



I FANTASMI DI BRITTEN

Le fate e il mistero nel "Sogno", due piccoli maschaloni nel dramma sinistro tratto da James
Quando l'opera è un canto infantile, temerario ma con un amoroso riguardo alla tonalità



Un momento del "Giro di vite" di Benjamin Britten allestito al Festival di Spoleto: sul podio Johannes Debus, regia di Giorgio Ferrara



di Mario Bortolotto

La genesi di un'opera, o di un testo poetico, è stata indagata a lungo, Goethe ne ha dedotto una fenomenologia radicale. Ne parla con autorevolezza Benjamin Britten a proposito della sua partitura shakespeariana: "Nell'agosto del 1959 vennero iniziate varie modifiche di carattere tecnico alla Jubilee Hall e parallelamente presi la decisione di scrivere una nuova opera da rappresentare nella serata inaugurale della imminente edizione del festival, ad Aldeburgh: non c'era affatto il tempo di stendere un libretto originale, e così rivolsi le mie intenzioni ad un testo che da anni esercitava sul mio animo un'ammaliane seduzione e che era pressoché già pronto [... io] ho sempre nutrito una passione sconfinata per il *Sogno di una notte di mezza estate* e, man mano che invecchio, sento che le mie predilezioni s'incentrano sempre più sugli approdi artistici degli autori più vicini o più lontani nel tempo: questo testo teatrale evoca in me l'immagine di una creatura nel fulgore della sua adolescenza, indipendentemente dalla giovane età che poteva avere Shakespeare quando scrisse il *Sogno*".

E' dunque chiaro qual sia la focosa felicità dell'ideazione a patto che si conosca il valore della lunga attesa, o, almeno, del lento accostamento. Strada facendo, appunto dalla gestazione nasce l'occasione vivida, che non ammette dilazioni e men che mai rifiuti: una sorta di "ha da essere". Ciò che ne nascerà potrà risultare assai difficilmente riconoscibile, ma avrà i segni o le stigmate del paziente attendere, fino a rovesciarne, in taluni casi, le premesse. Ecco ancora in Britten: "L'opera è molto più rilassata di quanto non sia *The Turn of the Screw*, ha assai meno scene e un colore meno uniforme. Nella forma assomiglia

Aveva una passione sconfinata per il "Sogno di una notte di mezza estate". Lo tradusse in musica: "Sette mesi per completare tutto"

di più a *Peter Grimes*. Ma il lavoro è stato decisamente più impegnativo, in parte perché l'ultima fatica sembra sempre quella più difficile, e in parte a causa della temibile sfida rappresentata dai versi di Shakespeare". E proseguendo nella narrazione: "Ho cominciato a lavorare effettivamente all'opera in ottobre e l'ho finita - credo - il Venerdì santo: sette mesi per completare tutto, partitura inclusa". Accolte le premesse, l'occasione diveniva quasi un pretesto. Non è la velocità di Mozart o di un Verdi, ma oggi come oggi, smarrito un comune linguaggio, è certo una rarità". E più pericolosamente: "Ho cominciato il lavoro senza avere in testa una sola nota, tanto che avrei potuto descrivere a parole l'intera musica ma non avrei potuto suonare alcunché".

L'assenza di una nota potrebbe anche essere ammessa, ma non certo l'idea formale, la poetica della forma. Il *Dream* non avrebbe avuto la concezione 'prosastica' del dramma lirico, se non a frammenti, le forme chiuse avrebbero dominato, specie per seguire le tre differenti sezioni: i signori e gli Ateniesi; gli artigiani; gli esseri magici: i *fairies*.

