Musicalia/11

«Who can turn the skies back and begin again?»

Nove studi su Benjamin Britten

A cura di Simone Caputo e Alessandro Maras

Libreria Musicale Italiana

MUSICALIA
11

Collana della sezione di Studi scenico-musicali del
Dipartimento di Studi greco-latini, italiani e scenico-musicali
Sapienza Università di Roma

Fondata da Pierluigi Petrobelli
Diretta da Franco Piperno

Redazione e layout: Ugo Giani

© 2015 Libreria Musicale Italiana srl, via di Arsina 296/f, 55100 Lucca
lim@lim.it www.lim.it

Volume realizzato con il contributo di Sapienza – Università di Roma (Finanziamenti per le iniziative culturali e sociali degli studenti, a.a. 2012/13)

Tutti i diritti sono riservati. Nessuna parte di questa pubblicazione potrà essere riprodotta, archiviata in sistemi di ricerca e trasmessa in qualunque forma elettronica, meccanica, fotocopiata, registrata o altro senza il permesso dell'editore, dell'autore e del curatore.
ISBN 978-88-7096-827-9

«Who can turn the skies back and begin again?»

Nove studi su Benjamin Britten

A cura di Simone Caputo
e Alessandro Maras

Libreria Musicale Italiana

Sommario

Prefazione VII

«Who can turn the skies back and begin again?»
Nove studi su Benjamin Britten

Heather Wiebe
Scoprire l'America: da *Paul Bunyan* a *Peter Grimes* 3

Christopher Chowrimootoo
L'opera borghese: *Death in Venice* e l'estetica della sublimazione 29

Davide Daolmi
Niente sesso, siamo Inglesi 77

Alessandro Cecchi
Contatti scabrosi. Forma materiale e drammaturgia musicale in *The Turn of the Screw* 91

Simone Caputo
«The walk from the town to Grime's hut»: la passacaglia del *Peter Grimes* 111

Federica Marsico
Phaedra di Benjamin Britten. Verso un'interpretazione *queer* 135

Alessandro Maras
Sinfonia da Requiem: un messaggio di agguerrito pacifismo 149

Eugenio Refini
Britten interprete di Michelangelo: ispirazione biografica e riscrittura della tradizione 165

Giuliano Danieli – Alexandros M. Hatzikiriakos
«Ci vuol altro per fare un'opera». Appunti e riflessioni sulla ricezione italiana del teatro di Benjamin Britten 175

Indice dei nomi 195

Prefazione

Questo libro raccoglie scritti di autori con competenze, provenienze e prospettive molto diverse: uno sguardo collettivo accomunato dalla passione per la musica di Benjamin Britten, che, malgrado gli apparenti riconoscimenti, risulta ancora poco presente nella cultura italiana.

Questa relativa estraneità è stata tra le molle che hanno spinto l'associazione Assonanze – studenti e dottori di ricerca in discipline musicali dell'Università Sapienza di Roma – a organizzare, nel gennaio del 2014, le Giornate di studio dal titolo *Un "altro" Novecento: Benjamin Britten*, in collaborazione col Corso di Laurea Magistrale in Musicologia e col Dottorato in Storia e Analisi delle Culture Musicali della suddetta università. In quell'occasione esperti studiosi, giovani studenti e dottorandi vennero invitati a esplorare la prospettiva del prolifico autore britannico e il suo percorso di viandante inquieto, in aperto contrasto con le tendenze dell'era post-bellica.

Particolare attenzione fu riservata ad alcuni aspetti della sua produzione. Anzitutto Britten come compositore di musiche che, al di fuori di ogni logica d'appartenenza, dovevano e potevano parlare ad un ampio pubblico, e proprio per questo non furono amate dalle neoavanguardie, che non sostennero quanti come lui tentarono di instaurare con gli ascoltatori un dialogo lontano da rigidi manifesti e programmi. La sua musica cercò di essere sempre specchio del mondo: territorio ambiguo di anti-eroi dolenti in contrasto con la società e alla ricerca di un propria dignità; offerta catartica alla comunità di riferimento, attraverso il racconto di storie spesso oscure e tragiche; rito laico per la consacrazione di uno spazio di vita comunitaria, capace di pacificare i disastri del secondo conflitto mondiale.

