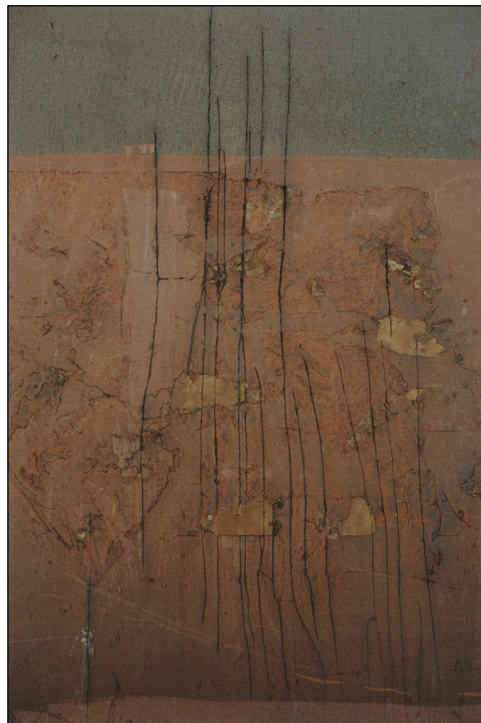
¹ I due uomini sono Aby Warburg e Ludwig Binswanger che nella clinica svizzera di Bellevue hanno provato a ripensare il tempo. E a danzare. Con Rimbaud.

Prélude non mesuré

*per dare inizio al nuovo mondo
bisogna col flauto riunire
i ginocchi nodosi dei giorni
(Osip Mandel'stam)²*

Tracce del nostro agire si sedimentano stratificandosi nel tempo. Si ha allora, talvolta, la possibilità di uno slittamento di percezione. Ciò che è avvenuto diacronicamente viene percepito sincronicamente come note di una linea melodica che si addensano, comprimendosi in un accordo. Una *timeline* verticale.

Per alcuni anni ho osservato, fotografandole, le tracce di restauri sui vagoni dei treni merci. Stuccature sulle crepe operate dal tempo. Pennellate di riverniciature. Scritte divenute poi sibilline. Gesti che nei decenni hanno composto uno straordinario palinsesto, una sorta di scrittura collettiva di inconsapevoli autori. Un lavoro che *il caso e la necessità* hanno via via composto in pareti – *pareti di tempo* – che così bene dialogano con le conquiste più amate dell'arte della seconda metà del '900.



da *Treni* | Roberto Conz, 1995 - 1997³

² Giorgio AGAMBEN, *Che cos'è il contemporaneo*, Roma, Nottetempo 2008, p.12.

³ Roberto CONZ, *CNZRRT55D09Z345Y*, Rovereto, Nicolodi Ed. 2000, p. 19. Visionabile anche in: Roberto Conz, *Treni* - <https://robertoconzworks.wordpress.com/immagini/treni/>.



*Treni*⁴

⁴ *Ibid.*, p. 16; <https://robertoconzworks.wordpress.com/immagini/treni/>

Ciò che di queste immagini non cessa di interrogarmi è il fatto che in 1/125 di secondo – quanto impiegato dalla luce per invadere la pellicola fotografica – si sia raggrumato un tempo di quattro o cinque decenni. Come un quadro materico la cui composizione abbia richiesto cinquant'anni...

In queste pagine tenterò allora di dire alcuni *luoghi* che mi hanno permesso di stare dentro un tempo incerto – fragile, nei suoi straniti andirivieni – la cui porosità ha forse bisogno che la consueta linearità della parola si incrinì.

Quale sintassi può ospitare gli spaesati affioramenti dei *nostri* tempi ritrovati? Quali modulanti ci permettono di passare dall'uno all'altro o, meglio, di abitare le *policronie* che siamo?

*Tutte le sere si ripeteva,
ma come dal di fuori,
come a trattenere il passante
dall'altro lato del tempo.⁵*



da: *In tua assenza* | Roberto Conz, 2006⁶

⁵ Roberto CONZ, da *Ritorni* (non pubblicato).

⁶ Roberto CONZ, *In tua assenza*, Rovereto, Osiride 2006; anche in: <https://robertoconzworks.wordpress.com/immagini/in-tua-assenza/>.

Girovagando in macchina di notte, un colpo di fari dopo una curva mi ha mostrato una delle visioni più straordinarie cui io abbia avuto accesso riguardo al rapporto con la storia.

Decine e decine di capolavori della statuaria occidentale ammassati a bordo strada, dietro una rete metallica. Copie di copie di originali assenti. I David accanto alle Veneri di Botticelli e alle Nike di Samotracia. Non di gesso ma di polvere di marmo e cemento che... *duran di più* ... m'è stato poi detto da un operaio. Una sublime istallazione – ancora una volta inconsapevole – entro la quale tempi diversi sono accostati, spalla a spalla, a mostrarci relazioni insperate. Per noi che «orfani come siamo, decifriamo parentele in tutto ciò che riusciamo a trovare»⁷.



In tua assenza

È allora il prezioso dialogo che intrattengo con l'amico archeologo a regalarmi qualche fragile metafora per tentare di avvicinare l'idea o – forse meglio – la *percezione* di un tempo *complesso: tessuto assieme*. L'archeologia *vede* il tempo depositarsi in strati di terreno che memorizzano le tracce della vita che li ha abitati. I secoli si giustappongono così in una gigantesca stratigrafia che però – ed è questo che affascina – non è necessariamente lineare. Movimenti tellurici, terremoti e ogni altra sorta di catastrofe generano *sfondamenti* tra i diversi strati, dando luogo a compenetrazioni inattese. Tutto ciò dà luogo a compresenze – *contemporaneità* – di tempi altrimenti impermeabili – *indifferenti* – l'un l'altro. Come non vedere allora in tutto ciò uno slittamento da un processo di ordinata e lineare *giustapposizione* ad una sorta di caotica

⁷ Charles SIMIC, *Il cacciatore di immagini*, Milano, Adelphi 2005, p. 102.

composizione – un porre assieme – di tracce? Tracce di tempi che irrompono a creare un tempo – lo ripeto – finalmente complesso.

E allora – quasi per gioco – penso a Giorgio Agamben, lì dove dice che «il contemporaneo mette in opera *una relazione speciale tra i tempi*»⁸.



In tua assenza

E vagando tra le associazioni – a inseguire frammenti di immagini che per chissà quale motivo vanno affiorando dal mio interno vociferare – ritrovo un'altra *figura*...

Durante gli infiniti esercizi di contrappunto dovevo tessere la terza voce di un dialogo tra un *cantus* di anonimo medievale contrappuntato dal mio allora maestro di composizione. Il risultato è – per il tempo lineare del pensiero di parola – vertiginoso: suoni pensati e annotati – messi in segno – da un musicista di otto secoli fa risuonavano, improvvisamente, assieme alla voce del mio maestro e – diversi anni dopo – alla mia. Diacronia e sincronia le cui soglie si sfaldano.

...una relazione speciale tra i tempi...

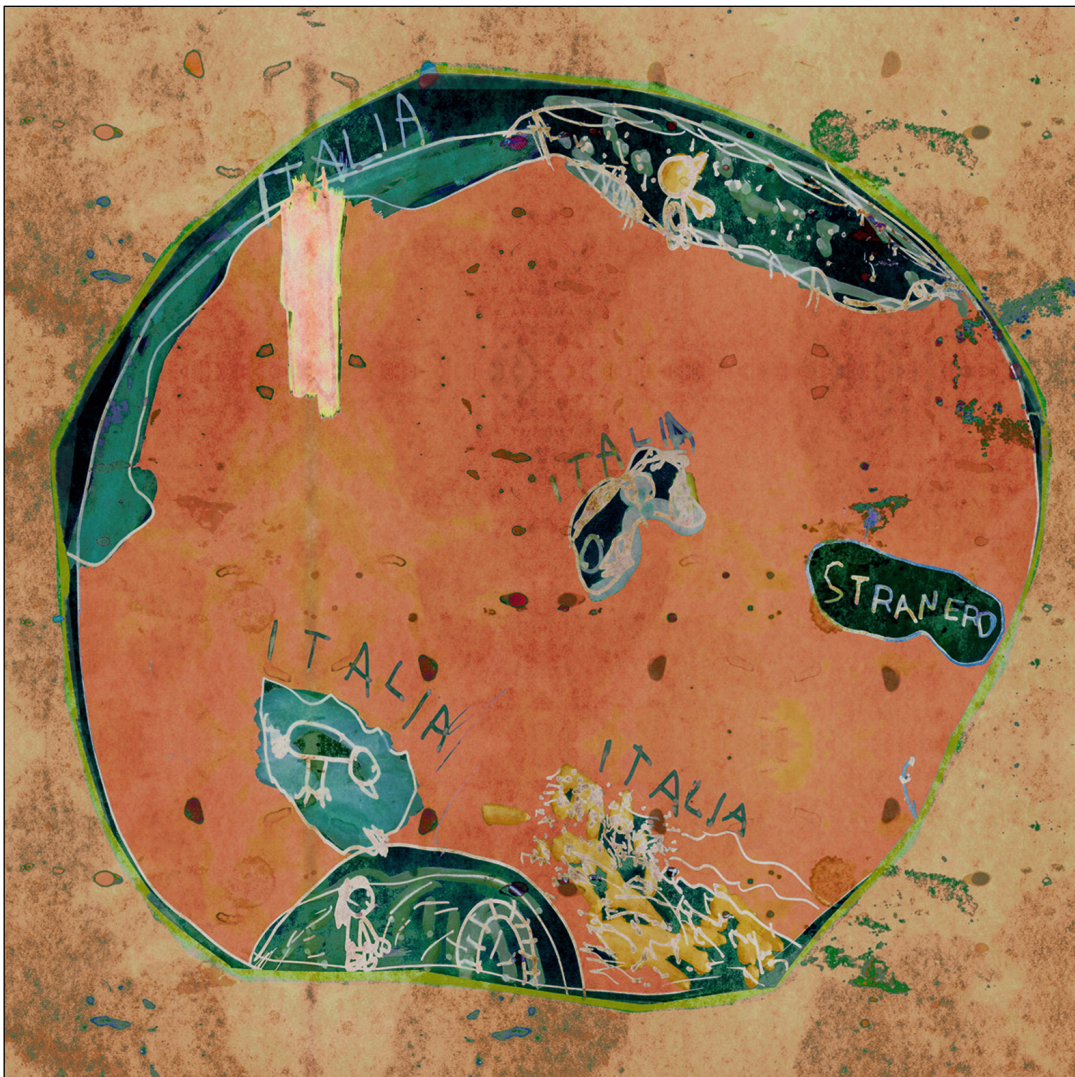
⁸ Giorgio AGAMBEN, *Che cos'è il contemporaneo*, op. cit., p. 23.

Mi sembra allora importante – a questo riguardo – interrogarci sul rapporto tra struttura ed evento, intendendo per struttura *ciò che mette in relazione* oggetti altrimenti sconnessi. *Impertinenti*. Che l'impertinente – si sa – viene escluso. Viene messo fuori gioco.

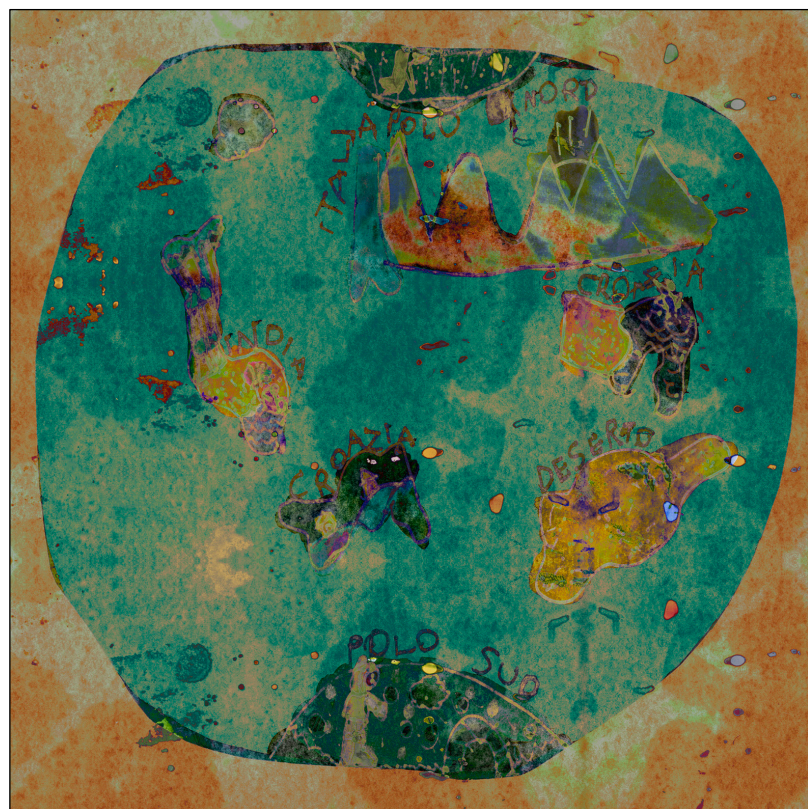
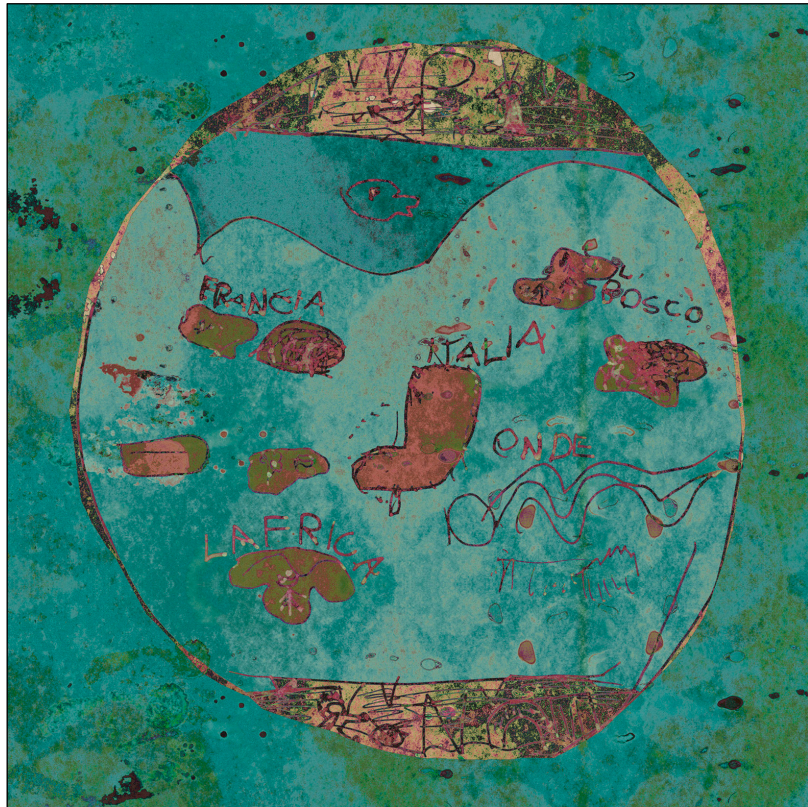
Fuori da quale gioco?

