



Fin de partie

Samuel Beckett: Fin de partie,
scènes et monologues,
opéra en un acte

György Kurtág

Fin de partie

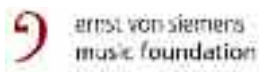
**Samuel Beckett: Fin de partie,
scènes et monologues,
opéra en un acte**

Versione drammaturgica di
György Kurtág
dalla pièce di Samuel Beckett

Musica di
György Kurtág

Prima esecuzione mondiale
Commissione Teatro alla Scala

Composizione commissionata grazie a



Nuova produzione Teatro alla Scala
in coproduzione con Dutch National Opera, Amsterdam

EDIZIONI DEL TEATRO ALLA SCALA

TEATRO ALLA SCALA

PRIMA RAPPRESENTAZIONE

giovedì 15 novembre 2018, ore 20 – Turno C

REPLICHE

sabato	17	Ore 20 – Turno A
martedì	20	Ore 20 – Turno D
giovedì	22	Ore 20 – Turno E
sabato	24	Ore 20 – ScalAperta
domenica	25	Ore 20 – Turno B

SOMMARIO

4	<i>Samuel Beckett: Fin de partie</i> . Il libretto	
38	Il soggetto Argument – Synopsis – Die Handlung – あらすじ – Сюжет	<i>Cesare Fertonani</i>
45	György Kurtág	<i>Luciana Galliano</i>
48	L'opera in breve	<i>Cesare Fertonani</i>
50	La musica	<i>Cesare Fertonani</i>
53	Fine del racconto	<i>Ugo Volli</i>
67	Lampi di poesia in un'umanità alla deriva	<i>Gianluigi Mattietti</i>
89	<i>Fin de partie</i> di Kurtág	<i>Pierre Audi</i>
107	Markus Stenz	
109	Pierre Audi	
110	Christof Hetzer	
111	Urs Schönebaum	
113	<i>Samuel Beckett: Fin de partie</i> . I personaggi e gli interpreti	
116	Arnaud Arbet / Klaus Bertisch	
117	Maestri collaboratori / Orchestra del Teatro alla Scala	
118	Teatro alla Scala	

Samuel Beckett: Fin de partie

Scènes et monologues

opéra en un acte

Version dramaturgique de **György Kurtág**
d'après le pièce de **Samuel Beckett**

Musique de
György Kurtág

PERSONNAGES

Nagg
Nell
Hamm
Clov

ténor buffo
mezzo-soprano
bass-baryton
baryton

Première représentation absolue:
Milan, Teatro alla Scala, 15 novembre 2018

Samuel Beckett: Finale di partita

Scene e monologhi

opera in un atto

Versione drammaturgica di **György Kurtág**
dalla pièce di **Samuel Beckett**

Musica di
György Kurtág

Traduzioni di **Gabriele Frasca** (*Roundelay*, © 1999)
e **Carlo Fruttero** (*Fin de partie*, © 1961),
Giulio Einaudi editore, per gentile concessione.

PERSONAGGI

Nagg
Nell
Hamm
Clov

tenore buffo
mezzosoprano
basso-baritono
baritono

Prima rappresentazione assoluta:
Milano, Teatro alla Scala, 15 novembre 2018

Le parti scritte in **blu** (testi e didascalie) sono le aggiunte di Kurtág al testo originale di Beckett.

Samuel Beckett :

"Fin de partie"

Scènes et monologues

opéra en un acte

György Kurtág

2010-2017

... à la mémoire
de mon professeure Terenc Farkas
et
de mon ami Tamás Blum,
qui, dans ma jeunesse,
m'ont appris l'essentiel
sur l'opéra.

Saint André de Cubzac : 2010-2015

BMC [Budapest Music Center] : 2015-2017

1: PROLOGUE / I

Lumière: noir complet. Haute.

PROLOGUE / II – Roundelay'

*Lumière: Projecteur sur Nell (la tête seulement)
– le reste en noir.*

Nell

on all that strand
at end of day
steps sole sound
long sole sound
until unbidden stay
then no sound
on all that strand
long no sound
until unbidden go
[uououoa]
steps sole sound
long sole sound
on all that strand
(le projecteur s'éteint graduellement)
at end of day

Transition: Roundelay / PANTOMIME de CLOV

2: PANTOMIME de CLOV

RIDEAU

Intérieur sans meubles.

Lumière grisâtre.

*Aux murs de droite et de gauche, vers le fond,
deux petites fenêtres haut perchées, rideaux
fermés.*

Porte à l'avant-scène à droite.

*Accroché au mur, près de la porte, un tableau
retourné.*

*A l'avant-scène à gauche, recouvertes d'un
vieux drap, deux poubelles l'une contre l'autre.
Au centre, recouvert d'un vieux drap, assis dans
un fauteuil à roulettes, Hamm.*

OUVERTURE

*Immobilité à côté du fauteuil, Clov le regarde.
Teint très rouge. Il va se mettre sous la fenêtre
à gauche. Démarche raide et vacillante. Il regarde
la fenêtre à gauche, la tête rejetée en arrière.
Il tourne la tête, regarde la fenêtre à droite.
Il va se mettre sous la fenêtre à droite. Il regarde
la fenêtre à droite, la tête rejetée en arrière.
Il tourne la tête et regarde la fenêtre à gauche.
Il sort, revient aussitôt avec un escabeau,*

1: PROLOGO / I

Luce: nero totale. Alto.

PROLOGO / II - Ritornotorno

*Luce: proiettore su Nell (solamente la testa) – il
resto in nero.*

Nell

lungo tutta la spiaggia
alla fine del giorno
i passi unico suono
unico lungo suono
fin quando non richiedi si fermano
allora nessun suono
lungo tutta la spiaggia
a lungo nessun suono
fin quando non richiedi riprendono
[uououoa]
i passi unico suono
unico lungo suono
lungo tutta la spiaggia
(il proiettore si spegne gradualmente)
alla fine del giorno

Transizione: Ritornotorno / PANTOMIMA di CLOV

2: PANTOMIMA di CLOV

SIPARIO

Interno senza mobili.

Luce grigiastria.

*Alle pareti di destra e di sinistra, verso il fondo,
due finestrelle molto alte da terra, con le tende
tirate.*

In primo piano, a destra, una porta.

*Vicino alla porta, un quadro appeso con la faccia
contro il muro.*

*In primo piano a sinistra, ricoperti da un vecchio
lenzuolo, due bidoni per la spazzatura, uno accanto
all'altro. Al centro, coperto da un vecchio
lenzuolo, seduto su una sedia a rotelle, Hamm.*

OUVERTURE

*Immobilità accanto alla sedia, Clov lo guarda.
Faccia molto rossa. Va a mettersi sotto la finestra
di sinistra. Andatura rigida e vacillante.
Guarda la finestra di sinistra, rovesciando la testa
all'indietro. Volta la testa, guarda la finestra
di destra. Va a mettersi sotto la finestra di destra.
Guarda la finestra di destra rovesciando la testa
all'indietro. Volta la testa e guarda la finestra
di sinistra. Esce, e subito ritorna con una*

¹ 1974-76.

l'installe sous la fenêtre à gauche, monte dessus, tire le rideau. Il descend de l'escabeau, fait six pas vers la fenêtre à droite, retourne prendre l'escabeau, l'installe sous la fenêtre à droite, monte dessus, tire le rideau. Il descend de l'escabeau, fait trois pas vers la fenêtre à gauche, retourne prendre l'escabeau, l'installe sous la fenêtre à gauche, monte dessus, regarde par la fenêtre. Rire bref. Il descend de l'escabeau, fait un pas vers la fenêtre à droite, retourne prendre l'escabeau, l'installe sous la fenêtre à droite, monte dessus, regarde par la fenêtre. Rire bref. Il descend de l'escabeau, va vers les poubelles, retourne prendre l'escabeau, le prend, se ravise, le lâche, va aux poubelles, enlève le drap qui les recouvre, le plie soigneusement et le met sur le bras. Il soulève un couvercle, se penche et regarde dans la poubelle. Rire bref. Il rabat le couvercle. Même jeu avec l'autre poubelle. Il va vers Hamm, enlève le drap qui le recouvre, le plie soigneusement et le met sur le bras. En robe de chambre, coiffé d'une calotte en feutre, un grand mouchoir taché de sang étalé sur le visage, un sifflet pendu au cou, un plaid sur les genoux, d'épaisses chaussettes aux pieds, Hamm semble dormir. Clov le regarde. Rire bref. Il va à la porte, s'arrête, se retourne, contemple la scène, se tourne vers la

3: PREMIER MONOLOGUE de CLOV

Clov

(regard fixe, voix blanche)

Fini, c'est fini, ça va finir,

(eco)

peut-être ça va peut-être finir. **Ça va bientôt finir.** Les grains s'ajoutent aux grains, un à un, et un jour, soudain, **un beau jour soudain**, c'est un tas, un petit tas, l'impossible tas. On ne peut plus me punir. **Non, plus jamais!** Je m'en vais dans ma cuisine,

(respiration rapide, agitée; audible)

trois mètres sur trois mètres sur trois mètres, attendre qu'il me siffffle...

trois, sur trois, sur trois... sur

(presque muet)

trois.

Ce sont de jolies dimensions, je m'appuierai à la table, je regarderai le mur, en attendant qu'il me siffle.

4: PREMIER MONOLOGUE de HAMM

(Il reste un moment immobile. Puis il sort. Il re-

scaletta, la piazza sotto la finestra di sinistra, vi sale, apre la tenda. Scende dalla scaletta, fa sei passi verso la finestra di destra, torna indietro a prendere la scaletta, la piazza sotto la finestra di destra, vi sale, apre la tenda. Scende dalla scaletta, fa tre passi verso la finestra di sinistra, torna indietro a prendere la scaletta, la piazza sotto la finestra di sinistra, vi sale, guarda dalla finestra. Breve risata. Scende dalla scaletta, fa un passo verso la finestra di destra, torna indietro a prendere la scaletta, la piazza sotto la finestra di destra, vi sale, guarda dalla finestra. Breve risata. Scende dalla scaletta, si dirige verso i bidoni della spazzatura, torna verso la scaletta, la prende, ci ripensa, la rimette a terra, si dirige verso i bidoni, solleva il lenzuolo che li copre, lo piega accuratamente e se lo mette sul braccio. Solleva un coperchio, si china e guarda dentro il bidone. Breve risata. Richiude il coperchio. Lo stesso fa con l'altro bidone. Si dirige verso Hamm, solleva il lenzuolo che lo copre, lo piega accuratamente e se lo mette sul braccio. In vestaglia, il capo coperto da una calotta di feltro, un ampio fazzoletto macchiato di sangue spiegato sul volto, un fischietto appeso al collo, un plaid sulle ginocchia, spessi calzini ai piedi, Hamm sembra addormentato. Clov lo guarda. Breve risata. Va verso la porta, si ferma, si volta, contempla la scena, si volta verso il pubblico.

3: PRIMO MONOLOGO di CLOV

Clov

(sguardo fisso, voce inespressiva)

Finita, è finita, sta per finire,

(eco)

sta forse per finire. **Finirà presto.**

I chicchi si aggiungono ai chicchi a uno a uno, e un giorno, all'improvviso, **un bel giorno all'improvviso**, c'è il mucchio, un piccolo mucchio, l'impossibile mucchio. Non possono più punirmi. **No, mai più!** Me ne vado nella mia cucina,

(respirazione veloce, agitata; udibile)

tre metri per tre metri per tre metri, ad aspettare che mi faccia un fssssschio...

tre, su tre, su tre... su

(quasi silenzioso)

tre.

Sono dimensioni ideali, mi appoggerò alla tavola, guarderò il muro, aspettando che mi faccia un fischio.

4: PRIMO MONOLOGO di HAMM

(Rimane immobile un istante. Poi esce. Rientra

vient aussitôt, va prendre l'escabeau, sort en emportant l'escabeau. Un temps. Hamm bouge. Il baille sous le mouchoir. Il ôte le mouchoir de son visage. Teint très rouge. Lunettes noires)

Hamm

(presqu'un gémissement seulement)

A...

(bâillements)

A...

(ad libitum: colla mano, colla palma, sulla bocca, tremolo afro-indiano)

A... a... [â]...

(transition au texte)

à moi. De jouer.

(il tient à bout de bras le mouchoir ouvert devant lui)

Vieux linge! Peut-il y a...

(bâillements)

y avoir misère plus... plus haute que la mienne?

Sans doute. Autrefois. Mais aujourd'hui?

(un temps)

Mon père?

(un temps)

Ma mère?

(un temps)

Mon... chien?

(un temps)

Oh je veux bien qu'ils souffrent autant que de telles créatures peuvent souffrir. Mais est-ce dire que nos souffrances se valent? Sans doute.

(un temps)

Non, tout est a...

(bâillements)

[ab]solu,

(fier)

plus on est grand et plus est plein.

(un temps. Morne)

Et plus on est vide. Clov!

(un temps)

Non, je suis seul.

(un temps)

Quels rêves – avec un s! Ces forêts!

(eco)

...ces forêts...

(un temps)

Assez, il est temps qui cela finisse, dans le refuge aussi.

(un temps)

Et cependant j'hésite, j'hésite à... à finir. Oui, c'est bien ça, il est temps que cela finisse et cependant j'hésite encore à... à...

(bâillements)

à finir.

(bâillements; comme un rôle)

subito, va a prendere la scaletta, esce portando-sela via. Pausa. Hamm si muove. Sbadiglia sotto il fazzoletto. Si toglie il fazzoletto dalla faccia. Faccia molto rossa. Occhiali neri)

Hamm

(quasi un gemito soltanto)

A...

(sbadiglio)

A.... Tocca...

(ad libitum: colla mano, colla palma, sulla bocca, tremolo afro-indiano)

A... a... [a]...

(transizione al testo)

a me. La mossa.

(tiene il fazzoletto aperto davanti a sé, a braccia tese)

Vecchio cencio! S'è ma...

(sbadigli)

mai visto un dolore più... più alto del mio? Può

darsi. Nei tempi andati. Ma oggi?

(pausa)

Mio padre?

(pausa)

Mia madre?

(pausa)

Il mio... cane?

(pausa)

Oh, certo, non dico che non soffrano, per quel tanto che degli esseri simili possono soffrire. Ma si può dire che le nostre sofferenze si equivalgano? Può darsi.

(pausa)

No, tutto è a...

(sbadigli)

[a]ssoluto...

(con orgoglio)

più si è grandi più si è pieni.

(pausa. Avvilito)

E più si è vuoti. Clov!

(pausa)

No, sono solo.

(pausa)

Che sogni – con una s! Quelle foreste!

(eco)

...quelle foreste...

(pausa)

Basta, è ora di farla finita, anche nel rifugio.

(pausa)

E tuttavia esito, esito a... a farla finita. Sì, è proprio così, è ora di farla finita e tuttavia io esito ancora a... a...

(sbadigli)

a farla finita.

(sbadigli; come un rantolo)

À... à...

Oh là là, qu'est-ce que je tiens, je ferais mieux d'aller me coucher.

(il donne un coup de sifflet. Entre Clov, aussitôt. Il s'arrête à côté du fauteuil; nasal!)

Tu empestes l'air!

(un temps)

Prépare-moi, je vais me coucher.

Clov

Je viens de te lever.

Hamm

Et après?

Clov

Je ne peux pas te lever et te coucher toutes les cinq minutes, j'ai à faire.

(noir complet.)

5: POUBELLE

Hamm

(en jouant le rôle de la Providence)

Ça avance.

(il renverse la tête contre le dossier du fauteuil, reste immobile. Nagg frappe sur le couvercle de l'autre poubelle. Un temps. Il frappe plus fort. Le couvercle se soulève, les mains de Neill apparaissent, accrochées au rebord, puis la tête émerge. Bonnet de dentelle. Teint très blanc)

Nell

Qu'est-ce que c'est, mon gros?

(un peu embarrassée)

C'est pour la bagatelle?

Nagg

Tu dormais?

Nell

(fatiguée)

Oh non!

Nagg

Embrasse.

Nell

On ne peut pas.

Nagg

Essayons.

(les têtes avancent péniblement l'une vers

A... a...

Oh, ma insomma, che cosa mi prende, farei meglio ad andarmene a dormire.

(dà un colpo di fischiotto. Entra Clov, subito. Si ferma accanto alla poltrona; nasale!)

Puzzi da far paura!

(pausa)

Preparami, voglio dormire.

Clov

Ma se ti ho appena fatto alzare.

Hamm

E con questo?

Clov

Non posso mica farti alzare e farti coricare ogni cinque minuti, ho i miei impegni.

(nero totale.)

5: BIDONE

Hamm

(interpreta il ruolo della Prowidenza)

E intanto si va avanti.

(rovescia indietro la testa contro lo schienale della poltrona, rimane immobile. Nagg picchia sul coperchio dell'altro bidone. Pausa. Picchia più forte. Il coperchio si alza, appaiono le mani di Nell, aggrappate al bordo, poi emerge la testa. Cuffia di pizzo. Faccia molto bianca)

Nell

Che volevi, cocco?

(un po' imbarazzata)

È per scopare?

Nagg

Dormivi?

Nell

(stanca)

Oh no!

Nagg

Bacetto.

Nell

Non si può.

Nagg

Proviamo.

(le teste si protendono faticosamente l'una ver-

l'autre, n'arrivent pas à se toucher, s'écartent)

Nell

(avec dégoût)

Pourquoi cette comédie, tous les jours [hein]?
(un temps)

Nagg

J'ai perdu ma dent.

Nell

Quand cela?

Nagg

Je l'avais hier.

Nell

(élégiaque)

Ah hier!

(ils se tournent péniblement l'un vers l'autre)

Nagg

Tu me vois?

Nell

Mal. Et toi?

Nagg

Quoi?

Nell

Tu me vois?

Nagg

Mal.

Nell

Tant mieux, tant mieux.

Nagg

Ne dis pas ça.

(avec gravité)

Notre vue a baissé.

Nell

Oui. *Mieux.*

(un temps. Ils se détournent l'un de l'autre)

Nagg

Tu m'entends?

Nell

Oui. Et toi?

so l'altra, non riescono a toccarsi, si scostano)

Nell

(con disgusto)

Perché questa commedia tutti i santi giorni [eh]?
(pausa)

Nagg

Ho perso il mio dente.

Nell

Quando è successo?

Nagg

Ieri ce l'avevo.

Nell

(elegiaca)

Ah, ieri!

(si voltano faticosamente l'uno verso l'altra)

Nagg

Mi vedi?

Nell

Male. E tu?

Nagg

Come?

Nell

Mi vedi?

Nagg

Male.

Nell

Meglio così, meglio così.

Nagg

Non dire queste cose.

(con gravità)

La nostra vista si è indebolita.

Nell

Sì. *Meglio.*

(pausa. Distolgono il capo l'uno dall'altra)

Nagg

Mi senti?

Nell

Sì. E tu?

Nagg

Oui. J'entends.

(un temps. *Solennellement*)

Notre ouïe n'as pas baissé.

Nell

(nuance désagréable, agressive, voix perçante)

Notre quoi?

Nagg

(*recroquevillé, rétréci, comme un chien battu*)

Notre ouïe.

Nell

Non. Elle n'a pas baissé.

(un temps; avec froideur, toujours la nuance désagréable)

As-tu autre chose à me dire?

Nagg

Tu te rappelles...

Nell

Non.

Nagg

L'accident de tandem où nous laissâmes nos guibolles.

(ils rient)

Nell et Nagg

Hé-hé-hé, hi-hi-hi,
hé-hé, hâ-hâ-hâ.

Nell

(*plongée en rêverie*)

C'était dans le Ardennes.

(ils rient moins fort)

Nell

Hé-ha-ha, hé-hou-ha,
ha-hé-ho, hé-hou.

Nagg

Ha-hé-ha, ha-hé-ha,
ha-hé-ho, hé-ho.

À la sortie de Sedan.

(ils rient encore moins fort)

Nagg

Hou-hâ-hou...

Hou-hô-hâeu...

(*en chuchotant*)

Hou-hô-hâeu... hoâô...

Nagg

Sì. Sento.

(pausa. *Solennemente*)

Il nostro udito non si è indebolito.

Nell

(*tono sgradevole, aggressivo, voce penetrante*)

Il nostro cosa?

Nagg

(*raggomitolato, rattrappito, come un cane bastonato*)

Il nostro udito.

Nell

No. Hai altro da dirmi?

(pausa; con freddezza, sempre con tono sgradevole)

Hai altro da dirmi?

Nagg

Ti ricordi...

Nell

No.

Nagg

L'incidente di tandem in cui abbiamo perso le gambe.

(ridono)

Nell e Nagg

Hé-hé-hé, hi-hi-hi,
hé-hé, hâ-hâ-hâ.

Nell

(*immersa nella fantasticheria*)

È stato nelle Ardenne.

(ridono meno forte)

Nell

Hé-ha-ha, hé-hou-ha,
ha-hé-ho, hé-hou.

Nagg

Ha-hé-ha, ha-hé-ha,
ha-hé-ho, hé-ho.

Uscendo da Sedan.

(ridono ancora più debolmente)

Nagg

Hou-hâ-hou...

Hou-hô-hâeu...

(*sussurrio*)

Hou-hô-hâeu... hoâô...

Nell

Hou-hâ-hou...
 Hou-hâ-hoâô
(en chuchotant)
 Hou-hô-hâeu... hoâô...
(un temps)

Nagg

Tu as froid?

Nell

Oui, très froid. Et toi?

Nagg

Je gèle. Tu veux rentrer?

Nell

Oui.

Nagg

Alors rentre.
(Nell ne bouge pas)
 Pourquoi ne rentres-tu pas?

Nell

(lointaine)
 Je ne sais pas.
(quasi eco)
 Je ne sais pas...

Nagg

On a changé ta sciure?

Nell

Ce n'est pas de la sciure.
(un temps. Avec lassitude)
 Tu ne peux pas être un peu précis, Nagg?

Nagg

Ton sable alors. Quelle importance?

Nell

C'est important.

Nagg

Autrefois c'était de la sciure.

Nell

Hé oui.

Nagg

Et maintenant c'est du sable.
(un temps)
 De la plage.
(un temps. Plus fort)
 Maintenant c'est du sable qu'il va chercher à la plage.

Nell

Hou-hâ-hou...
 Hou-hâ-hoâô
(sussurrando)
 Hou-hô-hâeu... hoâô...
(pausa)

Nagg

Hai freddo?

Nell

Sì, molto freddo. E tu?

Nagg

Io sto gelando. Vuoi ritirarti?

Nell

Sì.

Nagg

Allora ritirati.
(Nell non si muove)
 Perché non ti ritiri?

Nell

(distante)
 Non so.
(quasi eco)
 Non so...

Nagg

T'hanno cambiato la segatura?

Nell

Non è segatura.
(pausa. Stancamente)
 Non potresti essere un po' più preciso, Nagg?

Nagg

La sabbia, allora. Che importanza ha?

Nell

È importante.

Nagg

Una volta era segatura.

Nell

Già.

Nagg

E adesso è sabbia.
(pausa)
 Della spiaggia.
(pausa. Più forte)
 Adesso è sabbia che va a prendere alla spiaggia.

Nell

Hé oui, oui...

Nagg

Il te l'a changé?

Nell

Non.

Nagg

A moi non plus.

(un temps)

Il faut gueuler.

(un temps. Montrant le biscuit)

Tu veux un bout?

Nell

Non.

(un temps)

De quoi?

Nagg

De biscuit. Je t'en ai gardé la moitié.

(il regarde le biscuit. Fier)

Les trois quarts. Pour toi. Tiens.

(il lui tend le biscuit; timidement)

Non?

(un temps; angoissé, voix étouffée)

Ça ne va pas?

(désespéré)

Nell!

Hamm

(avec lassitude)

Mais taisez-vous, taisez-vous, vous m'empêchez de dormir.

(un temps)

Parlez plus bas.

(un temps)

Si je dormais je ferais

(quasi eco)

peut-être l'amour.

J'irais dans les bois. Je verrais... le ciel, la terre.

Je courrais. On me poursuivrait. Je m'enfuirais.

(un temps)

Nature!

(eco)

Nature!

(un temps)

Il y a une goutte d'eau dans ma tête. Un... un cœur...

(avec chaleur)

un cœur dans ma tête.

Nell

Già, già...

Nagg

Te l'ha cambiata?

Nell

No.

Nagg

Neppure a me.

(pausa)

Bisogna protestare.

(pausa. Mostrandole il biscotto)

Ne vuoi un pezzo?

Nell

No.

(pausa)

Di che cosa?

Nagg

Di biscotto. Te ne ho tenuto mezzo.

(guarda il biscotto. Con orgoglio)

Tre quarti. Per te. Prendi.

(le porge il biscotto; timidamente)

No?

(pausa; angosciato, voce ovattata)

Non stai bene?

(désespéré)

Nell!

Hamm

(stancamente)

Ma state zitti, state zitti, non mi lasciate dormire.

(pausa)

Parlate più piano.

(pausa)

Se dormissi, forse

(quasi eco)

farei l'amore.

Andrei per i boschi. Vedrei... il cielo, la terra. Mi

metterei a correre. Mi inseguirebbero. Io fuggirei.

(pausa)

Natura!

(eco)

Natura!

(pausa)

Ho una goccia d'acqua nella testa. Un... un cuore...

(con calore)

un cuore nella testa.

Nagg*(bas)*

As tu entendu?

(en pointant l'index vers le haut; exagérément sentimental)

Un cœur dans sa tête!

(il glousse précautionneusement)

Hou-hou-hou hâ,

hou-hou-hou oâ,

hou-hou, hou, hou-hou...

NellIl ne faut pas rire de ces choses, Nagg. Pourquoi en ris-tu toujours? **Toujours, toujours, toujours?!****Nagg**

Pas si fort, pas si fort.

Nell!

Nell*(eco)*

Toujours...

(sans baisser la voix)

Rien n'est plus drôle que le malheur, je te l'accorde. Mais...

Nagg*(scandalisé)*

Oh!

Nell*(toujours sans baisser la voix)*

Si, si, si, c'est la chose la plus comique au monde. Et nous en rions, nous en rions, de bon cœur, les premiers [temps]. Mais c'est toujours la même chose. Oui, c'est comme la bonne histoire qu'on nous raconte trop souvent, nous la trouvons toujours bonne, mais nous n'en rions plus.

(un temps)

As-tu autre chose à me dire?

Nagg

Non.

Nell

Réfléchis bien.

(un temps)

Alors je vais te laisser.

Nagg*(timidement)*

Tu ne veux pas ton biscuit? Je te le garde.

(un temps)

Je croyais que tu allais me laisser.

Nagg*(sottovoce)*

Hai sentito?

(puntando l'indice verso l'alto; eccessivamente sentimentale)

Un cuore nelle testa!

(fa una risatina chiocchia, con precauzione)

Hou-hou-hou hâ,

hou-hou-hou oâ,

hou-hou, hou, hou-hou...

NellNon bisogna ridere di queste cose, Nagg. Perché fai sempre così? **Sempre, sempre, sempre?!****Nagg**

Parla piano, parla piano.

Nell!

Nell*(eco)*

Sempre...

(senza abbassare la voce)

Non c'è niente di più comico dell'infelicità, te lo concedo. Ma...

Nagg*(scandalizzato)*

Oh!

Nell*(sempre senza abbassare la voce)*

Sì, sì, sì, è la cosa più comica che ci sia al mondo. E ci faceva ridere, ci faceva ridere di cuore, i primi [tempi]. Ma è sempre la stessa cosa. Sì, è come la barzelletta che ci raccontano troppe volte, è ancora una buona barzelletta, ma non ci fa più ridere.

(pausa)

Hai altro da dirmi?

Nagg

No.

Nell

Rifletti bene.

(pausa)

Allora ti lascio.

Nagg*(timidamente)*

Non lo vuoi il tuo biscotto? Te lo conservo.

(pausa)

Credevo che volessi lasciarmi.

Nell

Je vais te laisser.

Nagg

(enfantin)

Tu peux me gratter d'abord?

Nell

Non.

(un temps)

Nagg

Hier tu m'as gratté...

Nell

(élégiaque)

Ah, hier!

Nagg

(avec souci)

Tu pleures encore?

Nell

J'essayais.

Hamm

(bas)

Une goutte dans ma tête... C'est peut-être une petite veine.

Nagg

(en chuchotant)

Qu'est-ce qu'il a dit?

Nell

C'est peut-être une petite veine...

Nagg

Qu'est ce que ça veut dire? Ça ne veut

(rire méprisant, quasi nitrito)

rien dire?

(un temps)

Je vais te raconter l'histoire du tailleur.

Nell

Pourquoi ça?

Nagg

Pour te dérider.

Nell

(plaintive)

Elle n'est pas drôle.

Nagg

Elle t'a toujours fait rire.

Nell

Sto per lasciarti.

Nagg

(infantile)

Ma prima non potresti grattarmi un po'?

Nell

No.

(pausa)

Nagg

Ieri mi hai grattato...

Nell

(elegiaca)

Ah, ieri!

Nagg

(con preoccupazione)

Piangi di nuovo?

Nell

Tentavo.

Hamm

(sottovoce)

Una goccia nella mia testa... Dev'essere una venetta.

Nagg

(sussurrando)

Che ha detto?

Nell

Dev'essere una venetta...

Nagg

E che vuol dire? Non vuol

(risata sprezzante, quasi nitrito)

dire niente?

(pausa)

Ora ti racconto la storiella del sarto.

Nell

Perché?

Nagg

Per rasserenarti.

Nell

(lamentoso)

Non fa ridere.

Nagg

Ti ha sempre fatta ridere.

(un temps)

La première fois j'ai cru que tu allais mourir.

Nell

C'était sur le lac.... C'était sur le lac de Côme.

(un temps)

Une après-midi d'avril.

(un temps)

Tu peux le croire?

Nagg

Quoi?

Nell

(petite comptine)

Que nous nous sommes promenés sur le lac de Côme.

(un temps; lusingando)

Une après-midi d'avril. Une après-midi d'avr...

Nagg

(rêveur)

On s'était fiancés la veille.

Nell

Fiancés... oui, fiancés...

Nagg

Tu as tellement ri que tu nous as fait chavirer. On aurait dû se noyer.

Nell

C'était parce que je me sentais heureuse.

Nagg

(en hâte)

Mais non, mai non... c'était mon histoire.

Nell

(toujours quasi en rêve)

C'était...

Nagg

La preuve, tu en ris encore. A chaque fois.

Nell

C'était profond, profond. Et on voyait le fond.

Si blanc. Si net.

(eco)

Si blanc....

Nagg

Si, si Nell, si, si, le lac, si... Mais mon histoire...

(pausa)

La prima volta ho creduto che saresti morta.

Nell

Era sul lago... Era sul lago di Como.

(pausa)

Un pomeriggio d'aprile.

(pausa)

Riesci a crederci?

Nagg

A che cosa?

Nell

(piccola filastrocca)

Che siamo andati in barca sul lago di Como.

(pausa; lusingando)

Un pomeriggio d'aprile. Un pomeriggio d'avr...

Nagg

(sognante)

Ci eravamo fidanzati il giorno prima.