Quindi Britten quale creatore tra i massimi del teatro musicale del dopoguerra, in un'epoca di crisi del genere "opera": tacciato di tradizionalismo, ritenuto obsoleto, accusato di "tecnicismo" e considerato un'anticaglia destinata all'oblio di fronte alle nuove seduzioni dell'elettronica. Sin dal trionfo di *Peter Grimes* (1945), i percorsi dell'operato britteniano dialogarono in modo curioso, proficuo e intensissimo tanto con la contemporaneità elaborata in una nuova drammaturgia sonora, quanto con le molteplici eredità della cultura musicale mondiale. Egli riprese le idee del Barocco – con al centro la figura di Henry Purcell, maestro di sapiente utilizzo delle risorse

della lingua inglese –, del teatro "da camera" – attraverso il recupero dell'oratorio, ad esempio Britten incise una bellissima edizione di *The Dream of Gerontius* di Edward Elgar – e finanche delle forme tradizionali del teatro giapponese, che influenzarono le *church parables*, *Curlew River* (1964), *The Burning Fiery Furnace* (1966) e *The Prodigal Son* (1968).

E ancora il Britten parte di una cerchia di giovani intellettuali ostracizzata dall'*establishment*, eppure desiderosa di trovare un contatto con esso: la cerchia di Wystan Hugh Auden, Stephan Spender e Christopher Isherwood, che parte non marginale ebbero nella formazione del compositore inglese – tra i primi tentativi teatrali di Britten vi furono proprio le musiche per le commedie *The Ascent of F6* (1937) e *On the Frontier* (1938) di Auden e Isherwood; su parole di Auden fu la sua prima contestata operetta, *Paul Bunyan*, scritta nel 1941 per la Columbia University. Animati da un generico spirito di sinistra e omosessuali, Britten, Auden, Spender e Isherwood condivisero una visione critica della Gran Bretagna "imperiale" e omofoba, e sperimentarono nella seconda metà degli anni Trenta il viaggio alla volta dei più tolleranti Stati Uniti. Eppure fu proprio durante il soggiorno americano che Britten scoprì l'amara poesia realistica del conterraneo George Crabbe, straordinario campione di inglesità, determinante nel fissare il caposaldo della poetica del compositore – lo scontro terribile tra individuo e società – e a spingerlo a tornare nel natio Suffolk, per trovare un intimo luogo di radicamento. Di ritorno in Gran Bretagna, nel 1942 Britten si dichiarò obiettore di coscienza, in un momento in cui la retorica bellica era al culmine nei territori dell'impero: «I feel that the fascist attitude to life can only be overcome by passive resistance. If Hitler were in power here or this country had any similar form of government, I should feel it my duty to obstruct this regime in every non-violent way possible, and by complete noncooperation. I believe sincerely that I can help my fellow human beings best, by continuing the work I am most qualified to do by the nature of my gifts and training, i. e. the creation or propagation of music».[1]

Idee e percorsi che, guardati retrospettivamente nel contesto della storia della musica del Novecento, potrebbero quasi essere letti come tentativi di risposta alla domanda che Peter Grimes (si) poneva nel secondo atto dell'omonimo dramma: «Who can turn the skies back and begin again?».

1 «Io penso che la concezione fascista della vita si possa superare solo con la resistenza passiva. Se Hitler fosse al potere qui, o questo Paese avesse una simile forma di governo, sentirei come un mio dovere ostacolare il regime con ogni azione non violenta possibile e attraverso una totale non-cooperazione. Penso sinceramente di poter aiutare gli altri esseri umani, continuando l'opera per cui sono particolarmente preparato, dalla natura dei miei talenti e della mia formazione, e cioè la creazione e diffusione della musica». B. Britten, *Statement to the Local Tribunal for the Registration of Coscientious Objectors*, in Id., *Britten on Music*, a cura di P. Kildea, Oxford University Press, Oxford 2003, p. 40. Le traduzioni, nel corso di questo volume, ove non sia specificato altrimenti, sono a cura del singolo autore per i contributi italiani, e dei curatori per i testi in lingua inglese.

Sulla scorta della proficua esperienza rappresentata dalle Giornate di studio, si è deciso di dedicare a Benjamin Britten un volume miscellaneo, che raccoglie alcuni dei contributi prodotti in quell'occasione, un saggio in prima traduzione italiana di Christopher Chowrimootoo e un'indagine sulla ricezione in Italia dei più noti lavori teatrali britteniani (andati in scena tra il 1946 e il 1990): un primo passo meditato e, si spera, non effimero, volto ad approfondire attraverso approcci critici differenti un autore, alcune sue opere e aspetti di un repertorio in costante dialogo con la storia e la società.