Le forme dell'intelligenza che scegliamo di adottare – e intendo la capacità di *rilegare assieme*, di *strutturare*, se ne accettiamo il significato – sanno contrappuntare con l'evento? Con l'emergere dell'imprevedibile che siamo?

Vale a dire: *come mappiamo il mondo*? Che mappare comporta creare le sintassi che ordinano il nostro discorso. Decidendo chi ne sta dentro e chi ne sta fuori.



Le mappe del mondo



da *Le mappe del mondo*, Roberto Conz, 2004⁹

⁹ Roberto CONZ, *Le mappe del mondo*, 2004 | <https://robertoconzworks.wordpress.com/immagini/le-mappe-del-mondo/>.

E – pur rischiando una certa ineleganza – scelgo di citare testualmente un frammento di Paolo Miorandi che coglie perfettamente il nucleo generativo della questione a cui sto da anni cercando di dar forma.

[...] Da ciò deriva l'ossessione di Conz per le mappe, le classificazioni, gli elenchi, le strutture che ordinano il mondo attraverso atti di esclusione. Molti lavori di Conz possono essere letti proprio come il tentativo di costruire ordini più ospitali, dove possa trovare posto l'elemento che, slittando dal principio ordinante, fa slittare l'intera costruzione; l'elemento che rendendo la costruzione pericolante ne attenua la natura di rigida struttura di controllo.

È proprio negli edifici pericolanti che trovano ospitalità gli esclusi. Rendere *pericolante* una forma, una struttura, un'organizzazione, un codice significa, d'altro canto, mettere quella forma, quella struttura, quell'organizzazione, quel codice in *pericolo di vita*, se la vita è apertura, evoluzione, apprendimento¹⁰

Elenchi [ma anche: mappe, per non smarrirci]

Conosciamo tutti il sublime elenco degli animali dell'Imperatore di Borges. Sicuramente meno conosciuto è invece quell'altro elenco di un bambino che non ho mai incontrato.

E poi lo straordinario graffito che NOF4 – Nannetti Oreste Ferdinando – scrive con la fibbia del panciotto durante i vent'anni d'internamento nel padiglione Ferri del manicomio di Volterra, tra il 1952 il '72. Meravigliosa cosmogonia che ricopre l'intera facciata dell'edificio ora purtroppo quasi totalmente in rovina.¹¹

(a) *appartenenti all'Imperatore,*

(b) *imbalsamati,*

(c) *ammaestrati,*

(d) *lattonzoli,*

(e) *sirene,*

(f) *favolosi,*

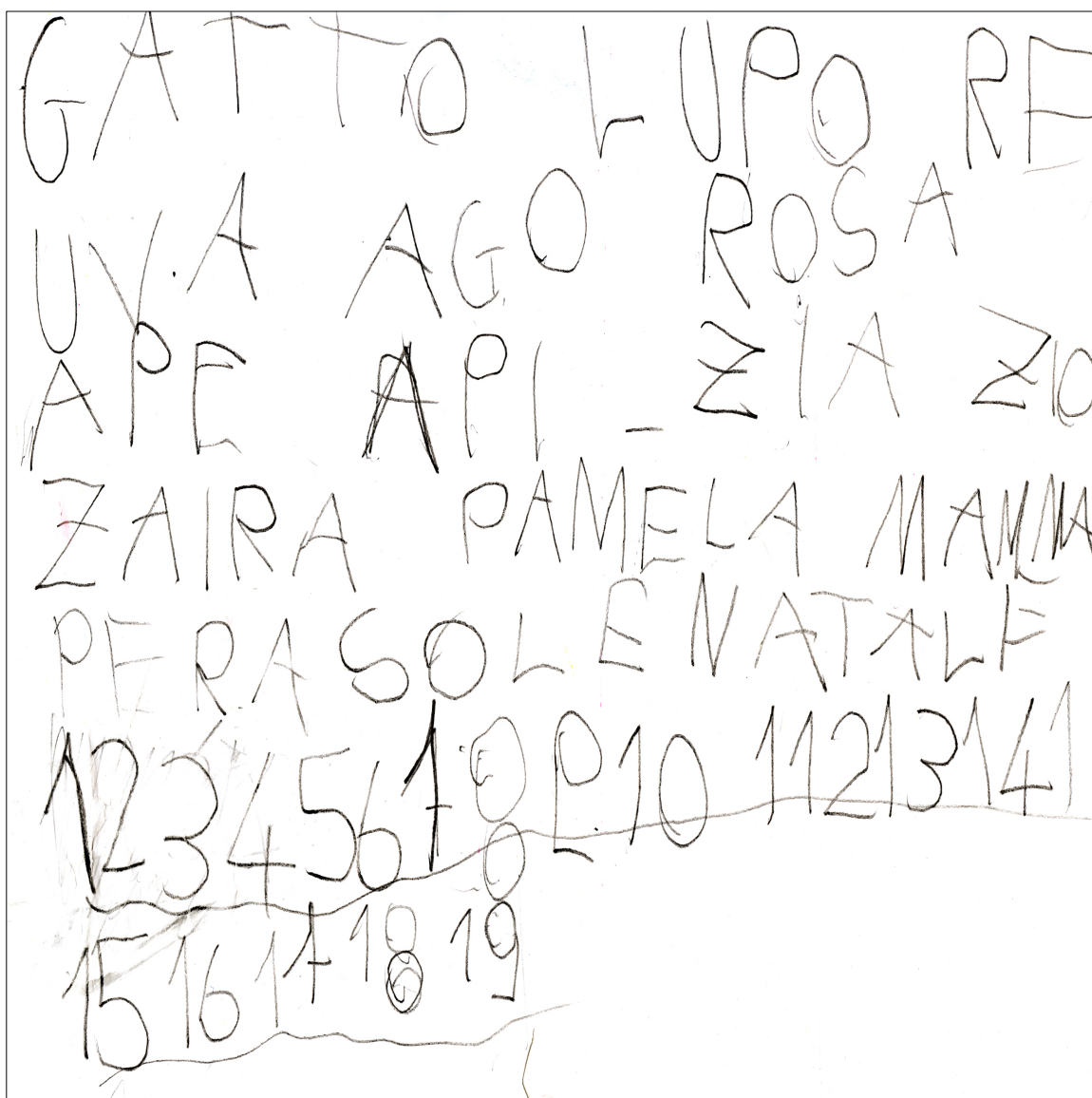
(g) *cani randagi,*

(h) *inclusi in questa classificazione*

¹⁰ Paolo MIORANDI, *Ospitalità dello sguardo*, § 5, 6; cfr. <https://robertoconzworks.wordpress.com/testi-critici/paolo-miorandi-ospitalita-dello-sguardo/>

¹¹ Sulla vicenda di Nof4 – Nannetti Oreste Ferdinando – vedi Paolo MIORANDI, *Nannetti*, Trento, Il margine 2012. Volterra, l'arte-follia di Oreste Nannetti.

- (i) che s'agitano come pazzi,
- (j) innumerevoli,
- (k) disegnati con un pennello finissimo di pelo di cammello,
- (l) eccetera,
- (m) che hanno rotto il vaso,
- (n) che da lontano sembrano mosche.¹²



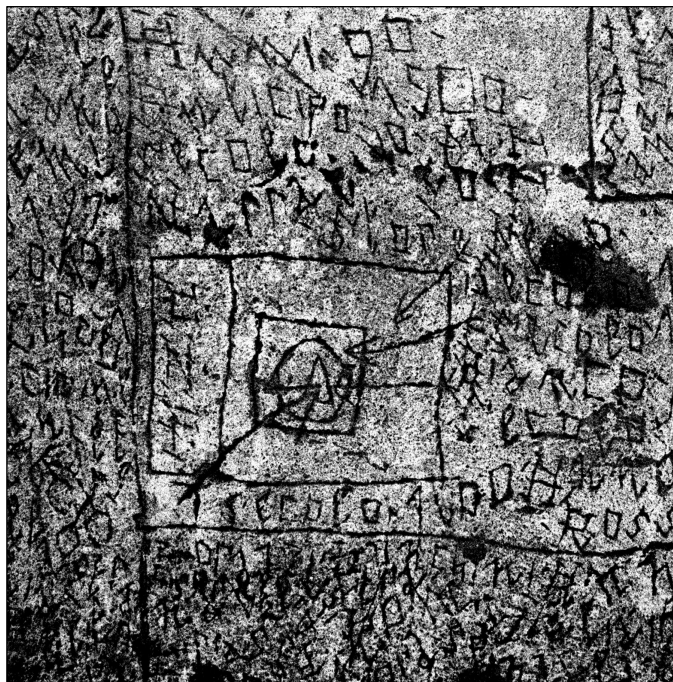
da *Le mappe del mondo* | Roberto Conz, 2004¹³

¹² Jorge Luis BORGES, *Tutte le opere, Volume I*, Milano, Mondadori 1984, pp. 1004-1005.

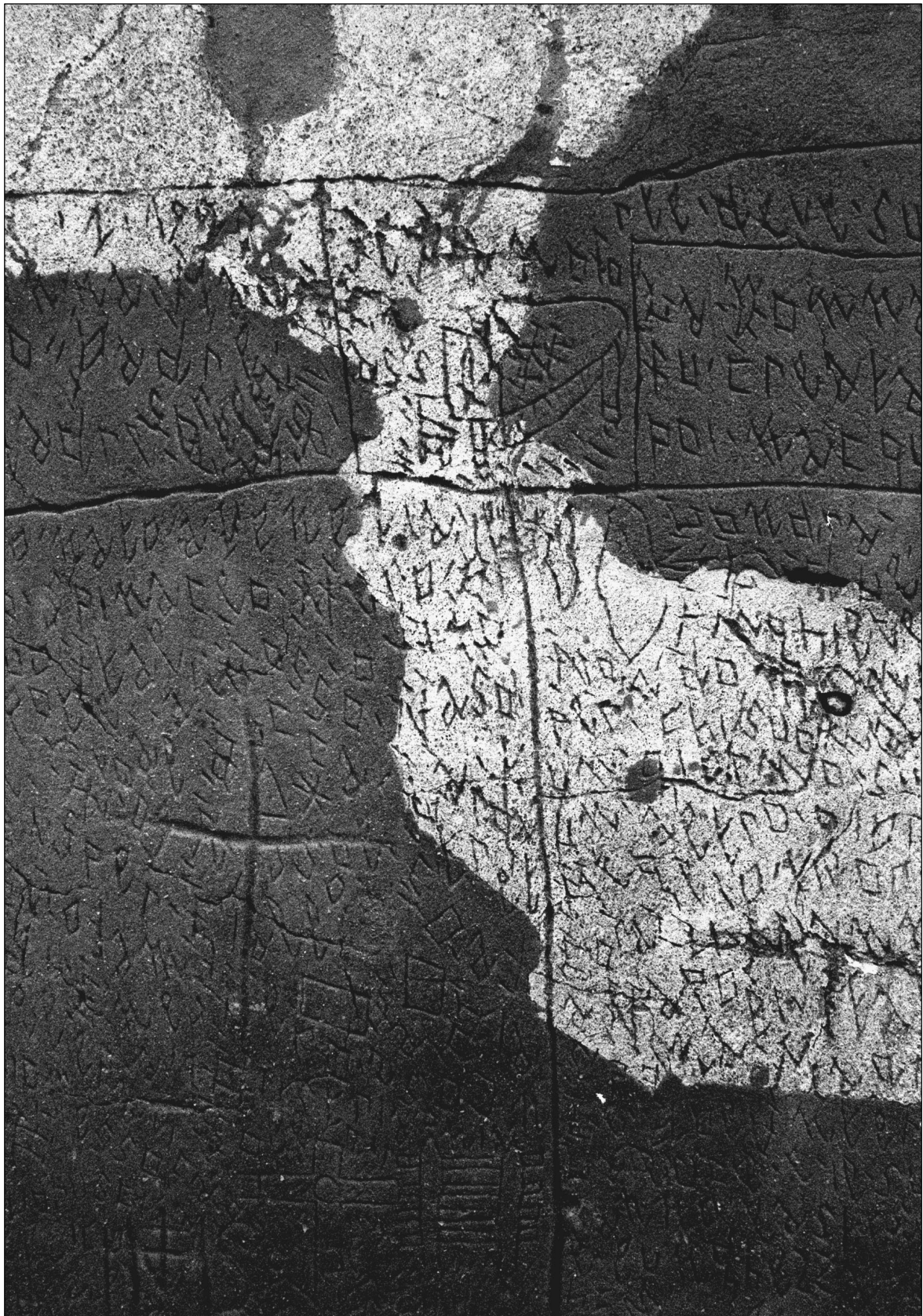
¹³ Roberto CONZ (immagine di proprietà dell'autore).



da *Le mappe del mondo*, Nof4 | Roberto Conz, 2011



Le mappe del mondo | Nof4



Le mappe del mondo | Nof4 ¹⁴

¹⁴ Roberto CONZ (immagini di proprietà dell'autore).

Scarti

La R.A.R. – *Raccolta Alienazioni e Rottami* – era una piccola città dentro la città, dove La Città portava ciò che non serviva più. Gli scarti.

Il lavoro del mio papà era di catalogare *tutto*. Dare un nome e un luogo a tutto. *A tutto*.

Dentro meravigliosi quaderni – *enormi* – a righe, e con la copertina rigida marmorizzata.

Lì dentro scriveva. Scriveva sempre.

Io ci andavo a fine scuola. Raccoglievo le monete del fascismo (*acciaio, alluminio*) e i bossoli di mitragliatrice dell'ultima grande guerra (*ottone*).

La prima batteria *vera* sulla quale ho pestato *Cuore matto* di Little Tony veniva da una strana sintassi di oggetti (*plastica, ottone, acciaio*) trovati alla R.A.R.

E così la prima bicicletta da corsa (*metalli vari, gomma, cuoio, vernice blu marmorizzata*).

Molto tempo prima di passare a correre per l'Olimpia.

Solo per dire che dare un nome e un posto ad ogni cosa è importante. Secondo me.

[...] gli *scarti*, che sono per definizione le *cose che non trovano posto*, gli elementi che il processo di produzione dell'ordine ha escluso come non utili, inopportuni, fastidiosi, pericolosi.

Da questo punto di vista il lavorare con gli *scarti* della visione, con le cose che lo sguardo codificato non vede, ha una certa familiarità con ciò che il lavoro psicoanalitico compie con gli *scarti* del linguaggio.