Nell

Fidanzati... sì, fidanzati...

Nagg

Hai talmente riso che la barca si è capovolta. Avremmo dovuto annegare.

Nell

Era perché mi sentivo felice.

Nagg

(in fretta)

Ma no, ma no... è stato per via della mia storia.

Nell

(ancora quasi sognando)

Era...

Nagg

Prova ne sia che ridi ancora. Ogni volta.

Nell

Era profondo. Profondo. E si vedeva il fondo.

Così bianco. Così limpido.

(eco)

Così bianco...

Nagg

Sì, sì Nell, sì sì, il lago...Ma la mia storia...

SONG - Le monde et le pantalon

[Poldy Bloom singing a Jewish-Irish-Scottish ballad]

Nagg

Ecoute-la encore.

(voix de raconteur)

Un Anglais...

(il prend un visage d'Anglais; il reprend le sien)

ayant besoin d'un pantalon rayé en vitesse pour les fêtes du Nouvel An se rend chez son tailleur qui lui prend ses mesures.

(voix *mince* du tailleur)

"Et voilà qui est fait, revenez dans quatre jours, il sera prêt."

(voix de l'Anglais)

Bon.

(voix de raconteur)

Quatre jours plus tard.

(voix *chevrotante* du tailleur)

"Sorry, revenez [a]hm... [a]hm... dans huit

(en pointant de l'index; l'index reste levé en l'air)

jours,

(presque gaiement)

j'ai raté le fond."

(voix de l'Anglais)

Bon, ça va, le fond, c'est pas commode.

(voix du raconteur)

Huit jours plus tard.

(voix du tailleur)

"Désolé, désolé, revenez dans dix jours, j'ai sa-lopé [euh!] l'entre-jambes."

(voix de l'Anglais)

Bon, d'accord, l'entre-jambes, c'est délicat.

(voix du raconteur)

Dix jours plus tard:

(voix du tailleur)

"Navré, revenez

(il réfléchit)

dans quinze jours,

(en chuchotant, sans voix; l'index sur la bouche)

j'ai bousillé la braguette."

(voix toujours calme de l'Anglais)

Bon, à la rigueur, une belle braguette, c'est calé.

(voix normale)

Non! Je la raconte mal.

(un temps. Morne)

Je raconte cette histoire de plus en plus mal.

(un temps. Voix de raconteur)

Enfin bref, de faufile en aiguille, voici Pâques Fleuries et il loupe les boutonnières.

(visage, puis voix du client)

CANZONE - Il mondo e i pantaloni

[Poldy Bloom che canta una ballata ebraica-irlandese-scozzese]

Nagg

Sentila ancora.

(voce di narratore)

Un inglese...

(fa una faccia da inglese, riprende la propria espressione)

avendo bisogno d'urgenza di un paio di pantaloni a righe per le feste dell'anno nuovo, va dal suo sarto che gli prende le misure.

(voce *esile* del sarto)

"Ecco fatto, ritorni tra quattro giorni, saranno pronti."

(voce dell'inglese)

Bene.

(voce di narratore)

Quattro giorni dopo.

(voce *tremante* del sarto)

"Sorry, torni ehm... ehm... tra otto

(puntando l'indice; l'indice rimane sollevato in aria)

giorni,

(quasi allegramente)

ho sbagliato il fondo."

(voce dell'inglese)

Bene, d'accordo, il fondo non è una cosa semplice.

(voce di narratore)

Otto giorni dopo.

(voce del sarto)

"Desolato, ritorni tra dieci giorni, ho sballato [oh!] il cavallo."

(voce del sarto)

Bene, d'accordo, il cavallo è una cosa delicata.

(voce di narratore)

Dieci giorni dopo:

(voce del sarto)

"Spiacente, torni...

(riflette)

tra quindici giorni,

(sussurrando, senza voce; l'indice sulla bocca)

la bottoniera è venuta male."

(voce sempre calma dell'inglese)

Bene, effettivamente una bella bottoniera ha la sua importanza.

(voce normale)

No! La racconto male.

(pausa. Avvilito)

Racconto questa storiella sempre peggio.

(pausa. Voce di narratore)

Insomma, per farla breve, un giorno dopo l'altro, arriva la Santa Pasqua e sbaglia le asole.

(faccia, poi voce del cliente)

"Goddam, Sir, **Goddam, non**, vraiment, c'est indécent, à la fin!

(silence refoulé explosif; sss-jjj comme un sifflement de serpent)

En sssix jjjours, vous entendez, six jours, Dieu fit le monde.

(de plus en plus enragé)

Oui, Monsieur, parfaitement, Monsieur, le MONDE! Et vous, vous n'êtes pas foutu de me faire un pantalon en trois mois!"

(voix du tailleur, scandalisée. Voir: Moussorgsky: Tableaux d'une exposition)

"Mais Milord! Mais Milord! Mais Milord! Regardez..."

(geste méprisant, avec dégoût)

le monde...

(un temps. Geste amoureux, avec orgueil)

et regardez mon PANTALON!"

(un temps. Il fixe Nell restée impassible, les yeux vagues)

Hé-hé-hé, hi-hi-hi-hi-hi, hu-hu-hi...

(part d'un rire forcé et aigu, le coupe, avance la tête vers Nell, lance de nouveau son rire)

Hê-hê-hê-hê, hi-hi, hi-hi.

(Nagg sursaute, coupe son rire)

Hi-hi-hi.

Hamm

Assez!

Nell

(lontano-lontano, quasi in sogno)

On voyait le fond.

Hamm

(excédé)

Vous n'avez pas fini? Vous n'allez donc jamais finir?

(soudain furieux)

Ça ne va donc jamais finir!

(Nagg plonge dans la poubelle, rabat le couvercle. Nell ne bouge pas)

Nell

(quasi in sogno, lontano-lontano)

On voyait le fond... On voyait le fond.

Hamm

Ça ne va donc jamais finir.

Mais de quoi peuvent-ils parler, de quoi peut-on parler encore? Mon royaume pour un boueux!

(il siffle. Entra Clov)

Enlève-moi ces ordures! Fous-les à la

(distorted voice)

mer!

(Clov va aux poubelles, s'arrête)

"Goddam, sir, **Goddam, no**, ma dove andiamo a finire, è una cosa indecente, alla fin fine!

(silenzio represso esplosivo; sss-jjj come il sibilo di serpente)

In sei giorni, ha capito, in sei giorni, Dio ha fatto il mondo.

(sempre più rabbioso)

Proprio così, caro signore, il MONDO! E lei non è stato capace di fare un paio di pantaloni in tre mesi!"

(voce del sarto; scandalizzato. Vedi: Musorgskij: Quadri di un'esposizione)

"Ma Milord! Ma Milord! Ma Milord! Guardi..."

(gesto di disprezzo, con disgusto)

il mondo...

(pausa. Gesto amorevole, con orgoglio)

e guardi i miei PANTALONI!"

(pausa. Fissa Nell, che è rimasta impassibile, lo guardo perduto)

Hé-hé-hé, hi-hi-hi-hi-hi, hu-hu-hi...

(poi scoppia in una risata stridula, forzata, tace di colpo, allunga la testa verso Nell, torna a emettere la sua risata)

Hé-hé-hé-hé, hi-hi, hi-hi.

(Nagg sussulta, interrompe la risata)

Hi-hi-hi.

Hamm

Basta!

Nell

(lontano-lontano, quasi in sogno)

Si vedeva il fondo.

Hamm

(stufo)

Ma la volete finire? Non la finirete mai?

(con ira improvvisa)

Non finirà mai!

(Nagg si immerge nel bidone, chiude il coperchio. Nell non si muove)

Nell

(quasi in sogno, lontano-lontano)

Si vedeva il fondo... Si vedeva il fondo.

Hamm

Non finirà mai.

Ma di che cosa trovano modo di parlare, di che cosa c'è ancora modo di parlare? Il mio regno per un netturbino!

(fischia. Entra Clov)

Levami dai piedi quelle immondizie! Buttale in

(voce distorta)

mare!

(Clov va verso i bidoni, si ferma)

Nell

Si pur... Si blanc...

Hamm

(voix désagréable)

Quoi? Qu'est-ce qu'elle raconte?

(Clov se penche sur Nell, lui tâte le poignet)

Nell

(à Clov; appena sentito)

Déserte.

(Clov lui lâche le poignet, la fait rentrer dans la poubelle, rabat le couvercle, se redresse)

Clov

(retournant à sa place à côté du fauteuil)

Elle n'a plus de pouls.

(noir complet.)

6: ROMAN

Hamm

C'est l'heure de mon histoire. Tu veux écouter mon histoire?

Clov

Non.

Hamm

Demande à mon père s'il veut écouter mon histoire.

(Clov va aux poubelles, soulève le couvercle de celle de Nagg, regarde dedans, se penche dessus. Un temps. Il se redresse)

Clov

(en chuchotant)

Il dort.

Hamm

Réveille-le.

(Clov se penche, réveille Nagg en faisant sonner le réveil. Il répète quelque fois l'action; bref. Mots confus. Clov se redresse)

Clov

Il ne veut pas écouter ton histoire.

Hamm

Je lui donnerai... un bonbon.

Nell

Così puro... Così bianco...

Hamm

(voce sgradevole)

Cosa? Che sta dicendo?

(Clov si china su Nell, le tasta il polso)

Nell

(a Clov, appena sentito)

Deserta.

(Clov le tasta il polso, la fa rientrare nel bidone, chiude il coperchio, si rialza)

Clov

(tornando al suo posto accanto alla poltrona)

Non ha più polso.

(nero totale.)

6: ROMANZO

Hamm

È l'ora della mia storia. Vuoi sentire la mia storia?

Clov

No.

Hamm

Domanda a mio padre se vuol sentire la mia storia.

(Clov si avvicina ai bidoni, alza il coperchio di quello di Nagg, ci guarda dentro, si china. Pausa. Si rialza)

Clov

(sussurrando)

Dorme.

Hamm

Sveglialo.

(Clov si china, sveglia Nagg facendo suonare la sveglia. Ripete ancora l'azione; breve. Parole confuse. Clov si rialza)

Clov

Non vuole sentire la tua storia.

Hamm

Gli darò... una caramella.

(Clov se penche. Mots confus. Clov se redresse)

Clov

Il veut une dragée.

Hamm

(geste de grand seigneur)

Il aura une dragée.

(Clov se penche. Mots confus. Clov se redresse)

Clov

Il marche.

(Clov va vers la porte. Les mains de Nagg apparaissent, accrochées au rebord. Puis la tête émerge. Clov ouvre la porte, se retourne.)

Tu crois à la vie future?

Hamm

La mienne l'a toujours été.

(Clov sort en claquant la porte)

Pan! Dans les gencives.

Nagg

(une mêlée de perfidie et d'agressivité qui se joue innocente)

J'écoute.

Hamm

(enragé)

Salopard! Pourquoi tu m'as fait?

Nagg

(toujours très innocent)

Je ne pouvais pas savoir.

Hamm

Quoi? Qu'est-ce que tu ne pouvais pas savoir?

Nagg

Que ce serait toi.

(un temps)

Tu me donneras une dragée?

Hamm

Après l'écoute.

Nagg

Juré?

Hamm

Oui.

Nagg

Sur quoi?

(Clov si china. Parole confuse. Clov si rialza)

Clov

Vuole un confetto.

Hamm

(gesto da gran signore)

Avrà un confetto.

(Clov si china. Parole confuse. Clov si rialza)

Clov

Ci sta.

(si avvia alla porta. Appaiono le mani di Nagg, aggrappate al bordo. Poi emerge la testa. Clov apre la porta, si volta)

Tu credi nella vita futura?

Hamm

La mia lo è sempre stata.

(Clov esce sbattendo la porta)

Pan! Nelle gengive.

Nagg

(con un misto di perfidia e aggressività, simulando innocenza)

Ti ascolto.

Hamm

(pazzo)

Maiale! Perché mi hai fatto?

Nagg

(sempre molto innocente)

Non potevo saperlo.

Hamm

Cosa? Che cos'è che non potevi sapere?

Nagg

Che saresti stato tu.

(pausa)

Mi darai un confetto?

Hamm

Dopo l'audizione.

Nagg

Giuri?

Hamm

Sì.

Nagg

Su che cosa?

Hamm

L'honneur.

Nagg

(ironique)

L'honneur?

(un temps. Ils rient)

Hi-hi-hi, hi-hi, hi, hi-hi...

Hamm

Hö, hö-hö, hö-hö...

Nagg

(marchandage)

Deux?

Hamm

Une.

Nagg

(moins enfantin)

Une pour moi et une...

Hamm

Une! Silence!

(un temps)

Où en étais-je?

(morne)

C'est cassé, nous sommes cassés. Ça va casser.

(un temps)

Il n'y aura plus de voix.

(un temps)

Une goutte d'eau depuis les fontanelles.

(hilarité étouffée de Nagg)

Nagg

Hou-hou-hou, hou-hou, hou-hou-hou...

Hamm

Elle s'écrase toujours au même endroit.

(un temps)

C'est peut-être une petite veine.

Nagg

(hilarité comme avant)

Hou-hou, hou, hou-hou, hou-hou-hou, hou...

Hamm

Une petite artère.

(un temps. Plus animé)

Allons, c'est l'heure, où en étais je?

(ton de narrateur)

L'homme s'approcha lentement, en se traînant,

en se traînant sur le ventre.

(voix blanche et monotone)

Hamm

L'onore.

Nagg

(ironico)

L'onore?

(pausa. Ridono)

Hi-hi-hi, hi-hi, hi, hi-hi...

Hamm

Hö, hö-hö, hö-hö...

Nagg

(contrattando)

Due?

Hamm

Uno.

Nagg

(meno infantile)

Uno per me e uno...

Hamm

Uno! Silenzio!

(pausa)

Dove ero rimasto?

(spento)

S'è rotto il filo, siamo rotti noi. Tra poco si rompe tutto.

(pausa)

Non ci sarà più voce.

(pausa)

Una goccia d'acqua nella testa, dall'età della fontanella.

(ilarità soffocata di Nagg)

Nagg

Hou-hou-hou, hou-hou, hou-hou-hou...

Hamm

Picchia sempre nello stesso punto.

(pausa)

Forse si tratta di una venetta.

Nagg

(divertito come prima)

Hou-hou, hou, hou-hou, hou-hou-hou, hou...

Hamm

Di una piccola arteria.

(pausa. Con maggiore animazione)

Coraggio, è l'ora, dov'ero rimasto?

(tono di narratore)

L'uomo si avvicinò lentamente trascinandosi, trascinandosi sul ventre.

(voce bianca e monotona)

D'une pâleur et d'une maigreur admirables il paraissait sur le point de...

(un temps. Ton normal)

Non, ça je l'ai fait.

(ton de narrateur)

Un long silence se fit entendre.

(ton normal)

Joli ça.

(ton de narrateur)

Je bourrai tranquillement ma pipe – en magnésite, l'allumai avec une... mettons une suédoise, en tirai quelques bouffées. Aah! Aah! Aah!

(changement de ton; hautain-majestueux)

Allons, je vous écoute.

(un temps)

Il faisait ce jour-là, je m'en souviens, un froid extraordinairement vif, zéro au thermomètre. Mais comme nous étions la veille de Noël cela n'avait rien de... d'extraordinaire. Un temps de saison, comme cela vous arrive.

(un temps)

Allons, quel sale vent vous amène? Il leva vers moi... Il leva vers moi son visage tout noir de saleté et de larmes mêlées.

(ton normal)

Ça va aller.

(ton de narrateur)

Non, non, ne me regardez pas! Ne me regardez pas! Il baissa les yeux, en marmottant, des excuses sans doute.

(un temps)

Je suis assez occupé, vous savez, les préparatifs de fête.

(un temps. Avec force)

Mais quel est donc l'objet de cette invasion?

(un temps)

Il faisait ce jour-là, je me rappelle

(comme un choral)

un soleil vraiment splendide, cinquante à l'héliomètre, mais il plongeait déjà, dans la... chchch...chez les morts.

(ton normal)

Joli ça.

(ton de narrateur)

Allons, allons, présentez votre supplique, mille soins m'appellent.

(ton normal)

Ça c'est du français! Enfin.

(ton de narrateur)

Ce fut alors qu'il prit sa ré... résolution. C'est mon enfant, dit-il. Aïeïeïeïeïe, un enfant, voilà qui est

(son désagréable, palatal-nasal)

fâ-â-â, â-â-â, fâcheux. Mon petit, dit-il, *(aparté)*

Di un pallore e di una magrezza mirabili, egli sembrava sul punto di...

(pausa. Tono normale)

No, questo l'ho già fatto.

(tono di narratore)

Un lungo silenzio si fece udire.

(tono normale)

Bello questo.

(tono di narratore)

Io caricai tranquillamente la mia pipa – di magnésite, l'accesi con uno... diciamo uno svedese, e tirai qualche boccata. Ah! Ah! Ah!

(cambiamento di tono; altezzoso-maestoso)

Avanti, vi ascolto.

(pausa)

Quel giorno, ricordo, faceva un freddo straordinariamente intenso, il termometro segnava zero. Ma dato che eravamo alla vigilia di Natale la cosa non aveva nulla di... di straordinario. Un tempo di stagione, come a volte succede.

(pausa)

Allora, quale ventaccio vi porta? Egli alzò verso di me... Egli alzò verso di me il suo volto tutto nero di sporcizia e di lacrime.

(tono normale)

Si mette bene.

(tono di narratore)

No, no, non mi guardate! Non mi guardate! Abbassò gli occhi borbottando, delle scuse, probabilmente.

(pausa)

Sono molto occupato, voi capirete, i preparativi della festa.

(pausa. Con forza)

Ma si può sapere lo scopo di questa invasion?

(pausa)

Quel giorno, ricordo, c'era...

(come un corale)

un sole veramente splendido, l'eliometro segnava cinquanta, ma già stava per precipitare nella... trtrtr... tra i morti.

(tono normale)

Bello questo.

(tono di narratore)

Andiamo, andiamo, presentate la vostra supplica, mille impegni mi chiamano.

(tono normale)

Questo sì che è stile! Insomma.

(tono di narratore)

Fu allora che prese la sua ri... risoluzione. È il mio bambino, disse. Aiaiai, un bambino,

(voce spiacevole, palatale-nasale)

bel guaaaiao, davvero. Il mio maschietto, disse, *(a parte)*

comme si le sexe avait de l'importance.

(il réfléchit)

D'où sortait-il? Il me nomma le trou.

(aparté)

Une bonne demi-journée, à cheval. N'allez pas... N'allez pas me raconter qu'il y a encore de la population là-bas. Tout de même! Non, non, non, non, non, non, non, non, non, personne, sauf lui, et l'enfant –

(aparté)

en supposant qu'il existât.

Bon, bon. Je m'enquis de la situation à Kov, de l'autre côté du détroit. Plus un chat. Bon bon. Et vous voulez me faire croire que vous avez laissé votre enfant là-bas, tout seul, et vivant par-dessus le marché?

(un temps)

Allons!

(ton normal)

Il faisait ce jour-là, je m'en souviens, un vent cinglant, cent à l'anémomètre, il arrachait les pins morts et les emportait... au loin.

(ton normal; en reniflant dédaigneusement)

Un peu faible ça.

(ton de narrateur)

Allons, allons, qu'est-ce que vous me voulez à la fin, je dois allumer mon sapin.

(un temps)

Enfin bref je finis par comprendre qu'il me voulait du pain pour son enfant. Du pain!

(aparté; nasal, avec dégoût)

Un gueux comme d'habitude. Du pain? Mais je n'ai pas de pain, je ne le digère pas. Bon.

Alors du blé?

(un temps. Ton normal)

Ça va aller.

(ton de narrateur)

Du blé, j'en ai, il est vrai, dans mes greniers. Mais réfléchissez, réfléchissez. Je vous donne du blé, un kilo, un kilo et demi, vous le rapportez à votre enfant et vous lui en faites – s'il vit encore une bonne bouillie.

(Nagg réagit)

Nagg

Une bonne bouillie...

(avec emportement)

bouillie... et demie... une bouillie – bien nourrissante.

Hamm

Une bonne bouillie et demie, bien nourrissante.

Bon. Il reprend ses couleurs [hm] peut-être. Et puis?

(un temps)

come se il sesso avesse importanza.

(pensa)

Di dove veniva? Fece il nome del suo buco.

(a parte)

Una mezza giornata almeno, a cavallo. Non venitemi... Non venitemi a raccontare che laggiù c'è ancora della popolazione. Questo poi no! No, no, no, no, no, no, no, no, no, più nessuno, salvo lui e il bambino...

(a parte)

ammesso che esistesse davvero.

Bene, bene. M'informai della situazione a Kov, all'altro capo del distretto. Non c'era più un cane. Bene, bene. E vorreste farmi credere di aver lasciato laggiù il vostro bambino, tutto solo e per giunta vivo?

(pausa)

Andiamo!

(tono normale)

Quel giorno, ricordo, c'era un vento sferzante, l'anemometro segnava cento. Sradicava i pini morti e se li portava via... lontano.

(tono normale; arricciando il naso sdegnosamente)

Debolino, questo pezzo.

(tono di narratore)

Insomma, che volete da me, alla fin fine, io devo accendere le candeline al mio abete.

(pausa)

Insomma per farla breve riuscii finalmente a capire che voleva del pane per il suo bambino. Del pane!

(a parte; nasale, con disgusto)

Un accattono, come al solito. Del pane? Ma io non ho pane, non lo digerisco. Bene.

Allora del grano?

(pausa. Tono normale)

Si mette bene.

(tono di narratore)

Di grano ne ho, è vero, nei miei granai. Ma riflettete, riflettete. Io vi do del grano, un chilo, un chilo e mezzo, voi lo portate al vostro bambino – e gli preparate, se è ancora vivo, una buona pappa.

(Nagg reagisce)

Nagg

Una buona pappa...

(con rabbia)

pappa... e mezza... una pappa – ben nutriente.

Hamm

Una buona pappa e mezza, ben nutriente.

Bene. Lui ritrova il suo colorito [hm] forse. E poi?

(pausa)

Je me fââchai. Mais réfléchissez, réfléchissez,
(*minaccioso*)
vous êtes sur terre,
(*wie ein Urteil*)
c'est sans remède!
(*un temps*)
Il faisait ce jour-là, je me souviens, un temps excessivement sec, zéro à l'hygromètre. Le rêve, pour mes rhumatismes.
(*un temps. Avec emportement*)
Mais enfin quel est votre espoir?
(*Stollen 1*)
Que la terre renaisse au printemps?
(*Stollen 2*)
Que la mer et les rivières redeviennent poissonneuses?
(*Abgesang*)
Qu'il ait encore de la manne au ciel pour des imbéciles comme vous?
Peu à peu je m'apaisai, enfin suffisamment pour lui demander combien de temps il avait mis pour venir. Trois jours pleins. Dans quel état il avait laissé l'enfant. Plongé dans le sommeil.

(*avec force*)
Mais dans quel sommeil, dans quel sommeil déjà?
(*un temps*)
Enfin bref je lui proposai d'entrer à mon service. Il m'avait remué. Et puis je m'imaginai déjà n'en avoir plus pour longtemps.

(*il rit*)
Heu, heu, heu...
(*un temps*)
Alors? Alors? Alors? Ici en faisant attention vous pourriez mourir de votre belle mort, les pieds à sec.
(*un temps; très impatient*)
Alors, alors?
(*un temps*)
Il finit par me demander si je consentirais à recueillir l'enfant aussi – s'il vivait encore.
(*un temps*)
C'était l'instant que j'attendais.
(*un temps; indigné*)
Si je consentirais à recueillir l'enfant. Je le revois, à genoux, les mains appuyées au sol, me fixant de ses yeux déments,
(*aparté*)
malgré ce que je venais de lui signifier à ce propos.
(*un temps. Ton normal*)
Suffit pour aujourd'hui.
(*un temps; scorrevole*)
Je n'en ai plus pour longtemps avec cette histoire.

Montai in collera. Ma riflettete, riflettete,
(*minaccioso*)
ormai siete al mondo
(*come una sentenza*)
non c'è rimedio!
(*pausa*)
Quel giorno, ricordo, faceva un tempo incredibilmente asciutto, l'igrometro segnava zero. L'ideale, per i miei reumatismi.
(*pausa. In tono appassionato*)
Ma in che cosa sperate, alla fin fine?
(*strofa 1*)
Che la terra rinasca a primavera?
(*strofa 2*)
Che il mare e i fiumi ridiventino pescosi?

(*strofa conclusiva*)
Che cada ancora della manna dal cielo per degli imbecilli come voi?
A poco a poco tornai calmo, o per lo meno quanto bastava per domandargli quanto tempo gli ci fosse voluto per arrivare fin da me. Tre giorni interi. In che stato avesse lasciato il bambino. Immerso nel sonno.
(*con forza*)
Ma che specie di sonno, che specie di sonno?
(*pausa*)
Insomma per farla breve gli proposi di entrare al mio servizio. Mi aveva commosso. E poi già allora immaginavo che non ne avrei più avuto per molto.
(*ride*)
Heu, heu, heu...
(*pausa*)
Allora? Allora? Allora? Qui da me, stando bene attento, potreste morire di morte naturale, coi piedi all'asciutto.
(*pausa; molto impaziente*)
Allora, allora?
(*pausa*)
Finì per chiedermi se acconsentivo a ricoverare anche il bambino – se era ancora vivo.
(*pausa*)
Era il momento che aspettavo.
(*pausa; indignato*)
Se acconsentivo a ricoverare il bambino. Lo rivedo, in ginocchio, le mani appoggiate a terra, che mi fissava con occhi da demente,
(*a parte*)
nonostante quel che gli avevo appena comunicato in proposito.
(*pausa. Tono normale*)
Per oggi basta.
(*pausa; scorrevole*)
Non ne avrò più per molto, con questa storia.

(un temps)

A moins d'introduire d'autres personnages. Mais où le trouver? Où les chercher?

(un temps. Il siffle)

Prions Dieu.

Nagg

Ma dragée!

Clov

Il y a un rat dans la cuisine.

Hamm

Un rat! Il y a encore des rats?

Clov

(avec indifférence impertinente)

Dans la cuisine il y en a un.

Hamm

Et tu ne l'as pas exterminé?

Clov

A moitié. Tu nous as dérangés.

Hamm

Il ne peut pas se sauver?

Clov

Non.

Hamm

Tu l'achèveras tout à l'heure.

(un temps)

Prions Dieu.

Clov

(ennuyé; nasal)

Encore?

Nagg

(enfantin, têtu, pleurnichant)

Ma dragée!

Hamm

Dieu d'abord!

(un temps)

Vous y êtes?

Clov

(résigné)

Allons-y.

Hamm

(à Nagg)

Et toi?

(pausa)

A meno d'introdurre degli altri personaggi. Ma dove trovarli? Dove cercarli?

(pausa. fischia)

Preghiamo Dio.

Nagg

Il mio confetto!

Clov

C'è un topo in cucina.

Hamm

Un topo! Ci sono ancora topi?

Clov

(con indifferenza impertinente)

In cucina ce n'è uno.

Hamm

E tu non l'hai sterminato?

Clov

A metà. Ci hai disturbati.

Hamm

Non può scappare?

Clov

No.

Hamm

Lo spaccerei tra un momento.

(pausa)

Preghiamo Dio.

Clov

(annoiato; nasale)

Ancora?

Nagg

(infantile, testardo, piagnucoloso)

Il mio confetto!

Hamm

Prima Dio!

(pausa)

Pronti?

Clov

(rassegnato)

Pronti.

Hamm

(a Nagg)

E tu?

Nagg

(joignant les mains, fermant les yeux, débit précipité; psalmodiant)

Notre Père qui êtes aux...

Hamm

Silence! En silence! Un peu de tenue! Allons-y.

(se décourageant le premier)

Alors?

Clov

(rouvrant les yeux)

Je t'en fous! Et toi?

Hamm

Bernique!

(a Nagg)

Et toi?

Nagg

(un temps)

Attends. Maca[chchch]che!

Hamm

Le salaud! Il n'existe pas!

Clov

(pointant l'index)

Pas encore.

Nagg

(comme un enfant têtu)

Ma dragée!

Hamm

(bouche mince, dents serrées; avec joie maligne, sadique)

Il n'y a plus de dragées.

7: MONOLOGUE de NAGG**Nagg**

C'est normal. Après tout je suis ton père. Il est vrai que si ce n'avait pas été moi ç'aurait été un autre. Mais ce n'est pas une excuse. Le rahat-loukoum, par exemple, qui n'existe plus, nous le savons bien,

(ritmo di Walzer)

je l'aime plus que tout au monde.

(ritmo di Tango)

Et un jour je t'en demanderai, en contre-partie d'une complaisance, et tu m'en promettras.

(capriccioso, con eleganza; rubato – divenuto mécanique – quasi giusto)

Nagg

(giungendo le mani, chiudendo gli occhi, recita a precipizio; salmodiante)

Padre nostro che sei nei...

Hamm

Silenzio! In silenzio! Un po' di contegno! Su, cominciamo.

(scoraggiato prima degli altri)

Allora?

Clov

(riaprendo gli occhi)

Zero assoluto. E tu?

Hamm

Un buco nell'acqua.

(a Nagg)

E tu?

Nagg

(pausa)

Aspetta. Un cavo[vovovo]lo!

Hamm

Che carogna! Non esiste!

Clov

(puntando l'indice)

Non ancora.

Nagg

(come un bambino testardo)

Il mio confetto!

Hamm

(bocca sottile, denti stretti; con gioia maligna, sadico)

Non ci sono più confetti.

7: MONOLOGO di NAGG**Nagg**

È naturale. Dopo tutto, sono tuo padre. È vero che se non fossi stato io sarebbe stato un altro. Ma non è una scusa. I lukum, per esempio, che come ben sappiamo non esistono più,

(ritmo di valzer)

mi piacciono più di qualsiasi altra cosa al mondo.

(ritmo di tango)

E un giorno te ne chiederò uno, in cambio di qualche favore, e tu me lo prometterai.

(capriccioso, con eleganza; rubato – diventato meccanico – quasi giusto)

Il faut vivre avec son temps.

(en accentuant, avec insistance)

Il faut vivre avec son temps.

Qui appelais-tu, quand tu étais tout petit et avais peur, dans la nuit? Ta mère? Non. Moi. On the laissait crier.

(perçant, student)

Puis on t'éloigna, pour pouvoir dormir.

(en savourant le mot)

Je dormais, je dormais, j'étais comme un roi, et tu m'as fait réveiller pour que je t'écoute. Ce n'était pas indispensable, tu n'avais pas vraiment besoin que je t'écoute. D'ailleurs je ne t'ai pas écouté. J'espère que le jour viendra où tu auras vraiment besoin que je t'écoute, et besoin d'entendre ma voix, une voix.

(presqu'en chuchotant; un temps)

Oui, j'espère que je vivrai jusque-là, pour t'entendre m'appeler comme lorsque tu étais tout petit, et avais peur, dans la nuit, et que j'étais ton seul espoir.

(un temps. Nagg frappe sur le couvercle de la poubelle de Nell. Un temps)

Nell!