Aprono il libro i saggi di due giovani ma già noti studiosi britteniani, Heather Wiebe e Christopher Chowrimootoo, dedicati l'uno alla prima opera di Britten, *Paul Bunyan* (1941), l'altro all'ultima, *Death in Venice* (1973). Rileggendo il grande salto che separa *Bunyan* da *Grimes*, solitamente inscritto nella biografia di Britten come parte del ritorno alla madrepatria inglese dopo un breve periodo di sradicamento, Wiebe individua nell'opera commissionata dalla Columbia University un'illuminante porta d'accesso a un momento formativo e instabile nello sviluppo dell'opera americana, che lascerà un chiaro segno sui successivi lavori del compositore inglese. In *Bourgeois Opera: "Death in Venice" and the aesthetics of sublimation* (Jerome Roche Prize 2012, Kurt Weill Foundation Article Prize 2013), Christopher Chowrimootoo indica le ragioni che portarono numerosi commentatori a tradurre i tratti più sensuali dell'ultima opera di Britten in astratte espressioni filosofiche, teorizza quella che chiama "estetica della sublimazione" quale modo per comprendere questi processi di traduzione – intimamente correlati alla storia e alla storiografia dell'opera del Ventesimo secolo – e rintraccia in alcune delle scelte operate da Britten le spinte a una tale lettura estetica. Nell'incoraggiare gli spettatori a convertire i suoi aspetti più immediatamente suadenti in rarefatte astrazioni, *Death in Venice* si configura come *medium* tra alcune delle opposizioni fondamentali della critica modernista – mente e corpo, forma e retorica, sperimentalismo e cultura di massa – offrendo al pubblico la possibilità di vivere tutti quei piaceri "a basso costo" tipici di uno spettacolo operistico, e però al contempo adombrando la presenza di quell'astrazione formale e intellettuale che l'opera, in teoria, rifugge.

Seguono due contributi dedicati a *The Turn of the Screw* (1954). Il primo, di Davide Daolmi, è apparso nel programma di sala del Teatro La Fenice di Venezia in occasione della messa in scena dell'opera nel 2010; si è scelto di ripubblicare in questa sede *Niente sesso, siamo inglesi*, perché rappresenta una guida ideale, fornita di chiavi ermeneutiche appropriate e inedite, per accedere al mondo ricco di segreti del lavoro. Per Daolmi *The Turn of the Screw* è forse l'opera più emblematica del catalogo teatrale britteniano, perché qui «il gioco sadomasochistico con il pubblico è perfettamente distribuito fra musica e soggetto»; è qui che il disagio non è semplicemente accompagnato dalla scrittura musicale (profondamente ricercata: organico insolito, uso del serialismo, lirismo castigato), ma costantemente evocato dal suono che si fa

esso stesso narrazione e mistificazione, e viceversa. Il secondo, di Alessandro Cecchi, propone un'ampia disamina della rappresentazione drammaturgico-musicale, analizzando i modi in cui la scelta e l'elaborazione del soggetto si connettono con la "radicalizzazione" del linguaggio musicale: riflettendo sull'interazione delle componenti volta per volta coinvolte entro configurazioni emergenti di senso, Cecchi si interroga sulla possibilità di delineare una "posizione" di Britten nei confronti della vicenda rappresentata in *The Turn of the Screw*.

Nel progetto di questo volume, poi, quattro studi sono stati selezionati tra le relazioni presentate in occasione delle Giornate di studio. Simone Caputo indaga la Passacaglia del IV Interludio del *Peter Grimes*, quale motore del dramma: collocata al centro dell'impianto narrativo, essa, condensando tanto i motivi musicali, quanto quelli psichici della vicenda, registra il disperato, rovinoso e coattivo processo psichico di Peter, preparando così lo sfogo violento che conduce alla morte del suo giovane apprendista. Il saggio di Federica Marsico analizza da un punto di vista poetico-musicale l'ultima opera vocale di Britten, la cantata drammatica *Phaedra* (1976), rintracciando nei momenti di maggiore tensione emotiva – scatenata dal contrasto tra desiderio erotico incestuoso e vergogna di una passione malata – una possibile identificazione dell'io biografico del compositore con la regina cretese, nel processo di rielaborazione del soggetto mitico. Alessandro Maras ricostruisce i diversi messaggi di pacifismo che si celano dietro la *Sinfonia da Requiem*, opera commissionata dal Giappone nel 1940 per celebrare i 2600 anni dell'Impero, ma respinta perché ritenuta inadeguata: trasfigurazione dell'*habitus* occidentale in antitesi alla posizione bellica giapponese; requiem in memoria dei defunti uccisi durante le guerre nipponiche; musica in morte di un impero incapace di conservare la pace. Infine Eugenio Refini rilegge i *Seven Sonnets of Michelangelo* (1942), esempio del modo ambivalente con cui il compositore guarda alla tradizione poetica e musicale del passato: nel ciclo, il rispecchiamento autobiografico si combina infatti con un processo di "traduzione" delle fonti poetiche che trova nella concretezza della *performance* la propria valenza semantica.

In conclusione, Giuliano Danieli e Alexandros Hatzikiriakos propongono alcune considerazioni sulla ricezione italiana di *Peter Grimes*, *The Rape of Lucretia*, *The Turn of the Screw* e *Death in Venice*, e sui discorsi spesso contraddittori elaborati dalla critica italiana sull'opera di Britten tra il secondo dopoguerra e il 1990, portando alla ribalta domande su cui è necessario interrogarsi se si vuole ragionare dell'alterità del compositore inglese rispetto alle altre esperienze musicali novecentesche.