Ospitare ciò che non ha *parola*, perché è prima della *parola*, talvolta sul farsi della *parola*, o perché è dopo la *parola*, dopo la *catastrofe* della parola, nella resa della *parola*.¹⁵

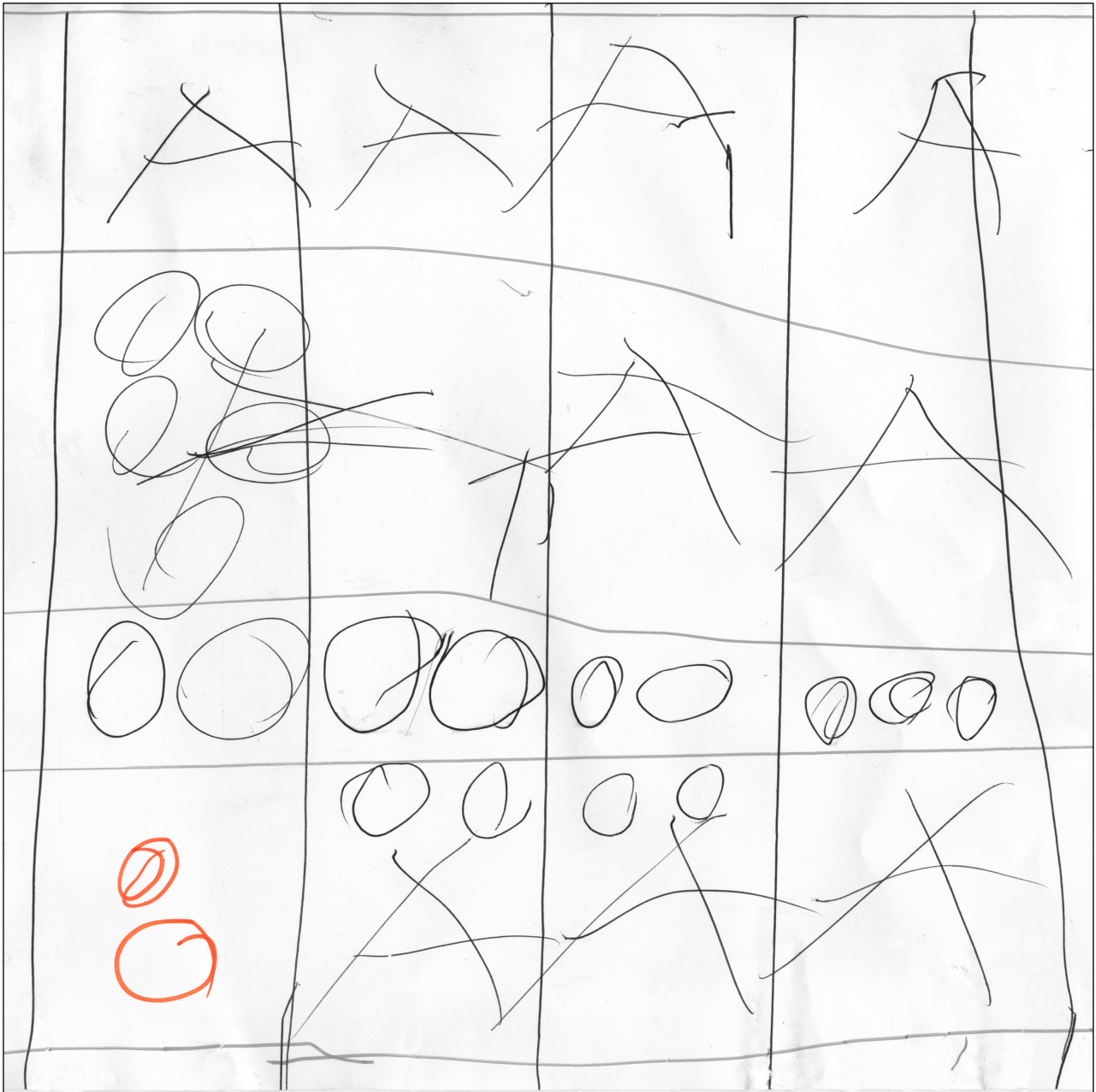
Piero e Alessia hanno creato una casa editrice a Parigi. *Donner lieu*.¹⁶

Si chiama così. *Dare luogo*.

Ma perché questo avvenga si devono trovare – o creare – griglie ospitali capaci di accogliere l'inatteso del sintomo che incrina la linearità del discorso.

¹⁵ Paolo MIORANDI, *Ospitalità dello sguardo*, cit., § 8, 9.

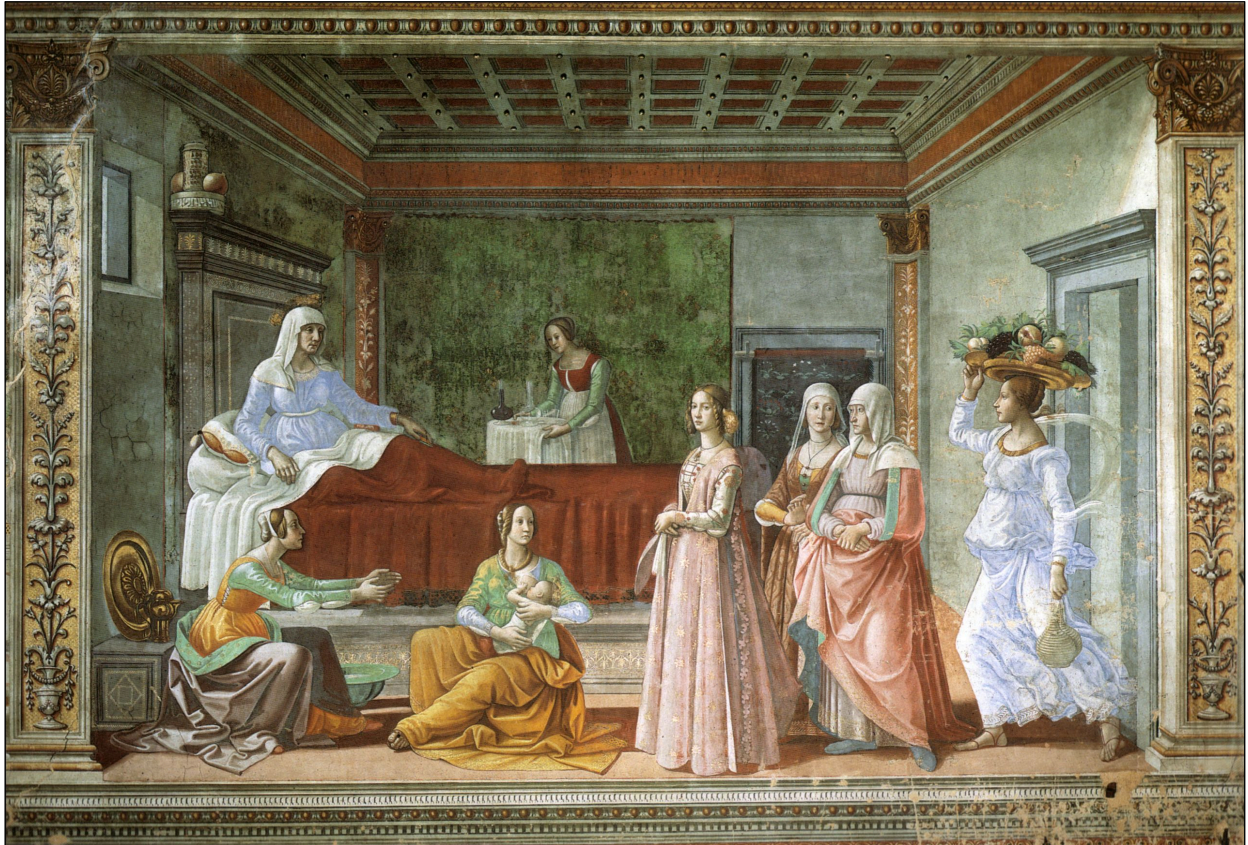
¹⁶ Editions donner lieu - Parigi | <http://editions-donner-lieu.com/editions/>.



Le mappe del mondo | Roberto Conz, 2004

E allora penso a Didi-Huberman quando parla dell'irrompere dell'ancella *con gli abiti pieno di vento* all'interno della fissità della griglia prospettica del quadro del Ghirlandaio, *La nascita di San Giovanni Battista*.¹⁷

¹⁷ Georges DIDI-HUBERMAN, *Il passo leggero dell'ancella. Sul sapere eccentrico delle immagini*, Milano, EDB 2015.



Ghirlandaio | *Nascita di San Giovanni Battista*, Cappella Tornabuoni, Firenze

E anche al balbettare penso. Il balbettare che costringe il linguaggio a incepparsi – *a scartare* – per *dar luogo all'eccedenza* di ciò che non sarebbe altrimenti dicibile ... «perché è prima della parola, talvolta sul farsi della parola, o perché è dopo la parola, dopo la catastrofe della parola, nella resa della parola», riecheggia Miorandi.

Si sa che chi balbetta smette di farlo nel momento in cui gli è richiesto di parlare a ritmo di metronomo. O di cantare. Il balbettio si mostra allora come un'anomalia – uno *scarto* – del tempo condiviso. Esigenza di *dar voce al tempo del soggetto* che avanza con passo incerto dentro le ortogonalità delle strutture.

Il y avait longtemps déjà que je connaissais... *pas à pas* – *nulle part*... : mais cette oeuvre, chaque fois que je m'efforçais d'en parler, se dérobaux mots, rétive et comme insaisissable. Je me décidai alors à écrire au compositeur, György Kurtág, pour lui demander s'il accepterait de m'aider, de me parler de son travail, de Beckett et de ces bribes poétiques qu'il avait choisi, près de dix ans auparavant, d'unir à sa musique. Quelques jours plus tard, le téléphone sonne. Une voix hésitante, douce et ferme à la fois: "Bonjour, c'est György Kurtág". Il acceptait. Deux entretiens s'en suivirent. À mes questions, souvent, Kurtág ne répondait que par un murmure, un silence, un déroutant "*Je ne sais pas*... ". Il m'a fallu apprendre à respecter ces

silences et ces non-dits, attendre que viennent les mots, accepter qu'ils ne viennent pas. Mais *au fil de ce bégaiement* (“*Ma langue maternelle*”, *se plaît à dire Kurtág...*), au creux du silence, peu à peu – “pas à pas” – les idées venaient, lumineuses, que je notais comme on recueille un trésor. Hésiter, pour mieux laisser venir la pensée, dans sa pureté, dans sa vérité, répéter, répéter jusqu'à ce que surgisse le souvenir oublié, accueillir le silence comme une chance, et l'occasion unique d'entendre enfin le sens des mots.¹⁸

In questo struggente esergo del bel testo che Haydée Charbagi dedica all'*op.36* di György Kurtág, troviamo un primo accenno ad un luogo caro al compositore ungherese su cui ci soffermeremo più avanti: l'incrinarsi della voce, della linea, del progetto. Affinché si crei un varco.

*En la grieta creo, creándome*¹⁹.

L'incrinarsi di ciò che sappiamo di sapere. Per attendere...

... il *momento dell'ignoranza*, lo stupore di fronte all'inatteso che viene. Ignoranza come tentativo di lasciar venire ciò che forse verrà, e che verrà solamente se lasciato venire. Ignoranza come condizione per una venuta?

Penso alla grande lezione proustiana per cui la memoria involontaria nasce soltanto dall'oblio e solo la dimenticanza permette l'accesso al ricordo.²⁰

E ancora...

Bisogna dunque che il sapere si accompagni ad un uguale oblio del sapere stesso. Il non sapere non è ignoranza ma un atto difficile di superamento della conoscenza. Solo a tale prezzo un'opera è in ogni istante quella sorta di inizio...²¹

¹⁸ «Già da tempo conoscevo ... *pas à pas* – *nulle part* ... ma quest'opera, ogni volta che mi sforzavo di parlarne, si sottraeva alle parole, restia e come inaccessibile. Mi decisi allora di scrivere al compositore, György Kurtág, per chiedergli se accettava di aiutarmi, di parlarmi del suo lavoro, di Beckett e di quei frammenti poetici che aveva scelto, quasi dieci anni prima, di unire alla sua musica. Qualche giorno più tardi, il telefono suona. Una voce esitante, dolce e ferma ad un tempo: “Buongiorno, sono György Kurtág”. Accettava. Ne seguirono due interviste. Alle mie domande, Kurtág non rispondeva che con un mormorio, un silenzio, uno spiazzante “non so...”. Ho dovuto imparare a rispettare questi silenzi, questi non-detti, attendere che le parole venissero, accettare che non venivano. Ma sul filo di questo balbettio (“la mia lingua materna” piace dire a Kurtág), dentro questo silenzio, poco a poco – *passo a passo* – le idee venivano, luminose, e le annotavo così come si raccoglie un tesoro. Esitare per meglio lasciare venire il pensiero, nella sua purezza, nella sua verità, ripetere, ripetere, fino a che non emerge il ricordo dimenticato, accogliere il silenzio come una possibilità, e l'occasione unica di intendere finalmente il senso delle parole». Haydée CHARBAGI, *Comment le dire?*, in «Po&sie», 2007/2 (N° 120), pp. 142-164; vedi anche <http://www.cairn.info/revue-poesie-2007-2-page-142.htm> (trad. di Roberto Conz).

¹⁹ Nella crepa creo, creandomi (trad. Pietro Taravacci). Cfr. Alberto KURAPEL, *A pesar de todo, la vida*, in Roberto CONZ, *Tra*, Rovereto, Nicolodi Editore, Rovereto 2002, p. 99.

²⁰ Paolo MIORANDI, *Ospitalità dello sguardo*, cit., § 13.

Credo allora che la grande forza del gesto di Kurtág sia stata proprio quella di rimettere in gioco *l'incerto* in un momento in cui il linguaggio musicale europeo si stava irrigidendo entro le logiche del serialismo integrale. In anni in cui la musica viene vivisezionata in parametri, lui scrive:

Virág az ember... (1b)

Blumen die Menschen, nur Blumen... (1b) Flowers We Are, Frail Flowers... (1b)



La scala di do maggiore esplosa su tutti i registri, quasi ad abbracciare, nelle due ultime note, l'intera tastiera del pianoforte. Sette note sui tasti bianchi, collegate da tre esili legature tratteggiate che le respirano in *domanda*, *risposta* e – dopo una breve corona – *coda*. I valori sono la bianca e la nera, senza altre indicazioni di durata. Nessuna indicazione neppure di metronomo, né di dinamica o di espressione. Le mani si incrociano in modo del tutto antieconomico. L'interprete si ritrova in una condizione di disarmante nudità che lo riconduce solo a se stesso. Il tempo è quello del *suo* respiro. Del *suo* gesto. Tre corone di diversa lunghezza (*ma quale?*) sembrano ulteriormente sospendere un tempo indecidibile, che rimanda a una condizione di fragilità assoluta. *Flowers We Are, Frail Flowers*.²² E sbaglieremmo a intendere questo brano come un lavoro minore. Kurtág stesso lo definisce come uno dei suoi brani migliori e a lui più cari, più volte ripreso e trascritto.

