
Fin de partie di Kurtág

Pierre Audi

Un'opera di Beckett e il suo destino contro ogni previsione

Beckett era alquanto irremovibile nel sostenere che le sue famose opere teatrali non dovessero essere messe in musica. La cosa non deve sorprendere: esse sono già intrinsecamente musica, cui gli attori devono dar vita. Tuttavia, Beckett scrisse un testo che una volta spedì inaspettatamente al compositore Morton Feldman, il quale lo aveva pregato (invano, credeva) di scrivergli un libretto. Ne nacque un'audace opera intitolata *Neither*, per voce solista e grande orchestra. Feldman me ne consegnò la partitura alla fine degli anni Ottanta, proponendomi di metterla in scena, ma morì improvvisamente tre mesi dopo. In omaggio a Feldman, ho voluto allestire quest'opera nel 1991 durante la mia prima stagione ad Amsterdam come Direttore artistico della Dutch National Opera. Le scene erano di Jannis Kounellis e la direzione di Oliver Knussen, con Reri Grist come soprano solista. Da allora l'affascinante tema "Beckett e la musica" ha suscitato molti interrogativi nella mia mente...

Avevo conosciuto György Kurtág a Londra negli anni Ottanta, grazie a Claudio Abbado, allora Direttore principale della London Symphony Orchestra. Abbado stava cercando una sede adatta a eseguire musica da camera relativa a Mahler, il compositore su cui era incentrato il progetto di un importante festival che egli stava dirigendo al Barbican di Londra. Le opere di Kurtág necessitavano di un teatro "intimo", di dimensioni ridotte, e l'Almeida Theatre, che avevo fondato alcuni anni prima, si rivelò una cornice perfetta per la sua musica. Diventammo amici, senza sapere che solo tre anni dopo mi sarebbe stato chiesto di dirigere la Dutch National Opera.

Quando assunsi l'incarico, scoprii che Kurtág aveva accettato una commissione da Amsterdam per la sua prima opera, ma purtroppo, poche settimane prima dell'annuncio della mia nomina, aveva deciso che in fin dei conti non poteva scriverla e aveva restituito il suo compenso, con grande delusione di tutti. Cercai di persuaderlo a cambiare idea, ma Kurtág insistette nel suo diniego. Allora mi rivolsi ad Alfred Schnittke, che accettò di prendere il suo posto.

Tuttavia le nostre discussioni continuarono fino alla metà degli anni Novanta,

quando i Kurtág si trasferirono ad Amsterdam e vi rimasero alcuni anni, durante i quali assistettero a tutte le prime d'opera. Pensai che valeva la pena di fare qualche altro tentativo di riparlare di una possibile opera, ma anche questi tentativi fallirono; tuttavia, cominciai a capire che il *corpus* dei lavori di Beckett esercitava sul compositore un'attrazione magnetica, da cui era nato un impressionante pezzo da camera per voce e ensemble, ma niente opere. Forse un giorno un collage di pezzi, suggerì Kurtág, ma... non un'opera. No, grazie.

Facciamo un salto di quasi quindici anni in avanti. Alexander Pereira, un uomo che non accetta mai un no come risposta, persuase Kurtág a cominciare a comporre un'opera su quello che si può considerare il più grande lavoro di Beckett: *Fin de partie*. Da una circostanza all'altra, in una sequenza troppo complessa per raccontarla qui, da Salisburgo a Milano e ad Amsterdam, mi sono miracolosamente ritrovato di nuovo connesso a questo straordinario sogno utopistico che, incredibilmente, nel corso di otto anni è diventato un'assoluta realtà. Dopo la Scala, un teatro storico con una grande tradizione di prime mondiali assolute, Amsterdam avrà il piacere di ospitare l'opera che aveva commissionato un tempo, prima che essa iniziasse il suo percorso come uno dei primi capolavori del repertorio operistico del XXI secolo.