I ringraziamenti per la realizzazione del libro vanno al «Cambridge Opera Journal» per aver dato il proprio consenso alla pubblicazione del saggio di Christopher Chowrimootoo; alla Fondazione Teatro La Fenice di Venezia e al curatore della rivista «La Fenice prima dell'Opera», Michele Girardi, per aver dato il proprio

consenso alla pubblicazione del saggio di Davide Daomi; al Corso di Laurea Magistrale in Musicologia e alla Scuola di Dottorato in Storia e Analisi delle Culture Musicali dell'Università di Roma "La Sapienza". Per la gentile concessione delle immagini presenti nel saggio di Christopher Chowrimootoo si ringraziano Nigel Luckhurst (Fig. 1) e la Britten-Pears Foundation (Figg. 2-5). Un ringraziamento particolare va a Christopher Chowrimootoo, Davide Daolmi e Heather Wiebe per la loro partecipazione costante e concreta al progetto. Altrettanto sentito è il ringraziamento al comitato scientifico delle Giornate di studio *Un "altro" Novecento: Benjamin Britten* nelle persone di Andrea Chegai, Susanna Pasticci, Franco Piperno, Antonio Rostagno ed Emanuele Senici, che hanno supportato attivamente e sostenuto con fiducia e dedizione tanto l'elaborazione delle suddette giornate, quanto il lavoro di realizzazione di questo volume. Infine un personale ringraziamento va a tutti i soci di *Assonanze*, per l'intenso lavoro di progettazione degli eventi relativi alle giornate britteniane e il fattivo contributo alla produzione del volume.

S. C. e A. M.

«Who can turn the skies back and begin again?»
Nove studi su Benjamin Britten

Davide Daolmi

Niente sesso, siamo Inglesi*

Una sola certezza rassicura l'ignaro reduce dalle penombre teatrali di *Turn of the screw* – titolo al punto impronunciabile da obbligarci a preferire il nostrano *Giro di vite* – ed è quella di aver assunto definitiva la coscienza di una domanda inevitabile: Ma di cosa caspita parla questa storia?

Dal momento che sono qui, tenterò di adempiere al ruolo faticosissimo e scabroso di proporre una risposta.

Le due donne che vedrete (o avete visto) sulla scena – l'una più attempatella, l'altra meno (ma dipende dagli interpreti e dalla forza contrattuale del regista) – non sono le vere protagoniste della storia. O meglio lo diventano per causa di forza maggiore: i veri ruoli principali sono o troppo poco adulti (e lasciare un'intera opera alle ugole acidine di due bambini sarebbe stato eccessivo anche per un sodale incallito dell'adolescenza come Britten), o sono troppo poco vivi. E infatti questa vorrebbe essere una storia di fantasmi, ma si sa, i fantasmi ci sono e non ci sono, e forse fanno più paura quando non si vedono: epperò qualcuno in scena ci deve pur andare. Che ti rimane? Ovvio: le due governanti (le donne di cui sopra). Che tuttavia solo osservano e poco contribuiscono al procedere della storia, se non per dar voce ai pregiudizi del pubblico (come noto inesauribili, e alla fine vero motore dell'intera vicenda).

Sento già le obiezioni. D'accordo: la giovane istitutrice è la vera protagonista, ma lo è in quanto fautrice di una storia in cui lei non c'è e che forse non esiste. Ma su questo ritorneremo dopo che avremo ridimensionato il ruolo capzioso degli spettri. Non v'è dubbio, Henry James, al cui racconto l'opera s'ispira, è diventato famoso per i fantasmi delle sue storie, e anche oggi che i suoi racconti son diventati essi stessi fantasmi (dal momento che nessuno li legge più), il suo nome evoca aristocratici manieri vittoriani; quegli stessi dove per esempio è ambientato *Ritratto di signora*, il suo più celebre romanzo, che non pullula di ectoplasmi ma semmai delle fregole della protagonista (nell'omonimo film straordinariamente interpretato da Nicole Kidman) – se vogliamo fantasmi anch'esse.

---

* Saggio precedentemente apparso con lo stesso titolo in «La Fenice prima dell'opera», 4 2010, pp. 11-30. Viene pubblicato qui per gentile concessione della Fondazione Teatro La Fenice.

In particolare *Giro di vite* trionfa in *Henry James: Racconti di fantasmi* – ponderoso «Millenni» einaudiano di 650 pagine che a tutto può servire, compreso un omicidio, non alla lettura prima d'addormentarsi. Ma non si speri di rimanere terrorizzati da questo soprannaturale come fosse Stephen King. Perché qui i fantasmi oltre a essere metafore di un prevedibile rimosso (siamo negli anni di Freud), sono così tanto metafore che sembra si siano dimenticati del loro ruolo di fantasmi; ruolo a cui spetta, come noto, spaventare gli ospiti del castello e custodire un segreto tremendo che, appunto perché segreto, verrà rivelato entro la fine del racconto.