Chi ha familiarità con le partiture dell'autore sa bene lo sconcerto in cui ci lasciano proprio rispetto alla dimensione temporale. L'idea di *tempo segmentato* cede qui il posto a quella di *tempo vissuto*. Non ripetibile. Non definibile a priori sulla carta. La logica quantitativa cara agli strutturalisti sembra arrestarsi di fronte allo stupore, alla sospensione, al non poter sapere una volta per tutte. È un tempo che non sa. Non sa più.²³

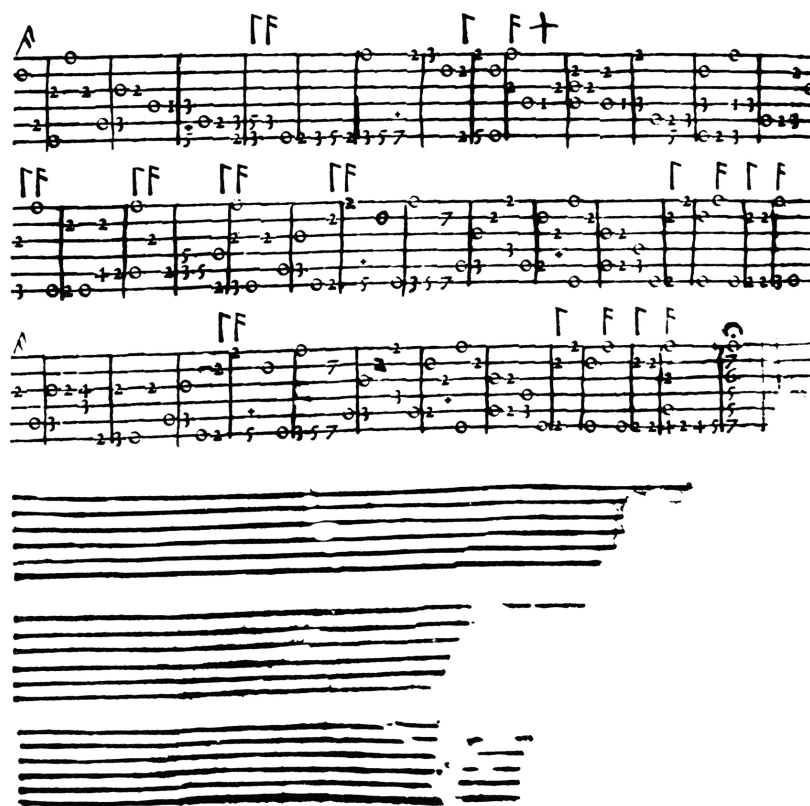
Un déroutant “*Je ne sais pas...*”.

²¹ Gaston BACHELARD, *La poetica dello spazio*, Bari, Edizioni Dedalo 2015, p.23.

²² György KURTÁG, *Jatekok*, Vol. I, Milano, ed. Ricordi 1991.

²³ Su questo tema rimando al bel testo di Martá GRABÓCZ e Jean Paul OLIVE, *Gestes, fragments, timbres: la musique de György Kurtág*, Paris, L'Harmattan 2009, pp. 117-138. Cfr. anche <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01388422>.

In questo gioco di associazioni che – a mio rischio – ho avviato sin dall’inizio, affiora qui un frammento di intavolatura per liuto...²⁴



Oggi che non lo devo più suonare, torno a guardare questa *immagine*. C'è qualcosa di struggente in essa che allora – intento ad altro – non sapevo vedere.

Una breve *fantasia* forse. Non lo sappiamo – non è indicato – e il laconico brano si presta a più di una forma. O forse piuttosto un *tastar de corde*... Meraviglioso genere in cui il liutista si avvia al concerto *tastando* le corde del suo strumento. È un procedere incerto. Quasi a tentoni. Senza quasi sapere.

E c'è una qualche ritrosia nelle stanghette di misura, come restie a segmentare il tempo in battute. Un poco sghembe. Segnate da una mano esitante. Così come i numeri che paiono – finalmente – quasi respirare, privi di ogni meccanica precisione. Come passi che procedono un poco svagati, disponibili alla sorpresa. Anch'essi in qualche modo incerti, smangiati.

Il traspirare di tante esecuzioni, forse. Chissà?

²⁴ Joanne MATELART, *Intavolatura de leuto*, Roma 1559, Firenze, ed. S.P.E.S. 1979, p. 23.

E l'esagramma poi, che indica sì le corde del liuto ma è anche *sostegno al tempo*. Che è pur su quelle corde che prende forma – che *affiora, diverso ad ogni suo ritorno* – il tempo di questa musica. È un tempo che fluttua – lo si vede bene – sospinto da chissà quale respiro sommerso. E si svuota di ogni indicazione poi. All'improvviso. Come in attesa...

Frana nel bianco in fine, quasi una speranza di indeterminato. Come a dar luogo a una scrittura adiaematica in campo aperto.²⁵

Togliere la cornice d'uso agli oggetti ci permette di risignificarli in accostamenti inattesi. Perché...

L'occhio e la lingua sono in contrasto tra loro. Né l'uno né l'altro bastano da soli. Solo mescolandosi danno vita alla terza immagine.²⁶

Ed è così che allora posso scorgere nel tremolio del segno di una pagina di musica del '500, nell'occasionale finire dell'inchiostratura del rullo che traccia l'esagramma, un possibile varco d'accesso a un tempo finalmente permeabile in cui Joanne Matelart è compagno di banco di György Kurtág. E si intendono bene – i due vecchi amici – sulla necessità di dar voce e forma all'incerto che ci compone. L'incerto che siamo.

Scarti, ancora

Ildikó Monyó è una cantante ungherese di musica pop che negli anni '70 ha avuto il suo momento di successo.²⁷ In seguito ad un incidente stradale perde l'uso della voce per alcuni anni.

Nel Luglio del 1988 Samuel Beckett viene trovato a terra, privo di coscienza, nella cucina di casa. In seguito a un probabile infarto, o ad altra malattia neurologica mai specificata, Beckett subisce una pressoché totale perdita della parola, un'afasia che si estende alla capacità di intendere il linguaggio scritto e parlato. Durante il periodo di recupero all'Ospedale Pasteur inizia a scrivere il suo ultimo lavoro. *Comment dire*.

²⁵ Si tratta della prima forma di notazione del canto gregoriano (precedente al X secolo). Qui non note ma frammenti di melismi erano annotati accanto alla parola sacra del testo. Simile a schegge di arabesco, questo tipo di notazione era priva di una precisa indicazione temporale e intervallare. Il respiro della parola sacra sosteneva il fluire del canto.

²⁶ Charles SIMIC, *Il cacciatore di immagini*, op. cit., p. 100.

²⁷ Monyók Ildikó - Ez az elmúlt szerelem (YouTube): <https://www.youtube.com/watch?v=u88bl1b5B00>.

Joseph Chaikin, straordinario attore e regista che a lungo ha lavorato su testi di Beckett, nel 1984, in seguito ad un intervento chirurgico al cuore, attraversa un periodo di afasia.

Ruby Cohn legge *Comment dire* e pensa allora di affidarlo a Joseph Chaikin, chiedendo a Beckett di tradurlo in inglese egli stesso perché Chaikin non conosce il francese.

Nasce così *What is the Word*.

Difficile considerare *What is the Word* una deviazione; è semmai un culmine, l'articolazione finale di quelle che sono state spesso considerate le verità essenziali di Beckett.²⁸

Nel 1990 Kurtág scrive *What is the Word*, op. 30a²⁹, per voce e pianoforte, dedicando il lavoro a Ildikó Monyók che dovrà così annasprire in scena il suo drammatico tentativo di ritrovare *la voce* della parola. Nel '91 segue una seconda versione – op.31b – per voce e *ensemble* con ancora Ildikó Monyók come *performer*.

Sikló's István tolmácsolásiában
Beckett Samuel üzeni:
Monyók Ildikóval: Kurtág György op.30

Kivérhatatlanul, elviráthetetlenül lassan

mp

poco

poco

What is the Word, op. 30a | Incipit

²⁸ Laura SALISBURY, "What is the Word": Beckett's Aphasic Modernism, in «The Journal of Beckett Studies» no. 17, 2008, pp. 80-128.

²⁹ Qui l'incipit manoscritto dell'edizione fuori catalogo dell' EMB (Edizioni Musicali Budapest).

E ancora colpisce l'occhio l'estrema rarefazione del segno tracciato a mano dall'autore. La scheletricità dell'accompagnamento all'unisono del pianoforte che pare, all'inizio, quasi una pietosa stampella al claudicare della voce, per poi sdoppiarsi in bicordi che puntellano ancora i monosillabi con quinte vuote alternate a dissonanze di settima e seconda minore, pudica velatura (o sottolineatura?) all'incrinarsi della voce. E le corone. Respiri sempre diversi e lasciati alla fatica di chi inespica dentro lo sforzo di emettere dalla gola un suono, *prima che sia parola*.³⁰

C'è stato un momento in cui la parola, prima di essere significato – *denotazione* – è stata corpo. E chiedo ancora alle parole di Miorandi di affiancare questo mio pericolante tentativo di tenere assieme – forse comporre – luoghi le cui relazioni sono difficilmente definibili.

Qualcuno ha scritto, e faccio riferimento alla lezione del grande psicoanalista Hans Loewald, di come le parole, prima di acquisire le loro caratteristiche semantiche, facciano parte di un'esperienza indifferenziata, densa e globale, nella quale non c'è distinzione tra l'interno e l'esterno, il Sé e l'Altro, la realtà e la fantasia, il passato e il presente. In tale esperienza originaria le parole sono suoni, saranno poi anche forme, in un discorso sensoriale ed affettivo nel quale il bambino è immerso: il suono della parola, la grana della voce della madre, la morbidezza del suo vestito, il calore del seno, il colore del cielo, l'aria sulla pelle.

Crescendo, il bambino arriva gradualmente a capire che le parole hanno significati indipendenti dal contesto sensoriale e affettivo nel quale appaiono. Crescere, da questo punto di vista, è tracciare distinzioni, mettere distanza tra cose prima fuse assieme. Ciò rappresenta una competenza adattiva. Ma, d'altra parte, se la densità affettiva originaria è completamente perduta, il risultato sarà una vita funzionalmente competente ma affettivamente vuota e morta.

Da qui, forse, l'ostinazione con la quale Roberto Conz fa abbracciare, ed è un abbraccio che è sempre anche una lotta, il *corpo* delle parole e il *corpo* delle immagini. Come se in tale incontro-scontro risiedesse una possibilità di salvezza: salvezza come ritorno ad una *parola-immagine* incantata, generativa, aperta e come fuga, scanzonata o angosciata, da una parola definitiva, definitivamente compiuta, e dunque morta, morta alla vita. [...]

È la scommessa, di continuo tentata, di un luogo *tra* gli alfabeti, tra le differenti definizioni del mondo, come luogo epifanico di emergenza e nascita. È la *cocciuta speranza di epifania*³¹ dichiarata in una delle tavole di Conz.³²

³⁰ Sospendo momentaneamente la riflessione, appena accennata, sul lavoro di Kurtág per riprenderla più avanti.

³¹ Roberto CONZ, *Tavole ortottiche*, 2003, Archivio Galleria Civica, Trento | <https://robertoconzworks.wordpress.com/parole-da-guardare/tavole-ortottiche/>

³² Paolo MIORANDI, *Ospitalità dello sguardo*, cit., § 15, 16.

Sfocature

Un'amica curatrice d'arte al Museo Cantini di Marsiglia mi diceva – soffrendo lei di una discreta miopia – che per meglio osservare un quadro, per poterci meglio riflettere, doveva togliersi gli occhiali. L'immagine perfettamente a fuoco le si chiudeva altrimenti, impermeabile al suo sguardo³³, negandole l'accesso a quell'*attorno* che ci permette talvolta di entrare nella vita non dichiarata delle cose. La sfocatura diventa allora luogo di transiti possibili. Così come è solo la parola parzialmente cancellata nel palinsesto medievale che dà involontariamente luogo alla *diafania* – la visione *attraverso* – capace di far risuonare *policronie* impensabili al discorso che si nutre solamente di significati.

La sfocatura del *significato*, della sua volontà definitoria, è forse il pedaggio da pagare per entrare nel territorio del *senso*. Dell'estetica. Quanto meno di un'estetica non assertiva.

Solo così posso lasciare che si compongano – in una sorta di *rêverie* – relazioni tra luoghi altrimenti *intransigenti*. Solo sfocandone i margini. Lasciando che le irriducibili crepe di tempi che si ostinano a riaffiorare si riaggreghino secondo simpatie occasionali, imprevedibili e, forse proprio per questo, capaci di generare stupore.

È da questi pensieri – dentro questi *tentativi di resa* – che da un paio di anni è nato il percorso di *Still*. Cantiere aperto. Ad ora una novantina di pezzi per pianoforte che si vanno affiancando in ordine cronologico. Quasi ogni giorno – come immagino facessero quei restauratori di treni merci – una qualche pennellata di vernice. Provvisorie stuccature a riparare non so che. Cercando di fare un po' di spazio a ciò che vuole affiorare. Che sia una scrittura mia, un corale di Bach, un frammento di Schumann oppure la scala di do maggiore da suonare con il solo dito indice. *Objets trouvés*, *Objets retrouvés*, che dato e firmo a mio nome, perché non sono citazioni ma *ritrovamenti*. Frammenti di ciò che mi compone. Della stratigrafia che sono e che mi salva dall'amnesia. Ogni ritrovamento è un cocciolo di *speranza nel passato*³⁴, non certo come nostalgia ma – sì – come *nostos*. Canto d'esilio.

All'esiliato manca innanzitutto il mondo, cosicché non è esiliato soltanto per aver perduto la patria prima, ma per non trovarla da nessuna parte. Ha, dunque, soltanto orizzonte.³⁵

³³ «Questo stato in cui tutto si vede fisso, nitido, presente, ma senza relazione». Maria ZAMBRANO, *L'esilio come patria*, Brescia, Ed. Morcelliana 2016, p. 134.

³⁴ Peter SZONDI, *Speranza nel passato*, in Walter BENJAMIN, *Infanzia Berlese*, Milano, Einaudi 2007, pp. 127-151.

³⁵ Maria ZAMBRANO, *L'esilio come patria*, op. cit., p.129.