(il frappe plus fort)

Nell!

(cri-glissant, qui finit en une sorte de gémissement de bête blessée. Un temps. Nagg rentre dans sa poubelle, rabat le couvercle. Un temps)

Hamm

(en prose)

Finie la rigolade!

(chanté)

Mon bisaïeul Prospero l'a dit: "Our revels now are ended."

8: AVANT-DERNIER MONOLOGUE de HAMM

Hamm

A moi. *De jouer.*

(il sort son mouchoir, le déplie, le tient à bout de bras ouvert devant lui)

Ça avance. On pleure, on pleure, pour rien, pour ne pas rire, et peu à peu... une vraie tristesse vous gagne.

(eco)

Une vraie tristesse...

(il replie son mouchoir, le remet dans sa poche, relève un peu la tête)

Tous ceux que j'aurais pu aider.

(un temps)

Aider!

(un temps)

Sauver. Sauver!... Sauver!... Ils sortaient de tous les coins... Ils sortaient de tous les coins...

Bisogna vivere secondo la propria epoca.

(accentuando, con insistenza)

Bisogna vivere secondo la propria epoca.

Chi invocavi di notte, quando eri piccolo piccolo e avevi paura? Tua madre? No. Me. Ti lasciavamo piangere.

(perforante, riflettendo)

Poi ti abbiamo allontanato, per poter dormire.

(gustando la parola)

Io dormivo, io dormivo, ero come un re, e tu m'hai fatto svegliare perché ti ascoltassi. Non era indispensabile, non ne avevi veramente bisogno che io ti ascoltassi. Del resto, io non ti ho ascoltato. Spero che verrà un giorno in cui avrai veramente bisogno che io ti ascolti, e il bisogno di sentire la mia voce, una voce.

(quasi sussurrando; pausa)

Sì, spero di vivere fino a quel giorno, per sentirmi invocare da te come quando eri piccolo piccolo, e avevi paura, la notte, e io ero la tua sola speranza.

(pausa. Nagg picchia sul coperchio del bidone di Nell. Pausa)

Nell!

(picchia più forte)

Nell!

(urlo in glissant, che finisce come una sorta di gemito di bestia ferita. Pausa. Nagg rientra nel suo bidone, chiude il coperchio. Pausa)

Hamm

(parlato)

I nostri spassi sono finiti!

(cantato)

Il mio bisnonno Prospero lo disse: "I nostri spassi sono finiti."

8: PENULTIMO MONOLOGO di HAMM

Hamm

Tocca a me. *La mossa.*

(estrae il fazzoletto, lo spiega, lo tiene davanti a sé a braccia tese)

E intanto si va avanti. Si piange, si piange, per niente, per non ridere, e a poco a poco... vi prende una vera tristezza.

(eco)

Una vera tristezza...

(ripiega il fazzoletto, lo rimette in tasca, rialza un po' la testa)

Tutti quelli che avrei potuto aiutare.

(pausa)

Aiutare!

(pausa)

Salvare. Salvare!... Salvare!... Uscivano da tutti gli angoli... Uscivano da tutti gli angoli... da

de tous les... ..tous les... ..tous les... de tous
le coins...

(avec violence)

Mais réfléchissez, réfléchissez, vous êtes sur ter-
re, c'est sans remède!

(un temps. Avec violence)

Allez-vous en et

(voce distorta)

aimez-vous!

Léchez-vous les uns les autres!

(un temps. Plus calme)

Quand ce n'était pas du pain

(hommage à Marie-Antoinette)

c'était du mille-feuille.

(un temps. Avec violence)

Foutez-moi le camp! Retour... Retournez à vos
partouzes!

(un temps. Bas; bocca chiusa)

Mm-mm mm-mm.

Tout ça, tout ça! Même pas un vrai chien!

(plus calme)

La fin est dans le commencement... et cepen-
dant on continue.

(un temps)

Je pourrais peut-être continuer mon histoire, la
finir et en commencer une autre.

(un temps)

Je pourrais peut-être me jeter par terre.

(il se soulève péniblement, se laisse retomber)

Enfoncer mes ongles dans les rainures et me
traîner en avant, à la force du poignet.

(un temps)

Ce sera la fin et je me demanderai ce qui a bien
pu l'amener et je me demanderai ce qui a bien
pu...

(il hésite)

Pourquoi elle a tant tardé.

(un temps)

Je serai là, dans le vieux refuge, seul contre le
silence et...

(il hésite)

l'inertie. Si je peux me taire, et rester tranquille,
c'en sera fait, du son, et du mouvement. J'aurai
appelé mon père et j'aurai appelé mon...

(il hésite)

mon fils. Et même deux fois, trois fois, au cas
où ils n'auraient pas entendu, à la première, ou
à la seconde.

(un temps)

Je me dirai, il reviendra.

(un temps)

Et puis?

(un temps)

Et puis?

(un temps)

tutti gli... tutti gli... ..tutti gli... da tutti gli an-
goli...

(con violenza)

Ma riflettete, riflettete, ormai siete al mondo,
non c'è più rimedio!

(pausa. Con violenza)

Andatevene e

(voce distorta)

amatevi!

Leccatevi gli uni con gli altri!

(pausa. Più calmo)

Quando non volevano il pane

(omaggio a Maria Antonietta)

volevano la millefoglie.

(pausa. Con violenza)

Levatevi dai piedi! Torna... Tornate alle vostre
orge!

(pausa. Sottovoce; bocca chiusa)

Mm-mm mm-mm.

Tutta quella roba! Nemmeno un cane vero!

(più calmo)

La fine è nel principio... eppure si continua.

(pausa)

Potrei forse continuare la mia storia, finirla e co-
miniarne un'altra.

(pausa)

Potrei forse gettarmi per terra.

(si solleva penosamente, si lascia ricadere)

Piantare le unghie nelle crepe e trascinarli
avanti, a forza di polsi.

(pausa)

Sarebbe la fine e io mi chiederei che cosa mai
l'ha fatta arrivare e io mi chiederei che cosa
mai...

(esita)

Perché ha tanto tardato.

(pausa)

Sarei là, nel vecchio rifugio, solo contro il silen-
zio e...

(esita)

l'inerzia. Se riesco a tacere, e a restare tranquil-
lo, mi sarò liberato del suono, e del movimento.
Avrò chiamato mio padre e avrò chiamato
mio...

(esita)

mio figlio. Anche due volte, tre volte, nel caso
che non avesse sentito la prima o la seconda
volta.

(pausa)

Mi dirò, tornerò.

(pausa)

E poi?

(pausa)

E poi?

(pausa)

Il n'a pas pu, il est allé trop loin. Et puis?

(un temps. Très agité)

Toutes sortes de fantaisies! Qu'on me surveille!
Un rat! Des pas! Des yeux! Le souffle qu'on re-
tient et puis...

(il expire. Hors d'haleine)

Puis parler, vite, des mots, comme l'enfant soli-
taire qui se met en plusieurs, deux, trois, pour
être ensemble, et parler ensemble, dans la nuit.

(un temps)

Instants sur instants, plouff, plouff, comme le
grains de mil de...

(il cherche)

de ce vieux Grec, et toute la vie on attend que
ça vous fasse une vie.

*(un temps. Il veut reprendre, y renonce. Un
temps)*

Ah y être, y être!

*(il siffle. Entre Clov, le réveil à la main. Il s'arrête
à côté du fauteuil.)*

9: DIALOGUE de HAMM et CLOV

Hamm

(ton de conversation, assez arrogant)

Tiens! Ni loin ni mort?

Clov

(ton de conversation, plutôt impertinent)

En esprit seulement.

Hamm

Lequel?

Clov

Les deux.

Hamm

Loin tu serais mort.

Clov

Et inversement.

Hamm

(fièrement)

Loin de moi c'est la mort.

(un temps)

Et ce rat?

Clov

Il s'est sauvé.

Hamm

Il n'ira pas loin.

(un temps. Inquiet)

Hein?

Non ha potuto, è andato troppo lontano. E
poi?

(pausa. Agitatissimo)

Fantasie di ogni specie! Sorvegliatemi! Un to-
po! Dei passi! Degli occhi! Il respiro trattenuto
e poi...

(espira. Senza fiato)

E poi parlare, presto, delle parole, come il bambi-
no solitario che si mette in diversi, in due, in tre,
per essere insieme, e parlare insieme, nella notte.

(pausa)

Un istante dopo l'altro, pluf pluf, come i chicchi
di miglio di...

(cercando)

di quel vecchio greco, e tutta la vita uno aspet-
ta che questo gli formi una vita.

(pausa. Sta per continuare, vi rinuncia. Pausa)

Ah, esserci, esserci!

*(fischia. Entra Clov con la sveglia in mano. Si
ferma accanto alla poltrona.)*

9: DIALOGO di HAMM e CLOV

Hamm

(tono da conversazione, abbastanza arrogante)

Ma guarda un po'! Né lontano né morto?

Clov

(tono da conversazione, piuttosto sfacciato)

Solo in spirito.

Hamm

Quale delle due cose?

Clov

Tutte e due.

Hamm

Lontano saresti morto.

Clov

E inversamente.

Hamm

(con fierezza)

Lontano da me è la morte.

(pausa)

E quel topo?

Clov

È scappato.

Hamm

Non andrà lontano.

(pausa. Inquieto)

No?

Clov

Il n'a pas besoin d'aller loin.
(*un temps*)

Hamm

(*avec élégance*)

Ce n'est pas l'heure de mon calmant?

Clov

Si.

Hamm

Ah! Enfin!

(*Clov: lèvres minces, paroxysme du sadisme*)

Donne vite!

Clov

Il n'y a plus de calmant.

Hamm

(*épouvané*)

Mon...!

(*un temps*)

Plus de calmant!

Clov

(*imitando Hamm, ironico, troppo dolce*)

Plus de calmant. Tu n'auras jamais plus de calmant.

(*un temps*)

Hamm

(*sans haleine*)

Mais la petite boîte ronde. Elle était pleine!

Clov

Oui, mais maintenant elle est vide.

(*un temps. Clov commence à tourner dans la pièce. Il cherche un endroit où poser le réveil*)

Hamm

Qu'est-ce que je vais faire?

(*un temps. Hurlant*)

Qu'est-ce que je vais faire?

10: "C'est fini, Clov" et VAUDEVILLE de CLOV

Hamm

C'est fini, Clov, nous avons fini. Je n'ai plus besoin de toi.

Clov

(*en haussant l'épaule*)

Ça tombe bien.

Clov

Non ha bisogno di andar lontano.
(*pausa*)

Hamm

(*con eleganza*)

Non è l'ora del mio calmante?

Clov

Si.

Hamm

Ah! Finalmente!

(*Clov: labbra sottoli, parossismo sadico*)

Dammelo, presto!

Clov

Non c'è più calmante.

Hamm

(*spaventato*)

Il mio...!

(*pausa*)

Non c'è più calmante!

Clov

(*imitando Hamm, ironico, troppo dolce*)

Non c'è plus calmante. Non avrai mai plus un calmante.

(*pausa*)

Hamm

(*senza fiato*)

Ma la scatolaletta rotonda. Se era piena!

Clov

Sì, ma adesso è vuota.

(*pausa. Clov comincia ad aggirarsi per la stanza. Cerca un posto dove posare la sveglia*)

Hamm

E adesso che faccio?

(*pausa. Urlando*)

E adesso che faccio?

10: "È finita, Clov" e VAUDEVILLE di CLOV

Hamm

È finita, Clov, ormai abbiamo finito. Non ho più bisogno di te.

Clov

(*alzando le spalle*)

Era ora.

Hamm

Laisse-moi la gaffe.

(Clov lui donne la gaffe, va vers la porte, s'arrête, regarde le réveil, le décroche, cherche des yeux une meilleure place, va à l'escabeau, pose le réveil sur l'escabeau, retourne à sa place près du fauteuil)

Clov

Je te quitte.
(un temps)

Hamm

Avant de partir, dis quelque chose.

Clov

Il n'y a rien à dire.

Hamm

Quelques mots... que je puisse repasser... dans mon cœur.

Clov

(avec ironie et amertume)
Ton cœur!

Hamm

Oui...
(un temps)
Eh oui! Avec le reste, à la fin, les ombres, les murmures, tout le mal, pour terminer.

(un temps, ton de narrateur)

Clov...

(un temps)

Il ne m'a jamais parlé. Puis, à la fin, avant de partir, sans que je lui demande rien,
(avec un sourire)
il m'a parlé.

Clov

(accablé)
Ah...!

Hamm

Il m'a dit...

Clov

(comme un gémissement, appena sentito)
Oh...!

Hamm

(à Clov)
Quelque chose... de ton cœur.

Hamm

Lasciami il rampino.

(Clov gli dà il rampino, si avvia alla porta, si ferma, guarda la sveglia, la stacca dal muro, cerca con gli occhi un posto migliore, va verso la scaletta, posa la sveglia sulla scaletta, torna al suo posto accanto alla poltrona. Pausa)

Clov

Ti lascio.
(pausa)

Hamm

Prima di partire, di' qualcosa.

Clov

Non c'è niente da dire.

Hamm

Qualche parola... che io possa rievocare... nel mio cuore.

Clov

(con ironia e amarezza)
Il tuo cuore!

Hamm

Sì...
(pausa)
Eh sì! Insieme a tutto il resto, alla fine, insieme alle ombre, ai mormorii, a tutto il male, per concludere.

(pausa, tono di narratore)

Clov...

(pausa)

Non mi ha mai parlato. Poi, alla fine, prima di partire, senza che io gli chiedessi niente,
(con un sorriso)
mi ha parlato.

Clov

(accasciato)
Ah...!

Hamm

Mi ha detto...

Clov

(come un gemito, appena sentito)
Oh...!

Hamm

(à Clov)
Qualcosa... che venga dal tuo cuore.

Clov

Mon cœur!

Hamm

Quelques mots... de ton cœur.

VAUDEVILLE

Clov

Joli oiseau, quitte ta cage,
Vole vers ma bien-aimée,
Niche-toi dans son corsage,
Dis-lui combien je suis emmerdé.
(un temps)
Assez?

Hamm

(amèrement; avec dégoût)
Un crachat!

11: DERNIER MONOLOGUE de CLOV

Clov

On m'a dit, Mais c'est ça, l'amour, mais si, mais si, crois-moi, tu vois bien que –

Hamm

Articule!

Clov

(de même)
Que c'est facile. On m'a dit, Mais c'est ça, l'amitié, mais si, mais si, je t'assure, tu n'as pas besoin de chercher plus loin. On m'a dit, C'est là, arrête-toi, relève la tête et regarde cette splendeur. Cet ordre! On m'a dit, Allons, tu n'es pas une bête, pense à ces choses-là et tu verras comme tout devient clair. Et simple! On m'a dit, Tous ces blessés à mort, avec quelle science on les soigne.

Hamm

Assez!

Clov

Je me dis – quelquefois, Clov, il faut que tu arrives à souffrir mieux que ça, si tu veux qu'on se lasse de te punir – un jour. Je me dis – quelquefois, Clov, il faut que tu sois là mieux que ça, si tu veux qu'on te laisse partir – un jour. Mais... Mais je me sens trop vieux, et trop loin, pour pouvoir former de nouvelles habitudes. Bon, ça finira donc jamais, je ne partirai donc jamais.

(un temps)

Puis un jour, soudain, ça finit, ça change, je ne

Clov

Dal mio cuore!

Hamm

Qualche parola... del tuo cuore.

VAUDEVILLE

Clov

Vago augellin, vola da lei
nasconditi tra i suoi seni,
dille che l'amo più degli occhi miei
e che ne ho i coglioni pieni.
(pausa)
Basta così?

Hamm

(amaramente; con disgusto)
Uno sputo!

11: ULTIMO MONOLOGO di CLOV

Clov

M'hanno detto, Ma è questo l'amore, ma sì, ma sì, devi credermi, vedi bene che –

Hamm

Articola!

Clov

(come sopra)
Che è facile. M'hanno detto: Ma è questa l'amicizia, ma sì, ma sì, te l'assicuro, che vai ancora cercando. M'hanno detto: Ecco, fermati, alza la testa e guarda questo splendore. Quest'ordine! M'hanno detto, Andiamo, non sei mica una bestia, pensa a queste cose e vedrai come tutto diventa chiaro. E semplice! M'hanno detto, Tutti quei feriti a morte, con quanta scienza li curano.

Hamm

Basta!

Clov

Io mi dico – qualche volta, Clov, bisogna che tu riesca a soffrire meglio di così, se vuoi che si stanchino di punirti – un giorno. Ma dico – qualche volta, Clov, bisogna che tu sia presente meglio di così, se vuoi che ti lascino partire – un giorno. Ma... Ma mi sento troppo vecchio, e troppo lontano, per poter formare nuove abitudini. Bene, e allora non finirà proprio mai, non partirò proprio mai.

(pausa)

Poi, un giorno, all'improvviso, ecco che finisce,

comprends... je ne comprends pas, ça meurt, ou c'est moi, je ne comprends pas, ça non plus. Je le demande aux mots qui restent – sommeil, réveil, soir, matin. Ils ne savent rien dire...

(eco)

rien dire...

J'ouvre la porte du cabanon et m'en vais. Je suis... Je suis si vouûté que je ne vois que mes pieds, si j'ouvre les yeux, et entre mes jambes un peu de poussière noirâtre. Je me dis que la terre s'est éteinte, quoique je ne l'aie jamais vue allumée.

(un temps)

Ça va tout seul. Quand je tomberai je pleurerai... je pleurerai de bonheur... de bonheur...

(un temps. Il va vers la porte. Il se traîne.)

12: TRANSITION au FINALE

Hamm

(très timidement, avec une nostalgie douloureuse)

Clov!

(Clov s'arrête sans se retourner)

Rien.

(Clov repart)

Clov!

Clov

(s'arrête sans se retourner. Buffonnerie)

C'est ce que nous appelons gagner la sortie.

Hamm

Je te remercie, Clov.

Clov

(se retournant, vivement)

Ah pardon, c'est moi qui te remercie.

(Hamm et Clov en chevrotant)

Hamm

C'est nous...

Clov

Qui nous...

Hamm et Clov

Remercions. C'est nous qui remercions.

Hamm

Encore une chose.

(Clov s'arrête)

Une dernière grââââce.

(Clov sort)

che cambia, io non capisco... io non capisco, ecco che muore, o forse sono io, non capisco neanche questo. Io lo domando alle parole che restano – sonno, risveglio, sera, mattina. Ma loro non sanno dirmi niente...

(eco)

dirmi niente...

Aprò la porta del capannone e me ne vado. Sono... sono talmente curvo che vedo solo i miei piedi, se apro gli occhi, e tra le gambe un po' di polvere nerastra. Mi dico che la terra si è spenta, benché io non l'abbia mai vista accesa.

(pausa)

Viene benissimo. Quando cadrò, piangerò... piangerò di gioia... di gioia...

(pausa. Si avvia alla porta. Si trascina.)

12: TRANSIZIONE al FINALE

Hamm

(molto timidamente, con dolorosa nostalgia)

Clov!

(Clov si ferma senza voltarsi)

Niente.

(Clov riparte)

Clov!

Clov

(si ferma senza voltarsi. Buffoneria)

È quel che si dice uscire di scena.

Hamm

Ti ringrazio, Clov.

Clov

(voltandosi, vivamente)

Ah prego, sono io che ti ringrazio.

(Hamm e Clov in tremulo)

Hamm

Siamo noi...

Clov

Che...

Hamm e Clov

Ringraziamo. Siamo noi che ringraziamo.

Hamm

Ancora una cosa.

(Clov si ferma)

Un'ultima graaaazia.

(Clov esce)

Cache-moi sous le drap.
(un temps long)

13: DERNIER MONOLOGUE de HAMM

Hamm

Non? Bon.

(un temps; *aparté*)

A moi. A moi.

(un temps; *il s'immobilise*)

De jouer. Vieille fin de partie perdue, finir de perdre. Voyons. Ah oui!

(il essaie de déplacer le fauteuil en prenant appui sur la gaffe. Pendant ce temps entre Clov. Panama, veston de tweed, imperméable sur le bras, parapluie, valise. Près de la porte, impassible, les yeux fixés sur Hamm, Clov reste immobile jusqu'à la fin. Hamm renonce)

Bon. Jeter...

(il jette la gaffe, veut jeter le chien, se ravise)

Pas plus haut que le cul. Et puis? Enlever.

(il enlève sa calotte)

Paix à nos... fesses.

(un temps)

Et remettre. Deuce. Égalité.

(un temps. Il enlève ses lunettes)

Essuyer.

(il sort son mouchoir et, sans le déplier, essuie ses lunettes)

Et remettre. On arrive.

(de nouveau: ton impertinent)

Encore quelques conneries comme ça et j'appelle.

(un temps)

Un peu... un peu...

(hommage à Baudelaire)

Un peu de poésie.

(un temps)

Tu appelais... Non! non-non...

(un temps. Il se corrige)

Tu RÉCLAMAIS le soir; il vient... non! Il DESCEND: le voici.

(il reprend, très chantant; comme une mélodie de Debussy)

Tu réclamaïs le soir; il descend: le voici.

(un temps; petit mouvement d'approbation avec la tête, même avec la main)

Joli çççça.

Et puis?

(un temps; mouvement très lent d'interrogation avec la main droite; éventuellement la main gauche esquisse le "et puis?" de Gr. C. et Piatti... assez grand changement de ton)

Nascondimi sotto il lenzuolo.
(lunga pausa)

13: ULTIMO MONOLOGO di HAMM

Hamm

No? Pazienza.

(pausa; *a parte*)

Tocca a me.

(pausa; *si immobilizza*)

La mossa. Giocare. Vecchio finale di partita persa, finito di perdere. Vediamo un po'. Ah sì!

(tenta di spostare la poltrona facendo leva sul rampino. Frattanto entra Clov. Panama, giacca di tweed, impermeabile sul braccio, ombrello, valigia. Vicino alla porta, impassibile, gli occhi fissi su Hamm, Clov resterà immobile fino alla fine. Hamm rinunzia)

Pazienza. Gettare...

(getta il rampino, sta per gettare anche il cane, ci ripensa)

Non fare il passo più lungo della gamba. E poi?

Togliere.

(si toglie la calotta)

Pace alle nostre... chiappe.

(pausa)

E rimettere. Diavolo. Eguaglianza.

(pausa. Si toglie gli occhiali)

Pulire.

(estrae il fazzoletto e, senza spiegarlo, pulisce gli occhiali)

E rimettere. Stanno per arrivare.

(di nuovo: tono impertinente)

Ancora qualche cretinata come questa e poi chiamo.

(pausa)

Un po'... un po'...

(omaggio a Baudelaire)

Un po' di poesia.

(pausa)

Chiamavi... No! no-no...

(pausa. Si corregge)

RECLAMAVI la sera; ed eccola che viene... no! CHE SCENDE.

(rincomincia, in tono declamatorio; come una melodia di Debussy)

Reclamavi la sera; ed eccola che scende.

(pausa; piccolo movimento di approvazione con la testa, anche con la mano)

Miiica male.

E poi?

(pausa; movimenti interrogativi molto lenti con la mano destra; forse la mano sinistra abbozza su "e poi?" con la grancassa e i piatti... un bel cambiamento di tono)

Instants nuls, toujours nuls, mais qui font le compte, que le compte y est, et l'histoire close.

(un temps. Ton de narrateur; ad libitum canto solo)

S'il pouvait avoir son petit avec lui... C'était l'instant que j'attendais. Vous ne voulez pas l'abandonner? Vous voulez qu'il grandisse pendant que vous, vous rapetissez? Qu'il vous adoucisse les cent mille derniers quart d'heure?

(pointant avec l'index)

Lui ne se rend pas compte, il ne connaît que la faim, le froid et la mort au bout. Mais vous! Vous devez savoir ce que c'est, la terre, à présent.

(un temps)

Oh je l'ai mis devant ses responsabilités!

(un temps)

FIN du ROMAN

Hamm

(ton normal)

Eh bien ça y est, j'y suis,

(presqu'en prose, en chuchotant)

ça suffit.

(il lève le sifflet, hésite, le lâche. Un temps)

Oui, vraiment!

(il siffle. Un temps. Plus fort)

Plus fort! Bon. Père!

(plus fort)

Père! Bon. On arrive. Et pour terminer?

(un temps)

Jeter.

(il jette le chien. Il arrache le sifflet)

Tenez!

(il jette le sifflet devant lui. Un temps. Il renifle.)

Bas; très timidement)

Clov!

(un temps long)

Non? Bon.

(il sort son mouchoir)

Puisque ça se joue comme ça...

(il déplie)

jouons ça comme ça...

(il déplie)

et n'en parlons plus...

(il finit de déplier)

ne parlons plus.

(il tient à bout de bras le mouchoir ouvert devant lui)

Vieux linge! Toi – je te garde.

14: EPILOGUE

Fin de l'Opéra

Attimi nulli, sempre nulli, ma che fanno il conto, che fanno che il conto torni, che la storia si chiuda.

(pausa. Tono di narratore; ad libitum canto solo)

Se poteva tenere il bambino con sé... Era il momento che aspettavo. Non volete abbandonarlo? Volete che cresca mentre voi, voi rimpicciolite? Che vi raddolcisca gli ultimi centomila quarti d'ora?

(indicando con l'indice)

Lui non si rende conto, non conosce che la fame, il freddo e, in fondo, la morte. Ma voi! Voi dovrete sapere che cos'è ormai la terra.

(pausa)

Oh, l'ho messo di fronte alle sue responsabilità!

(pausa)

FINE del ROMANZO

Hamm

(tono normale)

Be', ce l'ho fatta, ci sono arrivato,

(quasi parlato, sussurrato)

adesso basta.

(si porta il fischietto alla bocca, esita, lo lascia cadere. Pausa)

Ma sì!

(fischia. Pausa. Più forte)

Più forte! Bene. Padre mio!

(più forte)

Padre mio! Bene. Arrivano. E per finire?

(pausa)

Gettare.

(getta via il cane. Strappa il fischietto)

Ecco!

(getta il fischietto davanti a sé. Pausa. Tira su col naso. Sottovoce; molto timidamente)

Clov!

(lunga pausa)

No? Pazienza.

(estrae il fazzoletto)

Visto che si gioca così...

(spiega il fazzoletto)

giochiamola così...

(spiega)

e non parliamone più...

(finisce di spiegare)

non parliamo più.

(tiene il fazzoletto aperto davanti a sé)

Vecchio straccio! Tu – resterai con me.

14: EPILOGO

Fine dell'Opera

Il soggetto

Cesare Fertonani*

Quattro personaggi abitano lo spazio angusto di una casa in riva al mare. Sono Hamm, un anziano signore costretto sulla sedia a rotelle, il suo servo Clov che invece non può sedersi e i genitori vecchissimi di Hamm, Nagg e Nell, i quali, privi delle gambe, sono infilati in due bidoni della spazzatura. La convivenza dei quattro personaggi è problematica. Hamm è insofferente della presenza dei genitori e delle loro chiacchiere, Nell ormai sopporta a stento Nagg mentre Clov accudisce gli altri tre con stanchezza distaccata e sarcastica. Tutti e quattro attendono la fine di questa situazione statica e claustrofobica, senza possibili sviluppi.

Il primo personaggio ad apparire è Nell, le cui parole evocano un fioco barlume di memoria: il rumore dei passi, unico suono a essere udito sulla spiaggia (1. *Prologo*). Quindi compaiono Clov e Hamm: il servo è inquieto e malfermo sulle gambe e compie gesti ripetitivi, inframmezzati da brevi e nervose risate; sono gli stessi gesti che compie ogni giorno occupandosi delle faccende domestiche (2. *Pantomima di Clov*). Il servo esprime quindi la convinzione – o forse soltanto la speranza – che la situazione in cui si trova stia per finire (3. *Primo monologo di Clov*). Dal canto suo, Hamm medita sulla sofferenza sua e dei suoi genitori: pur avvilito e prostrato, si dichiara tuttavia incapace di farla finita (4. *Primo monologo di Hamm*).

La vita di Nagg e Nell è provata dalla tremenda invalidità ed estenuata dall'usura del tempo e dalla noia dei consueti bisticci e delle incomprensioni reciproche; nel mezzo della loro conversazione riaffiorano alla memoria il ricordo dell'incidente di tandem nelle Ardenne in cui entrambi hanno perso le gambe, e poi quello di un giro in barca sul lago di Como. Sono soltanto questi ricordi a farli ridere ancora e a suscitare, almeno in apparenza, un po' di nostalgia per la vita passata insieme. Ma Hamm, che vorrebbe dormire, è irritato dalle chiacchiere dei genitori e ordina a Clov di gettare in mare i bidoni con dentro Nagg e Nell. Nel frattempo Nell muore: nessuno degli altri personaggi però sembra nemmeno accorgersene (5. *Bidone*).

Hamm vuole raccontare a Nagg una storia: tempo addietro un padre si era presentato a lui la vigilia di Natale per chiedergli pane per suo figlio e Hamm aveva deciso di assumerlo (6. *Romanzo*). Nagg ricorda quando Hamm era un bambino e aveva bisogno di lui (7. *Monologo di Nagg*), quindi Hamm riflette sul suo difficile rapporto con gli altri (8. *Penultimo monologo di Hamm*), poi chiede a Clov il suo calmante: il servo gli risponde che il calmante è terminato (9. *Dialogo di Hamm e di Clov*). Hamm comunica allora a Clov di non avere ormai più bisogno di lui. Tuttavia gli chiede di dire, prima di andarsene, qualcosa di cui possa ricordarsi; Clov constata che sino ad allora Hamm non gli aveva mai parlato e che solo adesso che sta per partire il padrone si interessa di lui (10. *“È finita, Clov” e Vaudeville di Clov*). È il momento per Clov di riflettere sulla propria condizione: non ha mai compreso il significato di parole come “amore” e “amicizia”, eppure si sente vecchio, stanco, incapace di crearsi nuove abitudini, legato al ciclo fisiologico di una vita quotidiana ripetitiva e sempre uguale a se stessa (11. *Ultimo monologo di Clov*). Quando Clov sta per andarsene, Hamm lo ringrazia (12. *Transizione al finale*). Poi, anche se Clov è proprio sul punto di partire ma non si è ancora allontanato, Hamm si rende conto di essere rimasto solo (13. *Ultimo monologo di Hamm*): ormai tocca a lui e a lui soltanto continuare a giocare il finale di partita (14. *Epilogo*).

* Cesare Fertonani (1962), storico e critico della musica, insegna all'Università degli Studi di Milano. Si è occupato soprattutto della musica strumentale dal Settecento al Novecento e tra le sue pubblicazioni ci sono alcune monografie su Vivaldi, Mozart e Schubert.

Quatre personnages habitent l'espace restreint d'une maison au bord de la mer: Hamm, un vieux monsieur en fauteuil roulant, son serviteur Clov qui, lui, ne peut pas s'asseoir, et Nagg et Nell, les très vieux parents de Hamm, qui ont perdu leurs jambes et vivent dans deux poubelles. La cohabitation des quatre personnages est problématique. Hamm ne supporte pas la présence de ses parents et leurs bavardages, Nell celle de Nagg, tandis que Clov prend soin d'eux trois avec lassitude et un détachement sarcastique. Tous les quatre attendent la fin de cette situation statique et claustrophobe, sans issue possible.