Eppure qui si spaventano in pochi. I bambini sono conniventi e fra le due donne, una non li vede e l'istitutrice ha altri problemi. Ma cosa più grave il segreto non c'è. O meglio se c'è, non viene rivelato. Sì, qualcosa a mezza voce si capisce dai discorsi farneticanti di tutti, ma poi alla fine nessuno si perita di spiegare alcunché, e si rimane col dubbio che, come in *Ritratto di signora*, anche questa volta le paturnie femminili ci abbiano messo del loro. Il senso che tutto sia ancora irrisolto, getta ognuno in un disagio imbarazzato – tranne i critici: loro nell'indeterminatezza ci sguazzano, ansiosi di soccorrere il mondo quali nuovi aruspici di verità.

Ciò detto, vi dovevo una sintesi degli accadimenti. Eccola: il bambino muore. Troppo sintetica? Provo a usare più parole: il bambino, che si chiama Miles, esaspera l'istitutrice (la donna più giovane), lei ha qualche visione più reale del previsto (del resto, niente da fare tutto il giorno, la campagna inglese desolata, pochi maschi in giro…) poi Miles muore e la storia finisce.

Non mi odiate anche se vi ho rivelato il finale. Non c'è nessun colpo di scena in questa morte; arriva tanto inaspettata che più che dramma è sorpresa (con una buona dose di risposte taciute). Niente a che vedere con Gilda che esanima fra le braccia di Rigoletto. Lì la consapevolezza della tragedia si tocca con mano: la certezza di quella morte è l'avveramento di una buona mezz'ora di presagiti timori. Miles muore senza un perché, al punto che qualche regista non lo fa nemmeno morire, insinuando che sia un fantasma anche lui.

L'altra cosa poco chiara di questa storia è lo sdoppiamento dei personaggi: due governanti, due bambini, due fantasmi. Quando invece tutto ruota attorno a una sola metà di questo doppio. D'accordo, le due donne hanno ruoli diversi, una è la giovane istitutrice ignara (che non ha nome); l'altra, l'anziana Mrs Grose, gestisce la casa. Si capisce che quest'ultima offre un terreno di confronto alle inquietudini della maestrina: una salvezza a teatro che permette di trasformare le elucubrazioni della giovane in un più digeribile dialogo – per la verità Mrs Grose tenderà a non sentire, non vedere, a volte persino non parlare, al punto da insinuare il dubbio (ahimè alla fine deluso) che il trasformarsi nelle tre scimmiette deficienti sia, da parte della vecchia, una strategia per nascondere qualche segreto.

Ma perché accanto a Miles c'è la sorellina Flora? Si tratta solo di una bambina con qualche stranezza (che peraltro prima della fine uscirà di scena) o ha un ruolo chiave?

E poi: perché due fantasmi? (il domestico Quint e la precedente istitutrice Miss Jessel, morti entrambi non si sa come). Questo gioco di specchi, questo passato che vuol essere dimenticato, questa sorta di *par condicio* dei sessi, poco si spiega, dal momento che le inquietudini della nuova ospite, tolti gli orpelli narrativi, si legano esclusivamente a Miles e ai suoi presunti rapporti sordidi e impronunciabili con Quint, il mostro.

E qui finalmente cominciamo a capire qualcosa. Perché tutto questo parlare di significati nascosti, di letture trasversali, di evocazioni equivoche, sono un gioco sul *non dire*. Non per *dire altro*, ma proprio per *non voler dire*.

Cioè: la storia non ha interpretazioni multiple, è una e quella (malgrado *Giro di vite* sia probabilmente il più reinterpretato racconto della storia della letteratura). Quint se fosse un prete cattolico – ma non abbiamo motivo di crederlo tale – sarebbe un grattacapo in più per le attuali gerarchie vaticane. La vicenda, raccontata guardacaso dall'arcivescovo anglicano Edward White Benson allo stesso James, così fu appuntata nel taccuino dello scrittore:

> Note here the ghost-story told me at Addington […] by the Archbishop of Canterbury: the mere vague, undetailed, faint sketch of it – being all he had been told (very badly and imperfectly), by a lady who had no art of relation, and no clearness: the story of the young children (indefinite number and age) left to the care of servants in an old country-house, through the death, presumably, of parents. The servants, wicked and depraved, corrupt and deprave the children; the children are bad, full of evil, to a sinister degree. The servants *die* (the story vague about the way of it) and their apparitions, figures, return to haunt the house *and* children, to whom they seem to beckon, whom they invite and solicit, from across dangerous places, the deep ditch of a sunk fence, etc. – so that the children may destroy themselves, lose themselves, by responding, by getting into their power. So long as the children are kept from them, they are not lost; by they try and try and try, these evil presences, to get hold of them.[1]