Allora firmo e dato tutto. Per questo. Come il bambino smarrito che scrive e scrive il proprio nome sul banco di scuola, a puntellare la vertigine. E affido poi all'interprete questi *segni* chiedendogli una scelta di brani. Su questa trama si tesse poi, poco alla volta, assieme, la *Suite* che verrà eseguita.³⁶ Come una sorta di *squiggle game*³⁷ entro il quale due mani intrecciano il loro vagare. I loro tempi, se la memoria è scritta di tempo. *Policronie*? Non lo so. Forse. Forse sì. Se vogliamo tentare di dare un nome a questi affioramenti che, per un breve momento, affiancano in una specie di compresenza – di *contemporaneità*? – ciò che altrimenti resta sepolto in un tempo irrelato.³⁸

Oggi il nostro bisogno storico è di trovare un metodo che riveli e non nasconda i legami, le articolazioni, le solidarietà, le implicazioni, le connessioni, le interdipendenze, le complessità.³⁹



Stefano Malferrari e Roberto Conz⁴⁰

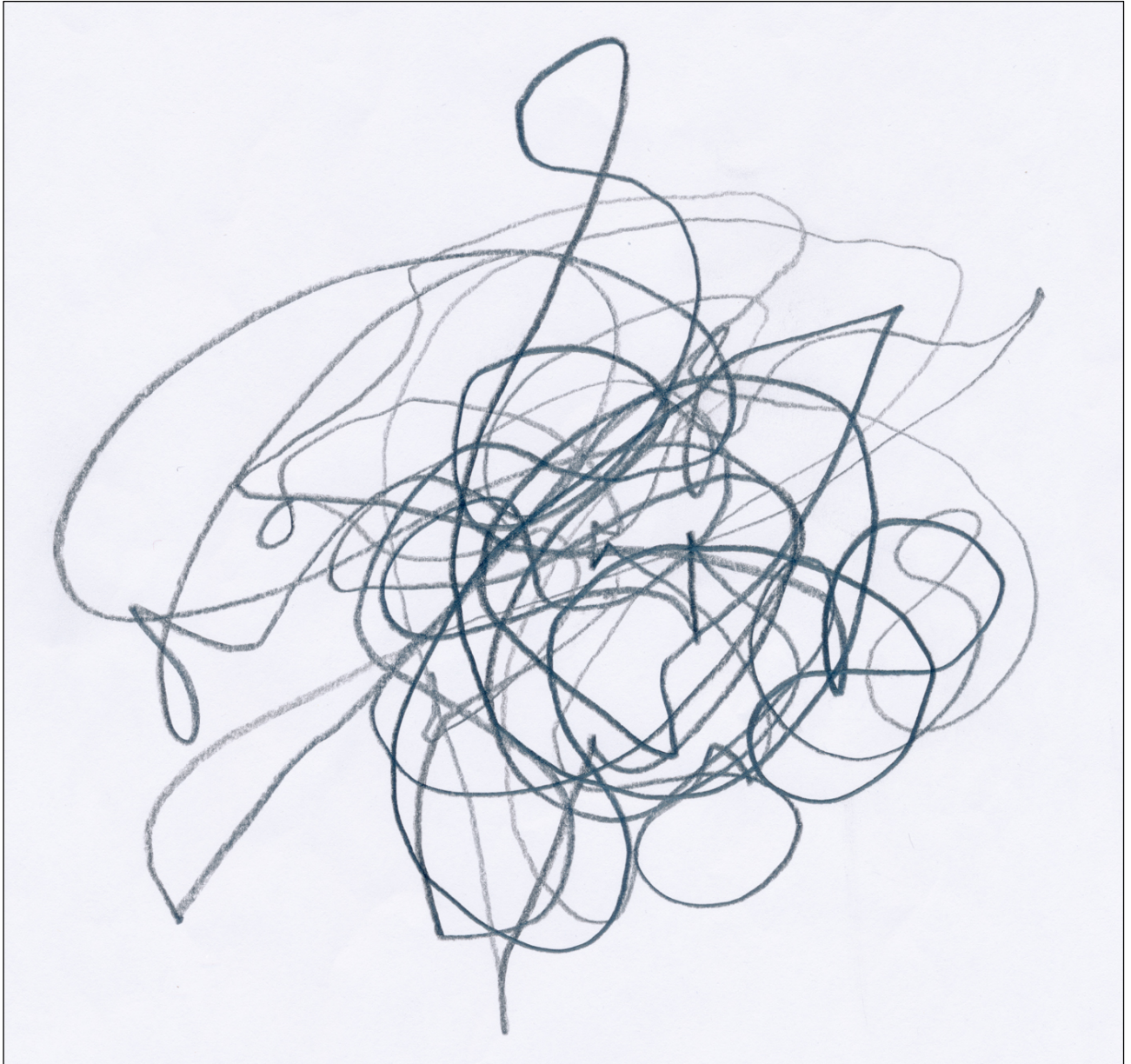
³⁶ Stefano Malferrari è il dedicatario della *Suite Malferrari* costruita in questo modo e da lui eseguita nella rassegna *Scarti*, Mori, 2017.

³⁷ Gioco inventato dal pediatra e psicanalista Donald Winnicott. In uno stesso foglio di carta bambino e terapeuta tracciano in alternanza un disegno a carattere libero che sarà il risultato dell'interazione tra i due.

³⁸ Riprenderò più avanti il tema di *Still* qui appena introdotto.

³⁹ Edgar MORIN, *Il metodo, 1. La natura della natura*, Milano, Raffaello Cortina 2001, p.11.

⁴⁰ In *Relatiografia*, di Matteo PETERLINI, *Scarti*, Mori 2017. Immagine di Francesco Pernigo – Courtesy Francesco Pernigo e Matteo Peterlini.



Relatiografia | Stefano Malferrari e Roberto Conz, 2017

Encore quelque chose

[appunti su *What is the word* di György Kurtág]

*Non c'è nulla da esprimere, nessuna fonte di ispirazione, nessuna possibilità di espressione, nessun desiderio da esprimere, a parte l'obbligo di esprimerli.*⁴¹

(Samuel Beckett)

*Nel punto in cui le parole non possono andare più lontano, si può ancora trovare qualcosa...*⁴²

(György Kurtág)

Ambivalenze

What is the word, op. 30a per voce e pianoforte, viene composto da Kurtág nel 1990 con il titolo originale (poi scartato) di *Samuel Beckett Sends a Message Through Ildikó Monyók in István Siklós's translation*. Seguirà a distanza di un anno una seconda versione, op.30b, rilettura della precedente, per voce ed *ensemble* di 34 elementi.

Samuel Beckett invia un messaggio tramite Ildikó Monyók nella traduzione di István Siklós.

Il messaggio. Il tramite. La traduzione.

La sua intera comprensione della musica sembra sorgere dal concetto di comunicazione umana, della quale un'ovvia manifestazione è l'articolazione discorsiva delle note, come parlate, che si trova nella maggior parte dei suoi lavori⁴³.

Il comunicare quindi. La necessità, l'urgenza, l'obbligo di comunicare. Ma comunicare cosa, quando nulla più sembra essere rimasto da dire? Nulla più sembra rimasto dicibile.

Non è certamente un discorso ciò che a Kurtág interessa comunicare né, tantomeno, *il discorso*. Si tratta, semmai, dei suoi *margini più dubbiosi*, per dirla con Foucault o, ancora, del «punto in cui i

⁴¹ Mel GUSSOW, *Conversazioni con (e su) Beckett*, Milano, Ubulibri 1998, p. 123.

⁴² Haydée CHARBAGI, *Comment le dire?*, op. cit., p. 155.

⁴³ «His whole understanding of music seems to spring from a concept of human communication, an obvious manifestation of which is the speech-like articulation of the notes found in most of his works». Rachel BECKLESS-WILSON, *Kurtág's Instrumental Music, 1988-1998*, in «Tempo» 207 (Dec. 1998), pp. 15-21.

segni stanno per farsi linguaggio»⁴⁴. Come Beckett, anche lui sembra essere alla ricerca di quella *sintassi dell'estrema debolezza – a Syntax of Extreme Weakness* – che muove le ultime pagine dello scrittore. Una sintassi che sappia trattare con la condizione di estrema fragilità dell'uomo. Un passo prima della resa. O dopo la resa.

Beckett e Kurtág allora – due autori sull'orlo dell'afasia, della legastenia – e Ildikó Monyók – cantante pop che ha perduto totalmente l'uso della voce a seguito di un incidente stradale⁴⁵ – a mettere in scena il dramma della comunicazione. Per dire – o chiedersi – *cos'è la parola*.

folly -
folly for to -
for to -
what is the word -
folly from this -
all this -
folly from all this -
given -
folly given all this -
seeing -
folly seeing all this -
this -
what is the word -
this this -
this this here -
all this this here -
folly given all this -
seeing -
folly seeing all this this here -
for to -
what is the word -

⁴⁴ Michel FOUCAULT, *Le parole e le cose*, Milano, Rizzoli 1967.

⁴⁵ Ecco, dalle parole dello stesso Kurtág, la storia del suo incontro con la cantante: «L'intero pezzo di Beckett sarebbe stato inconcepibile senza la voce recitante, senza Ildikó Monyók. Lei aveva avuto un incidente in macchina i cui effetti restano su di lei ancora oggi. Dopo questo incidente è rimasta muta per sette anni. In seguito, riunendo tutte le sue energie, con enorme sforzo, ha fatto tali progressi da essere in grado di apparire sul palco. Lei ha messo in scena se stessa – l'abbiamo vista per la prima volta in una *pièce* di teatro d'avanguardia in cui doveva balbettare. Era meravigliosa. L'ho conosciuta e, in seguito, è stata la *performer* di due mie canzoni per voce sola. Ero affascinato più di tutto dai suoi silenzi. Così pieni di tensione! E pochi giorni dopo sono entrato in contatto con la traduzione ungherese del testo di Beckett *What is the Word*». Michael KUNKEL, "... *folly for t[w]o...*": *Samuel's Beckett's What is the Word and György Kurtág Mi is a szó*, *Opus 30*, in «Contemporary music review», Vol. 20, 2001, p. 114 (trad. R. Conz). Cfr. <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/07494460100640201>.

see -
glimpse -
seem to glimpse -
need to seem to glimpse -
folly for to need to seem to glimpse -
what -
what is the word -
and where -
folly for to need to seem to glimpse what where -
where -
what is the word -
there -
over there -
away over there -
afar -
afar away over there -
afaint -
afaint afar away over there what -
what -
what is the word -
seeing all this -
all this this -
all this this here -
folly for to see what -
glimpse -
seem to glimpse -
need to seem to glimpse -
afaint afar away over there what -
folly for to need to seem to glimpse afaint afar away over there what -
what -
what is the word -

what is the word⁴⁶

Infranta. Puntiforme. Spezzata nelle sue possibili relazioni da vuoti di vertigine bianca. Smarrimenti. Impossibilità. Eppure è ancora parola. Parola comunque leggibile se non intelligibile.

⁴⁶ Samuel BECKETT, *What is the Word* (1989), in «Grand Street», Vol. 9, No. 2 (Winter 1990), pp. 17-18.

Perché un muto può scrivere parole. Può ancora farlo.

Perché la voce allora?

Ricordo – l’ho scritto poco fa – che dedicatario del testo di Beckett era stato Joseph Chaikin, attore e regista che a seguito di un’operazione al cuore aveva attraversato, a metà degli anni ottanta, un periodo di afasia. Così come – l’abbiamo visto – la cantante Ildikó Monyók aveva vissuto per lungo tempo la perdita della voce.

Credo allora che ciò che qui viene messo in scena sia non “solamente” il dramma della *parola* ma piuttosto – in un doppio livello – il complesso rapporto tra parola e voce.

“Allora, cosa c’è in una voce?” – si chiede Dolar, facendo eco a Giulietta sul balcone di Verona – “che parte del corpo abita? Non è un piede, né un braccio, [...] e in cosa ciò che è nella voce differisce da ciò che è in un nome, in una parola.

Cos’è un significante? È ciò che in un linguaggio può essere replicato. È replica, ripetizione, permette il discorso. È ciò che in una lingua può essere linguisticamente classificato. [...] È *solo tramite il significante che possiamo creare significato*. Il nome indica il significante.

Ma la voce è un’altra cosa. È ciò che in un linguaggio non contribuisce alla significazione. È ciò che non aiuta a creare significato. È *ciò che non può essere detto*. È il senso e l’essenza *verso* il significato. La voce è unica, è ciò che non può essere universalizzato. Quindi può servire, o così sembra, come garanzia del proprio essere ineffabile. Può servire come garanzia, *promessa di vita*.”⁴⁷

E questo luogo incerto ... “*verso* il significato”, assomiglia così tanto a quel... “punto in cui i segni stanno per farsi linguaggio” di Foucault.

Vorrei provare allora a soffermarmi un poco dentro questo *interludio*. In questo luogo di transito – o di conflitto – tra due giochi che ci tengono al mondo. Il gioco dell’angolo retto e il gioco della macchia. Oppure del righello e del segno che trema. E chissà quali altri abbiamo saputo inventare nei nostri goffi tentativi di dar senso ai nostri giorni.

Vorrei – in questa sosta – provare a mettere in dialogo alcune voci che mi sono state nel tempo amiche. Provare a interrogarci assieme.

Haydée Charbagi, in un suo splendido scritto a proposito di un altro lavoro di Kurtág su testi di Beckett, ci dice che...

È sul filo di questa variazione sonora che si genera il senso. Scrittura musicale insomma, perché più che il significato delle parole, la designazione di un oggetto del mondo ad opera del

⁴⁷ Mladen DOLAR, *What’s in a Voice*, <http://philosovereign.blogspot.it/2014/02/mladen-dolar-whats-in-voice-transkript.html> (trad. R. Conz).

segno linguistico, qui importa il rapporto dei segni tra di loro, la continuità ritmica, fonica, semantica di queste parole; scrittura poetica che non designa né afferma ma che *rende il senso presente nella carne del linguaggio*.⁴⁸

Perché il *senso* – aggiunge Charbagi – non è che un *flash*, un graffio di luce⁴⁹:

(...) *when the light of sense*
Goes out, but with a flash that has revealed
The invisible world (...) ⁵⁰

Come una fotografia scattata con grande attenzione ma avendo tralasciato di mettere la pellicola nell'apparecchio... le fa eco Roland Barthes.⁵¹

E in questo andirivieni tra luoghi dell'ineffabile e *l'obbligo di esprimerli* trovo importante questa altra voce che proviene da territori apparentemente lontani.

Una prima riflessione riguardo al significato di *senso*, è il riferirsi all'esperienza diretta del soggetto, alla realtà dei vissuti, al groviglio delle sensazioni, alla immediatezza della relazione oggettuale. [...] Il *senso* rimanda, in altre parole, alla propensione preriflessiva, a una oscillazione emozionale della soggettività, [...] all'*intransitività* del patico. L'universo del *senso*, che sottolinea che la dimensione fattuale dell'esperienza vissuta non può mai essere compresa nella sua interezza, nei suoi significati simbolici, rimanda a un tipo di conoscenza riferibile a una "ragione possibile", dove vi sia spazio per *ammettere le soglie dell'impensabile e dell'indicibile come parti legittime della conoscenza stessa*. In questa prospettiva si può accogliere che il *senso* abbia per sua stessa natura una dimensione ambigua in quanto il senso nasce per far fronte al caso e all'indeterminazione.

Il senso [...] si origina dallo stupore di fronte all'Altro.

[...]

Il mondo del *significato* ci pone di fronte allo spazio riflessivo dell'intenzionalità, all'entrata nella realtà simbolica, ai vissuti collettivi della condivisione scambiata, dichiarata, verificata: "la superficie 'oggettiva' della soggettività [...] caratterizzata dalla *transitività* costitutiva del 'semantico' ". Il *senso* emerge. Siamo costruttori di senso perché letteralmente "sentiamo il mondo" e costruiamo *significati* perché ci accoppiamo strutturalmente con i segni del mondo

⁴⁸ «C'est au fil de cette variation sonore que s'engendre le sens. Écriture musicale en somme, puisque c'est moins la signification des mots qui importe, la désignation par le signe linguistique d'un objet du monde, que le rapport des signes entre eux, la continuité rythmique, phonique, sémantique de ces sept mots ; écriture poétique qui ne désigne ni n'affirme mais rend le sens présent dans la chair du langage». Haydée CHARBAGI, *Comment le dire ?*, cit.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ William WORDSWORTH, *The Prelude, or, Growth of a Poet's Mind; an Autobiographical Poem* (1805, 1850), DjVu Editions 2001, p. 97.