Le premier personnage à apparaître est Nell, dont les propos laissent entrevoir une faible lueur de mémoire: le bruit de pas, le seul son qui s'entend sur la plage (1. *Prologue*). Puis Clov et Hamm apparaissent; le serviteur, agité et instable sur ses jambes, exécute des gestes répétitifs entrecoupés de rires brefs et nerveux; ce sont les mêmes gestes qu'il fait tous les jours lors des tâches ménagères (2. *Pantomime di Clov*). Le serviteur exprime alors sa conviction – ou peut-être seulement son espoir – que la situation dans laquelle il se trouve touche bientôt à sa fin (3. *Premier monologue de Clov*). Hamm, quant à lui, médite sur sa souffrance et celle de ses parents: bien qu'abattu et prostré, il se déclare incapable de mettre fin à ses jours (4. *Premier monologue de Hamm*).

La vie de Nagg et de Nell est mise à dure épreuve à cause de leur énorme handicap; tous les deux sont à bout, usés par l'âge et les continuelles disputes et incompréhensions réciproques; au cours de leur conversation, le souvenir de leur accident en tandem dans les Ardennes, où ils ont perdu leurs jambes, puis celui d'une promenade en bateau sur le lac de Côme, leur reviennent à la mémoire. Ce sont seulement ces souvenirs qui les font encore rire et qui apparemment témoignent d'un peu de nostalgie pour la vie qu'ils ont passé ensemble. Mais Hamm, qui voudrait dormir, est irrité par leur bavardage et ordonne à Clov de jeter à la mer les poubelles contenant Nagg et Nell. C'est alors que Nell meurt; cependant aucun des autres personnages ne semble s'en apercevoir (5. *Bidon*).

Hamm veut raconter une histoire à Nagg: un jour un père s'était présenté à lui le soir de Noël pour lui demander du pain pour son fils et Hamm avait décidé de l'embaucher (6. *Roman*). Nagg se souvient de l'époque où Hamm était petit et avait besoin de lui (7. *Monologue de Nagg*); Hamm réfléchit alors sur la difficulté de ses rapports avec les autres (8. *Avant-dernier monologue of Hamm*), puis il demande à Clov son calmant: le serviteur lui répond qu'il n'y en a plus (9. *Dialogue de Hamm et de Clov*). Hamm lui déclare qu'il n'a donc plus besoin de lui. Cependant il lui demande de lui dire, avant qu'il ne parte, quelque chose dont il puisse se souvenir; Clov remarque que jusque-là Hamm ne lui avait jamais parlé et que ce n'est que maintenant qu'il est sur le point de le quitter que son maître s'intéresse à lui (10. *"C'est fini, Clov" et Vaudeville de Clov*).

L'heure est arrivée pour Clov de réfléchir à sa situation: il n'a jamais compris le sens de mots comme "amour" et "amitié", et pourtant il se sent vieux, fatigué, incapable de se forger de nouvelles habitudes, lié comme il est au cycle physiologique d'une vie quotidienne répétitive et toujours égale à elle-même (11. *Dernier monologue de Clov*). Quand Clov est sur le point de partir, Hamm le remercie (12. *Transition au final*). Puis, même si Clov ne s'est pas encore éloigné, Hamm se rend compte qu'il est resté seul (13. *Dernier monologue de Hamm*): c'est maintenant à son tour et à lui seul de jouer la fin de partie (14. *Épilogue*).

(Traduzione di G. Viscardi)

Synopsis

Four people live in the cramped space of a house by the sea: Hamm, an elderly gentleman confined to a wheelchair; his servant Clov who is instead unable to sit down; and Hamm's very old parents, Nagg and Nell, neither of whom has legs, and who are stuck in two dustbins. The four living together proves difficult. Hamm cannot stand the presence of his parents and their chit-chat; Nell can hardly bear Nagg, while Clov cares for the other three with a detached, sarcastic air of weariness. All four are waiting for an end to this static, claustrophobic situation with its lack of possible developments.

The first character to appear is Nell, whose words recall a dim glimmer of memory: the sound of footsteps, the only sound to be heard on the beach (1. *Prologue*). Then Clov and Hamm appear; the servant is troubled and uneasy on his legs and he makes repetitive gestures, interspersed with short, nervous laughter; these are the same gestures he makes every day while carrying out his domestic chores (2. *Clov's Pantomime*). The servant then expresses his conviction – or is it his hope? – that the situation in which he finds himself is about to end (3. *Clov's First Monologue*). Hamm, on the other hand, reflects on his own sufferings and on those of his parents: despite a feeling of despondency and of exhaustion, he claims that he is incapable of bringing things to an end (4. *Hamm's First Monologue*).

The lives of Nagg and Nell are sorely tried by their tremendous invalidities and exhausted by the wear and tear of time, by the monotony of their usual bickering, and by their mutual lack of comprehension; in the middle of their conversation, the memories resurface of their tandem cycling accident in the Ardennes, when they both lost their legs, and then of a boat trip on Lake Como. These are the only memories that still make them laugh and, at least apparently, give them a little nostalgia for a life spent together. Yet, Hamm, who wishes he could sleep, is irritated by his parents' chattering and orders Clov to throw the bins, along with Nagg and Nell, into the sea. In the meantime, Nell dies: but none of the other characters appears to even notice (5. *Bin*).

Hamm wants to tell Nagg a story: in days gone by, a father had come to him on Christmas Eve asking for bread for his son and Hamm had decided to take him on (6. *Novel*). Nagg remembers when Hamm was a child and needed him (7. *Nagg's Monologue*), then Hamm reflects on his difficult relations with others (8. *Hamm's Penultimate Monologue*), before asking Clov for his tranquilliser: the servant replies that there are no tranquillisers left (9. *Hamm and Clov's Dialogue*). Hamm then tells Clov that he no longer needs him. Still, he asks Clov to say something that he may remember before leaving; Clov remarks that, up until that moment, Hamm had never spoken to him and that only now, as he is about to depart, does his master pay him any attention (10. *"It's over, Clov" and Clov's Vaudeville*).

It is time for Clov to reflect on his condition: he has never understood the meaning of words like "love" and "friendship" and yet he feels old, weary, incapable of forming new habits; he is bound to the physiological cycle of a daily life that is repetitive and always the same (11. *Clov's Last Monologue*). As Clov is about to go, Hamm thanks him (12. *Transition to the Finale*). Then, even though Clov is on the very point of leaving, but he has not yet moved, Hamm realises he has been left alone (13. *Hamm's Last Monologue*): it is up to him – and only him – to continue playing the endgame (14. *Epilogue*).

(Traduzione di Chris Owen)

Die Handlung

Vier Personen bewohnen ein enges Zimmer in einem Haus am Meer. Es sind Hamm, ein älterer Herr im Rollstuhl, sein Diener Clov, der sich nicht setzen kann, und die steinalten Eltern von Hamm, Nagg und Nell, die, da sie keine Beine haben, in zwei Mülltonnen stecken. Das Zusammenleben der vier Personen gestaltet sich schwierig. Hamm hält die Anwesenheit der Eltern und ihr Geschwätz nicht mehr aus. Nell erträgt Nagg kaum noch, während Clov die drei mit einer müden und sarkastischen Gleichgültigkeit versorgt. Alle vier warten darauf, dass diese festgefahrene und klaustrophobische Situation ein Ende findet; Entwicklung ist nicht mehr möglich.

Als erster tritt Nell auf, dessen Worte kurz eine blasse Erinnerung aufscheinen lassen: das Geräusch der Schritte, der einzige Laut, der am Strand zu hören ist (1. *Prolog*). Dann erscheinen Clov und Hamm; der Diener ist unruhig und unsicher auf den Beinen, er wiederholt ständig die gleichen Bewegungen, kurz unterbrochen von einem nervösen Lachen; es sind die gleichen Bewegungen, die er täglich bei der Verrichtung der Hausarbeiten durchführen muss (2. *Clovs Pantomime*). Dann spricht der Diener die Überzeugung aus – oder vielleicht auch nur die Hoffnung –, dass die Situation, in der er sich befindet, zu Ende geht (3. *Clovs erster Monolog*). Hamm brütet über sein Leiden und das seiner Eltern: obwohl er entmutigt und erschöpft ist, erklärt er sich für unfähig, es zu Ende zu bringen (4. *Hamms erster Monolog*).

Naggs und Nells Leben ist durch die furchtbare Invalidität und den Altersverschleiß auf eine harte Probe gestellt, dazu kommen die üblichen Streitereien und wechselseitigen Unverständnisse; in ihren Gesprächen tauchen immer wieder Erinnerungen an den Tandemunfall in den Ardennen auf, bei dem sie beide die Beine verloren haben, und an einen Segeltörn auf dem Comer See. Nur anlässlich solcher Erinnerungen können sie noch lachen und zumindest dem Schein nach Sehnsucht nach dem gemeinsam verbrachten Leben empfinden. Hamm jedoch, der schlafen möchte, fühlt sich durch das Geschwätz der Eltern gestört und befiehlt Clov, die Mülltonnen mit Nagg und Nell ins Meer zu werfen. Nell ist in der Zwischenzeit gestorben, aber keiner der anderen Personen scheint es bemerkt zu haben (5. *Mülltonne*).

Hamm will Nagg eine Geschichte erzählen: ein Vater hatte einst, es war kurz vor Weihnachten, vorgespochen und um Brot für seinen Sohn gebettelt und Hamm hatte beschlossen, ihn in Dienst zu nehmen (6. *Roman*). Nagg erinnert sich an die Zeit, als Hamm ein Kind war und ihn brauchte (7. *Naggs Monolog*), dann sinniert Hamm über seine schwierige Beziehung zu den anderen (8. *Hamms vorletzter Monolog*) und verlangt danach von Clov sein Beruhigungsmittel. Der Diener antwortet, dass kein Beruhigungsmittel mehr vorhanden ist. (9. *Dialog zwischen Hamm und Clov*). Hamm teilt Clov daraufhin mit, dass er ihn nun nicht mehr braucht. Bevor er jedoch geht, soll er noch etwas sagen, an das Hamm sich erinnern kann. Clov bemerkt, dass Hamm bis jetzt noch nie mit ihm geredet hat und dass der Herr sich erst jetzt, wo er geht, für ihn interessiert (10. *„Es ist zu Ende, Clov“ und Clovs Vandeville*).

Nun ist Clov an der Reihe, über sein Dasein nachzudenken. Er hat noch nie die Bedeutung von Worten wie „Liebe“ und „Freundschaft“ verstanden und doch fühlt er sich alt, müde, unfähig, neue Gewohnheiten auszubilden, gefangen in der Endlosschleife eines sich selbst gleichen Alltags (11. *Clovs letzter Monolog*). Als Clov Abschied nehmen will, dankt ihm Hamm (12. *Übergang ins Endspiel*). Clov ist dabei zu gehen, hat sich aber noch nicht entfernt, da wird Hamm bewusst, dass er nun allein ist (13. *Hamms letzter Monolog*). Nun ist es er und nur er allein, der das Endspiel spielen muss (14. *Epilog*).

(Traduzione di Klaus Ruch)

エンドゲーム

商店の家のせきくしい部屋に本人の登場人物が住んでいる。市輪付きの椅子で半就せざるをえない老人ハム、寝に座ることができない百鬼のクロヴ。ハムの両親で大変な年寄りのナツグとネルは両足全失い、2つのごみバケツに入れている。十人の共同生活には困頭が多い。ハムは両親の存在と叔らのおしゃべりにいる立ち、ネルはナツグにうんざりしている。一方、病れたクロヴは、冷ややかに、度肉たつぶりの態度で三人の世話をしている。本人とも固一つ希望のない、停滞した、閉塞感非症候的な状況が終わるのを待っている。

最初に登場するのはネル。彼女の言葉が記憶のおずか片鱗を呼び起こす。それは足音であり、砂浜で唯一樹こえる音だ (1.クロヴの独白)。そこへ、クロヴとハムが登場。百鬼は活き若きがなく、足が悪いのでふらついている。家事をこなし、毎日同じ動作をくりかえすが、その動きは短い、神経質を笑いでしばしば中断される (2.クロヴのハンクマオム)。百鬼はこの状況が異もなく終わると確信している—あるいは即なる希望にすぎない—と言う (3.クロヴの最初の独白)。ハムは、自分の両親の苦しみを思い、落胆し、打ちひしがれつつも、自分にはこの状況を許わらせる力がないことを告白する (4.ハムの最初の独白)。

ナツグとネルは重い偏りに苦しみ、時間にはどんと過ぎていくのに、つねに青いあからせい、しかも互いを理解できず、放棄した日々を逃している。二人は会釈のなかで、アルデンヌで一人衆りの白紙前に乗っていて事故にあい、二人とも両足を失ったこと、ゴモ湖をボートでまわったことに触れる。これらの思い出だけが今も彼らを笑おせ、少なくともさ向きには一筋に致した人生へのわずかな慰撫をかまかたてる。しかし、載りたいハムは両親のおしゃべりにいる立ち、クロヴにナツグとネルをぶるバケツごと海に放りこむよう命令する。その間にネルは死んでしまう。しかし他の登場人物はだれも気づかないようだ (5.ゴミバケツ)。

ハムはナツグにある機軸を防ろうとする。昔、クリヌマヌ・イブに一人の父親があらわれ、息子のためにヒパンを求めてきた。ハムは彼を拒むことにする (6.物販)。ナツグはハムが子供で、自分を必要としていたときのことを (7.ナツグの独白)。そしてハムは自分が人間関係に困難を返していたことを思い出す (8.ハムの最後から2番目の独白)。ハムはクロヴに箱み止めの薬をくれと言ふ。百鬼には、歯み止めになくなったと答える (9.ハムとクロヴの対話)。すると、ハムはクロヴにもう用はないと告げる。しかし、行ってしまう前に、因か自分が覚えていられるようなことを言ってくれと頼む。クロヴは、今までハムが自分に話しかけたことはなく、まきに出ていこうというこの時になって初めて自分に関心を持ったことに気づく (10.「おしまいだ、クロヴ」、クロヴのグッドバイ)。

そこでクロヴは自分の状況について深く考える。彼はこれまで「愛」や「哀憐」のような言葉の意味を解釈したことがなかった。一方で、すでに老いを認に、くたげられて、新しい習慣を持つこともできず、毎日くり返される、つねに同じ生活の生用的なサイクルに縛られている (11.クロヴの最後の独白)。クロヴが行こうとすると、ハムは彼に帰還する (12.フィナーレへの移行)。そして、クロヴが立ち去るまきにその瞬間、まだそれはど聞かれてはいないのに、ハムは一人になったことを認識する (13.ハムの最後の独白)。彼はエンドゲームを続ける番だ。他にはもう誰もいない。

(Traduzione di Wakae Ishikawa)

Конец партии

В доме у моря в удручающей тесноте вчетвером ютятся Хамм, человек преклонных лет, прикованный к инвалидному креслу, его слуга Клов, который наоборот вечно на ногах, и совсем дряхлые родители Хамма, Нагг и Нелль; будучи безногими, они пристроились в двух мусорных бидонах. Совместное проживание этой четвёрки создает массу неудобств. Хамм не обращает внимания на родителей и их разглагольствования, Нелль еле терпит Нагга, а Клов выдохся, кое-как заботится обо всех троих и обращается с ними со снисходительной иронией. Все четверо не дождутся, когда же придет конец этому застою и гнетущей тесноте, в которой ничего не происходит.

Первой появляется Нелль, чьи слова вызывают слабый проблеск в памяти: единственное, что слышно на пляже, - это звук шагов (1. *Пролог*). Появляются Клов и Хамм; слуга неуверенно держится на ногах, то и дело размахивает руками, нервно, отрывисто хохочет; и так всё идёт изо дня в день. (2. *Пантомима Клова*). Слуга уверен, - хотя, возможно, это всего лишь надежда, - что скоро все переменится. (3. *Первый монолог Клова*). Хамм, со своей стороны, размышляет о своих и родительских мытарствах: при всем малодушии он не находит в себе сил покончить с ними (4. *Первый монолог Хамма*).

Дни Нагга и Нелль отмечены страшным увечьем, они отравлены занудностью одних и тех же свар и непониманием друг друга. Слово за слово, и они предаются воспоминаниям об аварии в Арденнах, когда они оба лишились ног, а потом о том, как катались на лодке по озеру Комо. Только воспоминание об этом вызывает у них улыбку и хотя бы видимость тоски по совместно прожитой жизни. Но Хамма, которому хочется спать, доняла болтовня родителей и он приказывает Клову бросить в море бидоны, в которых сидят Нагг и Нелль. Тем временем Нелль умирает, и никто даже не замечает этого. (5. *Бидон*).

Хамм рассказывает Наггу о том, как однажды некий папаша явился к нему накануне Рождества и стал просить хлеба для сына, и Хамм взял его на работу (6. *Роман*). Нагг вспоминает, как Хамм был ребенком и нуждался в нем. (7. *Монолог Нагга*). Хамм задумывается о своих сложных отношениях с людьми (8. *Предпоследний монолог Хамма*), потом просит у Клова успокоительных капель: слуга отвечает, что они закончились (9. *Диалог Хамма и Клова*). Хамм заявляет Клову, что больше не нуждается в нем. Однако просит его рассказать, прежде, чем тот уйдет, что-либо из того, о чем он помнит; Клов вдруг понимает, что до этого Хамм никогда с ним не заговаривал, и только сейчас, когда он собирается уходить, хозяин проявил к нему интерес. (10. «*Все кончилось, Клов*» и *Водевиль Клова*).

Настал момент для Клова задуматься о своём положении: он никогда не понимал значения таких слов, как «любовь» и «дружба», и все же чувствует себя старым, разбитым, привязанным к повседневной однообразной рутине, не в состоянии поменять привычки (11. *Последний монолог Клова*). Когда Клов уже почти на пороге, Хамм его благодарит. (12. *Переход к финалу*). А как только Клов ушёл, Хамм отдаёт себе отчет, что остался совсем один (13. *Последний монолог Хамма*): теперь это только его задача – доиграть партию до конца (14. *Эпилог*).

(Traduzione di Margarita Sosnizkaja)



György Kurtág

Luciana Galliano*

György Kurtág.

György Kurtág ha, rispetto ai compositori più noti della sua generazione – Boulez, Berio, Henze ecc. – un vissuto creativo più nascosto e tormentato, per via dell'appartenenza a un "altro mondo", l'Europa dell'Est; diversamente dal collega e amico Ligeti, Kurtág è sostanzialmente vissuto in Ungheria, tranne un paio d'anni a Parigi e in Germania, e ha un catalogo relativamente scarso, una cinquantina circa di lavori in grande maggioranza di musica da camera.

Nato a Lugoj, in Romania, il 19 febbraio 1926, inizia lo studio del pianoforte a cinque anni e suona con la madre arrangiamenti per duo pianistico di sinfonie di Haydn e Beethoven e di opere di Mozart, il che gli fu negli anni successivi fondamentale fonte di ispirazione. Dal 1940 a Timisoara studia pianoforte con Magda Kardos, che resterà sempre un importante riferimento, e inizia gli studi di composizione; nel 1945, all'esame di ammissione alla prestigiosa Accademia Ferenc Liszt di Budapest, conosce György Ligeti, che resterà suo amico per la vita. A vent'anni si trasferisce a Budapest per studiare all'Accademia, fra gli altri con il compositore e musicologo Sándor Veress e con Ferenc Farkas. Vi incontra Márta Kinsker, che sposa nel 1947, con la quale costituirà un duo pianistico di vasto repertorio e di attività mondiale, e che resterà la prima ascoltatrice e critica della sua opera. Nel 1948 diventa cittadino ungherese; nel 1955 si diploma in composizione e l'anno dopo riceve per la seconda volta il Premio Erkel dello Stato ungherese. Nel 1957, a seguito dell'insurrezione dell'ottobre 1956 e della conseguente restrizione delle libertà anche artistiche, Kurtág va a Parigi, dove per un anno segue i corsi di composizione di Darius Milhaud e Olivier Messiaen. L'incontro fondamentale è però con la psicologa Marianne Stein, che lo aiuta a superare un periodo di crisi creativa e a cui dedicherà nel 1959 un *Quartetto* op. 1 (sono ora in catalogo alcune opere giovanili di stretta osservanza bartókiana che erano state precedentemente espunte). A Parigi studia le partiture di Webern e va ai concerti del "Domaine musical" diretti dal fondatore Pierre Boulez, di cui ascolta diverse composizioni; è un'esperienza di grande significato per il suo pensiero compositivo. Importanti sono anche i pochi giorni che trascorre a Colonia sulla strada del ritorno a Budapest, in cui incontra di

nuovo Ligeti e ne ascolta *Artikulation*; conosce Stockhausen, di cui ascolta *Gruppen* per tre orchestre – ulteriori influenze decisive. Lo stesso anno assume la carica di maestro collaboratore presso la Filarmonica nazionale ungherese, che manterrà sino al 1968. Nel 1961 compone gli *Otto duetti* op. 4 per violino e cimbalom. Nel 1967 inizia a insegnare all'Accademia di Budapest; nel 1971 risiede un anno a Berlino grazie al programma DAAD, ma il rientro in patria è segnato da una nuova crisi creativa. Alla metà degli anni Settanta fu una poetessa russa, Rimma Dalos, a fornirgli con le sue poesie una nuova ragione alla composizione. Iniziati nel 1974, i 21 *Messaggi della defunta signorina R. V. Trousova* per soprano e strumenti furono completati per la prima parigina nel 1981 ed eseguiti dall'Ensemble InterContemporain diretto da Sylvain Cambreling (solista Adrienne Csengery), segnando l'inizio della fortuna di Kurtág in Europa occidentale. Nello stesso anno contribuì al suo successo internazionale anche la prima londinese dell'*Omaggio a Luigi Nono* (1979) op. 16 per coro misto, su testi della Dalos e di Anna Achmatova.

Anche i 12 *Microludi* che compongono il brano *Hommage à Mihály András* op. 13 per quartetto d'archi, commissionato dal Festival di musica da camera contemporanea di Witten ed eseguito nel 1977, testimoniano la propensione del compositore a una produzione cameristica caratterizzata dal cesello delle forme. Kurtág divenne noto e amato per i suoi lavori per strumenti solisti o piccoli ensemble, a partire da cellule minute ma importanti e sempre facilmente identificabili, e da una accattivante inventiva lirica con molti echi del patrimonio popolare. Di vena miniaturistica sono anche i *Kafka-Fragmente* op. 24 per soprano e violino su brevi frasi tratte da lettere e diari del grande praghese, composti nel biennio 1985-87 e dedicati nuovamente all'amica Marianne Stein.

Nel 1986 Kurtág va ufficialmente in pensione dall'Accademia ma continua a insegnarvi regolarmente fino al 1993. In seguito ha tenuto corsi di musica da camera in molti paesi europei e negli Stati Uniti e sino a pochi anni fa si è esibito con la moglie in recital pianistici, interpretando fra l'altro brani dalla serie *Játékok (Giochi)*, iniziata negli anni Settanta e giunta ora al IX volume.

Una fitta rete di amicizie e rapporti personali intesse tutta l'opera di Kurtág, come si evince dai titoli e dalle dediche: *Ligatura-Message to Frances-Marie* (alla violoncellista americana Frances-Marie Uitti, 1989) per violoncello con due archi, due violini e celesta; *Rückblick. Hommage à Stockhausen* (1993) per tromba, contrabbasso e strumenti a tastiera, opera "aperta" di oltre un'ora di durata; *Stele* (1994), dedicato a Claudio Abbado, in memoria di Stefan Stein marito di Marianne, e primo lavoro per grande orchestra commissionato dai Berliner Philharmoniker.

Nel 1993, su invito del Wissenschaftskolleg, si trasferisce a Berlino per due anni come compositore in residenza presso i Berliner Philharmoniker. Nel 1995-96 è ospite del Konzerthaus di Vienna con la stessa qualifica, e analoghe residenze lo portano ad Amsterdam (1996-98), ancora a Berlino (1998-99) e a Parigi (1999-2001). Importanti opere, spesso rivedute e ampliate nel tempo in un vasto lavoro di rielaborazione e trascrizione, sono *Hölderlin-Gesänge* (1993-97) op. 35 per baritono e strumenti, *Six Moments Musicaux*

György Kurtág nel 2015,
foto di Andrea Felvégi.

(2005) per quartetto d'archi e *Songs to Poems by Anna Akhmatova* (1997-2008), per soprano e orchestra da camera.

Kurtág e la moglie hanno vissuto a Saint-André-de-Cubzac vicino a Bordeaux dal 2002 al 2015, e sempre più raramente hanno suonato ancora insieme in concerto. Il compositore è stato insignito di molti premi: nel 1996 il Premio Kossuth (che gli era già stato assegnato nel 1973); nel 1998 il Premio della Fondazione Ernst von Siemens; nel 2006 riceve il prestigioso Premio Grawemeyer per ... *concertante...* op. 42 e la città di Budapest festeggia con un festival i suoi 80 anni. Nello stesso anno viene insignito della Grande Croce al Merito della Repubblica di Ungheria; a seguire riceve nel 2009 il Leone d'Oro alla carriera della Biennale di Venezia, nel 2010 il Premio del Festival di Zurigo, nel 2013 la Medaglia d'Oro della Royal Philharmonic Society e nel 2014 il BBVA Foundation Frontiers of Knowledge Award in Contemporary Music.

* Luciana Galliano, musicologa e studiosa di estetica e teoria musicale, si è laureata a Torino e ha conseguito il dottorato in musicologia presso l'Università di Belle Arti e musica di Tokyo. Ha insegnato per molti anni all'Università Ca' Foscari a Venezia e ha pubblicato numerosi libri di argomento musicologico, insieme a numerosissimi articoli specifici apparsi sulle maggiori riviste musicologiche internazionali.



L'opera in breve

Cesare Fertonani

Si può ben dire che l'opera continua a essere ancora oggi, a dispetto dal discredito di cui è stata oggetto da parte delle neoavanguardie del secondo Novecento, un genere assai vagheggiato dai compositori. Del resto, se non mancano certo i grandi autori che per una ragione o per l'altra non si sono mai cimentati con il teatro musicale (Bach, Brahms, Mahler, Boulez, tanto per fare qualche nome illustre), l'opera rappresenta un obiettivo estetico unico. Non sorprende perciò che György Kurtág abbia pensato per decenni a un'opera per scriverla poi soltanto in tarda età, come coronamento di un'intera esperienza creativa e – per citare le parole dello stesso compositore – “addio alla vita”. D'altra parte, molte sue composizioni precedenti denotano una spiccata dimensione teatrale: in particolare, i lavori vocali degli anni Ottanta e Novanta, concepiti come costellazione e successione di frammenti o aforismi musicali integrati in un quadro più ampio, e cioè *Kafka-Fragmente* per soprano e violino op. 24 (1985-87), *Hölderlin-Gesänge* per baritono e strumenti op. 35 (1993-97) e *... pas à pas – nulle part...* per baritono, trio d'archi e percussioni op. 36 (1993-98), hanno costituito, insieme con il ritorno alla scrittura orchestrale di *Stele* op. 33 (1994) e *Üzenetek (Messages)* op. 34 (1991-96), una sorta di preparazione all'opera in un atto *Fin de partie* da Samuel Beckett.

Beckett è sempre stato uno degli scrittori e autori di teatro prediletti da Kurtág: oltre che per il già citato *...pas à pas – nulle part...* op. 36, il compositore ungherese aveva già utilizzato suoi testi anche nella doppia versione di *Samuel Beckett: What is the Word* per soprano e pianoforte op. 30a e per contralto, 5 voci ed ensemble op. 30b (1990-91). Nel 1957, a seguito dei fatti della rivoluzione ungherese del 1956, Kurtág andò a vivere per un anno a Parigi. Qui assistette alla rappresentazione della *pièce* in un atto *Fin de partie* (1955-57), ricevendone un'impressione indimenticabile, sebbene all'epoca la sua comprensione del francese fosse tutt'altro che perfetta; quel giorno – racconta lo stesso compositore – ebbe l'intuizione che se un giorno avesse scritto un'opera, l'avrebbe tratta da quel capolavoro.

Kurtág ha atteso per più di sette anni alla composizione di *Fin de partie* (2010-17), dapprima meditando a lungo sulla complessità, aperta a molteplici interpretazioni, del lavoro di Beckett e sul carattere dei suoi quattro personaggi, poi associati a precisi ruoli vocali operistici: Hamm è un basso-baritono, Clov un baritono, Nell un mezzo-soprano, Nagg un tenore buffo. Nella stesura del libretto Kurtág utilizza circa un quarto del testo originale, limitandosi a inserire la poesia di Beckett *Roundelay* (1976) nel Prologo, qualche interpolazione e numerose didascalie sceniche ed espressive. Attraverso uno studio approfondito della prosodia, della pronuncia e del suono del testo originale, il compositore definisce una vocalità attentamente improntata alla lingua francese (per questo aspetto, Kurtág ha citato tra i suoi modelli Debussy e Poulenc). A tale attenzione corrisponde la varietà sia nella resa musicale del testo, dal parlato al declamato sino al canto vero e proprio, sia nella minuta diversificazione di intonazioni e inflessioni: diversificazione rispecchiata dalla straordinaria ricchezza di indicazioni espressive ed esecutive, che richiedono ai cantanti un virtuosismo del tutto particolare, per dar voce all'ampia pluralità di registri implicati dall'in-

interpretazione musicale del teatro di Beckett realizzata da Kurtág nel segno del tragico, dell'onirico, del grottesco, dell'ironia e del sarcasmo. L'orchestra viene a tessere un intreccio organico con le voci, di cui è la sensibilissima cassa di risonanza emozionale e drammaturgica; l'esteso organico comprende numerose tastiere, percussioni e strumenti di forte connotazione popolare come il cimbalom e due *bajany* (la fisarmonica cromatica a bottoni della tradizione russa). L'opera è costituita da 14 episodi, numerati e intitolati, alcuni dei quali presentano un'articolazione interna in più sezioni (per esempio, nel Prologo all'introduzione orchestrale seguono *Roundelay* di Nell e la transizione alla Pantomima di Clov):

1. Prologo
2. Pantomima di Clov
3. Primo monologo di Clov
4. Primo monologo di Hamm
5. Bidone
6. Romanzo
7. Monologo di Nagg
8. Penultimo monologo di Clov
9. Dialogo di Hamm e Clov
10. "C'est fini, Clov" e Vaudeville di Clov
11. Ultimo monologo di Clov
12. Transizione al Finale
13. Ultimo monologo di Hamm
14. Epilogo

Il taglio in "scene e monologhi", come si legge nel sottotitolo dell'opera, sottolinea la drammaturgia per quadri allineati e giustapposti, l'isolamento solipsistico dei personaggi (evidente nei monologhi ma caratteristico anche nelle scene dialogate) e il carattere narrativo antilineare. La struttura per frammenti o aforismi si rivela d'altro canto funzionale a un insieme di vasto respiro, la cui coerenza è assicurata da tecniche compositive raffinatissime. Ne sortisce una partitura preziosa, improntata a una drammaturgia quanto mai essenziale e stilizzata, estranea a qualsiasi forma di spettacolarizzazione esteriore: come sempre in Kurtág, ogni gesto tanto vocale quanto strumentale proiettato dalla scrittura assume un'intensissima concentrazione espressiva.