La vocalità ne discende quasi autonomamente. L'orchestra ne offre l'aspetto cromatico: è ovviamente un organico ridotto come nell'opera da camera: ma con netto risalto dovuto agli strumenti 'bianchi': cembalo, pianoforte, celesta, Glockenspiel e ricca sezione percussiva. E' incredibile come strumenti di abituale massimo rilievo siano qui declassati alla produzione di atmosfere indefinibili: brividi, fremiti, echi possono richiamare il Bartók notturno della suite *Szabadsban* (All'aria aperta). Ma il rapporto con Bartók andrebbe indagato ben più sottilmente. E' evidente in questo *Dream*, accanto alle zone decorosamente cromatiche e francamente non tonali, l'emergere di frammenti diatonici che aspirano ad evidenza pressoché tematica: da sempre Britten mostrando una singolare propensione per sigle decisamente infantili; né soltanto nell'opera jamesiana, ma in ogni *entertainment* e, s'intende, nella musica pedagogico-liturgica. Può arrivare, all'opposto, ad introdurre - caso estremo - l'accordo di dodici suoni, ma talmente depurato, si vorrebbe dire, dal significato che avrebbe in un contesto seriale: dal quale ha conservato una distanza affatto consapevole: il preciso 'no' che incantò Fedele d'Amico, riferito ai procedimenti dodecafonici.

Sono, quelli, saldi convincimenti che si

ritrovano, evidenti, nel Britten di sempre, anche nei piccoli drammi eseguibili in una chiesa, quale il *Little Sweep*: gli anni, cioè l'esperienza, altro non hanno fatto che accentuarli. Il lasso di tempo che intercorre fra *The Turn of the Screw* (1954) e il *Dream* (1960) non sposta il problema. (Un caso felice ha concesso di ascoltare i due lavori, rispettivamente al Festival spoletino e all'Opera romana).

Si noterà un amoroso riguardo alla classica tonalità in entrambi i drammi che, semmai, può accentuarsi con vezzo addi-

Può arrivare a introdurre, caso estremo, l'accordo di dodici suoni, ma resta il preciso "no" riferito ai procedimenti dodecafonici

rittura polemico. Si veda ad esempio il momento (XIII variazione), in cui il piccolo Miles, che non ha ancora affermato la sua scelta (l'otterrà solo con la morte) si siede al pianoforte. Si sa quale pianista fosse il compositore, ma cosa suona il piccolo eroe della sinistra vicenda? Una sorta di capriccio che ricorda persino la maniera di Mendelssohn, diciamo il *Rondò capriccioso*: basso albertino, frammenti di scale, note ribattute, accordi perfetti: davvero il jamesiano "squisito pathos della contraddizione". Le ore del pianista virtuoso sono contate, abbiamo da aspettarcelo. L'adozione del piccolo organico, con schiacciante prevalenza anche qui, di pia-



noforte, celesta, arpa e percussione dimostra l'essenziale affinità delle due partiture. Anche col Nino Rota della *Visita meravigliosa* che doveva conoscere a memoria. Gli strumenti di adozione sono solisti, ancora accordi perfetti, cui s'aggiungono otave fra le due mani e un si-mi (il mi all'ottava) che vogliono presentarci un normale rapporto I-V di mi maggiore. Casi simili sono accolti e vezzeggiati durante l'intera partitura. Fra questo imperversare di f e ff, si insinuano gli interventi drammatici come le considerazioni sempre più consapevoli di una realtà orrenda in un'opera, dell'impegno teatrale nell'altra. Per il matrimonio ducale.

Il procedimento compositivo è, nell'opera shakespeariana, perfettamente analogo. Le ventidue battute dell'esordio sono occupate dai glissando degli archi: le sonorità più inedite vengono qui sperimentate: suonano effettivamente *slow and mysterious*: certo ad accennare alla presenza costante e stregata del bosco. Ma già all'ultima misura, all'entrata dei *fairies* - gli accordi ribattuti delle arpe (accordi, ovviamente tonali: terza e quinta, signori miei) si leva, con il suo bravo fa diesis in armatura, il primo *song*: "over hill, over dale" e subito dopo i tromboni con sordina, un improvviso sol diesis e si bemolle. Il tutto, salve le apparenze, non potrebbe risonar più gradevole. Il primo recitativo - un'intera pagina - insegna il modulo: una sola nota. L'insistenza sul fa diesis (Quick, n. 6) si fa davvero accogliere piacevolmente: dov'è finito il misterioso? Il maestro sembra volersene dimenticare. L'ondeggiante 2/2 con

i minimi arpeggi dell'arpa ("Oberon is passing, fell and wrath") ci racconta un primo screzzo: un ragazzo indiano scatena un ripiccio geloso.