⁵¹ Roland BARTHES, *L'Empire des signes. OEuvres complètes*, tome 2, Éditions du Seuil 1994, p. 804.

mediante i processi di simbolizzazione. V'è costruzione collettiva nel *significato*, v'è traccia di successive approssimazioni semantiche, fino a una condivisione sociale nel campo del simbolico, la cui endemica incertezza va accettata come non superabile.

[...] Non si colgono automatismi né subitanità in questo trascorrere tra *sensò* e *significato* [...] bensì il passaggio da un livello originario che resta incommensurabile, a un livello di mediazione simbolica che, in quanto determinato, si costruisce necessariamente attraverso l'oblio del senso.⁵²

Ma perché voce e pianoforte allora? Perché non – che so – voce e violino, come nei *Kafka Fragments*. O un qualche altro strumento a intonazione ... malleabile. Perché uno strumento *assertivo* come il pianoforte la cui intonazione sembra non porre più esitazioni, almeno all'interno del sistema ben temperato? Un pianoforte neppure *trattato*, a rendere le note almeno un poco più sfocate. E *quella* voce, poi. Non una voce *idealizzata* dalla “perfetta” intonazione ma una voce *sublimata*.⁵³

Naturalmente il perché non lo so ma, dentro questi pensieri che stanno affiorando, vorrei usare questo fatto a supporto dell'ipotesi o – preferirei – della *fantasia* che sta in qualche modo prendendo forma. S'è accennato – con Mladen Dolar – al rapporto tra parola e voce. Tra dicibile e ineffabile. Se possiamo accettare questa angolatura, la scelta del pianoforte pare allora di grande significato e coerenza. Un pianoforte che non contrappunta ma raddoppia, quasi sempre all'*unisono*, le altezze della voce. Quasi a voler dare a ogni sillaba, ad ogni fonema – sincronicamente – un luogo di dicibilità e un *attorno* ineffabile. Un nucleo *linguistico* che può essere replicato e un alone che *non può essere linguisticamente detto*. E – come dentro ad un ossimoro – è proprio alla voce che Kurtág chiede di *dire ciò che non può essere detto*.

Assenze

Per uno strano ribaltamento non esiste, per quanto ne so, una registrazione dell'opera 30a. Tutto lo sforzo di dare una voce – *quella* voce – alla sfibrata parola di Beckett non ha lasciato traccia *sonora*. Come in una sorta di acusmatica all'incontrario, abbiamo allora *segni per una voce*

⁵² Giuseppe VARCHETTA, in Karl WEICK, *Sensò e significato nell'organizzazione*, Milano, Raffaello Cortina 1997, pp. XIV–XV.

⁵³ *Sublimare* significa che il reale, cioè la Cosa, nell'opera d'arte non è occultato, travestito, idealizzato, ma, al contrario, tale materia incandescente è al centro. Solo che, in luogo d'essere mascherata o brutalmente scaricata sotto forma di passaggio all'atto, si trasforma, dignitosamente, in un destino eccezionale, artistico. Un destino pur sempre precario ma che le dona quella parola che la cosa fuori sublimazione non può avere. La sublimazione rende loquace una cosa di per sé muta.

Nella voce, la Cosa è udibile nel *rumore* che accompagna ogni fonema. [...] L'origine della sublimazione, il corpo pulsionale, non è mai dimenticata anche perché mai interamente trasformata: c'è qualcosa che permane come *resto* reale, corporeo, materico. Questo resto reale e corporeo, così enigmatico e centrale, è ciò che impedisce alla sublimazione di rovesciarsi in una *idealizzazione* che addomestica anche l'ultimo lembo di reale.

Laura PIGOZZI, *Voci smarrite, arte e legame sociale contro il dominio dell'anestesia*, Milano, Et al 2013, pp. 18-19.

assente.⁵⁴ E ciò rende ancora più struggente questo dissennato tentativo di mettere in scena ciò che in scena non può stare, perché irriducibilmente osceno. Abbiamo insomma – come sempre – la mappa di un territorio assente ma che, grazie alla scrittura, può essere ricreato infinite volte.

Ma è proprio questo *manque* ad arricchire di ulteriori straordinarie valenze metaforiche un'opera già così criptica. In modo involontario – o quanto meno non progettato – tutto sembra ribaltarsi come in una prospettiva escheriana. Ed è così che l'atto di *presenza* della voce, così drammaticamente ricercata, si fa qui *assenza*, lasciandoci perplessi di fronte ad un sipario da cui non proviene altra voce se non quella che sapremo immaginare.⁵⁵ E allora, sedendo e mirando, io nel pensiero mi fingo una spaesata Ildikó Monyók, appena sorretta dalle desolate note del pianoforte, incespicare dentro (*dentro?*) fonemi ostili. Perché – lo sappiamo – *la voce è l'intruso*, per usare la felice espressione di Mladen Dolar.⁵⁶ Ma è un intruso – e torno a pensare all'ancella con gli abiti pieno di vento del Ghirlandaio – che diviene prezioso proprio grazie al suo rapporto di tensione con ciò che tutt'attorno sembra resistergli. La stessa scarmigliata fanciulla intrufolandosi in un quadro del Botticelli acquisterebbe tutt'altro senso, perdendo il suo stranito carattere di *sintomo*.

[...] laddove il *simbolo* riunisce, il *sintomo* divide. Laddove il simbolo si accorda con un territorio culturale comune, il sintomo mobilita un attraversamento perturbante di questo territorio. Laddove il simbolo si trasmette per tradizione, ad esempio umanista, il sintomo migra e perfora il dato tradizionale, con un "incidente" anacronistico. [...] Laddove il simbolo rivela una conformità delle immagini e dei discorsi, il sintomo rivela altrettante differenze, falle, conflitti, incommensurabilità. [...] Laddove il simbolo ci include nel mondo inglobante di una grande infrastruttura culturale in cui ognuno può riconoscersi, il sintomo fa nascere, come di nascosto, elementi perforanti che fanno fallire, localmente, tali identificazioni. [...] Così si capisce che è tutta l'economia psichica, temporale e visuale che si ritrova, in questo modo, divisa tra il territorio che ingloba i simboli e il movimento trasversale – il movimento critico dei sintomi.⁵⁷

Forse allora – forzando un poco la mano – possiamo pensare la voce come *sintomo* della parola. Possiamo? Penso di sì. Penso che all'interno di questo fantasioso teatrino che stiamo immaginosamente allestendo, dietro il sipario che *il caso* ha calato di fronte alla nostra possibilità di udire, *l'ancella* abbia le fattezze e, soprattutto, la voce di Ildikó Monyók. L'ancella che *attraversa*

⁵⁴ «Andiamo e lasciamo un segno su un albero. Che siamo stati lì. Il compositore fa esattamente lo stesso: lascio questo segno per te. Se lo vuoi usare, altrimenti buttalo». András Varga BÁLINT, *György Kurtág, Three Interviews*, Univ. of Rochester Press 2009, p. 71.

⁵⁵ Il riferimento è, evidentemente, all'*akusmatikoi*, la scuola pitagorica i cui discepoli udivano il maestro parlare dietro ad una tenda. Una voce la cui origine non può essere localizzata. Una voce senza corpo.

⁵⁶ Mladen DOLAR, *What's In a Voice?*, op. cit.

⁵⁷ Georges DIDI-HUBERMAN, *Il passo leggero dell'ancella*, op. cit., pp. 19-20.

la messa in scena della parola «come un contro-motivo, un inconscio della rappresentazione, un fantasma non riscattato».⁵⁸

Coda

Non mi sono addentrato in un'analisi più strettamente musicologica rispetto all'organizzazione del brano perché francamente non ritengo che questo tipo di approccio possa aggiungere molto alla questione che mi sta a cuore. Per chi ne fosse interessato, rimando comunque a due pregevoli lavori di Michael Kunkel⁵⁹ rispetto ai quali non potrei davvero aggiungere nulla. Per quanto riguarda invece la questione che in queste pagine ho tentato di porre, credo che il luogo centrale non sia tanto quello della strutturazione delle note (per usare un linguaggio un po' datato) quanto quello del *timbro* o – più precisamente – del *rapporto tra i timbri* della voce e del pianoforte. È nel conflitto⁶⁰ e nella straordinaria complementarietà dei due *colori* – l'uno così potentemente storicizzato e socializzato, l'altro così drammaticamente biografico e irripetibile⁶¹ – che si gioca questo teatro della dicibilità. Nel timbro e nel *tempo*, anche. Che quasi nulla qui è *misurato*. In questo sincronico *cumflictus* questi due luoghi devono letteralmente *respirare assieme* le molte corone che Kurtág dissemina lungo il loro cammino brancolante. Non amo interpretare. Preferisco lasciare allo sguardo a disposizione del lettore la possibilità di giocare a moltiplicare sensi e significati di questa potente metafora.

Nel rapporto tra Beckett e Kurtág, mi pare di cogliere un simile atteggiamento riguardo al rispettivo mezzo linguistico. In *What is the Word* – il lavoro forse più estremo della sua intera opera – lo scrittore sembra voler corrodere la *parola significante* per tentare l'accesso ad un suo extralinguistico⁶² (e tralasciamo se si tratti di un *pre*, di un *post* o di un *chissà che*). Forse solo un *ciò che resta* quando la pensabilità e la dicibilità della parola hanno attraversato la loro catastrofe. E mi riferisco certamente al noto evento traumatico che ha preceduto questo testo di Beckett ma – in questo caso – la biografia mi sembra perfettamente sovrapponibile alla vicenda culturale di un intero momento della cultura europea. La parola che abdica al dominio del *significato* per lasciar

⁵⁸ *Ibid.*, p. 32.

⁵⁹ Thomas GERLICH, Michel KUNKEL, "Tempi passati" or "Tempi da venire...?": Seeking Melody in the Music of Sándor Veress and György Kurtág, in «Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae» Vol. 43, Fasc. 3/4, 2002, pp. 421-438; Michael KUNKEL, "...folly for t[w]o...", op. cit., pp. 109-127.

⁶⁰ *cum-flictus*, percuotere assieme.

⁶¹ Ogni voce è la partitura timbrica di una storia individuale e unica; cfr. L. PIGOZZI, *Voci smarrite, arte e legame sociale contro il dominio dell'anestesia*, op. cit., p. 25.

⁶² Trovo di particolare intensità questa lettura del testo beckettiano:
<https://www.youtube.com/watch?v=IbSYeS9dVWY>.

affiorare il baluginio del *sensò*.⁶³ Desemantizzare per avere un qualche accesso all'*estesico*. Una sorta di pelle sensibile di *una parola che ora non sa più indicare*. Traccia afasica di un suo esser stata. Ma esser stata cosa? E quando? E dove? Andremmo però ben lontano a voler ripercorrere la durata di questo “momento” che sembra tracciare la pensabilità occidentale.⁶⁴

E Kurtág, poi. Il balbettante Kurtág che restituisce *la voce* al canto. Tentando non solo quel suo “...*ancora qualcosa...*” oltre la parola, ma un altrove del canto. Un canto *a-lato*. Nell'impossibilità del *canto bello* che, paradossalmente, svuota la voce del suo esser tale. *Voce* appunto.

Il canto, con la sua massiccia concentrazione sulla voce, introduce codici e principi suoi propri – più impalpabili di quelli linguistici, ma nondimeno altamente strutturati. L'espressione al di là del linguaggio è un altro linguaggio altamente sofisticato; la sua acquisizione richiede un lungo allenamento tecnico, riservato a pochi fortunati, anche se ha il potere di coinvolgere tutti in maniera universale. Ma *il canto*, concentrandosi sulla voce, corre davvero il rischio di perdere proprio la cosa che vuol servire e riverire: si rovescia in oggetto feticcio – potremmo dire *il sommo bastione, il muro più arduo contro la voce*. Per dirla con una formula: “Se suoniamo una musica o se la ascoltiamo [...] facciamo tutto questo per far tacere ciò che merita di essere chiamato *la voce* [...]”⁶⁵.

E, ricordiamolo – che qui sta la potente intuizione di Kurtág – tutto questo viene sostenuto dal pianoforte. L'antipodale pianoforte che *sincronicamente* pone l'altro lato dell'irriducibile questione. Perché *non c'è legge senza voce*⁶⁶ – certo – ma permutando l'ordine della frase possiamo ricavarne la complementare. *Non c'è voce senza legge*.

In questo senso credo che quest'opera abbia saputo, come poche altre, incrociare i destini e le privatissime biografie di tre persone,⁶⁷ mettendo allo stesso tempo in scena la storica ambivalenza del rapporto tra parola e voce. Intonazione *ben temperata* e *scarto vocale*. Tra contratto sociale e devianza. Tra il bisogno, la responsabilità – *il dovere*, forse – di tracciare differenze tra le cose, nominandole, e la straniante presenza dell'*intruso* che siamo e che sempre incrina i nostri chiari miraggi, rendendo i confini che proviamo a disegnare tra noi e il mondo, esili. O esuli.⁶⁸

⁶³ Se necessario, rimando alla nota n. 12.

⁶⁴ Trovo esemplare, a questo riguardo, il volume di Dolar, con particolare riferimento al capitolo “La metafisica della voce” in Mladen DOLAR, *La voce del padrone*, Napoli, Orthotes 2014, pp. 47-71.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 43.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 68.

⁶⁷ Ma sono in realtà quattro le persone, se pensiamo anche a Joseph Chaikin che, con analoghi problemi, ha messo in scena per primo in America il testo di Beckett.

⁶⁸ Roberto Conz, *Come esule pelle tra parola e mondo* (2002 – 2004) <https://robertoconzworks.wordpress.com/parole-da-guardare/paesaggi-di-parole/>.

COME E JULI
~~#~~ PELLE TAO
PAROLA
MONDO
MONDO

(

Still

Sono frammenti di niente.⁶⁹

(David Metzger)

Il valore dei singoli frammenti di pensiero è tanto più incisivo quanto meno immediato è il loro rapporto con l'insieme.⁷⁰

(Walter Benjamin)

Black

per pianoforte
(2016)

Roberto Conz

Ascoltando (♩ = a piacere)

mp
Ped. sempre...
legato, cantando
p
pp
lasciando risuonare fino al prossimo...
MILANO, 27 OTT. 2016

Black | da *Still*

⁶⁹ David METZGER, *Musical Modernism at the Turn of the Twenty-First Century*, Cambridge University Press 2009, p. 105 (tutte le traduzioni delle citazioni, se non diversamente specificato, sono dell'autore).

⁷⁰ Walter BENJAMIN, *Il dramma barocco tedesco*, Torino, Einaudi 1999, p. 5.

Le cose si rompono. Dopo un po' uno lo impara. Accade allora di passare il proprio tempo a cercar inutilmente di ripararle.