Destinata senza dubbio a diventare un lavoro di riferimento del teatro musicale contemporaneo, l'opera è stata attesa per almeno quattro anni e la sua messa in scena, per l'età e i problemi di salute del compositore, è stata preparata in modo del tutto singolare: le prove musicali (guidate da Markus Stenz) si sono svolte a Budapest, quelle di regia (dirette da Pierre Audi) ad Amsterdam. L'opera è dedicata da Kurtág al suo maestro di composizione, Ferenc Farkas, e all'amico direttore d'orchestra Tamás Blum per avergli insegnato in gioventù "l'essenziale sull'opera".

Cesare Fertonani

Per inconfondibile originalità e straordinaria qualità artistica, la musica di György Kurtág occupa una posizione unica nel panorama contemporaneo. Il compositore, che appartiene alla generazione di Maderna, Xenakis, Ligeti, Nono, Berio, Boulez, Donatoni e Stockhausen, ha infatti sviluppato, nella sua produzione assai limitata dal punto di vista quantitativo, uno stile tanto personale da apparire idiosincratico e in ogni caso non riducibile alle tendenze dominanti nella musica di scrittura delle neoavanguardie europee. Del resto, a dispetto del prestigio e della diffusione della sua musica in tutto il mondo, Kurtág – unico compositore a essere vissuto in Ungheria nel periodo del regime comunista (1949-89) e ad aver ottenuto un riconoscimento internazionale – può essere considerato un grande *outsider*.

L'arte di Kurtág affonda le radici in Bartók (la "lingua materna" secondo la definizione del compositore) e in Webern, ha tratto alimento da Stravinskij, Ligeti (amico e mentore) e da una dialettica costante con la più illustre tradizione europea, da Bach a Beethoven, da Monteverdi a Schubert, da Mozart a Schumann. Alcuni dei tratti caratterizzanti della musica di Kurtág rimangono sostanzialmente inalterati lungo l'intero arco della sua attività, dagli anni Cinquanta sino a *Fin de partie*. Innanzi tutto è una musica che non si fonda su un sistema teorico e concettuale che ne motiva *a priori* i tratti e i comportamenti; da questo consegue il fatto che il linguaggio musicale di Kurtág non è esclusivo (per esempio a favore della dodecafonica o comunque della serialità imperante nei decenni successivi al 1945), bensì empiricamente inclusivo e soggetto a scelte che di opera in opera si fanno diverse. Il desiderio di massima essenzialità si realizza nella predilezione per formati ridotti e in un'estrema concentrazione e immediatezza espressiva. Kurtág lavora sulla base dell'elaborazione di minime strutture musicali (melodiche, ritmiche, armoniche, timbriche, ma anche di tessitura e di articolazione), come una singola nota, un intervallo, una figura, un ostinato e potenziali nessi che collegano le une alle altre: i gesti riacquistano così un'energia primigenia, che può essere anche violenta e lacerante, ma è comunque inscritta nel quadro di un prezioso artigianato di cesello. La forma musicale, prevalentemente aforistica o per frammenti, sembra contraddire le nozioni tradizionali di organicità, coesione e coerenza lineare che tradizionalmente ne connotano l'idea stessa; i singoli aforismi o frammenti sono accostati e collegati tra loro attraverso fili nascosti eppure solidissimi, per essere ricomposti in un insieme più ampio secondo una drammaturgia e una narrazione che se da un lato ricorrono a tecniche elementari come la ripetizione, la variazione e il contrasto, dall'altro rendono elementi non soltanto costitutivi, bensì decisivi della forma il silenzio, l'interstizio, la distanza temporale (tra i singoli momenti) ma anche spaziale (tra le fonti sonore). In questa riduzione della musica all'essenziale "per forza di levare" (per citare la celebre espressione di Michelangelo a proposito della scultura), i singoli aforismi o frammenti sono illuminazioni folgoranti, fugaci epifanie che non danno tempo all'ascoltatore di "abitarle", ma appaiono e subito trascorrono. Al contrario di tanta produzione contemporanea concepita nei termini di una presunta oggettività "scientifica", la musica di Kurtág è intensamente – e spudoratamente, verrebbe da aggiungere – soggettiva, intuitiva, corporea e gestuale, assai più che cerebrale; musica del vissuto e della memoria, essa fa vibrare la vita interiore con tutte le sue percezioni, sensazioni, idee variegata, frammentarie e contraddittorie. Del resto Kurtág non ha mai perseguito il desiderio di innovare a ogni co-

sto (arrivando a definirsi “un conservatore”), ma piuttosto quello di dare suono e voce a una verità di espressione sentimentale e impietosa, all’urgenza di interrogativi esistenziali profondi, modellando la forma musicale sulle intermittenze della memoria e sul flusso e su quell’intreccio complesso che è l’esperienza tenera e crudele, malinconica e disperata, appassionata e ironica della vita stessa. La ricchezza, molteplicità e intensità di significati di cui la notazione musicale riesce a rendere ragione soltanto in parte sono indici di una massima condensazione – nel segno della quintessenza espressiva – che è anche estrema differenziazione. L’importanza del senso è tanto più evidente nel rapporto tra testo cantato e musica: quest’ultima tende a essere restituzione, rinforzo e prolungamento nel tempo della parola, vissuta dal compositore nel suo trascorrere come perdita e residuo, come il passato del suo proprio manifestarsi.

L’umanesimo di Kurtág si coglie anche nel rapporto vitale con la storia e la cultura: le sue composizioni mettono in risonanza la musica d’arte del passato, così come varie musiche etniche, la letteratura, le diverse lingue che egli ha utilizzato nei pezzi vocali (ungherese, rumeno, tedesco, francese, inglese, russo, greco antico) e, non ultima, l’autobiografia del compositore, dove assumono particolare rilievo i rapporti con gli amici e le persone care di cui si ha riflesso nelle dediche e nei numerosi omaggi postumi e in vita. Anche dove prendono la forma del monologo, le opere di Kurtág si possono leggere come dialoghi immaginari con i grandi compositori della storia, con i dedicatari, con gli esecutori e naturalmente con gli ascoltatori: dialoghi che creano un cortocircuito storico ed emozionale tra presente e passato, vicino e lontano, presenza e assenza. In fondo la musica di Kurtág, che non vuole essere piacevole né consolatoria e non ambisce a imporre nuovi orizzonti, è una continua ricerca per tentativi, che attraverso dubbi ed esitazioni apre lo spazio e il tempo della memoria, dell’immaginazione, delle relazioni umane, e invita l’ascoltatore a incamminarsi e a perdersi per ritrovare almeno qualcosa della propria identità.

In *Fin de partie* non è difficile scorgere gli aspetti caratterizzanti della musica di Kurtág. A incominciare dallo stile secco e scarno della vocalità, modellata sulla dizione del testo, in cui ogni singola parola è oggetto di un accuratissimo lavoro di analisi fonica e semantica per essere quindi restituita musicalmente, nelle sue più diversificate inflessioni espressive e drammatiche di intonazione, come parlato, declamato, vero e proprio canto. L’orchestra, la cui ricchezza e varietà di colori strumentali è impiegata con trasparente raffinatezza in soluzioni spesso quasi cameristiche, tesse una trama unica insieme con le voci, di cui è la sensibilissima cassa di risonanza timbrica ed emotiva. La scura tinta generale della partitura, improntata agli strumenti gravi e resa mossa dall’affiorare di una sorta di fibra nervosa, è a tratti percorsa e illuminata dalle accensioni di più acuti bagliori e riflessi metallici. L’assimilazione di generi e linguaggi disparati si coglie negli echi e nelle allusioni a ballabili come il valzer e il tango, all’antico contrappunto dell’*organum* e del *conductus*, alla musica popolare, a Musorgskij e a Debussy. Infine, la caratteristica forma per frammenti o aforismi è qui estesa da Kurtág su scala più vasta, sino a delineare episodi di ben articolata continuità e a distendere, in alcuni dei quadri dell’opera, campate di ampio respiro.



Fine del racconto

Ugo Volli*

Serie di quattro fotografie di Beckett nel 1974 a Londra, Royal Court Theatre. Al Royal Court Theatre era stata rappresentata per la prima volta nell'aprile 1957 *Fin de partie*. Da John Haymes, James Knowlson, *Images of Beckett*, Cambridge University Press, Cambridge 2003.

Carlo Fruttero, a cui si deve la versione italiana di *Fin de partie*, *Finale di partita*, pubblicata in *Samuel Beckett. Teatro*, Einaudi, Torino 1968.



Samuel Beckett è senza dubbio, con Pirandello, Brecht e pochissimi altri, uno dei drammaturghi del Novecento più noti al pubblico e insieme più celebrati dalla critica, uno dei pochissimi autori di teatro cui sia stato assegnato il Premio Nobel. Alcune sue creazioni drammatiche, quanto meno l'inutile attesa di Godot, sono entrate nell'immaginario collettivo fino a diventare comuni modi di dire. E fra i luoghi comuni culturali più diffusi del Novecento c'è anche quella definizione molto fortunata, ma altrettanto inadeguata di "teatro dell'assurdo" che fu coniata dal critico Martin Julius Esslin nel suo libro *Theatre of the Absurd* (Londra 1962): "Il 'teatro dell'assurdo' si sforza di esprimere il senso di insensatezza della condizione umana e l'inadeguatezza dell'approccio razionale con l'aperto abbandono dei dispositivi razionali e del pensiero discorsivo".

Vedremo in seguito perché questa definizione, consonante con la diagnosi neomarxista che in quegli anni accusava il capitalismo di aver "distrutto la ragione" e di aver prodotto di conseguenza filosofie e letterature profondamente irrazionali (György Lukács, *Die Zerstörung der Vernunft*, Berlino 1954) è profondamente inadeguata all'opera di Beckett. Tuttavia, certo essa influì fortemente sulla ricezione del suo lavoro, sia in senso positivo, dotandolo di un'etichetta facile da diffondere, sia in senso negativo, inducendo il sospetto di una coloritura politico-intellettuale "reazionaria", che sicuramente non corrispondeva alle posizioni di Beckett, attivo nella Resistenza in Francia e amico di Sartre. Ma le cronache registrano che per il suo "irrazionalismo" le porte di un teatro impegnato come il Piccolo di Milano sono rimaste chiuse a lungo a Beckett, nonché agli altri "teatranti dell'assurdo", fino a quando l'insaziabile curiosità di Giorgio Strehler lo spinse, sfidando lo scandalo degli ossequianti, a mettere in scena prima *Le balcon* di Jean Genet (altro autore annoverato da Esslin nella categoria dell'assurdo) nel 1976 e poi *Giorni felici* di Beckett, nel 1982. Se si considera che la consacrazione di Beckett col Premio Nobel è del 1969, tredici anni prima della messa in scena milanese, e che il debutto di quest'opera risale al 1961 (la traduzione italiana del testo a cura di Carlo Fruttero è del 1968), si vede bene la

resistenza che fu opposta all'accettazione di un autore che era sì popolare e stimato dalla critica, ma intellettualmente e politicamente sospetto. Oggi per fortuna questi equivoci e queste resistenze sono dietro le spalle in tutta la scena europea, e si può parlare di Beckett senza pregiudizi politico-culturali.

Vita e opere di Beckett

La popolarità di Beckett deriva soprattutto dal successo delle sue opere teatrali, ma sarebbe certamente sbagliato limitare la sua influenza a questo specifico linguaggio. Beckett è innanzitutto un intellettuale a tutto tondo, che attraverso il Novecento europeo con una straordinaria sensibilità per le innovazioni culturali più significative. Nasce il 13 aprile 1906 a Foxrock, un piccolo centro vicino a Dublino. L'Irlanda è in quel momento tutta compresa nell'impero britannico, suo malgrado, ed è agitata da tensioni politiche per l'indipendenza; ma nutre anche una vita intellettuale piuttosto originale e soprattutto una letteratura in quel momento ricca di geni poco convenzionali. Al momento della nascita di Beckett, il brillante e trasgressivo Oscar Wilde (1854-1900) è morto da poco, ma è attivo James Joyce (1882-1941), già autore della prima versione del *Ritratto dell'artista da giovane* e in esilio autoimposto a Trieste, è già famosissimo il drammaturgo e moralista George Bernard Shaw (1856-1950) come pure il grande rinnovatore della poesia inglese William Butler Yeats (1865-1939), e ha raggiunto una grande popolarità Bram Stoker (1857-1912), l'autore di *Dracula* (1897); inoltre aleggia il ricordo dei grandi Jonathan Swift (1667-1745) e Lawrence Sterne (1713-1768). Se si pensa che la popolazione irlandese all'inizio del secolo scorso superava di poco i tre milioni, anche perché decimata dalla terribile carestia del 1845 e dalla successiva emigrazione, risulta evidente la grande produttività della sua cultura, peraltro anch'essa in buona parte emigrata a Londra o nel continente.

Beckett però viene da una famiglia protestante. In un senso importante, dunque, appartiene a una minoranza dentro la minoranza irlandese nell'impero britannico e manterrà per tutta la vita un rapporto difficile sia con la sua terra sia con la lingua inglese, come peraltro non pochi dei suoi colleghi. La sua è una famiglia benestante, che gli dà una formazione di ottimo livello. All'età di cinque anni Beckett inizia a frequentare la scuola materna locale, dove oltre alle materie consuete comincia a studiare anche musica. Successivamente viene trasferito alla Earlsfort House School nel centro di Dublino, dove inizia lo studio del francese. A sedici anni

Beckett e Suzanne Deschevaux-Dumesnil nel gennaio 1984 davanti alla chiesa di Évécquemont dove si stavano svolgendo i funerali di Roger Blin.



viene ammesso alla Port Royal School, lo stesso istituto dove aveva studiato qualche decennio prima Oscar Wilde. Nel 1923 passa al Trinity College di Dublino, allora e ancora oggi una delle migliori istituzioni universitarie del circuito d'eccellenza in lingua inglese; studia letteratura francese, italiana e inglese e filosofia e prepara la tesi (che venne premiata per la sua eccellenza) con lunghi viaggi in Italia e in Francia.

Dopo aver insegnato qualche mese nel 1927 al Campbell College a Belfast, riesce a ottenere un posto di lettore di inglese all'École normale supérieure di Parigi, dove ha la possibilità di conoscere James Joyce. È un incontro importantissimo per il giovane Beckett, che si conquista l'amicizia dello scrittore – il quale aveva da pochi anni pubblicato l'*Ulisse* ma continuava a essere poco noto o del tutto ignorato dalla cultura in lingua inglese – e collabora con lui in vari modi, in particolare aiutandolo con altri amici nella traduzione in francese di alcune pagine di quello che sarebbe diventato *Finnegans Wake*. Quest'amicizia lo porta a scrivere un saggio molto ambizioso intitolato *Dante... Bruno, Vico... Joyce*, che sarà pubblicato nel 1929 in un'antologia curata dallo stesso Joyce.

Del 1931 è invece un libro su Marcel Proust. Non si tratta solo di una semplice monografia critica, ma della sperimentazione di un incontro creativo con un autore personalmente assai lontano da lui per gusti e abitudini, che peraltro era morto da alcuni anni (1922), e che Beckett non aveva dunque mai potuto incontrare, ma in cui riconosce una parentela artistica che oggi non è facile da cogliere. Ne vien fuori una sorta di manifesto di poetica per la nuova letteratura. Certamente individuare già alla fine degli anni Venti Joyce e Proust come gli scrittori più significativi della sperimentazione letteraria del Novecento mostra un'intuizione straordinaria, anche per l'accostamento di due personalità artistiche che, come si racconta, non trovarono argomenti di confronto anche quando il caso li mise direttamente in

Beckett fotografato
su uno sfondo di bidoni
e oggetti in disfacimento.



contatto. E infatti nel 1930, a ventiquattro anni, Beckett viene chiamato al Trinity College come docente universitario, ma ci mette poco a restare deluso definitivamente dall'accademia e dall'Irlanda, rinunciando all'insegnamento universitario e alla patria. Anche i rapporti con la madre, che saranno talvolta evocati nel suo lavoro letterario, si guastano definitivamente in questo periodo.

Entrando nel merito di queste sue intuizioni critiche, vale però la pena di sottolineare subito l'anomalia di questa sua elezione a padri letterari di scrittori che senza dubbio sono fra i massimi del Novecento, ma che sembrano lavorare sul linguaggio in dire-

zione opposta ai suoi scritti della maturità: per accumulo, per eccesso di linguaggio, per invenzione di nuove forme espressive, secondo una linea complessivamente barocca, e non come farà lui per contrazione del lessico o addirittura per afasia; intorno alla memoria personale e letteraria e non alla sua perdita e al consumo del senso. Beckett in realtà si allontana abbastanza presto da Joyce anche sul piano personale, e non prova davvero a dare corpo letterario al suo dialogo con Proust. Quel che unisce questi autori non è certo un gusto comune, una poetica condivisa in positivo; al contrario, li accomuna un sentimento di impossibilità, lo scacco della tradizione narrativa europea e il tentativo di andare oltre. Per citare l'ambigua frase conclusiva del suo ultimo romanzo: "I can't go on, I'll go on", "Non posso andare avanti, io andrò avanti".

Nel seguito della sua attività, Beckett dedica un paio di saggi alla poesia irlandese e scrive un romanzo (*Dream of Fair to Middling Women*, 1932) senza riuscire a pubblicarlo, tanto che uscirà solo postumo nel 1992; ma in parte ne ricicla i temi in un libro di racconti (*More Pricks than Kicks*) che invece viene pubblicato nel 1934, anche se senza un gran successo, dalla stessa casa editrice che aveva fatto uscire il suo libro su Proust. Segue un libro di poesie (*Echo's Bones and Other Precipitates*). Bisogna registrare quindi il tentativo di Beckett di andare a Mosca a lavorare col grande regista sovietico Sergej Ejzenštejn, che fallisce a quanto pare per ragioni del tutto casuali (un'epidemia di vaiolo). È un progetto che *a posteriori* può apparire bizzarro, ma mostra un'apertura ai media che ritornerà nella fase finale della sua vita. Nel 1956 scriverà per la BBC il radiodramma (che non volle mai rappresentare a teatro) *Tutti quelli che cadono*; seguono altre tre sceneggiature radiofoniche, in cui la musica ha una presenza sempre più importante (*Words and Music, Radio I* e *Cascando*); il cortometraggio *Film* con Buster Keaton (1964) e ancora cinque *teleplays* commissionati dalla radiotelevisione tedesca in cui Beckett firma anche la regia, di notevole significato anche per la sperimentazione visiva e l'uso del mezzo (vale la pena di richiamare soprattutto *Ghost Trio* del 1975, *Quad* del 1981 e *Nacht und Träume* del 1982).

Un lungo viaggio in Germania, il primo romanzo pubblicato (*Murphy*, 1938): si concludono così, subito dopo i trent'anni di età, gli anni di apprendistato di Beckett, che si trasferisce definitivamente a Parigi e fa parte del suo mondo intellettuale. Riattiva la sua amicizia con Joyce e ne trova altre in filosofi come Jean-Paul Sartre e in artisti come Alberto Giacometti e Marcel Duchamp, con cui ama giocare talvolta a scacchi. Gli scacchi sono una passione importante nella vita di Duchamp ma anche in quella di Beckett, da cui deriva anche il titolo di *Fin de partie*, che è la situazione di gioco conclusiva in cui il risultato è chiaro e può essere accettato subito o rinviato solo di qualche tempo da mosse dilatorie del perdente. Nel dicembre 1937 Beckett si lega brevemente alla grande collezionista americana Peggy Guggenheim, che è al centro del mondo dell'arte. Insomma, lo scrittore si inserisce molto attivamente in quel crogiolo culturale che è la Parigi dell'epoca, fra surrealismo, avanguardia e impegno culturale. Gli anni dell'occupazione tedesca e della resistenza, cui lo scrittore partecipa attivamente, rifugiandosi nel 1942 vicino

ad Avignone dopo che il gruppo cui apparteneva era stato tradito, non interrompono la consuetudine con la cultura sperimentale e progressista francese, ma al contrario la rafforzano e la consolidano.

Dopo la guerra, tornato a vivere a Parigi, Beckett si trova immerso in un clima culturale che fu definito in maniera piuttosto generica "esistenzialismo", dominato da Sartre e dalla sua rivista *Les Temps modernes*, su cui pubblicò subito il racconto *Suite* (1946; chiamato più tardi *La fin*). È inevitabile che il suo lavoro successivo sia letto in quella chiave. Per sintetizzare qui il complesso pensiero di Sartre relativamente alla definizione della condizione umana e dunque ai contenuti della narrazione, si può ricorrere al suo detto per cui per l'uomo "l'esistenza precede l'essenza"; la natura umana cioè, a differenza dal modo di essere "in sé" degli oggetti, è caratterizzata da una radicale libertà che è indeterminazione: si *sceglie* ciò che si è, assumendo una certa posizione politica e umana nell'*ambiguità* dell'esistenza (quest'altra parola chiave è quella preferita dalla sua compagna Simone de Beauvoir, che le dedicò un libro all'epoca fortunatissimo: *Pour une morale de l'ambiguité*, 1947). Anche Albert Camus fa parte del gruppo, e nel suo saggio *Il mito di Sisifo* e nella sua narrativa descrive quella che veniva descritta come "azione gratuita". Come questa posizione si conciliasse con l'impegno politico in senso comunista che il gruppo inizialmente assunse, e dunque con una teoria determinista dell'azione sociale che deriva inevitabilmente dal materialismo storico, è un problema che diventerà sempre più acuto soprattutto per Camus, il quale romperà clamorosamente con Sartre nel 1951. È questo lo sfondo culturale su cui vengono letti i testi di Beckett e che gli valgono la definizione di "teatro dell'assurdo".

Teatro dell'assurdo?

Ma l'accostamento di Beckett agli esistenzialisti, e la definizione di "assurdo" che ne uscirà, non possono che apparire oggi come frutto di un errore di prospettiva. È vero che in quegli anni dell'immediato dopoguerra Beckett scrive i suoi primi capolavori, profondamente innovativi, che spazzano le fondamentali convenzioni sui personaggi e sulla struttura narrativa che reggono da secoli la letteratura e il teatro occidentali. *Aspettando Godot* venne scritto verso la fine degli anni Quaranta e pubblicato in francese nel 1952; la prima rappresentazione si tenne a Parigi l'anno dopo al Théâtre de Babylone, per la regia e l'interpretazione di Roger Blin. È la storia dell'attesa inutile e vana di una coppia di personaggi per uno sconosciuto, il cui nome riecheggia evidentemente il nome di Dio: non accade nulla se non la prosecuzione dell'attesa.

Ancor prima del successo di *Godot*, quando Beckett era sconosciuto al grande pubblico, negli anni del dopoguerra esce anche una trilogia di testi narrativi, forse impropriamente definiti romanzi, che è il più ambizioso prodotto narrativo di Beckett. La trilogia è composta da *Molloy*, *Malone muore* e *L'in-nominabile*. Tutti e tre i "romanzi" sono stati scritti in un arco di tempo che

Louis le Brocquy,
Ritratto di Beckett, 1975.
Da Deirdre Bair,
*Samuel Beckett:
A Biography*, Harcourt
Brace Jovanovich,
New York 1978.



va dal maggio 1947 al gennaio 1950. La pubblicazione avvenne tra il 1951 e il 1953. È impossibile riassumerli qui, dato il carattere consapevolmente labirintico, autoreferenziale e non consequenziale della loro struttura narrativa. Ma vale comunque la pena di accennarne i contenuti, perché in essi si trova *in nuce* tutta la successiva produzione di Beckett.

Il primo testo fa inizialmente il verso a un romanzo poliziesco: un "agente segreto" di nome Moran deve rintracciare un uomo, un certo Molloy, in viaggio per ritrovare sua madre. L'investigazione di Moran è un insuccesso. Per un anno cerca ma non riesce a trovare Molloy: si trova a vivere come un barbone, e quando alla fine torna a casa la trova in rovina. Intanto Molloy è riuscito a raggiungere la madre, che però è morta. Decide di continuare a vivere nella sua casa. Trascorre il suo tempo scrivendo in continuazione. Periodicamente un uomo si fa vivo, prende i fogli scritti da Molloy e gli lascia del denaro. Nel secondo romanzo, *Malone muore*, Molloy sembra trasformarsi in Malone: un uomo anziano sdraiato nudo nel letto di una struttura che potrebbe essere un ospizio o forse un manicomio. Non ha più nulla, ma gli sono state date carta e matita. Quel che scrive riguarda Saposcat, un giovane che a un certo punto cambia nome in Macmann, e diventa un vagabondo che finisce in una stanza di un istituto accudito da una vecchia, la quale pure muore, come le persone che lo accudiscono. Malone ammette di aver ucciso sei uomini.

Il terzo romanzo, *L'innominabile*, è il monologo incoerente di un protagonista senza nome, immobile in posizione seduta nella penombra. I suoi occhi sono costantemente aperti (e piangono quasi in continuazione). In questa



Samuel Beckett a Parigi, 1964. Da Deirdre Bair, *Samuel Beckett: A Biography*, Harcourt Brace Jovanovich, New York 1978.

immobilità terrificante, il personaggio pensa e racconta a se stesso delle storie, pretendendo anche di essere il creatore dei personaggi principali dei primi due romanzi della Trilogia. I protagonisti delle nuove storie si chiamano Basile, Mahood, Worm. Non ci sono trame credibili, i personaggi forse non esistono veramente e sono solo proiezioni del delirio del protagonista o in realtà si tratta sempre dello stesso personaggio che cambia nome. Come Malone e come altri personaggi dopo di lui (e come Beckett), anche l'innominato è qualcuno che cerca di raccontare storie e ne constata l'impossibilità.

A parte alcune strane somiglianze fra loro, i loro nomi, le loro attività, le loro condizioni – somiglianze che lasciano il dubbio si tratti di rifrazioni di una singola immagine, da molti considerata autobiografica – è chiaro che in questi testi è contenuta buona parte dell'immaginario così peculiare che caratterizza la produzione successiva di Beckett. Vi è innanzitutto la solitudine, spesso totale, che al massimo si estende a una coppia di personaggi, inesplicabilmente legati l'uno all'altro, come saranno poi Vladi-

miro e Estragone in *Aspettando Godot*. Queste coppie sono spesso unite da un immondo vincolo di schiavitù, che porta alla dipendenza reciproca, come in *Finale di partita* (il secondo grande successo di Beckett, rappresentato nel 1957). Vi è sempre una limitazione spaziale, la reclusione in una stanza o in un altro luogo deserto e desolato, che implica l'immobilità, talvolta visivamente segnalata, come nel monticello in cui è sepolta Winnie in *Giorni felici* (messo in scena nel 1961) o nella sedia e rotelle e nei bidoni di *Finale di partita*. Questa reclusione spaziale spesso è marcata da una malattia fisica o mentale che sottolinea e motiva l'impossibilità ad agire, la paralisi fisica e mentale, e dà luogo a rituali ripetitivi ben visibili come nelle due parti di *Godot* o nella successione sempre uguale di cui *Finale di partita* racconta di essere un frammento. Un altro tema connesso a questa immobilità è la memoria, continuamente ripresa ma anche continuamente cancellata e messa in dubbio, il cui esempio più chiaro è *L'ultimo nastro di Krapp*. Vi è qui un tratto autoriflessivo, perché memoria e scrittura, racconto e oblio si intersecano continuamente. Infine vi è la volontà di evasione da questa reclusione, abbandonando in qualche modo, fosse pure con la morte, il luogo del rituale, della ripetizione e della memoria. Ma anche questa evasione è impossibile.

È evidente a qualunque lettore e spettatore che l'opera di Beckett, il cui corpo principale si estende dalla fine degli anni Quaranta all'inizio degli anni Sessanta del secolo scorso, con code sempre più rare e laconiche fino all'inizio degli anni Ottanta, è fortemente unitario, anzi costituisce esso stesso un rituale ripetitivo. Ho già accennato al fatto che molta critica interpreta questi testi in maniera autobiografica e psicologica, come un'espressione di una

sintomatologia depressiva profonda. È molto facile in effetti trovare tracce nei testi, in particolare il più esteso che è la trilogia, di ricordi della vita e soprattutto dell'infanzia di Beckett, in particolare del ricordo della casa paterna e della madre, che giustificano l'attribuzione autobiografica. Del resto il suo comportamento, la sua autoreclusione e il suo lungo esilio suggeriscono fortemente questa ipotesi. Ma anche se essa è vera, se a quel che vediamo nelle dolorose contorsioni di Winnie, Hamm e Clov, Didi e Coco corrispondono sintomi del malessere psicologico dell'autore, questo non dice molto sul valore e sul senso del testo. La lettura psicologica, come quella storico-politica che è stata anche molto diffusa nei primi tempi della critica beckettiana, per cui l'immaginario di questi testi sarebbe "post-atomico", rifletterebbe cioè una situazione di precaria sopravvivenza di un'umanità successiva a una catastrofe nucleare, non dà ragione degli specifici caratteri letterari di questi testi, che sono la ragione del loro valore.

Per comprendere questo punto, vale la pena di ritornare alla definizione di "assurdo" che fu data del teatro di Beckett. Si può dire che i personaggi di Beckett, come il protagonista dello *Straniero* di Camus, agiscono in maniera arbitraria e imprevedibile, senza motivazione, o sulla spinta di una decisione esistenziale, per usare un tema che Sartre riprese da Heidegger e che sviluppò nel senso della "condanna alla libertà"? È chiaro che il senso delle vicende immaginate da Beckett è esattamente il contrario: vi è una "meccanica della situazione" che nessuna iniziativa o velleità d'azione dei protagonisti riesce a interrompere o a modificare, e che induce a quella ripetizione anche psicologica che i suoi personaggi interpretano con crescente stanchezza. Non vi è absurdità nel senso di libertà ingiustificabile nel loro comportamento: al contrario, gli atti, le parole, le relazioni sono determinati da vincoli fisici o da un'antica abitudine. Non si tratta di libertà ma di schiavitù. Talvolta il testo accenna alle ragioni remote di questi comportamenti, spesso esse sono semplicemente sepolte nell'oblio o date come normalità presupposta e non modificabile. Ciò che è assurdo non sono le azioni e le reazioni dei personaggi, che vengono presentate come normali e inevitabili in quel contesto. E neppure sono assurdi gli spazi costrittivi, i vincoli che li limitano, non poi così diversi dai molti altri spazi simbolici del teatro, molto diffusi fra l'altro verso la metà del secolo scorso anche nella drammaturgia americana "realistica" contemporanea (Arthur Miller, Tennessee Williams ecc.).