Il lavoro del compositore nel trasformare un capolavoro del teatro di prosa in un'opera

Si potrebbe affermare senza esagerare che a detta di tutti l'*Otello* di Verdi è più efficace, dal punto di vista scenico, del dramma originale di Shakespeare. Per ottenere tale risultato, Verdi e il suo librettista hanno dovuto in un certo senso "tradire" l'autore per poi rendergli pienamente giustizia, com'è successo anche in seguito con gli adattamenti operistici del *Re Lear* da parte di Aribert Reimann e della *Tempesta* da parte di Thomas Adès.

In tutti questi casi l'adattamento operistico era concepibile solo attraverso la riscrittura di un testo completamente nuovo.

Dopo tali adattamenti storici e quelli di Büchner e Wedekind da parte di Alban Berg (libere rielaborazioni anch'esse), non era più successo che un capolavoro della letteratura mondiale venisse trasformato in un'opera, fino a *Fin de partie* di Kurtág. Questa volta, però, il compositore ha deciso di musicare il testo originale di Beckett parola per parola, senza tagli, trattando le parole come poesia drammatica, come avevano fatto Schubert e Schumann nei loro cicli di *Lieder* di autori come Heinrich Heine e altri. Tuttavia, questo metodo radicale costituisce una novità nel campo dell'opera.

La decisione di Kurtág di rispettare il testo non adattando il dramma era estremamente rischiosa, in quanto comportava la composizione di un prolungato recitativo, cantato-parlato e arricchito da un variopinto accompagnamento orchestrale con occasionali passaggi di musica senza parole.

Se questa decisione tradisce la concezione originale del lavoro è perché lo trasforma in un dramma emotivo-esistenziale, che muove verso un potente *climax* tragico. Dove Beckett ha immaginato il proprio testo recitato velocemente e spesso

casualmente, Kurtág si sofferma su ogni sfumatura e ricorre a parole ripetute per indagare nel profondo delle anime dei quattro personaggi. Questo rende più elevato il messaggio espresso dal dramma, ma lo fa in un modo che in sostanza contraddice quello di Beckett.

Scrivendo scene con finali e facendo precedere il dramma da un prologo, che mette in musica una poesia di Beckett, il compositore ci solleva dal fare confronti con l'originale. Questo ha comportato anche, per me, la necessità di trovare un nuovo modo di mostrare il "rifugio", cioè la dimora di Hamm, Clov, Nagg e Nell. Ogni scena del nostro allestimento presenta questo rifugio da una diversa prospettiva, rispecchiando una scena della *pièce* che Kurtág non ha ancora messo in musica, ossia il "giro del mondo", quando Hamm fa esplorare la stanza a Clov come se facesse un viaggio intorno al mondo.

Mettere in scena quest'opera richiedeva una re-invenzione di quel mondo, inteso da Beckett come privo di speranza, di interno-esterno e di identità. Peraltro, i personaggi sopravvivono ai cambiamenti e condividono le loro sofferenze con la dignità, il senso dell'umorismo, la compassione e l'inesorabilità che Beckett incide in ogni parola che pronunciano.

Dopo sette settimane passate a provare questa partitura così complessa ci si rende conto che qui Kurtág ha fatto, a modo suo, ciò che Verdi aveva fatto con *Otello*: ne ha ripensato il sottotesto e ampliato il lirismo, lasciando alla musica il compito di esprimere la psiche dei protagonisti e rimuovendo, così, quella codificazione che tiene le emozioni a distanza quando si vede *Fin de partie* a teatro, recitata da attori. Per Kurtág e sotto molti aspetti anche per noi, oggi, lasciando emergere una nuova verità nel corso del processo, il compositore rende piena giustizia all'anima della *pièce* e mostra in una nuova luce la sua rilevanza senza tempo.

Questo, in poche parole, è il dibattito che un lavoro audace come *Fin de partie* – l'opera – non può non scatenare.

(Traduzione dall'inglese di Arianna Ghilardotti)

Milano, novembre 2018