In *Triadic Memories* – monumentale brano per pianoforte della durata di più di un'ora – Morton Feldman ci pone all'interno di una sorta di ossimoro. I suoi tipici *pattern* reiterati infinite volte e sempre leggermente slogati, sono segmentati da un meticoloso, laboriosissimo e quasi inseguevole lavoro di pause che incrina, infrangendole, le durate delle note. Leggendo lo spartito osserviamo una chiara volontà di determinare in modo maniacale delle leggere differenze – delle inquietudini – nelle durate di ciò che torna a ripetersi.⁷¹ Feldman scrive – faticosamente – chiedendo al pianista di differenziare – faticosamente – la durata del *contatto* delle dita con i tasti. La vita del suono come *durata fisica* delle note. Poi fa una cosa che ha il sapore di un *Kōan zen*: mette il $\frac{1}{2}$ pedale dall'inizio alla fine. Non serve dire che con questo gesto “annulla” il significato di tanto meticoloso lavoro.



Triadic Memories | incipit

La sua minuziosa e impervia pausatura *scritta* viene così “vanificata” dall'uso del pedale costante che riempie i vuoti, i silenzi, le assenze indicate dalle pause. Il suono, *la fisica* del suono, la sua *materia*, satura, *consola* le cesure che frammentano la continuità tra le note. Se il segno – *scrivendola* – ci addita la finitudine, il corpo sonoro pare qui ribellarsi, negandolo quel limite con un alone di suono, un *release*, o forse un *decay* – un *decadimento* – che si fa come memoria fisica di un contatto lacerato. Di una presenza interrotta.

La finitudine, accettata dal tempo *scritto*, viene allo stesso tempo negata dal *risuonare fisico* di ciò che finito lo è già. In Feldman – invertendo una più frequente strategia di sopravvivenza – è il mondo fisico a sanare i vuoti, le crepe del tempo della scrittura. Del tempo del segno.

Ancora una volta lascio al lettore di traslocare dove preferisce la densità di questa metafora. A me interessa invece sottolineare il doppio livello che tale *figura* pone rispetto al pensare la musica. Per lo meno quella *scritta* entro la tradizione della cosiddetta “musica colta” europea. Il significato –

⁷¹ Mi piace qui pensare, come l'amico Piero Zanini mi ha suggerito, che *ri-petere* stia per *tornare ad interrogarci*.

ma sempre digrigno i denti nel pronunciare questa parola in ambito musicale – il significato, comunque lo si voglia intendere, non si dà allora nel solo fenomeno sonoro ma piuttosto nel rapporto conflittuale – antitetico addirittura, in questo caso – tra segno e suono. E credo che solo accettandone l'irriducibile *differenza*⁷² ci sarà possibile veder affiorare – *in-tra-vedere* – una stratificazione semantica altrimenti opaca al monocolo del linguaggio dominante. Qualsiasi esso sia.

E proprio dentro questo *ring* si situa un brano come *Black*. Ma invertendo i termini del “discorso” di Feldman, che qui è il segno, invece, a incaricarsi del perdurare al di là di ogni verosimile possibilità di percezione del suono.

Un cluster nel registro grave in *mp*. L'intervallo di settima maggiore ascendente – *do si* – al registro sovracuto. Un altro cluster nel registro grave in *pp*. Il tempo è: *a piacere, ascoltando...*

La tensione della settima maggiore – per una sorta di memoria storica del nostro orecchio oramai atonale – *chiede* una qualche soluzione. Soluzione che non arriva. Il *si* ha una durata *scritta* di 15 note bianche legate (!), e ancora gli si chiede di risuonare oltre il pentagramma troncato, *fino al prossimo...*

Si tratta di una durata ridicolmente impossibile per una nota così acuta. Eppure la scrittura lo richiede. Coccutamente. Come una pura tensione senza alcuna possibilità né speranza, ma che pure chiede ostinatamente di aver luogo.

Gli occhi hanno bisogno di parlare con l'orecchio. Il suono con il segno. Solo così – come in quelle immagini astratte che, se fissate a lungo, fanno affiorare un'immagine tridimensionale prima invisibile – solo così la musica ci rivela la sua natura polisemica. Che la partitura non sta solo ad indicare cosa e come suonare ma può essere – talvolta – di *contrappunto* al suono. Un ulteriore *voce* del pensiero – *un altro paradigma di pensiero* – che va a perturbarne l'evidenza.

Se un fenomeno [...] si offre solamente a uno dei miei sensi, allora è un fantasma, e si avvicinerà all'esistenza reale unicamente se diviene capace di parlare agli altri miei sensi, come per esempio il vento quando è violento e si fa visibile nello sconvolgimento del paesaggio. [...] C'è un semplice meccanismo di “fantomizzazione” usato spesso nel cinema: spogliare il suono dell'immagine e l'immagine del suono, e la metà rimasta acquisterà una dimensione spettrale, diventerà onirica e surreale, come se la metà perduta avesse il potere di presentare l'altra. Dove fallisce la coordinazione, dove il visto e l'udito non combaciano, appare un fantasma (come se lasciassimo da parte gli altri sensi). Il *fenomeno*, invece, è la coincidenza, l'incontro dello

⁷² E intendo qui, alla lettera, proprio la capacità di *portare altrove*. Di operare uno scarto, una schisi del significato ponendo un “linguaggio” in tensione con l'altro, in una sorta di *ring* pugilistico in cui il *cum-flictus* possa divenire generatore di polisemie.

sguardo e della voce, del visto e dell'udito, ciò che si mostra (*phaino*, che Heidegger collega a *phos*, luce) e ciò che è detto (*logos*) e udito. Ecco l'intero programma della fenomenologia. Se una delle due parti viene meno, la fenomenologia rischia di rovesciarsi in *fantasmologia*.⁷³

“L'occhio e l'orecchio sono in *contrasto* tra loro. Né l'uno né l'altro bastano da soli. Solo mescolandosi danno vita alla terza immagine”, potrei dire, parafrasando le parole di Simic⁷⁴.

Ecco, allora. Quel *con-tra-sto*, quello *stare-tra* i nostri paradigmi linguistici. L'abitare l'interstizio. Quello è il luogo in cui si generano eventi percettivi – *le immagini terze* – non osservabili ad uno sguardo di parte.



Provando a rileggere lo schema di Lacan, rinominandone i due cerchi in modo che *corpo* diventi *suono* e *linguaggio* diventi *segno* allora l'*in between* della *voce* è il luogo *inesistente* che sto tentando di circoscrivere. Inesistente perché non esiste di per sé. Affiora alla percezione – all'*inter-legēre* – solo come *emergenza*. Se noi allontaniamo i due cerchi lo spazio della voce svanisce. Se li riavviciniamo ricompare. È chiaro che intendo qui il termine *voce* al di là delle sue denotazioni usuali: si tratta piuttosto di luoghi che emergono *dalla e nella* intersezione tra paradigmi *differenti*.⁷⁵ Che si differiscono l'un l'altro, slogando reciprocamente la fissità del loro significato. *Voce* sta insomma per *emergenza*. Immagine terza.

Se con la polifonia il pensiero musicale ha reso pensabile e percepibile ciò che per il linguaggio di parola è inabitabile – il *contrappunto* come stratificazione sincronica di pensiero contraddittorio – potremmo allora chiederci di imparare a praticare una sorta di polifonia di paradigmi. Mi piace poter pensare a uno sguardo multiplo – uno sguardo *politico* e non solo *partitico* – nei confronti

⁷³ Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia della percezione*, Milano, Bompiani 2003, p. 414; cit. in Dolar, *La voce del padrone*, op. cit., p. 82.

⁷⁴ Charles SIMIC, *Il cacciatore di immagini*, op. cit., p. 100.

⁷⁵ Si veda nota n. 71.

della musica. Uno... “*sguardo sinestesico*” capace di ospitare la complessità sensoriale tramite la quale accogliamo e teniamo assieme il mondo da noi abitabile. Per trasformare i fantasmi in fenomeni.⁷⁶

SOPRA, SOTTO
da che cosa
Ha inizio il
MONDO? DA-
LLA PAROLA
DALL'OGGI
SGUARDO?

Paesaggi di parole | Roberto Conz 2002 - 2004⁷⁷

⁷⁶ Si tratta in fondo di recuperare – estendendola in una sorta di contrappunto conflittuale – la pratica del *madrigalismo* in cui la linea delle note “disegna” il significato della parola cantata. Raffinato gioco *tra* occhio e orecchio. Tra significato e senso.

⁷⁷ <https://robertoconzworks.wordpress.com/parole-da-guardare/paesaggi-di-parole/>

Sei frammenti per Mirella [*Oppure musica da dire. Da pronunciare.*]

Mirella, una meravigliosa signora novantenne, innamorata di Chopin. Parlare con lei, a tavola, è stata una gioia. Poi Mirella se n'è andata. Lasciando come un silenzio. A risuonare.

Sei frammenti per Mirella

per pianoforte
(Giugno 2016)

Roberto Conz

I - Mesto $\text{♩} = 80$ circa
p *fino alla fine ...*

II - Lontano
mp

III - Chiamando
mp *pp*

IV - Tempo sospeso, delicatissimo
p

V - Come incrinato* ($\text{♩} = 80$ circa)
p *sempre ...*

VI - Tempo sospeso, lontano
pp

* Con *Incrinato* - si intende un attacco non perfettamente sincrono dell'accordo. Una sorta di imprecisione della verticalità. Una incrinatura.

Una scala cromatica discendente, a partire da *si*. Le note assenti del nome – *mi re la* – lasciano un vuoto che risuona (pedale).

Gli accordi del frammento II, enunciando il totale cromatico difettivo, ribadiscono il *manque* risuonante nei lunghi vuoti delle pause.

Lascio poi all'analista interessato lo svelare il gioco di perdite e ritrovamenti. Mi soffermo invece ancora un momento sulla necessità di un doppio – almeno doppio – approccio per avvicinare le cose. Al solo ascolto questo brano rimarrebbe opaco. Solamente *pronunciando* – in silenzio – il

nome delle note la *voce dell'assente* emerge. Il gioco di ricomparsa come ritorno di memoria è evidente nel *frammento IV*. Ancora – come visto a proposito del rapporto tra parola e voce – è il *pronunciare* il nome delle note che permette l'emergenza di quel luogo mai esistente di per sé che è la *voce*. E così – solo così – *significatio saepe erit maior quam oratio*. Il senso spesso sarà più grande delle parole.⁷⁸

Ambiguo e poroso, il frammento non può mai richiudersi completamente, con i suoi confini transitori e incerti sanguina entro il territorio circostante. I frammenti richiedono un doppio sguardo. Noi guardiamo sempre *dentro* di loro scrutando le tracce incomplete che essi mantengono. Ma le tracce ci costringono anche a guardare *fuori*, all'esterno, nel tentativo di connettere i frammenti con qualcosa di più vasto [...] a cui il frammento ci riconduce per somiglianza. Così i frammenti ci mostrano sia la transitorietà e la fugacità che il loro opposto, il prolungamento, il protrarsi oltre se stessi. Incompleti e/o inconsistenti, sono evanescenti. Incapaci di sostenere un'idea, un'immagine o un suono, essi possono sembrare più brevi di quanto in realtà sono. O più vasti di quanto appaiono. L'ambiguità, ancora una volta, aggiunge dimensioni al frammento, donandogli una gamma di possibili significati che incoraggia un'estesa riflessione.⁷⁹

È rimasto davvero poco – quasi più nulla – dei miei attrezzi di compositore. Non più polifonia o giochi contrappuntistici né, tantomeno, righe strutturalisti. Quasi più niente. Grumi di note che si affiancano straniti in un tempo che non sa più tanto bene quando accadere. Corali. *Corali per comunità inesistenti*. Oppure brevi linee melodiche esplose in registri lontanissimi, a vedere quanto – e se – la coerenza del loro nome può ancora tenere assieme le note slogate. Nessuno sviluppo. Nessuna variazione. Fotografie. Appunti diaristici.

E poi *assunzioni*. Che non sono citazioni. Quando inserisco un *Valzer* di Schubert nella sua edizione d'epoca ma firmandolo e datandolo – *Roberto Conz, Marano, 14 Dic. 2016* – non sto facendo una citazione. Sto inserendo in un mio diario un frammento di memoria ritrovata – un *objet retrouvé* – che firmo e dato nel giorno del suo riaffiorare appunto, come oggetto strettamente personale, privato. *Mio*.

⁷⁸ CICERONE, *Orator*, 139; cit. in Nicola GARDINI, *Lacuna*, Milano, Einaudi 2014, p. 33. Ma come non pensare – per analogia inversa – alla *innere Stimme* di Robert Schumann? O a *Frammente - Stille, an Diotima* di Luigi Nono in cui i frammenti di Friederich Hölderlin «sono presenti solo nel canto interiore degli interpreti, non nella parola recitata o cantata» (Doris DÖPKE, *Nono*, Torino, EDT 1987, p. 184) – *in nessun modo da esser detti* – come prescrive espressamente in partitura il compositore.

⁷⁹ David METZER, *Musical Modernism at the Turn of the Twenty-First Century*, op. cit., pp. 107–108.

Diabolus
per pianoforte
(2017)

Roberto Conz

Cantato, inutilmente (♩ = c. 80)

The score consists of two systems. The first system is a grand staff with a treble and bass clef. The treble staff contains a melodic line with a slur over the first two measures, a fermata over the third measure, and a slur over the last two measures. The bass staff contains a single note in the first measure, followed by rests. Dynamics are marked as *mp* at the start, *mf* under the first measure, *p* under the second measure, *mp* under the third measure, and *f* under the fourth measure. The tempo is indicated as *Cantato, inutilmente* (♩ = c. 80). The second system shows a piano chord in the bass staff with a fermata, and a single note in the treble staff with a fermata. The instruction *lasciando risuonare fino al prossimo ...* is written above the bass staff. The dynamic *mp* is written below the bass staff. The text *sempre ...* is written below the first system. The text *8va* is written above the treble staff in both systems.

mp *mf* *p* *mp* *f*

sempre ...

lasciando risuonare fino al prossimo ...

mp

Mariano, 26 Marzo 2017

*Diabolus, da Still | Suite II*⁸⁰

⁸⁰ https://www.youtube.com/watch?v=lzdc-enK4Qc&list=PLKWFtcjG_W29P3bcXZ246b0EZKsc_pg1f.

Objet retrouvé (IV)

Waltz n.10 - F. Schubert op.18

Roberto Conz

per pianoforte

(1800...? - 2016)

Mammì, 14 Dic. 2016

Non più composizione allora. Giustapposizione, forse. Ma come?

Come si affiancano pagine scritte senza nessuna *consapevole* relazione tra loro, a formare un unico arco tensivo di quaranta o cinquanta minuti? Una *Suite*. Quali modulanti ci trasportano da un brano all'altro?

La realtà è che non lo so. Capita, talvolta, di saperlo dopo. *Dopo* che si è fatto. O dopo che è stato eseguito. Oppure mentre ci si trova costretti a parlarne. Ma prima – o nel farsi della scrittura – non lo so. Ciò che so è che quando le cose affiorano e si accostano qualcosa di me ne è infantilmente felice. Come se brani di memoria ritrovassero un loro posto. Tornassero in qualche strano modo a guardarsi. O a parlarsi. *A risuonare* l'uno nell'altro. Anche qui in attesa di quell'*inesistente* "voce" che può solo affiorare nella soglia tra luoghi i cui margini arrivano – per un momento – a intersecarsi. Ma qui si dovrei piuttosto dire *con-porsi*.