Quel che è profondamente innovativo e altrettanto profondamente perturbante in queste scritture è la dissoluzione della macchina narrativa, di quel meccanismo di senso che già Aristotele nella *Poetica* individuava come "imitazione di casi" (cioè nel linguaggio moderno "rappresentazione di azioni compiute"), articolata secondo la successione di un principio ("Quel che non deve di necessità essere dopo altro, mentre dopo di esso per sua natura qualche altra cosa c'è o nasce") un mezzo e una fine ("quel che per sua natura è dopo altro o di necessità o per lo più, mentre dopo di esso non c'è niente"). Questa articolazione logica, o piuttosto semiotica, per cui il racconto si distingue dalla vita quotidiana perché indica, magari in maniera tortuosa, il processo di un equilibrio turbato e poi a un diverso livello ricostituito, o

di un fine che i personaggi devono raggiungere e cercano di ottenere, in maniera tale da dare una direzione ben precisa e irreversibile all'azione, era stata in sostanza rispettata da tutta la tradizione letteraria occidentale e anche dai grandi maestri dell'avanguardia letteraria che avevano colpito Beckett (Joyce, Proust) e dagli esistenzialisti (per esempio nei romanzi di Sartre e Camus). Le opere di Beckett invece esibiscono proprio l'impossibilità di questo principio di articolazione temporale e logica della narrazione, ne mostrano la dissoluzione nel principio opposto della ripetizione e della vanità di ogni azione.

Fin de partie

Che si tratti di uno stato di disagio psichico, o della fine catastrofica dell'umanità o di qualunque altra motivazione concreta, non conta, perché non è questo ciò che viene indicato. Prendiamo la trama di *Fin de partie*. I personaggi sono Hamm, cieco e paralitico, e Clov (oltre ai suoi genitori, Nagg e Nell, due relitti umani affondati in due bidoni per la spazzatura, che quasi non agiscono). Per sopravvivere, i due hanno bisogno l'uno dell'altro: solo Clov può dar da mangiare a Hamm, ma Hamm controlla gelosamente le chiavi della dispensa. I due personaggi, dipendenti l'uno dall'altro, hanno passato anni a litigare e continuano a farlo durante lo svolgimento dell'opera. Clov vorrebbe continuamente andarsene, ma non ne è capace. Il fallimento è totale.

Scrive Theodor W. Adorno in un importante saggio su quest'opera (*Tentativo di capire "Finale di partita"*, 1958, tr. it. Einaudi, Torino 1994): "Nel tempo presente, la crisi storica dell'individuo si scontra con il singolo essere biologico, la sua arena. La successione di situazioni in Beckett, che scivola senza

Il Théâtre des Champs-Élysées a Parigi nel 1960 circa.





In alto: Georges Adet nella parte di Nagg che ebbe sia a Londra sia a Parigi.

In basso: Germaine de France (Germaine Erpeldinger) nella parte di Nell che interpretò a Parigi.

resistenza da parte degli individui, finisce così con la regressione di corpi ostinati. [...] Non appena il soggetto non è più senza dubbio identico a se stesso, non più una struttura chiusa di significato, la linea di demarcazione con l'esterno diventa sfocata e le situazioni di interiorità diventano contemporaneamente fisiche".

Ciò che viene messo in scena non è un'azione, riuscita o fallita, ma esattamente la sua impossibilità, la condizione dell'inazione. Le parole non servono a produrre effetti, non sono in grado di produrre risultati; anzi, non vi sono progetti possibili, ma solo velleità, rimpianti, desideri impotenti. Il modo di essere dei personaggi non si trasforma attivamente, ma al massimo subisce solo la lenta usura del tempo, che diminuisce ancora la possibilità dell'azione. Come dice Clov: "Finita, è finita, sta per finire, sta forse per finire. (Pausa). I chicchi si aggiungono ai chicchi a uno a uno, e un giorno, all'improvviso, c'è il mucchio, un piccolo mucchio, l'impossibile mucchio".

Non è uno spazio post-atomico, se non in un'ambientazione certamente possibile ma superflua; piuttosto un luogo post-narrativo. Certamente manca il senso, c'è una percezione di inutilità e insensatezza, ma questo accade perché si è smarrita l'irreversibilità del tempo, cui è subentrata la sua circolarità. E però questa circolarità non è ragione di luminosa regolarità, come nel *Paradiso* dantesco che Beckett conosceva bene o nella mistica indiana o in Nietzsche, bensì si conduce secondo la logica dell'atrito che consuma la possibilità del movimento e anche il suo senso. Si tratta senza dubbio di una audace innovazione letteraria e drammaturgica, che giustifica pienamente il Nobel per la letteratura: trattenere l'attenzione del pubblico intorno a una non-azione, a un vuoto, a una mancanza che non si risolve mai, che non ammette alcuna catarsi e nemmeno la sua finzione o parodia è probabilmente il gesto più eversivo dell'intera letteratura occidentale.

Ma sotto di essa vi è anche qualche cosa di più radicale, un'esperienza contagiosa dell'esistenza come diversa e irriducibile a ogni tentativo di narrazione compiuta: dunque

un'ipotesi radicalmente nichilistica sulla vicenda individuale di ciascuno, oltre che sulla Storia collettiva. Il grande teatro non è solo rappresentazione di situazioni e azioni, è anche e soprattutto messa in scena di temi e problemi in cui il pubblico possa almeno indirettamente rispecchiarsi, che possa sentire come propria. Beckett propone degli apologhi, delle parabole, dei veri e propri miti nel senso platonico, che espongono narrativamente l'impossibilità di raccontare, di attribuire un corso sensato e organizzato all'esistenza. Gli



In alto, a sinistra: Roger Blin nella parte di Hamm che sostenne sia a Londra sia a Parigi. Beckett dedicò a Blin l'atto unico *Fin de partie* pubblicato nel 1957 a Parigi, Éditions de Minuit. Da Deirdre Bair, *Samuel Beckett: A Biography*, Harcourt Brace Jovanovich, New York 1978; a destra: Roger Blin, Hamm, e Jean Martin, Clov. Entrambi ebbero queste parti sia a Londra sia a Parigi.

spettatori sono chiamati a misurarsi con questa impossibilità, a farla loro o a combatterla, se sono in grado di farlo. Questa intuizione metafisica, che in Beckett è certamente consapevole e lucidissima, è il cuore dello scandalo del suo teatro. Possiamo chiamarla assurda, a patto di ritenere che l'assurdo non consista nell'arbitrarietà del comportamento, ma al contrario, nella sua meccanica caoticità.

* Ugo Volli è professore ordinario di Filosofia della comunicazione presso l'Università di Torino, dove dirige il Centro interdipartimentale di ricerca sulla comunicazione. Ha al suo attivo oltre trecento pubblicazioni scientifiche e una ventina di libri. Collabora con giornali, radio, televisioni e blog. È stato a lungo critico teatrale della "Repubblica". Ha insegnato in numerose università italiane e straniere, fra cui quelle di Bologna, Providence, Haifa e New York. I suoi campi di ricerca principali riguardano l'etica della comunicazione, la teoria semiotica, l'analisi semiotica dei testi canonici della cultura religiosa ebraica, la comunicazione politica, il gusto. Fra i suoi libri più recenti, *Domande alla Torah* (L'Epos, Palermo 2012), *Alla periferia del senso* (Aracne, Roma 2016).



Márta e György Kurtág
in concerto con *Játékok*,
foto di Andrea Felvégi.

Nella pagina accanto:
György Kurtág.
Foto Andrea Felvégi.





Lampi di poesia in un'umanità alla deriva

Gianluigi Mattietti*

Samuel Beckett: Fin de partie di György Kurtág. Le prime prove d'orchestra al Budapest Music Center, settembre 2018 (Foto Balint Hrotko).

Dopo aver debuttato al Royal Court Theatre di Londra il 3 aprile 1957, *Fin de partie* di Beckett andò in scena anche a Parigi. Tra gli spettatori dell'allestimento francese c'era György Kurtág, che si era trasferito a Parigi nella primavera del 1957 per studiare con Messiaen e Milhaud, e che, consigliato da György Ligeti, aveva deciso di scoprire il teatro di Beckett. Quello spettacolo fu per lui una rivelazione. Acquistò subito i testi di *En Attendant Godot* e di *Fin de partie* che divennero "la sua Bibbia". Poi lesse, negli anni, tutta la produzione letteraria di Beckett, che fu fonte di ispirazione per diverse sue composizioni. Dopo un iniziale progetto di mettere in musica tre piccoli drammi beckettiani, *Footfalls* del 1976, *Rockaby* del 1980 e *Play* del 1963, arrivò la commissione da Alexander Pereira per un'opera di grande respiro, e la scelta cadde, quasi inevitabilmente, su *Fin de partie*. Kurtág ha lavorato a questa partitura dal 2010 al 2017, creando un libretto in 14 scene che riprende più della metà del testo originale ("Avrei voluto mettere in musica ogni parola, e non mi sono ancora rassegnato: ma non credo di vivere fino a 125 anni"), tagliando solo alcune parti, ad esempio la scena del cane di peluche, ma rispettando ogni parola e ogni didascalia dell'originale, aggiungendo solo qualche frase ("apocrifa"), qualche ripetizione, delle sillabazioni, alcune didascalie supplementari per definire con estrema precisione il tipo di espressione di ogni minima parte del testo ("Non si può lasciare una sola parola senza il suo carattere drammatico").

Il testo di Beckett, dominato da un'atmosfera plumbea, popolato da un'umanità alla deriva, imperniato sulla classica dialettica servo/padrone, ha anche un lato grottesco e una componente di humour nero. Kurtág ha evitato il rischio di piegare al clownesco il nucleo tragico di questa *pièce*; ma ha anche conservato nella sua partitura lo stesso stile crudo, diretto che caratterizza il testo, senza costruirci sopra una struttura melodrammatica, senza reinterpretarlo in termini musicali, anzi scavando all'interno di ogni singola parola (come è sua abitudine fare nei pezzi vocali), restituendola in tutte le sue sfumature espressive, con un lavoro minuzioso volto a cogliere la potenza drammatica del testo nella sua disarmante essenzialità. Degli otto anni dedicati alla composizione di quest'opera, i primi due sono stati impiegati per individuare l'esatta dizione francese, prima ancora di analizzare i personaggi e

Samuel Beckett: *Fin de partie* di György Kurtág.
Le prime prove
d'orchestra al Budapest
Music Center,
settembre 2018 (Foto
Balint Hrotko).

le situazioni drammatiche, partendo dall'idea che è importante "dire" il testo, prima che cantarlo, e che la dizione stessa è declamazione. Kurtág è così riuscito a delineare i ruoli vocali nel continuo fluire delle loro emozioni, a trovare il giusto equilibrio tra il comico e il tragico, a creare uno stato di tensione costante, di suspense, nell'arco dell'intera opera. Il compositore ha anche ripreso la struttura formale della *pièce* di Beckett, una drammaturgia dal carattere circolare, fatta di eventi che non si sviluppano ma che si ripetono con variazioni, e che coincidono con la dimensione ciclica, senza svolgimento, senza sbocchi, quindi senza speranza, nella quale agiscono i quattro personaggi, come nel finale di una partita a scacchi persa sin dall'inizio.

Fin de partie è la prima opera composta da Kurtág, anche se alcuni suoi cicli vocali sono stati spesso considerati come opere in miniatura, dotate di una forma drammaturgica complessiva. *Messaggi della defunta Signorina R. V. Trousova* op. 17 (1980), *Scene da un romanzo* op. 19 (1982), entrambi su versi della poetessa russa Rimma Dalos, o *Kafka-Fragmente* op. 24 (1987), microcosmo di 40 piccoli pezzi basati su un mosaico di citazioni da Kafka, sono altrettanti esempi di cicli dall'estrema concentrazione espressiva, che sfoggiano una grande varietà di soluzioni vocali e strumentali, talvolta per raccontare una parabola individuale, legata a una dimensione di solitudine disperata. Si tratta però di una materia eminentemente lirica. In *Fin de partie* Kurtág si cimenta invece con una forma drammatica, dove, di quelle precedenti esperienze, resta lo stile scarno, concentrato. Del gusto per le forme aforistiche resta il lavoro di cesello su ogni parola, ma inserito all'interno di un'architettura fatta di ampie arcate, che dura quasi due ore. Nei suoi lavori vocali, Kurtág ha sempre mirato alla massima coincidenza tra testo e musica: una tappa fondamentale in questa ricerca è rappresentata da *What is the Word* (1991), su testo di Beckett, dove la convergenza tra questi due livelli è pressoché totale, e dove (nella prima versione per canto e pianoforte) il pianoforte suona le stesse note della parte vocale. Nella realizzazione della sua prima opera, Kurtág ha fatto anche tesoro di alcune esperienze giovanili, come testimonia la dedica a Ferenc Farkas, che era stato suo professore di composizione all'Accademia Liszt, e al suo amico e compagno di studi Tamás Blum. Delle lezioni nella classe di Farkas (che era stato allievo di Respighi e insegnante di molti compositori ungheresi, come Zoltán Jeney e László Vidovszky), Kurtág ricorda le analisi di opere italiane come *Rigoletto*, *Don Carlo*, *Il tabarro*. Blum (che era stato assistente di Otto Klemperer a Budapest), subito dopo la fine degli studi, aveva invitato Kurtág a lavorare per una stagione come maestro collaboratore al Teatro d'opera di Debrecen: Kurtág ricorda soprattutto le prove di un *Falstaff*, che gli avevano svelato da dentro il complesso congegno di un'opera.

Come è tipico del linguaggio musicale di Kurtág, anche la musica di *Fin de partie* mescola stili diversi, fa riferimento a scritture e forme di epoche diverse (musiche di valzer, tango, marcia, riferimenti a forme antiche come l'*organum* o il *conductus*, musiche da circo, da fiera popolare), al teatro comico, alla commedia dell'arte, a diversi autori della storia della musica (talvolta indicati anche esplicitamente nella partitura, come Musorgskij o Debussy). Ma non ci sono mai vere e proprie citazioni (se non autocitazioni), solo allusioni stilistiche, ma-



György Kurtág
e Claudio Abbado,
prove per *Stele*, 1994.
Foto di Marion Kalter
(Berlino, Fondazione
Claudio Abbado).



In basso: (da sinistra) Péter
Eötvös, György Kurtág e
György Ligeti al Festival
Bartók a Szombathely,
1990. Foto di Guy Vivien
(Collezione György Ligeti,
Fondazione Paul Sacher,
Basilea).

teriali fortemente connotati, per dare un particolare colore alle diverse situazioni sceniche. Non ci sono nemmeno veri e propri *Leitmotive*, bensì situazioni timbriche, stilemi vocali, *textures* orchestrali ricorrenti, spesso associate in maniera molto stretta a ciascun personaggio. Kurtág ha modellato il canto sul parlato, prendendo esempio da Monteverdi, da Heinrich Schütz, e poi dal *Boris Godunov*, dall'amato *Falstaff*, dalla *Bohème* e dal *Tabarro*, oltre che da *Pelléas et Mélisande* per la dizione francese. Ha interpolato al testo e alle indicazioni espressive già presenti in Beckett numerose didascalie per definire ogni sfumatura del canto, ricercando uno stile semplice, diretto, mai sofisticato. Ha così plasmato linee vocali sillabiche, con pochissime fioriture, quasi sempre rinforzate da qualche linea strumentale (che procede all'unisono o per intervalli paralleli), con un carattere spesso frammentario, con rarissime sovrapposizioni e momenti d'insieme. I quattro ruoli vocali sono divisi per coppie di registri (grave per Hamm e Clov, medio-acuto per Nagg e Nell), ma con caratteri molto diversi: Hamm (che per Beckett rappresenta il re di questa partita a scacchi) è un basso-baritono drammatico; Clov è un baritono acuto, dal carattere grot-

Kurtág con Ildikó Monyók a Utrecht, 1996, durante una prova di *What is the Word* su testo di Beckett che lo scrisse per una attrice con difficoltà di parola in conseguenza di un incidente. Kurtág mantenne il balbettio nella composizione musicale. Foto di István Jeney (Fondazione Paul Sacher, Basilea).



tesco, sempre accompagnato da musiche “volgari”; Nagg è un tenore buffo; Nell un mezzosoprano, al quale sono riservate le parti più liriche di tutta l’opera. Sono personaggi che vivono in una dimensione disperata e claustrofobica, ma che ricordano, sognano, evocano mondi ricchi di calore e di colori: è questo il lato intimamente poetico e commovente del dramma beckettiano, che Kurtág riesce a cogliere grazie a una scrittura orchestrale policroma, solo in apparente contrasto con il sentimento di isolamento e di vuoto sulla scena. Questa ricchezza di colori non è infatti concepita come uno strato sovrapposto alle linee vocali, ma come parte del canto stesso, come una risonanza timbrica che accompagna ogni parola, ogni inflessione, ogni gesto sulla scena.

Kurtág ha impresso all’opera un colore generale molto particolare, quasi bronzeeo, scuro ma pieno di riflessi metallici; e lo ha fatto sfruttando un organico orchestrale un po’ anomalo, con molti strumenti gravi, che comprende ben cinque flauti (ottavino, due flauti, flauto contralto e flauto basso) e gli altri legni per tre (con corno inglese, clarinetto basso e controfagotto). Il peso dei violini è molto ridimensionato rispetto a un organico tradizionale, perché non ci sono violini primi e secondi, ma dieci violini in tutto, spesso divisi, usati in raggruppamenti cameristici o per assoli. Gli strumenti che dominano nella famiglia degli archi sono invece le viole e i violoncelli, che emergono spesso in primo piano e hanno parti molto più lunghe e impegnative rispetto a quelle dei violini. Dei sei contrabbassi, tre sono poi strumenti con cinque corde, quindi con una corda più grave supplementare. Completano l’organico un ampio set di percussioni, usate sistematicamente, che chiamano in causa almeno sette esecutori, e un gruppo di strumenti a corda e tastiere che costituisce un nucleo timbrico molto caratterizzante, formato da cimbalom, arpa, celesta, pianino con supersordino (cioè un pianoforte verticale con il pedale di sordina sempre premuto), pianoforte e due *bajany* (le fisarmoniche cromatiche a bottoni della tradizione musicale russa). La scrittura orchestrale è timbricamente molto varia, con impasti sempre diversi, spesso inusuali (come quello, ricorrente, degli ottoni associati alle lumeggiature metalliche di arpa, celesta, cimbalom e pianoforte), ma non è densa, anzi appare scarna, spesso cameristica, con squarci sospesi, bolle di suono, emergenze solistiche.

Il *Prologo* è diviso in due parti. La prima è una breve introduzione strumentale, asciutta, aggressiva, dissonante, dominata dai tromboni raddoppiati da cimbalom e pianoforte (*vivo feroce*). La seconda è invece una breve “canzonetta con

ritornello”, affidata al mezzosoprano (Nell), basata su un poesia in inglese di Beckett, *Roundelay* (scritta nel 1976, quindi vent’anni dopo *Fin de partie*), che ha la stessa forma circolare dell’intera opera, e ne costituisce quindi una sorta di “indice generale”. La melodia, molto semplice, alterna due elementi contrastanti: da un lato fluide arcate melodiche (quella iniziale, ad esempio, costruita con un frammento ascendente in modo lidio, su “on all that strand”, e uno discendente in modo frigio, su “at end of day”), appoggiate su morbide armonie dei fiati; dall’altro incisi staccati e percussivi (come “steps sole sound”), accompagnati da tromba, cimbalom e bonghi. Questa melodia di 20 battute ha il suo culmine su “until unbidden go”, con uno slancio e un veloce *crescendo* di note accentate che sfocia su una nervosa vocalizzazione dell’ultima sillaba (“uououoa”) accompagnata da tutta l’orchestra.

La transizione verso la scena seguente si apre con un temino orecchiabile, dal carattere popolareggiante, già accennato dai tromboni nel prologo e qui affidato al *bajan* (*pianissimo, lontano, quasi in sogno*): un tema di valzer in fa maggiore (ripreso da un piccolo pezzo per pianoforte composto da Kurtág quando aveva circa vent’anni, e mai pubblicato), che ritorna più volte nel corso dell’opera, in forme variate, e che serve a introdurre il carattere grottesco e volgare di Clov, il quale entra in scena prima con una *Pantomima* (n. 2), poi con un *Monologo* (n. 3). La *Pantomima* è una pagina sospesa e puntillistica (basata su una sequenza di suoni ricavata da una semplice scala cromatica discendente), come uno sfondo sonoro statico alle azioni di Clov, che sale con una scaletta per guardare dalle finestre, poi toglie i lenzuoli che coprono i bidoni e Hamm. Il suo *Primo monologo (vivo)* inizia con un tema fatto di piccoli incisi, separati da pause, che si espandono da due, a tre, a quattro semicrome, e che corrispondono alle sue prime parole: “Fini, c’est fini, ça va finir”.

Il canto di Clov, esitante e frammentario, sempre raddoppiato da uno strumento grave (flauto basso, controfagotto, tuba, violoncelli e contrabbassi), alterna slanci, momenti di rabbia, di rassegnazione, seguendo da vicino il flusso dei suoi pensieri: nell'improvviso disperato culmine sulla frase "l'impossible tas", scandito da tutta l'orchestra con forza; nel breve slancio lirico sulla parola "cuisine", accompagnato da una trama di trilli nei legni e tremoli negli archi; nella rassegnata conclusione "je regarderai le mur, en attendant qu'il me siffle", come una mesta monodia accompagnata ancora all'unisono con gli strumenti gravi.

Il *Primo monologo di Hamm* (n. 4) è un canto intorpidito, introdotto da lenti sbadigli, come gemiti accompagnati da glissati di trombone e archi gravi, ottenuti anche chiudendo a intermittenza la bocca con il palmo della mano. Questi sbadigli, che portano gradualmente al testo intonato (come una graduale metamorfosi dal suono inarticolato al canto), punteggiano poi l'intero Monologo, presentandosi non solo sotto forma di glissati, ma anche come la ripetizione di una vocale ("et cependant j'hésite encore à... à... à... à... à... à finir"), o come rantoli. Le cupe riflessioni di Hamm, interrotte anche da lunghe pause (che rispettano scrupolosamente le indicazioni di Beckett), sono accompagnate da una *texture* strumentale spoglia, che rende bene il senso della solitudine e del vuoto esistenziale espresso da Hamm, con l'innesto di un lento corale di ottoni e di brevi assoli strumentali (del fagotto e della tuba). Il suo eloquio presenta qualche breve slancio lirico, ad esempio quando si rivolge al fazzoletto aperto davanti a sé ("Vieux linge!") come fosse il suo interlocutore, o nell'immagine sognata di un bosco ("Quels rêves – avec un s! Ces forêts!"), sottolineata da un ordito dolce ed espressivo degli archi.

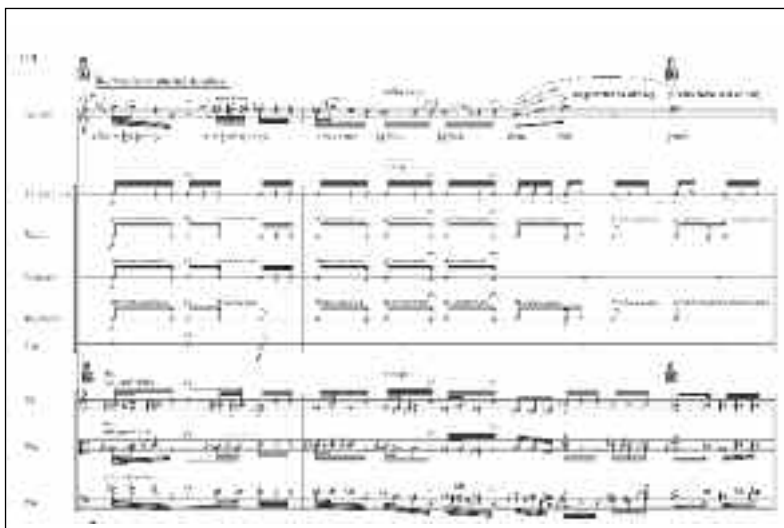
Le due scene centrali, *Poubelle* (n. 5) e *Roman* (n. 6), sono le più estese (durano circa 24 minuti ciascuna), le più articolate, le più importanti dal punto di vista drammaturgico, perché racchiudono il nucleo emozionale di tutta l'opera. *Poubelle* è un lungo duetto tra Nell e Nagg, che tirano fuori la testa dai bidoni, inframmezzato da un breve intervento di Hamm, che viene svegliato dalle loro chiacchiere. Legata ai ricordi amorosi di Nell e Nagg e ai sogni di Hamm, è una scena caratterizzata da una grande varietà di inflessioni vocali e da una scrittura orchestrale più ampia e distesa rispetto alle altre scene. Il carattere caldo e sensuale del duetto emerge subito nelle prime frasi di Nell ("Qu'est-ce que c'est, mon gros? C'est pour la bagatelle?"), cantabili, ammiccanti, sulle voluttuose armonie di *bajany* e legni, e riaffiora periodicamente, tra riprese del tema del valzer, distorto come un organo lontano, e zone timbriche misteriose affidate a arpa, celesta, pianino, pianoforte e *bajan*.

La musica si fa più movimentata nel racconto, tenero e tragico, dell'incidente di tandem in cui i due hanno perso le gambe, punteggiato da continue risatine sottolineate dalla trama leggera e staccata dell'orchestra.

Il resto della scena presenta diversi momenti intrisi di lirismo: quando Nagg offre parte del suo biscotto a Nell, il suo canto raggiunge un culmine di tenerezza, sostenuto da un ampio accordo di tutta l'orchestra ("les trois quarts pour toi"); dopo aver protestato, Hamm descrive il suo sogno d'amore, e il suo desiderio di fuga verso la natura che culmina in un canto lento e trasognato ("Nature!"), echeggiato da una nota ribattuta del flauto e da una specie di scampanio di arpa, celesta e pianino; Nell poi ricorda il loro fidanzamento sul lago di Como, e il suo canto acquista il carattere di una tenera filastrocca ("Tu peux le croire? Que nous nous sommes promenés sur le lac de Côme. Une après-midi d'avril"), avvolta in una delicata trama strumentale, che si conclude su una lunga cadenza del clarinetto.

Nagg racconta allora la sua storiella del sarto, *Le monde et le pantalon* (vivo, non troppo), una "Jewish-Irish-Scottish ballad" che fa esplicito riferimento a Poldy Bloom, protagonista dell'*Ulysses* di Joyce, figlio di un ebreo ungherese emigrato in Irlanda, quindi con un fitto intreccio di rimandi (soprattutto a Joyce e Beckett, entrambi irlandesi). Su un accompagnamento da orchestri-

na di paese, con movimentati disegni dei clarinetti e gli accordi cadenzati del *bajan*, la parte cantata si muove con estrema duttilità tra registri e inflessioni diverse: fa la voce del narratore, si sdoppia tra i due interlocutori, riflette sul modo di raccontare la storiella (in un parlato: "Non! Je la raconte mal"). Si muove trepidante tra parlato, glissati, e vari effetti quando dà voce alle scuse del sarto ("Sorry, revenez [a]hm... [a]hm... dans huit jours"), su un fitto accompagnamento di percussioni e archi "col legno".



Diventa canto rabbioso quando dà voce al cliente esasperato ("En sssix j jours, vous entendez, six jours, Dieu fit le monde"), con "six" e "jours" che si trasformano in sibilo di serpente. Diviene espressione estatica quando il sarto magnifica i suoi pantaloni ("et regardez mon PANTALON!"). La scena si conclude con il canto di Nell che prosegue nel ricordo nostalgico del lago di Como ("On voyait le fond. Si pur... Si blanc...") e poi sprofonda esanime nel suo bidone, su una lunga nota di corno e trombone, come il suono fisso e lugubre di un cardiografometro.

Tagliata un'ampia porzione del dramma di Beckett, Kurtág inserisce a questo punto il lungo racconto di Hamm (n. 6 *Roman*), come replica alla storiella di Nagg. La prima parte della scena, che si apre con il tema di Clov, è punteggiata da effetti rumoristici: come la sveglia di Clov, riprodotta in orchestra con un sonoro impasto di tremoli, trilli (di cimbalom, pianoforte e xilofono) e frullati (di legni e tromboni); o la porta sbattuta, tradotta in un accordo secco, improvviso, *fortissimo* di ottoni, frusta e tamburo. In cambio della promessa di un confetto (che non avrà mai), Nagg accetta di ascoltare la storia di Hamm e lo comunica con una frase suadente ("J'écoute"), che Kurtág descrive come un misto di perfidia e di aggressività sotto le sembianze dell'innocenza. Anche nel suo racconto Hamm alterna toni diversi, il registro del narratore e quello normale, declinato in infinite sfumature espressive, usando spesso anche il parlato, e sottolineato da di-



Samuel Beckett, *Fin de partie suivi de Acte sans paroles*, Éditions de Minuit, Paris 1957.
Copertina del libro appartenente a Kurtág.



Pagine dalla partitura autografa di Kurtág per *Fin de partie*.



Handwritten musical score on a single page, featuring a title at the top and a circled number 1. The score is written on multiple staves with various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. The handwriting is dense and somewhat messy, with some ink bleed-through from the reverse side. The text "Cantata to Thanksgiving" is visible in the middle of the page.

Handwritten musical score on a single page, featuring a circled number 2. The score is written on multiple staves with various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. The handwriting is dense and somewhat messy, with some ink bleed-through from the reverse side.

Handwritten musical score on a single page, featuring a circled number 3. The score is written on multiple staves with various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. The handwriting is dense and somewhat messy, with some ink bleed-through from the reverse side.



György Kurtág, Samuel Beckett: *Fin de partie*. *Scènes et monologues*, bozzetto dell'indice, manoscritto di Márta Kurtág (Fondazione Paul Sacher, Basilea).

György Kurtág, Samuel Beckett: *Fin de partie*. *Scènes et monologues*, indice definitivo, manoscritto di Márta Kurtág (Fondazione Paul Sacher, Basilea).

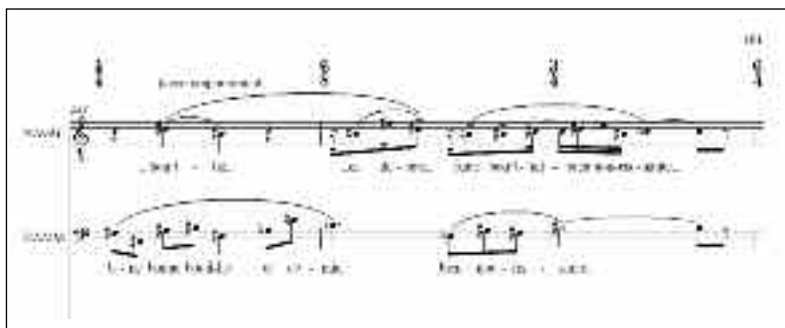
versi colori strumentali. Esemplare l'inizio del racconto, dove Hamm passa dal tono del narratore ("L'homme s'approche lentement"), con una frase solenne, sostenuta da un movimento omoritmico di quinte parallele, come un antico *organum*; al canto di coloratura (uno dei rarissimi casi in quest'opera) per descrivere l'uomo che striscia per terra ("en se traînant sur le ventre"), raddoppiato dal clarinetto basso; a un'emissione "bianca e monotona" per descrivere lo stato emaciato del personaggio ("d'une pâleur et d'une maigreur admirables"), accompagnato da un'esile trama di archi con sordina.