Data del diario: 12 gennaio 1895. Non si parla di sesso, certo, ma solo perché non era elegante in quegli anni; ma cos'altro evocano i «dangeorous places»? Soprattutto, più che i numeri di bimbi e servi (età e quantità), si tace il genere. E sebbene poi James tenti d'intorbidare le acque affiancando sorelline ed ex istitutrici più o meno

1. «Assai vaghi, imprecisi e sfocati sono i dettagli di quanto mi ha riferito (molto approssimativamente) l'arcivescovo di Canterbury, dettagli appresi da una donna di pessimi costumi: è la storia di bambini (imprecisato il numero e l'età) lasciati alle cure dei servi in un'antica tenuta, a quanto pare dopo la morte dei genitori. I servi, malvagi e viziosi, corruppero e depravarono i bambini, crudeli e disonesti oltre il dovuto. I servi muoiono (non si sa come) e le loro apparizioni, le loro immagini tornano a infestare la casa e perseguitare i bambini cui sembrano rivolgersi, che chiamano e attirano in luoghi pericolosi – il fosso profondo di uno steccato abbattuto etc. – perché i piccoli possano farsi male, smarrirsi, e rimanere in loro potere. Fin tanto che i bambini stanno con loro non si perdono, ma queste malvagie presenze insistono ancora e ancora per stare con loro». Cit. in V. Jones, «Henry James's *The Turn of the Screw*», in P. Howard (cur.), *Benjamin Britten – The Turn of the Screw*, Cambridge University Press, Cambridge 1985, p. 2.

conniventi, è chiaro, anche per come evolverà la storia, che il suo interesse si concentra esclusivamente sul rapporto fra il piccolo e il domestico defunto.

Che cosa han combinato fra loro Quint e Miles? Nessuno lo dice, ma come un foglio bianco, ognuno può completare la storia secondo i suoi gusti: dalla caccia al cervo (certamente attività prematura per un bambino), alle lezioni di giardinaggio, alle discussioni gnostiche sull'esistenza di Dio (che, come noto, in un adolescente non contribuiscono a una sana formazione religiosa). Pensavate avessero fatto altro? Dunque siete voi che pensate male. Se, come aveva detto qualcuno, la bellezza è negli occhi di chi guarda, in questo caso, la perversione è nella mente di chi legge (o assiste all'opera).

Questo gettare in faccia al lettore perbenista le sue ipocrisie è stato lo stratagemma efficacissimo – e, va detto, oltremodo eversivo – messo in piedi da James. E infatti la critica dell'epoca, almeno quella accademica, raramente si espresse con altrettanto fastidio e livore verso il nuovo racconto, usando termini come «orribile, oltraggioso, impronunciabile, disgustoso». La vera colpa è stata denudare il lettore. Ma, va da sé, in questo modo se ne decretò il successo.

Del resto, se la critica si è accapigliata per decenni sul fatto che questi fantasmi fossero reali o solo una proiezione dell'istitutrice (e adesso si capisce perché l'unico personaggio a non avere nome è lei) è chiaro che aveva colto lo snodo forte del testo. Perché l'istitutrice in qualche modo rappresenta il lettore, e il grado di verità che le si attribuisce determinerà il livello etico di fruizione.

Per capire quanto preoccupante può apparire una storia in cui peraltro non si dice nulla, vale l'episodio della prima versione cinematografica di *Giro di vite*. Deborah Kerr, con magistrale interpretazione, trasformò *Suspense* (1961) in un film horror da cineteca. Qui la scena veramente sconvolgente è quella in cui l'istitutrice esplicita i suoi timori a Mrs Grose, assai più di quanto non aveva permesso di capire il racconto (alla sceneggiatura contribuì Truman Capote). La versione italiana – *Gli innocenti* – tagliò interamente quella scena, quasi dieci minuti di film, e anche quando il film, risorto dal restauro, è passato, nottetempo, sui nostri teleschermi, la scena seppur ripristinata non fu né doppiata né sottotitolata (quasi che solo agli anglofoni sia dato conoscere i retroscena scabrosi). Di più: il recente *The others* (2001), liberamente ispirato a *Giro di vite* – di nuovo con la Kidman, abbonata a James – trascura di occuparsi di sesso, introducendo vecchie psicopatiche, omicidi e malattie incurabili, evidentemente più rassicuranti.