Forse il gioco di *Still* in fondo è tutto qui. *Un atto di resa*. Di rinuncia alla laboriosa *poietica* che pure ci garantisce di poter produrre. Talvolta non sapendo neppure più cosa. Ma si produce. Le note

si affastellano. Si va avanti. Le pagine si riempiono. Basta saperlo fare. Basta aver imparato a contare *bene* fino a dodici. Ma lo stupore se ne va, assieme alla *poesia*. Che quella viene – se ne ha voglia – da luoghi di cui davvero so poco o nulla.

Interstizi

C'è però un aspetto di *Still* che non si lascia descrivere. Non da me. Ed è la sua dimensione interstiziale. Vorrei allora finire queste pagine rischiando un qualche balbettio attorno a questo tema, non certo nella speranza di dar(mi) una risposta ma solo tentando di spostare un poco in là il margine di ciò che mi è dicibile.

Mi pare allora di poter dire che *Still* è il luogo in cui sono finite *le scorie di lavorazione* di ciò che ho tentato di mettere in forma in quest'ultimo decennio. Cose che finivano sul pavimento. Frammenti di pensiero – *non ancora pensiero* – resistenti a una forma unitaria. Che – sì – il *canone mensurale* mi ha certamente permesso di organizzare in modo coerente il contrarsi e il distendersi di un materiale.⁸¹ E così il lavoro su una rilettura stocastica di *talea e color*.⁸² Oppure la poliritmia di *Conflitti III*.⁸³ Bene. Tutto a posto. I conti tornano.

Ma cosa farne di questi *frammenti di niente* che affiorano con la forza di un bagliore e se ne vanno con altrettanta velocità. Fantasmici di insepolti.

La questione insomma non è più come creare delle *continuità* fluide e coerenti a partire da una cellula generatrice, ma piuttosto come mettere in relazione le *discontinuità* che siamo.

Una delle più importanti facoltà della mente umana è...quella di cogliere, fra gli avvenimenti, i rapporti di...fatti separati dalle condizioni del tempo e dello spazio. [...]

Cosa fa dunque il poeta? Trascoglie nella storia alcuni avvenimenti *interessanti*⁸⁴ [...] i quali siano così profondamente legati l'uno all'altro, [...] che la mente, vivamente colpita dal loro reciproco rapporto, si compiaccia a considerarli uno spettacolo unitario, e vivamente si applichi a cogliere tutta la profondità del rapporto che li unisce. [...]

⁸¹ Ad esempio in *Tenebrae in Lux Aeterna* (2010):

https://www.youtube.com/watch?v=8Sr4jJp6x3Q&index=8&list=PLKWFtcjG_W2_IkYhDaAMaLvJ1Qv3jSKGb

⁸² *In tua assenza*, per pianoforte e percussioni (2012 – 2015):

https://www.youtube.com/watch?v=YZtKTCNF13I&index=5&list=PLKWFtcjG_W2_IkYhDaAMaLvJ1Qv3jSKGb;

partitura: <https://robertoconzworks.files.wordpress.com/2018/02/in-tua-assenza-per-pianoforte-e-percussioni-2012.pdf>

⁸³ *Conflitti / Poliritmie III* – per percussioni (2012)

https://www.youtube.com/watch?v=j15E7NQ1_bA&list=PLKWFtcjG_W2-X5GyN5MR2FrYkGveff0V7&index=2;

partitura: <https://robertoconzworks.files.wordpress.com/2018/03/cumflctus-iii-per-percussioni-20121.pdf>

⁸⁴ E penso a Piaget quando legge “interessante” come ciò che è *tra*. Inter-essente.

Nel sistema che io chiamo storico il poeta si affida completamente all'attitudine, alla tendenza naturale della nostra mente ad *accostare fra loro fatti sparsi nello spazio e nel tempo non appena possa scorgere fra essi una ragione che li leghi*, e a superare rapidamente tempi e luoghi vuoti in un certo senso per lei (la mente) [...] ⁸⁵

Una *sintassi della discontinuità*, insomma, che non può non ricollegarmi a quella *Syntax of Extreme Weakness* di Beckett – sintassi di estrema fragilità | sintassi dell'estrema fragilità – che così voglio tradurlo. E qui mi serve pensare che *fragilità* sia l'abilità di oscillare con agilità in quel territorio *fra – in between* – che più volte abbiamo sfiorato. Il nostro “*posto delle fragole*” in cui i tempi riaffiorano in un presente inevitabile. *Cristalli di tempo*. Grumi di esperienza sempre sospesi. E la *durata* non può che apparirmi allora «come un continuo affrancarsi dal vuoto temporale tra gli istanti; [...] *costruzione secondaria*, fittizia, senza altra realtà se non relativa a un ordine di istanti concreti e discreti» ⁸⁶. Ma non c'è qui un conteggio che ci assista. Non c'è mappa che conduca al posto delle fragole. Che quando ci torniamo, quel posto, quella *regione* – come un meraviglioso lapsus di lettura mi ha fatto intendere la *ragione* del Manzoni – quei luoghi insomma, sono svaniti. Non ci si può fare colazione tutti i giorni con *la madelein*. In questo senso le mappe di cui disponiamo sono sempre mappe di regioni incerte. Potremmo chiamarle... *regioni-voce*. Geografie di ciò che solo esiste come emergenza dell'accostamento: *inter-essente*. Perché «lo spazio circostante un frammento è altrettanto importante di ciò che è dentro la forma laconica» ⁸⁷.

Non sappiamo a quale brano di Schubert – ma sarà uno solo? – Kurtág si sia ispirato per il suo omaggio ma un giorno, ascoltando i Valzer op.18, mi son detto – ... senti... – senti come questo assomiglia a Kurtág...

Ecco. In questo raro caso l'accostamento segue logiche evidenti, ma quello che ne ha fatto Stefano Malferrari nella sua interpretazione si discosta dall'evidenza confermando il pensiero che sto inseguendo. Al suo sguardo la prossimità di questi due brevi brani ha creato una sorta di contagio reciproco. Di reciproca *differenza*. Il Valzer è allora come dilatato, sospeso. Quasi *un Valzer ... in 4*. E all'attacco dell'*Hommage* abbiamo la percezione di un ulteriore stiramento – *l'anamorfosi di un Valzer* – di cui, nelle prime battute, viene mantenuto il disegno ondulante, appena aprendone l'intervallo. Malferrari è riuscito insomma a far affiorare *un'immagine terza*. *Voce* emergente dall'intersezione – dalla *co-sonanza* – di due brani. *Voce* che non sa esistere se non in questa regione incerta in cui tutto è sempre anche qualcos'altro. *Qualcosa dell'altro*.

⁸⁵ Alessandro MANZONI, *Opere*, Milano, Mursia 1977; cit. in GARDINI, *Lacuna*, cit., p. 94.

⁸⁶ Vincenzo CICERO, *Detective del tempo Bachelard, l'istant, l'exaiphnes platonico*, in Gaston BACHELARD, *Dialettica delle durate*, Milano, Bompiani 2010, pp. 14-15.

⁸⁷ David METZER, *Musical Modernism at the Turn of the Twenty-First Century*, op. cit., p.106.

Objet retrouvé (IV)
Waltz n.10 - F. Schubert op.18
per pianoforte
(1800...? - 2016)

Roberto Conz

Objet trouvé (V)
Hommage à Schubert - G. Kurtag
per pianoforte
(1970...? - 2016)

Roberto Conz

Musical score for 'Objet retrouvé (IV) Waltz n.10 - F. Schubert op.18'. The score is in 3/4 time and features a piano (pp) dynamic. It consists of two systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system starts with a measure number of 10. The second system includes first and second endings. The name 'Maurizio I. Di No, 2016' is written vertically on the right side of the second system.

Consolation for Sarah

Hommage à Schubert

Musical score for 'Hommage à Schubert' by G. Kurtag. The score is in 3/4 time and features a piano (p) dynamic. It consists of two systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system starts with a measure number of 10 and includes the instruction 'tenuto-legato' and '(legato con Ped.)'. The second system includes the instruction 'quasi pizz.' and '(1/2 Ped.)'. The name 'Maurizio I. Di No, 2016' is written vertically on the right side of the second system.

da *Still, Suite Malferrari*⁸⁸

Still è un paesaggio di tasselli che andranno ogni volta ricomposti. Tessere di un mosaico che ogni interprete ritenterà, senz'altra direzione che il vociο somnesso delle associazioni che affioreranno. Brandelli di attese. In attesa.

R.A.R. – Raccolta Alienazioni e Rottami

⁸⁸ Rimando all'ascolto di Stefano Malferrari: <https://www.youtube.com/watch?v=1fYZeEi7m7Q&t=357s> (05:57 e successivo).

UNA REGIONE
INCEPITA
ARATA
DALLA
PAROLA
CIELO

E MARE E
SABBIA

Bibliografia

- AGAMBEN Giorgio, *Che cos'è il contemporaneo*, Roma, Nottetempo 2008.
- BACHELARD Gaston, *La poetica dello spazio*, Bari, Dedalo 2015.
- BÁLINT András Varga, *György Kurtág, Three Interviews and Ligeti Hommage*, University of Rochester Press 2009.
- BARTHES Roland, *L'Empire des signes. Oeuvres complètes*, tome II, Éditions du Seuil 1994.
- BECKETT Samuel, *What is the Word* (1989), in «Grand Street», Vol. 9, No. 2 (Winter 1990), pp. 17-18.
- BECKLESS-WILSON Rachel, *Kurtág's Instrumental Music, 1988-1998*, in «Tempo», 207, 1998, pp. 15-21.
- BENJAMIN Walter, *Infanzia Berlinese*, Milano, Einaudi 2007.
- BENJAMIN Walter, *Il dramma barocco tedesco*, Torino, Einaudi 1999.
- BORGES Jorge Luis, *Tutte le opere. Volume I*, Milano, Mondadori 1984.
- CATHERINE Laws, *Beckett and Kurtag*, in «Samuel Beckett Today / Aujourd'hui», Vol. 15, 2005, pp. 241-256.
- CHARBAGI Haydée, *Comment le dire?*, in «Po&sie», 2007/2 (N° 120), pp. 142-164; cfr. anche <https://www.cairn.info/revue-poesie-2007-2-page-142.htm>.
- CICERO Vincenzo, *Detective del tempo. Bachelard, l'instant, l'exaiphnes platonico*, in G. BACHELARD, *Dialettica delle durate*, Milano, Bompiani 2010, pp. 5-35.
- CONZ Roberto, *CNZRRT55D09Z345Y*, Rovereto, Nicolodi 2000.
- CONZ Roberto, *In tua assenza*, Rovereto, edizioni Osiride 2006.
- CONZ Roberto, *Still, Suite II* (2016 - 2017),
<https://robertoconzworks.files.wordpress.com/2018/02/roberto-conz-still-suite-ii-per-pianoforte-2016-2017.pdf>.
- CONZ Roberto, *Still, Suite Malferrari* (2016 - 2017),
<https://robertoconzworks.files.wordpress.com/2018/03/still-suite-malferrari-per-pianoforte-2016-20171.pdf>.
- CONZ Roberto, *Tra*, Rovereto, Nicolodi editore 2002.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Il passo leggero dell'ancella. Sul sapere eccentrico delle immagini*, Milano, EDB 2015.
- DOLAR Mladen, *La voce del padrone*, Napoli, Orthotes 2014.
- DOLAR Mladen, *What's in a Voice*, <http://philosovereign.blogspot.it/2014/02/mladen-dolar-whats-in-voice-transkript.html>.

- DÖPKE Doris, *Nono*, Torino, EDT 1987.
- FOUCAULT Michel, *Le parole e le cose*, Milano, Rizzoli 1967.
- GARDINI Nicola, *Lacuna*, Milano, Einaudi 2014.
- GERLICH, Thomas, KUNKEL, Michel, "Tempi passati" or "Tempi da venire...?": *Seeking Melody in the Music of Sándor Veress and György Kurtág*, in «Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae», 43, 3/4, 2002, pp. 421-438.
- GRABÓCZ Martá, OLIVE Jean Paul, *Gestes, fragments, timbres: la musique de György Kurtág*, Paris, L'Harmattan 2009.
- GUSSOW Mel, *Conversazioni con (e su) Beckett*, Milano, Ubulibri 1998.
- KUNKEL Michael, "... folly for t[w]o...": *Samuel's Beckett's What is the Word and György Kurtág Mi is a szó, Opus 30*, in «Contemporary music review», 20, 2001, pp. 109-127.
- KURTÁG György, *Jatekok*, Vol. I, Milano, ed. Ricordi 1991.
- MANZONI Alessandro, *Opere*, Milano, Mursia 1977.
- MARECHAUX Pierre, TOSSER Grégoire, *Les ligatures musicales de György Kurtág*, Presses Universitaires de Rennes 2009.
- MATELART Joanne, *Intavolatura de leuto*, Roma 1559 [Firenze, ed. S.P.E.S. 1979].
- MERLEAU-PONTY Maurice, *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano 2003.
- METZER David, *Musical Modernism at the Turn of the Twenty-First Century*, Cambridge University Press 2009.
- MIORANDI Paolo, *Nannetti*, Trento, Il margine 2012.
- MIORANDI Paolo, *Ospitalità dello sguardo*, <https://robertoconzworks.wordpress.com/testi-critici/paolo-miorandi-ospitalita-dello-sguardo/>.
- MORIN Edgar, *Il metodo, 1. La natura della natura*, Milano, Raffaello Cortina 2001.
- PIGOZZI Laura, *Voci smarrite, arte e legame sociale contro il dominio dell'anestesia*, Milano, Et al 2013.
- RESTAGNO Enzo (a cura di), *Nono*, Torino, EDT 1987.
- SALISBURY Laura, "What Is the Word": *Beckett's Aphasic Modernism*, in «The Journal of Beckett Studies», 17, 2008, pp. 80-128.
- SIMIC Charles, *Il cacciatore di immagini*, Milano, Adelphi 2005.
- TOSSER Grégoire, *L'invisible, la rencontre, l'incertitude: topique du fragment chez György Kurtág, Musica falsa*, Editions MF 2001, pp. 28-31.
- TOSSER Grégoire, *La bougie silencieuse de György Kurtág et Andreï Tarkowsky*, in GRABÓCZ Martá, OLIVE Jean Paul, *Gestes, fragments, timbres: la musique de György Kurtág*, pp. 117-138.

- TOSSER Grégoire, *Réécriture et métamorphose de la forme musicale dans les programmes composés de György Kurtág*, in Jackie PIGEAUD (ed.), *Métamorphose(s): XIIIe entretiens de la Garenne-Lemot*, Presses Universitaires de Rennes, pp. 265-284.
- WEICK Karl, *Senso e significato nell'organizzazione*, Milano, Raffaello Cortina 1997.
- WORDSWORTH William, *The Prelude, or, Growth of a Poet's Mind; an Autobiographical Poem* (1805, 1850), DjVu Editions 2001.
- ZAMBRANO Maria, *L'esilio come patria*, Brescia, Morcelliana 2016.