Nel suo racconto si avvicendano non solo le parti dei due interlocutori ma anche commenti personali, giocando su diverse modalità espressive: il tono altezzoso ("Allons, je vous écoute"), quello ruvido ("Non, ne me regardez pas"); lo slancio irritato quando insiste nella domanda "Mais quel est donc l'objet de cette invasion?" accompagnato da una fiammata di tutta l'orchestra; il parlato nasale e sgraziato, quando alla notizia del bambino, replica "Aieaieaieaie, un enfant, voilà qui est fâ-â-â, â-â-â, fâcheux", accompagnato da un beffardo frullato dei fiati; il parlato frettoloso e pesante su "Et vous voulez me faire croire que vous avez laissé votre enfant là-bas, tout seul, et vivant par-dessus le marché?", accompagnato dagli staccati degli archi sul ponticello e da brevi incisi dei clarinetti; l'atteggiamento disgustato su "Du pain! Un gueux comme d'habitude"; quello implorante su "Alors du blé?"; quello minaccioso sulle parole "Vous êtes sur terre", can-

tate senza accompagnamento; quello inquisitorio su “pour lui demander combien de temps il avait mis pour venir”; la voce rotta e distorta dell’uomo che prega in ginocchio Hamm “à recueillir l’enfant”, accompagnata da un *organum* di legni e celesta, in un religioso *pianissimo* (*pppp*).

Nella narrazione di Hamm compaiono, come ritornelli variati, delle sezioni “meteorologiche”, dove descrive che tempo faceva quel giorno (freddo, soleggiato, ventoso, secco) attraverso diverse soluzioni musicali: un parlato frettoloso, staccato, accompagnato da brevi fremiti di cimbalom, celesta, xilofono e marimba, per il freddo (“Il faisait ce jour-là, je m’en souviens, un froid extraordinairement vif, zéro au thermomètre”); un’intonazione lenta e solenne per il sole (“Il faisait ce jour-là, je me rappelle, un soleil vraiment splendide”), come un corale accompagnato da un lieve, scintillante assolo del vibrafono; uno slancio impetuoso per descrivere il vento (“Il faisait ce jour-là, je m’en souviens, un vent cinglant, cent à l’anémomètre”), sostenuto da una fitta trama di accordi ribattuti negli archi, da glissati di arpa e trombone, e dal suono penetrante della raganella; un sillabato sottovoce, accompagnato dai suoni staccati di cimbalom, celesta, xilofono e marimba per il tempo secco (“Il faisait ce jour-là, je me souviens, un temps excessivement sec, zéro à l’hygromètre”). La linea vocale di Hamm segue talvolta, in maniera quasi madrigalistica, le situazioni e i gesti che vengono descritti: ne è un esempio il profilo ascendente che accompagna la descrizione dell’uomo che solleva il suo volto (“Il leva vers moi son visage”) e, qualche battuta dopo, quello discendente quando abbassa lo sguardo (“Il baissa les yeux”).

Attratto dalla descrizione della pappa, Nagg interviene per un momento facendo eco alle parole di Hamm con espansioni cantabili e sognanti (“Une bonne bouillie et demie, bien nourrissante”), e intrecciando con Hamm uno dei pochi momenti polifonici dell’intera opera.



In questo lungo monologo, oltre ad alludere a danze, valzer, musiche religiose, e a richiamare l’episodio di Samuel Goldenberg e Schmuyle dai *Quadri di un’esposizione* di Musorgskij (già menzionato in partitura alla fine della storiella del sarto), Kurtág ricorre anche all’antica *Barform*, di cui si fa cenno nei *Meistersinger* di Wagner, quando Hamm risponde con cinismo alle richieste del pover’uomo, con due ripetizioni variate della stessa melodia (due *Stollen*: “Que la

terre renaisse au printemps?" e "Que la mer et les rivières redeviennent poissonneuses?"), seguite da una frase melodica diversa (*Abgesang*: "Qu'il y ait encore de la manne au ciel pour des imbéciles comme vous?"), accompagnata da un *crescendo* orchestrale che culmina su un motivo di valzer distorto.

Meno tormentato, più lirico e disteso il canto di Nagg, nel suo *Monologo* (n. 7), alterna grandi arcate melodiche (come su "C'est normal. Après tout je suis ton père") a rapidi recitativi, come riflessioni a parte ("Il est vrai que si ce n'avait pas été moi ç'aurait été un autre"). Anche qui affiorano echi di danze e rimandi stilistici diversi: il ritmo di valzer su "Je l'aime plus que tout au monde"; il tango su "Et un jour je t'en demanderai, en contre-partie d'une complaisance", accompagnato dal *bajan*; il tono capriccioso e meccanico di "Il faut vivre avec son temps", echeggiato da una bolla lirica degli archi; quello nostalgico e commosso di "Oui, j'espère que je vivrai jusque-là", in una frase che si proietta fino al sol diesis acuto ("et que j'étais ton seul espoir"), culmine espressivo del monologo, echeggiato come un fremito dai frullati dei flauti e dai tremoli degli archi; il grido disperato e straziante con cui Nagg chiama Nell invano e si accomiata, un lungo glissato discendente, accompagnato da un bicordo fisso e stridente di trombone e corno.

Hamm ascolta e osserva con distacco, e commenta con una citazione dalla *Tempesta* di Shakespeare: "Finie la rigolade" (i nostri spassi sono finiti). Poi canta una breve frase basata su un testo aggiunto da Kurtág ("Mon bisaieul Prospero l'a dit: "our revels now are ended"), che esplicita la citazione shakespeariana fatta da Beckett, e suggerisce un'interessante parentela teatrale tra Hamm e Prospero.

Nel suo *Penultimo monologo* (n. 8), Hamm comincia con un lento declamato, poi il suo canto si fa sempre più acceso, alternando momenti di calma e di agitazione, culminando una sorta di delirio. Quando ricorda la moltitudine di persone che gli chiedevano aiuto, la sua linea vocale, inquieta e pesante ("Ils sortaient de tous le coins") si innesta su un ribattuto soffocato di legni e archi gravi, sferzato dalla frusta, con periodici crescendo.

The image displays a page of a musical score, likely for the opera 'L'Inferno' by György Kurtág. It features multiple staves of music, including vocal lines and orchestral accompaniment. The notation is complex, with various rhythmic values and dynamic markings. The score is presented in a standard musical notation format, with clefs, notes, rests, and other musical symbols clearly visible. The page is framed by a black border.

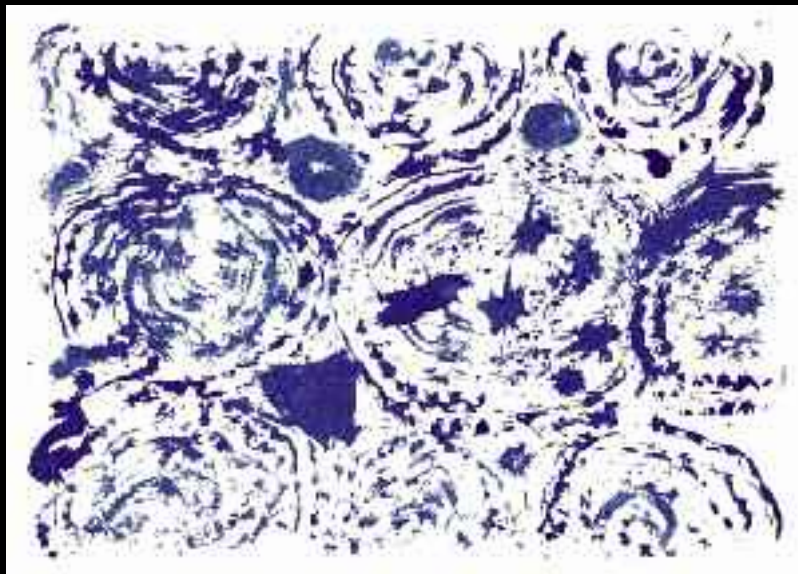
Gli scatti di rabbia di Hamm sono bene esemplificati dal passaggio da un momento di ironia pungente contro i questuanti ("Quand ce n'était pas du pain, c'était du mille-feuille") intonata in un irridente falsetto, delicatamente accompagnato da flauto, arpa, *bajan* e contrabbasso (e interpretato da Kurtág come un omaggio a Maria Antonietta), a un'esplosione di collera su "Foutez-moi le camp! Retour... Retournez à vos partouzes!", enfaticizzata dagli accordi taglienti di tutta l'orchestra. L'atmosfera cambia radicalmente con la citazione di un *conductus* (composto in precedenza da Kurtág), fatto di accordi in *pianissimo*, cadenzati e separati da lunghe pause, che crea un'atmosfera sospesa e pulsante, come una marcia funebre, che fa da sfondo alla frase "Je serai là, dans le vieux refuge, seul contre le silence et l'inertie". Ma il canto di Hamm ritorna a farsi più frammentato e carico di tensione su "Toutes sortes de fantaisies!", seguito da soffi negli ottoni e nel *bajan* insieme ai glissati di arpa e pianoforte, con un effetto sinistro che evoca passi e sguardi misteriosi, e respiri trattenuti.

Il *Penultimo monologo di Hamm* si conclude con un cantabile ("Et toute la vie on attend que ça vous fasse une vie") accompagnato da tutta l'orchestra e echeggiato brevemente dal corno inglese.

Le scene dalla 9 alla 12 descrivono il lungo addio di Clov e il suo legame con Hamm, in un confronto pieno di rancori, ma anche di sentimenti inespresi, restituito da una scrittura musicale spigolosa e frastagliata, piena di violente accensioni. Il *Dialogo* tra i due personaggi (n. 9) è un fitto botta e risposta, sempre raddoppiato da qualche linea strumentale: ad esempio il corno inglese che sottolinea la notizia, terribile per Hamm, che i suoi calmanti sono finiti ("Il n'y a plus de calmant"), e il canto di Clov che gli fa il verso, ripetendo ironicamente il suo inciso melodico.

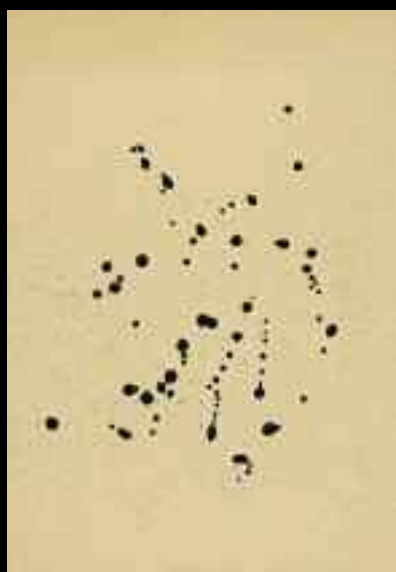
La scena si conclude con il tema di Clov intonato da tutta l'orchestra, in un *pianissimo* dal carattere minaccioso. Nella scena seguente (n. 10), dove Hamm dà l'addio al suo servo ("*C'est fini, Clov*"), affiora una triste melodia discendente del corno solo e poi della tuba, accompagnati da un incedere lento e pesante degli archi. La *texture* orchestrale via via si scarnifica, per lasciare poi spazio al *Vaudeville di Clov*: una breve canzoncina in 3/8 (basata su una poesia che esiste soltanto nella prima edizione di *Fin de partie*, "Joli oiseau, quitte ta cage"), accompagnata da una lieve trama di legni e archi, come un gioco volatile, che contrasta benissimo con l'esplosione rabbiosa, improvvisa sull'ultimo verso ("combien je suis emmerdé"), proiettato nel registro acuto e sottolineato da tre violenti accordi di tutta l'orchestra. Lo scarno *Ultimo monologo di Clov* (n. 11), introdotto ancora dal *conductus*, in un sostenuto tempo di marcia, è suddiviso in sei sezioni, ciascuna introdotta dalla frase "On m'a dit" (sulla prima, Kurtág ha anche ricavato nel 2014 un breve quartetto per archi, intitolato *Clov's last monologue*) e costruita come una grande arcata melodica. Il canto di Clov, spesso echeggiato dagli strumenti (come il lungo glissato su "sommeil", subito seguito da altri glissati in orchestra), procede lento e affannoso, con uno squarcio lirico legato all'immagine dell'agognata partenza ("J'ouvre la porte du cabanon et m'en vais"), e il sentimento finale di felicità ("je pleurerai

I disegni di Kurtág



György Kurtág,
Disegno in inchiostro blu,
anni '70 (Fondazione
Paul Sacher, Basilea).

*“Ho preso la nozione del segno
da Zeichen in Gelb, il quadro di Paul Klee.
Mi sono reso conto che anch'io davo dei segni [...] È stato Klee che ha dato loro un nome [...] Anche
la mia mano, che teneva la matita, non doveva
intervenire tra me e il disegno.
Ecco ciò che contava. ”*



György Kurtág,
Due disegni a china,
anni '70 (Fondazione
Paul Sacher, Basilea).



György Kurtág, *Quattro disegni a china*, anni '70 (Fondazione Paul Sacher, Basilea).

de bonheur”) illuminato da una triade di do maggiore, sulla quale si sviluppa una breve coda.

Nella *Transizione* che segue (n. 12), Clov e Hamm duettano intrecciando le loro voci, sovrapponendosi nei reciproci ringraziamenti (“C’est nous qui remercions”) in un soffice, ironico diminuendo al niente.

All’inizio dell’*Ultimo monologo di Hamm* (n. 13), Kurtág collega i due *conductus* già citati nelle scene n. 8 e n. 11, presentandoli in una forma variata e con un’orchestrazione ricca di sfumature timbriche, dall’effetto misterioso, attraversata da figure declamate, quasi “parlanti” del corno inglese e del clarinetto basso. Il canto malinconico di Hamm è intercalato da lunghe sequenze strumentali, che occupano le pause indicate da Beckett e accompagnano i suoi ultimi, vani gesti. Più che le sue parole, ormai scarnificate e quasi prive di senso, sembrano proprio questi inserti strumentali a raccogliere i suoi pensieri, le sue reazioni emotive, il non detto. Dopo aver gettato il rampino, ad esempio, Hamm canta brevemente, *in fretta*, “Pas plus haut que le cul”, ma la sua rabbia trattenuta esplose tutta nell’aspro intervento orchestrale che segue, con la frase incalzante e dissonante dei due flicorni, accompagnata da accordi accentati di legni e *bajan*, che poi si calma in un lungo assolo del flicorno solo. Il discorso di Hamm prosegue in maniera molto frammentaria, in un progressivo sfibrarsi del tessuto vocale e orchestrale, ma con brevi slanci, alcune sortite solistiche, e un “esercizio di poesia”: Hamm si corregge, sostituisce “Tu appellais” con “Tu RÉCLAMAIS”, e “il vient” con “il DESCEND”, per comporre un’ampia frase melodica e suadente (“Tu réclamaïs le soir; il descend”, citazione dalla poesia di Baudelaire *Recueillement*), intonata come una melodia debussiana (con un’allusione ai *Cinq poèmes de Charles Baudelaire*), accompagnata dai legni. Nell’ultima parte del monologo (*Fin du Roman*), dove riaffiorano ancora i due *conductus* con il loro incedere da marcia funebre, Hamm rivolge l’ultimo, timido, inutile appello a Clov, e dedica la sua ultima frase cantabile al suo vecchio fazzoletto “Vieux linge! Toi – je te garde”, quasi una dichiarazione d’amore, intonata su un lungo pedale della tuba.

Nell’*Epilogo* (n. 14), ripreso da un’*Elegia per pianoforte*, Kurtág costruisce un gioco di pannelli timbrici che trascolorano gli uni sugli altri, come un grande corale dissonante e ovattato, che viene lacerato per due volte da squarci in *fortissimo* degli ottoni e poi di tutta l’orchestra, e che evapora, alla fine, in un lungo, desolato *pianissimo*.



Foto Judit Marjai



Foto Judit Marjai



Fin de partie di Kurtág

Pierre Audi

Samuel Beckett:
Fin de partie
di György Kurtág.
Qui e a pagina 91,
modellini della scene
realizzate da Christof
Hetzler per l'allestimento
firmato da 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





Foto Brescia e Amisano



Foto Brescia e Amisano

Kurtág's *Fin de partie*

Pierre Audi

*Samuel Beckett:
Fin de partie*
di György Kurtág.
Allestimento firmato
da Pierre Audi, le scene
e i costumi sono
di Christof Hetzer,
le luci sono
di Urs Schönebaum.
Da qui a pagina 105,
alcune immagini
delle prove al Teatro
alla Scala, novembre 2018
(Foto Marco Brescia
e Rudy Amisano).

A Beckett opera and its fate against all odds

Samuel Beckett was somewhat adamant that his famous stage works should not be put to music. Not surprisingly: they are in themselves music to be brought to life by actors. Beckett did write one text though which he once posted unexpectedly to the composer Morton Feldman who had begged him (unsuccessfully he thought!) to write a libretto for him. This resulted in a bold opera entitled *Neither* for solo voice and large orchestra. Feldman handed me this score at the end of the 80s and proposed I direct it. He died unexpectedly three months later. As a homage to Feldman I chose to direct this piece in 1991 in my first season in Amsterdam as Artistic Director of Dutch National Opera. The sets were by Jannis Kounellis with Reri Grist as the soprano conducted by Oliver Knussen. Since then the fascinating subject of Beckett and music started many questions in my head...

György Kurtág and I had met in London back in the 80s thanks to Claudio Abbado. The latter was at the time Chief Conductor of the London Symphony Orchestra and was looking for a chamber venue to present chamber music related to Mahler, the composer at the centre of a large project Abbado was leading at the Barbican in London. Kurtág's works on the other hand, needed an intimate theatre and the Almeida Theatre which I founded a few years earlier proved the perfect setting for his music. We became friends without knowing that only three years later I would be asked to lead Dutch National Opera.

What I discovered on taking up the job was that Kurtág had agreed to a commission to write his first opera for Amsterdam but had sadly decided a few weeks before I was announced, that he could not after all write it and returned his fee to the great disappointment of everyone. I tried to persuade him to change his mind but he persisted in saying no. I found Alfred Schnittke at the time to take his place.

However our discussions continued until the mid 90s when the Kurtágs moved to Amsterdam for a few years where they visited every opera premiere. I thought I could make another few attempts to reopen the subject of an opera but those attempts also failed. What started emerging though was Beckett's

oeuvre as a powerful magnet for the composer, resulting in an impressive chamber work for voice and ensemble but no opera. Perhaps a collage of pieces one day Kurtág seemed to suggest?... but not an opera. No thank you.

Jump nearly fifteen years later and Alexander Pereira, a man who knows how not to take no for an answer, persuaded Kurtág to start composing an opera on arguably Beckett's greatest work *Fin de Partie*. From one development to another - too complex to retell - from Salzburg to Milan to *Fin de partie* Amsterdam, I found myself miraculously reconnected to this extraordinary utopic dream that astonishingly became over a period of eight years, an absolute reality. After La Scala, a historic house with a distinguished history of world premieres, Amsterdam will get to experience the opera it once commissioned before this piece starts its journey as one of the first masterpieces of the opera repertoire of the XXI century.

The task of a composer in turning a theatrical masterpiece into an opera

It would not be an exaggeration to say that the general consensus has it that Verdi's *Otello* is a more effective work for the stage than Shakespeare's original play. To achieve this Verdi and his librettist had to somewhat "betray" the author in order to end up doing him full justice. And so it went with Shakespeare with later operatic adaptations such as Aribert Reimann's *Re Lear* and Thomas Ades' *The Tempest*.

In all those cases the operatic adaptation was only imaginable through the rewriting of a completely new text.

Not since those historic operatic adaptations and those of Alban Berg of Büchner and Wedekind (also free adaptations) has an iconic masterpiece of world literature been turned into an opera until Kurtág's *Fin de Partie*. This time though, the composer had decided to set the original Beckett text word for word and unedited, treating the words as dramatic poetry as did Schubert, Schumann, in their song cycles by writers such as Heinrich Heine and others. Still this radical method constitutes an operatic first.

Kurtág's decision to respect the text by not adapting the play was a highly risky decision. It meant that he was going to compose an extended recitative, sung-spoken and enriched by a highly colorful orchestral accompaniment with occasional passages of music without words.

Where this decision "betrays" the original conception of the play is that it turns it into an emotional existential drama which builds to a powerful tragic *climax*. Where Beckett imagined his words spoken fast and often casually, Kurtág dwells on every nuance, repeated words, to delve deep in the souls of the four characters of the play. This elevates the message of the play but it does it in a method which in effect contradicts Beckett's own.

By writing scenes with endings and by preceding the drama by a prologue that sets a Beckett poem to music, the composer frees us from making comparisons with the original. It also implied that I needed to think of a new way to show the "refuge", the home of Hamm, Clov, Nagg and Nell. Every scene in our production shows this refuge from a different perspective mirroring a

scene of the play as yet not composed by Kurtág: *le tour du monde*, when Hamm makes Clov explore the room as a journey round the Globe.

Staging the opera called for a reinvention of a world intended by Beckett as devoid of hope, inside-outside, and identity. The characters though survive the changes and share their ordeals with the dignity, the sense of humor, the compassion and ruthlessness that Beckett engraves in every word they speak.

After seven weeks rehearsing this complex score one comes to realize that Kurtág did in his own way what Verdi had done to *Otello*: he rethought its subtext and amplified its lyricism allowing music to speak for the psyche of protagonists and thus removed the encryption that keeps emotion at bay when you watch *Fin de partie* as a play performed by actors. And for Kurtág and in many respects, for us today, by letting a new truth emerge in the process, the composer is doing full justice to the soul of the piece and showing its timeless relevance in a new light.

At least this is the debate that a bold work such as *Fin de partie*, the opera, will inevitably ignite.

Milan, November 2018





Foto Brescia e Amisano



Foto Brescia e Amisano



Foto Brescia e Amisano



Foto Brescia e Amisano



Foto Brescia e Amisano



Foto Brescia e Amisano



Foto Brescia e Amisano



Foto Brescia e Amisano



Foto Brescia e Amisano



Foto Brescia e Amisano



Foto Brescia e Amisano



Foto Brescia e Amisano



Foto Brescia e Amisano



Foto Brescia e Amisano



Foto Brescia e Amisano



Foto Brescia e Amisano

Foto Brescia e Amisano



Foto Brescia e Amisano





Foto Brescia e Amisano



Foto Brescia e Amisano





Foto Brescia e Amisano



Foto Brescia e Amisano



Foto Brescia e Amisano



Foto Kaupo Kikka

Markus Stenz

Direttore d'orchestra

Direttore principale della Netherlands Radio Philharmonic Orchestra dal 2012, è Direttore ospite principale della Baltimore Symphony Orchestra dal 2015 e dal 2017 Direttore residente dell'Orchestra Filarmonica di Seoul. Durante la sua carriera ha diretto numerose orchestre; è ospite frequente dei teatri più prestigiosi ed esperto sia del repertorio operistico che di quello concertistico, da Rameau a Berio fino ai compositori contemporanei. Dopo il suo debutto nell'opera al Teatro La Fenice di Venezia, ha diretto molte prime assolute, incluse le opere di Hans Werner Henze *Das verrottene Meer* a Berlino, *Venus und Adonis* a Monaco, *L'Upupa und der Triumph der Sohnesliebe* al Festival di Salisburgo nel 2003 e l'opera *Solaris* di Detlev Glanert al Festival di Bregenz. Per undici anni (2003-2014) è stato Kapellmeister della Gürzenich-Orchester a Colonia dove, oltre alla Tetralogia completa di Wagner, ha diretto *Jenůfa* e *Kát'a Kabanová* di Janáček e ha realizzato alcuni progetti educativi per i giovani, come "Experiment Klassik", "3. Akt" e "GO live". In concerto, ha diretto gli Hamburger Symphoniker per la prima assoluta del *Requiem for Hieronymus Bosch* di Detlev Glanert e la Netherlands Radio Philharmonic Orchestra per la Sinfonia *Turangalila* di Messiaen, la *Sinfonia n. 1* di Mahler e lavori di compositori contemporanei quali Mayke Nas, Joey Roukens, Rob Zuidam. Negli Stati Uniti, oltre che a Baltimora, ha diretto numerose orchestre in lavori quali *La mer* di Debussy, la *Sinfonia n. 3* di Beethoven, tutte le *Sinfonie* di Bruckner, la *Sinfonia n. 1* di Walton, brani di Edward Elgar e Julian Anderson, *Erwartung* di Schönberg, *Petite musique solennelle en hommage à Pierre Boulez* di Kurtág, *Das Lied von der Erde* di Mahler. Con la Seoul Philharmonic ha eseguito *Dance preludes* di Lutoslawski e il *Concerto n. 7* per clarinetto di Stamitz con il solista Andreas Ottensamer, *Till Eulenspiegel* di Strauss, *Boléro* di Ravel, *L'isola dei morti* di Rachmaninov e *Poème de l'extase* di Skrjabin. Ha diretto la violinista Baiba Skride nel *Concerto op. 47* di Sibelius e il violinista Paul Huang nel *Concerto per violino* di Aram Chačaturjan, quest'ultimo raramente eseguito. Con la Melbourne Symphony Orchestra ha inoltre diretto la prima assoluta del concerto per violino di Qigang Chen eseguito da Maxim Vengerov. Ha al suo attivo una vasta discografia che comprende più di sessanta registrazioni con la Gürzenich-Orchester di brani di Mahler, Haydn, Ernest Chausson, Thomas Adès e *Gurre-Lieder* di Schönberg (grazie al quale nel 2016 ha ricevuto il Gramophone Classical Music Award) ma anche con l'Ensemble Modern e la London Sinfonietta di brani del repertorio contemporaneo. Ha partecipato al Grand Teton Music Festival in concerto con la violinista Leila Josefowicz e al Grant Park Music Festival con Paul Huang. È stato nominato membro onorario del Royal Northern College of Music di Manchester e ha ricevuto la Silberne Stimmgabel dallo Stato tedesco. È stato inoltre Direttore musicale del Cantiere Internazionale d'Arte di Montepulciano, Direttore ospite principale dell'Orchestra The Hallé di Manchester, Direttore principale della London Sinfonietta (1994-1998) e Direttore artistico e Direttore principale della Melbourne Symphony Orchestra (1998-2004). Nel corso della Stagione 2018-19 dirigerà l'Orchestra della Toscana, la Stavanger Symfoniorkester in Norvegia e i Dortmunder Philharmoniker, e sarà ospite del China National Center for Performing Arts. Inoltre dirigerà *The Unanswered Question* di Charles Ives e la *Sinfonia n. 10* di Mahler alla Koningin Elisabethzaal di Anversa e sarà Direttore ospite delle orchestre di Pittsburgh, Oregon e Nashville.

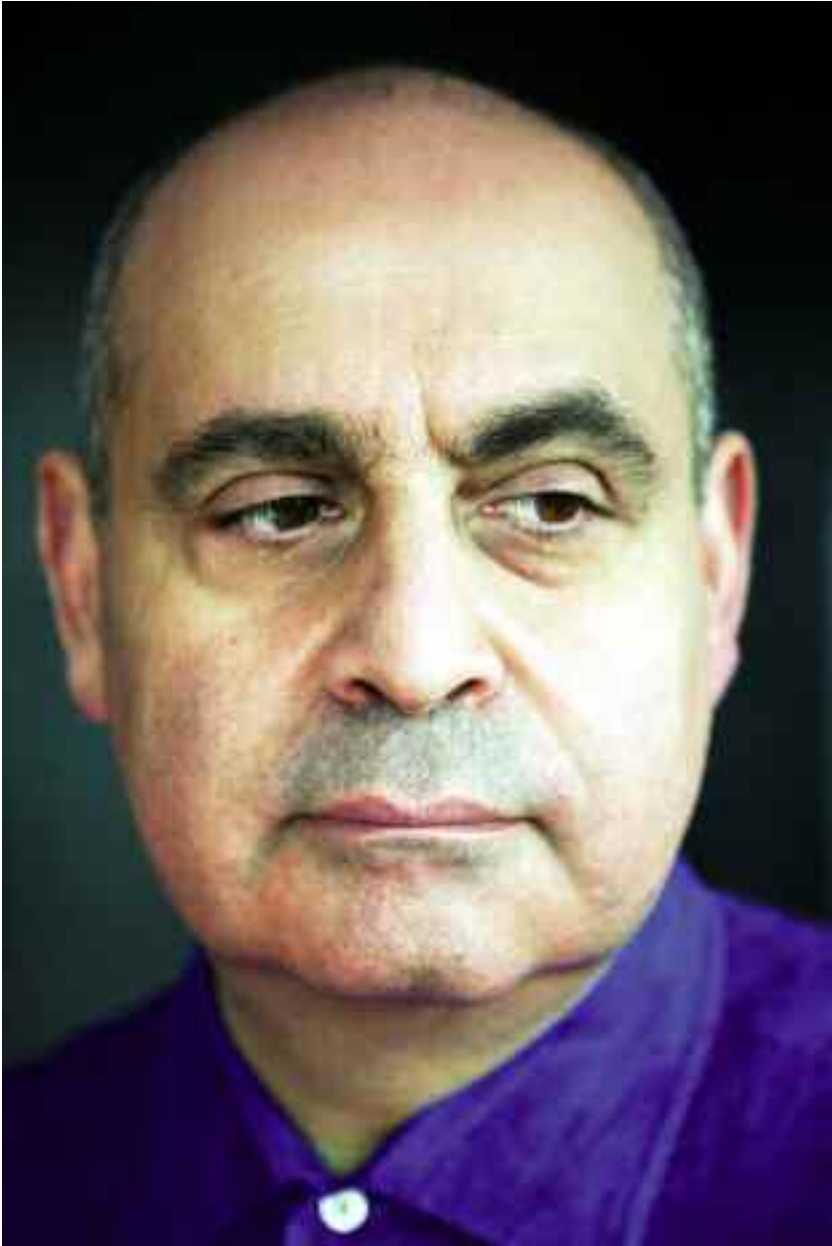


Foto Sarah Wong

Pierre Audi

Regista

Nato a Beirut (Libano), ha studiato all'Università di Oxford prima di fondare a Londra, nel 1979, il Teatro Almeida e il suo Festival di Musica Contemporanea, che ha diretto fino al 1989.

È stato nominato Direttore della Dutch National Opera nel 1988, rimanendo a capo del Teatro per 30 anni fino all'agosto 2018 e, dal 2004 al 2014, è stato anche Direttore artistico dell'Holland Festival di Amsterdam.

Dal settembre 2018 è Direttore generale del Festival di Aix-en-Provence, carica che concilia con quella di Direttore artistico della Park Avenue Armory Hall di New York.

In qualità di regista ha collaborato a produzioni liriche con visual artist del calibro di Karel Appel, Georg Baselitz, Anish Kapoor, Jacques Herzog e Pierre de Meuron, Jannis Kounellis, Berlinde De Bruyckere e Jonathan Meese.