James stesso aveva capito che il materiale che maneggiava poteva essere pericoloso. Lo sdoppiamento dei ruoli – e così il contraltare femminile del rapporto Miles-Quint – hanno lo scopo di diluire le apprensioni e insieme confondere le acque. Ma il vero effetto speciale, diabolicamente machiavellico – seppur *fumus* anche in questo caso – è l'uso dell'ambientazione di genere, il *ghost novel*. Ma che non sia un *mystery* (soprannaturale o meno) col senno di poi lo si comprende dalla strana morte di

Quint, evocata e poi definitivamente trascurata senza alcun indizio utile di spiegazione (e con una punta di fastidio per il lettore di gialli).

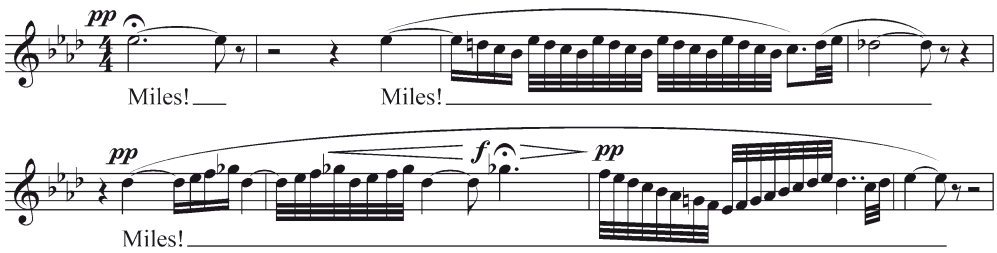
Va detto che, verso il 1870, si sviluppa a partire proprio dall'Inghilterra quel movimento che prenderà il nome di *modern spiritualism*. Non si tratta di un generico ritrovato misticismo, ma per certi versi di una forma di religione che poneva alla base del suo credo la possibilità di comunicare con i morti. Henry Sidgwick, marito della sorella di Benson, l'arcivescovo di cui sopra, fonderà nel 1882 la Society for Psychical Research (Società parapsicologica). Proprio l'anno prima di *Giro di vite*, il fratello William era stato eletto presidente della sulfurea *society* che subito fonderà la filiale americana.

Il fenomeno dei *medium*, dei tavolini, della scrittura automatica, si afferma proprio in questi anni (la parola 'medium' era stata coniata nel 1857 nel *Libro degli spiriti* di Allan Kardek). Con esso, il recupero del settecentesco 'mesmerismo' (dal medico del magnetismo animale Franz Mesmer, ricordato anche in *Così fan tutte*), nonché una rinnovata attenzione all'ipnosi come tecnica per penetrare le coscienze, nutrirà le teorie misticheggianti di questi anni. Nel clima pre-positivista in cui il fenomeno prende piede si afferma una 'scientificità' dello spiritismo che godrà di così largo credito al punto da condizionare un po' tutto il primo Novecento, dalle teorie di Jung ai fanatismi nazisti.

Ancora negli anni Cinquanta non sarà facile distaccarsi dalla seduzione di questo immaginario a mezza strada fra scienza e favola. Quando Britten vuol dar suono alla voce dei fantasmi, recupera proprio quella stessa idea tardo ottocentesca di soprannaturale (ovvero di un medioevo romantico mai esistito). Per l'ingresso di Quint pesca nella vocalità del XIII secolo, o così crede, imitando, a suo dire, gli *organa* di Perotinus intonati dal compagno Peter Pears nei salotti accademici e frutto degli esperimenti musicologici degli anni precedenti la guerra: non meno improbabili di quelli di oggi ma tanto figli degli *underscores* del cinema gotico alla Boris Karloff e Bela Lugosi:[2]

2. Gli esempi musicali, individuati mediante l'atto, la cifra di richiamo e il numero di battute in apice che la precedono (a sinistra) sono tratti dalla partitura: B. Britten, *The Turn of the Screw, op. 54. An Opera in a Prologue and two Acts. Libretto, after the Story by Henry James, by Myfanwy Piper. Deutsche Übertragung von Ludwig Landgraf*, Boosey & Hawkes, London 1955.

Es. 1. I – 7 72



Se per James pubblicare *ghost novels* era stato, almeno fino a quel momento, innanzitutto una strategia commerciale, con *Giro di vite* produce fantasmi quantomeno eccentrici: Quint e Miss Jessel sono ben altro che morti un po' troppo esuberanti. La verità è che la strategia di porre il lettore su una sedia scomoda, in ragione dell'infinito gioco di specchi che il 'non detto' sembrava riuscire a mettere in moto, James lo aveva sperimentato a partire da se stesso.