Gli schemi ritmici sottolineano la situazione, del resto non proprio minacciosa: per il futuro a ravvivare il cuore di Titania penserà Bottom testa d'asino, e tutto certo dimostrerà che il lieto fine, con tre nozze almeno, è fin d'ora garantito.

(Aveva forse più ragioni l'autore a prediligere il *Turn*; per le stesse sceglieremmo la limpidezza dorata, il gioco delle coppie: Atene, fuori mura, chiaro di luna). Per intanto, trilli e arpeggi vengono costituendo, misura per misura, uno dei climi essenziali della commedia amorosa, la ninna-nanna, *lullaby* o *berceuse* che sia: infine, il fascino del 6/8.

Lo sentiamo, *slow and gentle*, al n. 19. Lo canta Oberon, lo scandisce, ritmicamente, la celesta. Forse con qualche sospiro all'Italia? Alla Venezia, che del *Turn* ha accolto la prima? Sta di fatto che si legge qui "lento, con lenezza". Che sarà mai? La perla ritorna ogni volta, si esclude il refuso. Venezia, la zona del leno? Mitezza, lenità? (Nessun aiuto neanche dal Tommaseo).

La scrittura, essenzialmente armonico-ritmica, e dunque in via di massima estranea ad ogni espressività, deve tuttavia, per necessità drammatiche forzare un poco i limiti del rigore che Britten tanto ammira in Purcell segnatamente: ed ecco spuntare (ma si direbbe di preferenza sbocciare) fra le maglie del contrappunto severo episodi, anche solo di passaggio, che soddisfino quanto un teatrante deve pur pagare al

realismo della vicenda. Un esperto, riconosce subito la differenza fra l'assoluto musicale, l'"in sé", ed il figurativo, il rappresentativo. Se il compositore segna *gently howling* (si veda il risveglio di Titania all'inizio del terzo atto), ciò significa che qui l'esecutore dovrà guardarsi dall'osservare un tempo rigidamente aritmetico: il problema è, naturalmente, almeno per il pianoforte di tocco e di fraseggio: valori autonomi che restano tuttavia di somma importanza. Vi è da considerare anche la successione delle singole sezioni, degli

*Memorabile nei due bambini
la decisione dell'agire, camuffata
da cortesia: quanti segreti fra
questi imbottiti salotti vittoriani*

episodi, e del loro mutevole timbro. Così, nel luogo citato, il contrappunto a tre voci si viene costituendo passo passo, il disegno di crome si insinua al n. 2, si conclude su una misura il recitativo; si inizia a questo punto un curioso disegno, pizzicato, affidato alla celesta, le due ultime note legate: i suoni sono tutti urti di seconde: sono essi a trasformare il ritmo meccanico in qualcosa di vivace: e difatti l'indicazione è *lively*. Gli episodi seguenti tengono conto naturalmente di queste necessità espressive. Singolari in tutto Britten saranno sempre le note doppie: scala per terze, per seconde, per quinte, e via discorrendo. Il tutto sfocia per così dire in un

tempo deciso: ad esempio un movimento di marcia, che si fonda naturalmente sulla fisiologia del moto.

S'è detto delle seconde, che da sempre introducono un *frisson* nella regolarità del passo. Il gusto di quel piccolo urto, così pungente, deriva, attraverso Ravel, da situazioni analoghe nella fuga bachiana che segue la *Fantasia cromatica*.

Per quanto riguarda la possibilità di sfiorare tessuti piuttosto tesi si aprono schiarite di canto: non solo in Titania, ma nelle laudi che le rivolge un innamorato, e nelle altre che i quattro amanti avanzano, per poche battute, con un'enfasi lirica pucciniana: così nel quartetto "With this field-dew consecrate" nel terz'atto, o l'incantevole quintetto "Sweet friends, to bed", chi sa e, tutt'uno, morale della favola.