Molte delle sue produzioni realizzate ad Amsterdam hanno riscosso grande successo in tutto il mondo, fra le quali il Ciclo di opere di Monteverdi. È stato inoltre il primo a mettere in scena la Tetralogia di Wagner in Olanda, così come molte altre opere dal repertorio di Mozart, Gluck, Landi, Berlioz, Rameau, Rossini, Schönberg, Händel, Messiaen, Verdi, Wagner e Puccini.

Sin dall'inizio della sua carriera a Londra ha firmato la regia di circa 40 prime mondiali consolidando un ampio repertorio di lavori teatrali di musica contemporanea e di opere di compositori quali Theo Loevendie, Guus Janssen, Jonathan Harvey, Hans Werner Henze, Tan Dun, Param Vir, Kaja Saariaho, Alexander Knäufel, Pascal Dusapin, Louis Andriessen, Wolfgang Rihm.

In qualità di regista ospite, tra gli altri, ha lavorato per la Bayerische Staatsoper, il Teatro del Castello di Drottningholm in Svezia, il Festival di Salisburgo, l'Opéra e il Théâtre des Champs-Élysées a Parigi, il Theater an der Wien, la Monnaie di Bruxelles, il Teatro dell'Opera di Roma, il Metropolitan di New York, la Staatsoper di Vienna, l'English National Opera di Londra, la Ruhrtriennale e l'Opera di Los Angeles.

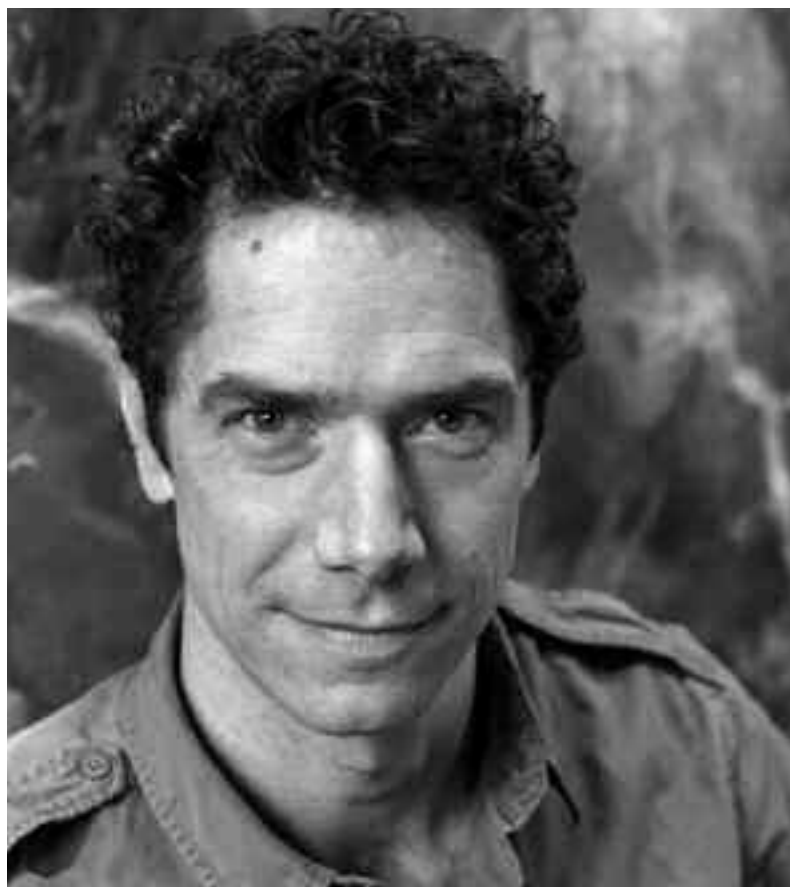
Tra le sue produzioni più recenti, la prima mondiale di *Gurre-Lieder* di Schönberg per la DNO, *La passione secondo Giovanni* di Bach a Bruxelles, un nuovo allestimento di *Tristan und Isolde* al Théâtre des Champs-Élysées (ripreso successivamente a Roma e ad Amsterdam) così come del *Parsifal* a Monaco. Nell'ottobre 2016 ha portato al Metropolitan il suo *Guillaume Tell* di Rossini.

Tra i numerosi premi che ha ricevuto, il Leslie Boosey Award dalla Royal Philharmonic Society; la Medaglia d'Onore del Castello di Drottningholm; il premio della Critica in Olanda; il Bernhard Cultuurfonds e l'Amsterdam Cultural Business Award; nel 2009 è stato il primo a ricevere il premio "Johannes Vermeer"; nel 2000 è stato nominato Cavaliere dell'Ordine del Leone in Olanda e, pochi anni dopo, Cavaliere della Legion d'Onore in Francia. Per il suo lavoro all'Holland Festival ha ricevuto la Medaglia d'argento dalla Città di Amsterdam; è stato nominato membro onorario del dipartimento di Musica e Teatro dell'Università di Amsterdam (2014-16) e nel 2016, grazie al suo contributo, la DNO ha vinto l'International Opera Award come Teatro dell'anno. In chiusura della sua collaborazione con la DNO ha ricevuto personalmente dal re Willem-Alexander la Medaglia d'oro d'onore per le Arti e le Scienze del Casato di Oranje-Nassau per il suo contributo alla vita culturale olandese e la sua attività di regista.

Christof Hetzer

Scenografo e Costumista

Nato a Salisburgo, ha studiato all'Accademia di Belle Arti di Vienna, specializzandosi sotto la guida di Erich Wonder nella realizzazione di scene e costumi. Da allora lavora in tutta Europa per teatri d'opera e di prosa. Ha lavorato per lo Schaubühne e la Komische Oper di Berlino, la Bayerische Staatsoper di Monaco, l'Opera di Francoforte, il Nationaltheater di Mannheim, la Staatsoper di Vienna, l'English National Opera, la Dutch National Opera di Amsterdam, l'Opera di Anversa, il Teatro di Basilea, collaborando con registi quali Hans Neuenfels, Christian Stückl, Constanza Macras, David Hermann, Lotte de Beer e Pierre Audi. Nel 2012 è stato chiamato per la prima volta dal Festival di Salisburgo per una nuova produzione del *Fliegender Holländer* per la regia di Jan Philipp Gloger. La collaborazione con Gloger è proseguita nel 2013 e nel 2014 allo Staatstheater di Maganza e alla Sächsische Staatsoper di Dresda. Nel 2015 ha debuttato al Festival di Bregenz con una nuova produzione dei *Contes d'Hoffmann* per la regia di Stefan Herheim, in coproduzione con l'Opera di Colonia e l'Opera Reale di Copenaghen. Tra gli allestimenti che ha realizzato, *Die Zauberflöte* e *Simon Boccanegra* all'Opera di Anversa, *Wozzeck* alla Deutsche Oper am Rhein, *Il castello del duca Barbablù* e *La traviata* alla Komische Oper di Berlino e *Le nozze di Figaro* alla Staatsoper di Amburgo. Ha collaborato diverse volte con Pierre Audi, tra l'altro alla Ruhr-Triennale, per *Tristan und Isolde* a Parigi, Roma e Amsterdam, per *Tosca* all'Opéra National di Parigi, per *Rigoletto* alla Staatsoper di Vienna, per *Gurre-Lieder* ad Amsterdam e *Parsifal* alla Bayerische Staatsoper.



Urs Schönebaum

Light designer

Dopo aver studiato fotografia a Monaco, dal 1995 al 1998 ha lavorato con Max Keller nel dipartimento luci dei Münchner Kammerspiele. È stato assistente di regia al Grand Théâtre di Ginevra, al Lincoln Center di New York e al Münchner Kammerspiele prima di iniziare, nel 2000, a lavorare come light designer per il teatro, l'opera, la danza e i musei. Ha lavorato in più di centotrenta produzioni nei maggiori teatri e festival, tra cui la Royal Opera House di Londra, il Théâtre du Châtelet di Parigi, La Monnaie di Bruxelles, l'Opéra di Lione, il Metropolitan di New York, la Staatsoper di Berlino, il Teatro dell'Opera di Roma, il Teatro Real di Madrid, il Festival di Avignone, il Teatro Bol'šoj di Mosca, la Sydney Opera House, la Dutch National Opera, i Festival di Salisburgo, Bayreuth e Aix-en-Provence. Collabora con registi e coreografi del calibro di Thomas Ostermeier, William Kentridge, Stefan Larsson, Pierre Audi, Michael Haneke, Sidi Larbi Charkaoui, Sasha Waltz e Robert Wilson. Partecipa spesso all'allestimento di mostre d'arte con artisti quali Vanessa Beecroft, Anselm Kiefer, Dan Graham, Taryn Simon e Marina Abramović. Nel 2012 ha firmato regia e luci per *Jetzt* e *What Next* di Elliott Carter e nel 2014 per *Happy Happy* di Mathis Nitschke all'Opéra National de Montpellier. Nel 2017 ha realizzato scene e luci per *Bomarzo* di Alberto Ginastera al Teatro Real di Madrid.





Samuel Beckett: *Fin de partie* di György Kurtág.
I costumi disegnati da Christof Hetzer.

Samuel Beckett: Fin de partie

I personaggi e gli interpreti

Nagg

(tenore buffo)



Falstaff al Teatro Regio di Parma e al Teatro Petruzzelli di Bari, *L'elisir d'amore* al Teatro di San Carlo di Napoli e a Muscat, *La traviata*, *La Mirandolina* e *Il diario di uno scomparso* alla Fenice, *Dido and Aeneas* a Firenze, *Roméo et Juliette* all'Arena di Verona, *La vedova allegra* a Cagliari, *Il Trionfo del Tempo* e *del Disinganno* alla Scala, *Falstaff* e *Zenobia in Palmira* a Napoli. Ha collaborato con direttori del calibro di Riccardo Chailly, Zubin Mehta, Diego Fasolis, Rinaldo Alessandrini, Nello Santi, Diego Matheuz. Tra i suoi prossimi impegni, *La clemenza di Tito* a Liegi, *Fin de partie* ad Amsterdam e *Alceste* a Lisbona.

Leonardo Cortellazzi

Tenore. Nato a Mantova, è laureato in Economia e Commercio e diplomato in canto al Conservatorio di Parma, dove ha studiato con Lelio Capilupi. Nel 2007 ha iniziato la sua collaborazione con l'Accademia d'arti e mestieri del Teatro alla Scala e ha così preso parte al Concerto Pucciniano diretto da Riccardo Chailly, ai *Vesperae solennes de confessore* di Mozart diretto da Myung-Whun Chung e al *Così fan tutte* diretto da Ottavio Dantone. Successivamente ha cantato al Teatro alla Scala, Teatro Comunale di Bologna, al Teatro La Fenice di Venezia, al Festival Rossini in Wildbad, a Reggio Emilia, Modena, Treviso, Sassari e nel Circuito Lirico Lombardo. Nelle sale da concerto è apprezzato interprete del *Requiem*, della *Messa dell'Incoronazione* e della *Missa Brevis KV 192* di Mozart, della *Messa in do maggiore* di Beethoven, della Cantata *Erschallet, ihr Lieder* di Bach, del *Gloria RV 588* di Vivaldi e del *Nisi Dominus* di Händel. Ha cantato *L'elisir d'amore* e *Dido and Aeneas* al Teatro Filarmonico di Verona, *L'affare Makropulos* al Teatro La Fenice,

Nell

(mezzosoprano)



Foto Claire Newman-Williams

Aeneas di Purcell, *Dream of Gerontius* di Elgar, *Elijah* di Mendelssohn, *Pierrot Lunaire* di Schönberg, la *Sinfonia n. 2* e la *Sinfonia n. 3* di Mahler. Tra le opere liriche che ha interpretato, *Amadigi di Gaula*, *Giulio Cesare*, *La Cenerentola*, *Daphne*, *Pelléas et Mélisande* e *Le Grand Macabre*. Ha cantato anche per le colonne sonore dei film *The Claim*, *The Libertine* e *War Work* composte da Michael Nyman, *The Fellowship of the Ring* di Howard Shore, *Son of Rambow* e la serie televisiva della BBC *The League of Gentlemen* di Joby Talbot. Tra i suoi prossimi impegni, i ruoli di Madame Dilly (*On The Town* di Bernstein) a Hyogo e Tokyo e di Cornelia (*Giulio Cesare*) diretta da Christian Curnyn con la Early Opera Company e il *Messiah* a Vienna.

Hilary Summers

Contralto. Nata in Galles, è un'artista eclettica dotata di una estensione vocale di tre ottave che suscita l'attenzione di molti compositori contemporanei. Ha interpretato numerose prime assolute d'opera, tra cui *Into the Little Hill* di George Benjamin, *What Next* di Elliott Carter, *The Importance of Being Earnest* e *Alice's Adventures Under Ground* di Gerald Barry, *Le Balcon* di Peter Eötvös e *Facing Goya* di Michael Nyman. Nel 2004 inizia la sua collaborazione con Pierre Boulez, di cui ha registrato *Le Marteau sans maître* (Grammy 2005) con l'Ensemble InterContemporain e interpretato la cantata *Le visage nuptial*. Sotto la sua direzione, ha cantato *Les noces* di Stravinskij, *Aventures* e *Aventures nouvelles* di Ligeti. Ha una stretta collaborazione anche con Christian Curnyn e la Early Opera Company, con cui ha registrato *Semele*, *Partenope*, *Flavio*, *Serse*, *Il Trionfo del Tempo* e *del Disinganno* di Händel. È ospite regolare nelle sale da concerto; il suo vasto repertorio si estende da Bach a Birtwistle e comprende *Orlando*, *Admeto* e *Messiah* di Händel, *Dido and Aeneas*



Samuel Beckett: *Fin de partie* di György Kurtág.
I costumi disegnati da Christof Hetzer.

Samuel Beckett: Fin de partie

I personaggi e gli interpreti

Hamm

(basso-baritono)



Frode Olsen

Basso. È nato a Oslo, dove si è diplomato al Conservatorio in canto lirico. Ha interpretato il ruolo eponimo nel *Saint François d'Assise* di Olivier Messiaen a Berlino e Lipsia; *Vodnik (Rusalka)* di Dvořák e *Mönch (Matsukaze)* di Toshio Hosokawa in Belgio; *Doktor (Wozzeck di Berg)* a Salisburgo, Amburgo e Marsiglia; *Astradamors (Le Grand Macabre di Ligeti)* a Barcellona e Oslo; *Gremin (Eugene Onegin)* al Glyndebourne Festival; *König Marke (Tristan und Isolde)* a Genova, Lipsia, Washington, Strasburgo e Anversa; *Gurnemanz (Parsifal)*; *Wotan (Die Walküre)* a Bonn e Stoccarda; *Pimen (Boris Godunov)*; *Arkel (Pelléas et Mélisande)*. Attivo anche come concertista, ha nel suo repertorio la *Messa da Requiem* di Verdi, la *Petite Messe solennelle* e lo *Stabat Mater* di Rossini, lo *Stabat Mater* di Dvořák, *Messia* di Händel, *Die Schöpfung* di Haydn, la *Missa solemnis* di Beethoven. Ha collaborato con direttori d'orchestra, artisti e registi di fama mondiale, tra cui Claudio Abbado, Sylvain Cambreling, Andrew Davies, Jiri Kout, Kent Nagano, Antonio Pappano, Esa-

Pecka Salonen, Isaac Karabtschewsky, Luc Bondy, Peter Sellars e Jeffrey Tate. Tra le registrazioni si ricordano *Salome* con Christoph von Dohnányi, *Wozzeck* con Ingo Metzmacher e *Le Grand Macabre* con Michael Boder. Prossimamente si esibirà nei ruoli di *Astradamors* a Berlino e Londra; *Wesener (Die Soldaten)* a Buenos Aires; *Mönch* a Berlino, Varsavia e Lilla; le *Père (Au Monde di Boesmans)* a Bruxelles.

Clov

(baritono)



Foto Chris Gloag

Leigh Melrose

Baritono. Ha studiato al St John's College di Londra, a Cambridge e alla Royal Academy of Music ed è tra i maggiori esperti del repertorio contemporaneo. Ha recentemente interpretato *Wozzeck* a Zurigo, Salisburgo e Londra; *Das Rheingold* alla Ruhrtriennale; *Das Liebesverbot* di Wagner e *Death in Venice* al Teatro Real di Madrid; *L'angelo di fuoco* a Zurigo; *Die Zauberflöte* a Seattle e Londra; *A Midsummer Night's Dream* e *Peter Grimes* in Belgio e a Oviedo; *The Passenger* di Vajnborg, *Cuore di cane* di Raskatov, *Le nozze di Figaro*, *La bohème*, *The Winter's Tale* di Ryan Wigglesworth, *The Rape of Lucretia* a Londra. È stato protagonista di numerose prime assolute di opere e concerti, tra cui *Solaris* di Dai Fujikura, *On Conversing with Paradise* di Elliott Carter, *Quartett* di Luca Francesconi, *The Sacrifice* di James MacMillan, *Gawain* di Harrison Birtwistle, *Candlebird* di Martin Suckling diretto da Nicholas Collon. Durante la scorsa stagione ha interpretato Golaud in *Pelléas et Mélisande* alla Ruhrtriennale e ha debuttato al Festival del Maggio Musica-

le Fiorentino con *Der Maler träumt* di Rihm. Del suo repertorio concertistico fanno parte *Renard* (Stravinskij), *Carmena Burana*, *Belshazzar's Feast* di Walton, la *Sinfonia n. 3* di Berlioz, *Canticles*, *Cantata Misericordium* e *Noye's Fludde* di Britten, la *Sinfonia n. 9* di Beethoven, *La vida breve* di De Falla e *Yeomen of the Guard* di Gilbert and Sullivan. Nella stagione 2018-19 sarà *Nekrotzar (Le Grand Macabre)* in una nuova produzione diretta da Fabio Luisi all'Opernhaus di Zurigo. Inoltre debutterà al Teatro dell'Opera di Roma nel ruolo di Ruprecht (*L'angelo di fuoco*) e, in Australia, come protagonista della prima mondiale dell'opera *Whiteley* composta da Elena Kats-Chernin su libretto di Justin Fleming, dedicata alla vita del pittore australiano Brett Whiteley.

Arnaud Arbet

Coordinatore tra il compositore e il team artistico

Ha studiato pianoforte a Grenoble, sua città natale, e completato gli studi al Conservatorio di Parigi (CNSM) e alla Hochschule für Musik di Berlino.

Si è dedicato alla direzione dopo aver vinto numerosi concorsi pianistici internazionali. Ha collaborato con direttori quali Seiji Ozawa, Semyon Bychkov, Hartmut Haenchen, Sylvain Cambreling, Alejo Pérez e Ingo Metzmacher.

Ha diretto *Il castello del duca Barbablù* di Bartók in una versione per pianoforte e voce solista a Parigi (2010) e, in diverse occasioni, l'Orchestra Sinfonica di Madrid nella grande sala del Teatro Real.

Nella stagione 2013-14 è secondo Kapellmeister al Teatro di Chemnitz, dove ha diretto la Robert-Schumann-Philharmonie in concerti sinfonici, il balletto *La Bella addormentata* e l'opera *Der Mond* di Carl Orff.

Al Festival di Salisburgo, come Primo Maestro di sala, ha seguito *Gawain* di Harrison Birtwistle, *Die Eroberung von Mexico* di Wolfgang Rihm e *Faust* di Charles Gounod.

Nella stagione 2015-16 all'Opera di Colonia ha diretto *Die Eroberung von Mexico* e *Die Soldaten*.

Una stretta collaborazione lo lega a György Kurtág. Attualmente è impegnato in *Mare nostrum* di Mauricio Kagel con la Gürzenich-Orchester.

Klaus Bertisch

Drammaturgo

Nato in Germania, ha studiato Lingue e letterature inglese e tedesca, Teoria dell'educazione e Pedagogia dell'arte a Francoforte. È stato drammaturgo presso l'Opera di Francoforte, successivamente ha collaborato con il Siemens Cultural Program a Monaco di Baviera e con teatri lirici e festival in Germania, Francia, Belgio e Austria. Nel 1990 è stato nominato Capo drammaturgo presso la Dutch National Opera, dove ha stretto un lungo sodalizio con Pierre Audi; insieme hanno lavorato, oltre che ad Amsterdam, a Bruxelles, al Festival di Salisburgo, alla Ruhrtriennale e a Madrid. Ha collaborato con molti registi tra cui Willy Decker a Dresda per *Der Ring des Nibelungen*, Dale Duesing a Berlino per *L'étoile*, Floris Visser a Mosca per *Così fan tutte*, Christof Loy al Festival di Salisburgo per *Ariodante* e ad Amsterdam per *La forza del destino*. In collaborazione con Marcel Sijm ha realizzato diversi progetti e ha messo in scena recital di brani tratti dai testi di autori quali Rilke, Heine, Goethe, Mörike ed eseguiti dai cantanti Marlis Petersen, Olaf Bär e Mojca Erdmann. Ha inoltre firmato la drammaturgia al Concertgebouw di Amsterdam per *Die lustige Witwe* di Franz Lehár e *Il giocatore* di Sergej Prokof'ev, al Festival di Salisburgo per *Die tote Stadt* e *La traviata*, al Teatro del Liceu di Barcellona per *Death in Venice*. È stato docente di studi teatrali all'Università di Amsterdam e anche all'International Opera Studio Nederland. Ha collaborato alla pubblicazione di numerosi libri e riviste e ha scritto *Schwannmärchen*, un libro dedicato alla coreografa Ruth Berghaus, e *Leo Smit: unerhörtes Talent*, la prima biografia in tedesco sul compositore olandese. Ha recentemente terminato la sua collaborazione con la DNO e continuerà la sua carriera di drammaturgo e scrittore per altri teatri quali il Theater an der Wien, il Badisches Staatstheater di Karlsruhe e molti altri.

MAESTRI COLLABORATORI

Primo Maestro di sala

James Vaughan

Maestri collaboratori di sala

Beatrice Benzi - Paolo Berrino - Nelson Calzi - Paolo Spadaro

Maestri collaboratori di palcoscenico

Antonella Marotti - Ilaria Morotti - Stefano Salvatori - Valentina Verna - Marco Borroni - Loris Perego

Direttori dei complessi musicali di palcoscenico

Maurizio Magni - Bruno Nicoli

Maestro rammentatore

Marco Munari

Maestri ai videolibretti

Stefano Colnaghi - Roberto Perata - Renato Principe

ORCHESTRA DEL TEATRO ALLA SCALA

Violini primi

Francesco Manara (di spalla)

Francesco De Angelis

(di spalla)

Laura Marzadori (di spalla)

Daniele Pascoletti

(concertino)

Eriko Tsuchihashi (concertino)

Mariangela Freschi

Alessandro Ferrari

Andrea Loporati

Rodolfo Cibin

Corine van Eikema

Andrea Pecolo

Gianluca Turconi

Elena Faccani

Fulvio Liviabella

Gianluca Scandola

Dino Sossai

Duccio Beluffi

Alois Hubner

Agnese Ferraro

Kaori Ogasawara

Enkeleida Sheshaj

Suela Piciri

Lucia Zanoni

Violini secondi

Pierangelo Negri*

Giorgio Di Crosta*

Anna Longiave

Anna Salvatori

Paola Lutzemberger

Emanuela Abriani

Gabriele Porfido

Silvia Guarino

Stefano Dallera

Roberto Nigro

Damiano Cottalasso

Evguenia Staneva

Alexia Tiberghien

Stefano Lo Re

Antonio Mastalli

Francesco Tagliavini

Roberta Miferi

Estela Sheshi

Viole

Danilo Rossi*

Simonide Braconi*

Emanuele Rossi

Marco Giubileo

Giuseppe Nastasi

Luciano Sangalli

Giorgio Baiocco

Maddalena Calderoni

Francesco Lattuada

Carlo Barato

Joel Imperial

Giuseppe Russo Rossi

Matteo Amadasi

Olga Gonzalez Cardaba

Thomas Cavuoto

Eugenio Silvestri

Violoncelli

Sandro Laffranchini*

Massimo Polidori*

Alfredo Persichilli*

Jakob Ludwig

Martina Lopez

Marcello Sirotti

Alice Cappagli

Gabriele Zanardi

Simone Groppo

Cosma Beatrice Pomarico

Massimiliano Tisserant

Tatiana Patella

Gabriele Garofano

Gianluca Muzzolon

Contrabbassi

Giuseppe Ettorre*

Francesco Siragusa*

Claudio Pinferretti

Emanuele Pedrani

Alessandro Serra

Attilio Corradini

Gaetano Siragusa

Omar Lonati

Roberto Parretti

Claudio Nicotra

Roberto Benatti

Flauti

Marco Zoni*

Andrea Manco*

Giovanni Paciello (ottavino)

Massimiliano Crepaldi

Oboi

Fabien Thouand*

Armel Descotte*

Renato Duca (corno inglese)

Augusto Mianiti

Gianni Viero

Clarinetti

Mauro Ferrando*

Fabrizio Meloni*

Christian Chioldi Latini

Stefano Cardo (clarinetto

basso)

Fagotti

Valentino Zucchiatti*

Gabriele Screpis*

Nicola Meneghetti

Maurizio Orsini

Marion Reinhard

(controfagotto)

Corni

Danilo Stagni*

Jorge Monte De Fez*

Roberto Miele

Claudio Martini

Stefano Curci

Piero Mangano

Giulia Montorsi

Trombe

Francesco Tamiami*

Marco Toro*

Mauro Edantippe

Gianni Dallaturca

Nicola Martelli

Tromboni

Torsten Edvard*

Daniele Morandini*

Riccardo Bernasconi

Renato Filisetti

Giuseppe Grandi

Basso tuba

Brian Earl

Javier Castaño Medina

Arpe

Luisa Prandina*

Olga Mazzia*

Timpani

Andrea Bindi*

Percussioni

Gianni Massimo Arfacchia

Giuseppe Cacciola

Gerardo Capaldo

Francesco Muraca

Organo

Lorenzo Bonoldi

Ispettore dell'Orchestra

Vittorio Sisto

Addetti all'Orchestra

Alejandro Magnin

Werther Martinelli

Edmondo Valerio

*Prime parti



Fondazione di diritto privato

SOVRINTENDENZA

Sovrintendente

Alexander Pereira

Responsabile Ufficio Stampa

Paolo Besana

Responsabile Controllo di Gestione

Enzo Andrea Bignotti

DIREZIONE GENERALE

Direttore Generale

Maria Di Freda

Responsabile Archivio Storico

Documentale

Dino Belletti

Coordinatore Segreteria e Staff

Andrea Vitalini

Responsabile Ufficio Promozione

Culturale

Carlo Torresani

Responsabile Segreteria Organi

e Legale

Germana De Luca

Responsabile Provveditorato

Antonio Cunsolo

Direzione Tecnica

Direttore Tecnico

Marco Morelli

Responsabile Manutenzione

Immobili e Impianti

Persio Pini

Direzione del Personale

Direttore del Personale

Marco Aldo Amoruso

Responsabile Amministrazione

del Personale e Costo del Lavoro

Alex Zambianchi

Responsabile Servizio Sviluppo

Organizzativo

Rino Casazza

Responsabile Ufficio Assunzioni

e Gestione del Personale

Marco Migliavacca

Direzione Marketing e Fund Raising

Direttore Marketing

e Fund Raising

Lanfranco Li Cauli

Responsabile Ufficio Marketing

Francesca Agus

Responsabile Biglietteria

Manuela Frascchetti

Responsabile di Sala

Achille Gozzi

Direzione Amministrazione e Finanza

Direttore Amministrazione e

Finanza

Claudio Migliorini

Capo Contabile

Sefora Curatolo

Museo Teatrale alla Scala

Direttore operativo

Museo Teatrale alla Scala

Donatella Brunazzi

DIREZIONE ARTISTICA

Direttore Artistico

Alexander Pereira

Responsabile Compagnie di Canto
Toni Gradsack

Responsabile Servizi Musicali
Michele Sciolla

Direttore Editoriale
Franco Pulcini

Responsabile Archivio Musicale
Cesare Freddi

Direzione Ballo

Direttore del Corpo di Ballo
Frédéric Olivieri

Coordinatore del Corpo di Ballo
Marco Berrichillo

Direzione Organizzazione della Produzione

Direttore Organizzazione della Produzione
Andrea Valioni

Assistente Direttore Organizzazione della Produzione
Maria De Rosa

Responsabile Direzione di Scena
Luca Bonini

Direttori di Scena
Andrea Boi
Davide Battistelli

Regista Collaboratore
Lorenza Cantini

DIREZIONE ALLESTIMENTO SCENICO

Direttore Allestimento Scenico

Franco Malgrande

Assistente Direttore Allestimento Scenico
Elio Brescia

Responsabile Reparto Macchinisti
Giuseppe Tolva

Responsabile Realizzazione Luci
Marco Filibeck

Realizzatori Luci
Andrea Giretti
Valerio Tiberi

Responsabile Reparto Elettricisti
Roberto Parolo

Responsabile Cabina Luci
Antonio Mastrandrea

Responsabile Audiovisivi
Nicola Urru

Responsabile Reparto Attrezzisti
Luciano Di Nicuolo

Responsabile Reparto Meccanici
Castrenze Mangiapane

Responsabile Parrucchieri e Truccatori
Tiziana Libardo

Responsabile Calzoleria
Alfio Pappalardo

Capi Scenografi Realizzatori

Stefania Cavallin
Emanuela Finardi
Flavio Erbetta

Capo Reparto Scultura
Venanzio Alberti

Scenografi Realizzatori

Claudia Bona
Verena Redin
Massimo Giuliobello
Sergio Mariotti
Carlo Spinelli Barrile
Costanzo Zanzarella

Scenografo Realizzatore Sculture
Silvia Rosellina Cerioli

Responsabile Laboratori Scenografici
Roberto De Rota

Responsabile Reparto Costruzioni
Paolo Ranzani

Responsabile Reparto Sartoria
Cinzia Rosselli

Responsabile Sartoria Vestizione
Patrizia D'Anzuoni

EDIZIONI DEL TEATRO ALLA SCALA

DIRETTORE EDITORIALE

Franco Pulcini

Ufficio Edizioni del Teatro alla Scala

REDAZIONE

Anna Paniale

Giancarlo Di Marco

PROGETTO GRAFICO

Emilio Fioravanti

G&R Associati

Ricerca iconografica per la parte storica (pagine 44-62)

Mercedes Viale Ferrero

Le immagini degli spettacoli scaligeri provengono dall'Archivio Fotografico del Teatro alla Scala

Realizzazione e catalogazione immagini digitali:

"Progetto D.A.M." per la gestione digitale degli archivi del Teatro alla Scala

Si ringrazia per la collaborazione il Museo Teatrale alla Scala

Il Teatro alla Scala è disponibile a regolare eventuali diritti di riproduzione per quelle immagini di cui non sia stato possibile reperire la fonte

Finito di stampare nel mese di novembre 2018 presso Pinelli Printing srl

© Copyright 2018, Teatro alla Scala

In copertina:

Samuel Beckett: Fin de partie di György Kurtág.

All'estimato firmato da Pierre Audi,

le scene e i costumi sono di Christof Hetzer,

le luci sono di Urs Schönebaum.

Prezzo del volume
€ 15,00 (IVA inclusa)