Si potrebbe forse indicare un eccesso di presenza nei ruoli degli artigiani, oltre s'intende ai tagli vigorosissimi (la metà almeno dei versi, e quasi tutta la parte dei duchi), ancor più la carenza di liricità, sensibilmente ridotta dal testo incantatorio. E tuttavia, si deve riconoscere come, nel *Turn*, la vocalità ottenga quanto le spetta, salvo restare intatta nelle parti (la Governante in primo luogo) capaci di partecipazione affettiva al mostruoso, sinistro *ghost story*, del quale non si saprebbe trovare l'equivalente fuori dell'area anglosassone. Si voglia o no, quell'accento sinistro è legato anima e corpo alla lingua inglese: non esiste oltre Dickens e James.

E tuttavia, il carattere dei due bambini, la superbia di Miles, la perfidia sottile di Flora sono, al primo contatto con la nuova governante, affatto limpidi, destinati alla rovina. Memorabile resta la loro precocità, la decisione dell'agire, camuffata da cortesia: quanti *curtsies*, quanti segreti, fra questi imbottiti salotti vittoriani.

Infine, anche i personaggi malvagi dimostrano una infernale dignità, e occorrerà



“The Turn of the Screw” al festival di Spoleto e il “Dream” all’Opera di Roma: due spettacoli riusciti e di vivissimo successo



I fantasmi di Britten, le fate e il mistero nel “Sogno”, due piccoli maschaloni nel dramma sinistro tratto da James Quando l’opera è un canto infantile, temerario ma con un amoroso riguardo alla tonalità. Il maestro Mario Bortolotto, nell’inserito XII, racconta “The Turn of the Screw” al Festival di Spoleto e il “Dream” all’Opera di Roma: due spettacoli riusciti e di vivissimo successo

citare Yeats per tentare di salvarsi: le filastrocche della grammatica latina suonando come amuleti.

Musicando tali sillabe, Britten è ricorso a un’intera tradizione di formule e giaculatorie. Già il *Dream* ce ne aveva mostrati. *Come, your Bergomask* (anche secondo Debussy?). Rappresentare *The Turn of the Screw* è tutt’altro che facile: quanto Britten e Pears hanno dedotto dal racconto meraviglioso di Henry James è impresa quasi proibitiva: intelligenza, cultura e gusto presentando le loro legittime richieste. Anzitutto: come appariranno i due ghosts, e con quali vestiti?

Sarebbe molto difficile dirlo, e anche più esigerlo.

Naturalmente atmosfera allusiva, con tutti gli *old curiosities* raccattabili presso qualunque rigattiere, non solo in patria.

Giorgio Ferrara, regista, ne ha con rara intelligenza, radunati parecchi, fra cui sedie gotiche (neogotiche vogliamo dire) giustamente repellenti, ma necessarie perché vi corressero in mezzo i ragazzini pestiferi. Le scene, con paurosi cipressi, erano perfettamente adeguate alla angosciante vicenda che, oggi almeno, ha il suo sapore ambiguo, vagamente ecclesiastico.

Inutile aggiungere che tutti gli attori (alla testa i due ragazzini da schiaffi) conoscevano a menadito la loro parte: sicché i movimenti, benissimo studiati, ci parvero come un ballo dell’antica Albione. Giorgio Ferrara opta per una versione realistica, con risultati molto persuasivi, di perfetto gusto sul piano musicale, occorre almeno ricordare i due piccoli maschaloni, che per gli Anglosassoni sono indemoniati. Rimandiamo la eventuale disputa, che minaccia di farsi seria. Comunque sia, migliore occasione: non senza ricordare l’istitutrice, Marie-Adeline Henry, e Leonardo Capalbo, Quint. Scenografia assai suggestiva, con riferimenti alla pittura di Böcklin, dovuta a Gianni Quaranta.

Dirigeva, con molto slancio e fervore, il maestro Johannes Debus, con l’orchestra Verdi di Milano. Vivissimo successo. Del pari gradevolissimo il *Dream*.

E’ noto come la commedia shakespeariana è croce e delizia dei registi, ma i *fairies* stavolta erano stranamente benefici: intendiamo per il direttore, rigoroso come un reale individuo implicato nella strana vicenda magica; James Conlon, e il regista Paul Curren, esatto e fantasioso. Anche l’orchestra romana, sotto la guida così sapiente, parve produrre miracoli: una serata davvero divertente.