Come nel suo più celebre racconto, anche nella sua vita non si trova esplicito riferimento al sesso, almeno così afferma Leon Edel che in 5 volumi ha investigato lo scrittore forse con più parole di quante James ne avesse mai pubblicate da vivo. Certo è che quando il giovane Edward Forster andò a trovarlo a Lamb House, la residenza inglese che l'americano James si era comprato a Rye nell'East Sussex, non poté non sorprendersi per l'«atmosfera omosessuale» del suo salotto. E Forster se ne intendeva: di lì a poco avrebbe raccontato in *Maurice* (inedito fin dopo la sua morte nel 1970) i suoi taciuti amori per i vari Clive e Alec. Ma a Rye – che tanto ricorda Bly, residenza dei nostri fantasmi – James frequentò a lungo anche Robert Ross che più che per la sua attività di critico letterario è noto per aver sedotto a 17 anni il 32enne Oscar Wilde. Nei giorni in cui *Giro di vite* veniva pubblicato, Wilde subì la celeberrima condanna per sodomia dal tribunale di Sua Maestà. E c'è chi ha ipotizzato non fosse un caso che il personaggio che racconta la storia di Miles (narratore reintegrato da Britten all'ultimo minuto), si chiamasse Douglas, come l'ultimo, celeberrimo, amante di Wilde.

A Lamb House nel 1899 fu ospite anche Hendrik Andersen, uno scultore 26enne americano di origine norvegese, conosciuto qualche mese prima a Roma. Andersen non è baciato dal talento (la collezione delle sue opere è oggi conservata a Roma presso la Galleria d'Arte Moderna) e James se ne accorge ben presto, tuttavia mantiene per oltre quindici anni un intenso e a tratti struggente rapporto epistolare con il giovane. L'edizione delle lettere, trascurata in patria, è stata pubblicata per la prima volta a Venezia da Marsilio nel 2000, testo inglese e italiano, col titolo *Amato ragazzo*.

Che la reticenza, prima ancora che stratagemma letterario, fosse lo straordinario espediente di un confessione inespressa si mostra insomma fra le interpretazioni più

ovvie. Non di meno, l'abilità letteraria di James ha trasformato i disagi privati nelle suggestioni inafferrabili di un grande racconto. Ma a questo punto, l'ininterrotta diatriba esasperata dalla critica si esplicita fra chi crede i fantasmi proiezione dei disagi dell'istitutrice (magari alimentati da un frustrato sbandamento per lo zio assente) o, al contrario, persecutori reali della poverina e corruttori di bambini. Tale contrapposizione è forse la «trappola – parole di James – in cui far cadere chi non si lascia ingannare facilmente». Nell'uno e nell'altro caso, per la pace dei più, trionfa la finzione. Veri fantasmi o vere suggestioni, è sempre il racconto di ciò che non è. L'unica realtà rimane il non detto, e il non detto, tautologicamente, si tace.

Chi non vuole trascurare questo silenzio è Britten. Nel senso che anche lui vive di un simile stratagemma della finzione. Una vita costruita sul 'tacere quello che tutti sanno' – l'omosessualità e la passione letteraria per l'adolescenza – gli permetteva contemporaneamente di frequentare il bel mondo e ammantarsi dell'aura peccaminosa, seppur castigata, che negli anni Cinquanta, e non solo, faceva molto uomo di genio.

E non v'è dubbio che l'interesse per *Giro di vite* muova proprio da ciò che né lui né James hanno il coraggio di raccontare. Britten e la sua librettista, Myfanwy Piper, dichiarano di non voler reinterpretare il lavoro, ma solo adattarlo all'esigenze di una rappresentazione. Il tacere originario diventa un alibi per fingere di lasciare le cose come stanno: quel racconto non ha bisogno di essere ripensato, va bene com'è. E c'è chi ha tentato di crederci. Ma è evidente che il doppio piano di lettura non interessa affatto Britten. Non è la stratificazione dei significati che muove il compositore, ma solo il silenzio consapevole, un silenzio che esibisce un'intimità maschile che nel 1954, quando va in scena l'opera, non si poteva altrimenti raccontare.

Ed è un'ingenuità credere che la personificazione dei fantasmi – esclusivamente mentali in James – sia scaturita dalle esigenze di scena. Se così fosse non ci sarebbe bisogno di farli parlare fra loro all'inizio del secondo atto. Ma se anche per tutta l'opera li abbiamo potuti credere visione dell'Istitutrice (nessun'altro rivela di percepirli all'infuori di lei), nell'ultima scena si compie un ribaltamento spiazzante: Quint sembra rivolgersi a Miles, e l'Istitutrice presente non sente una parola di quello che il fantasma dice al bambino. A quel punto chiunque comprende che Miles, o forse entrambi i bambini, hanno mentito per tutto il tempo, perché evidentemente qualcosa è successo. L'opera, diversamente dal racconto, non offre altre letture alternative.

Se questo è certamente un impoverimento dei piani interpretativi, in realtà a Britten serve per sottolineare la provocazione sessuale. Che tuttavia non è la rivendicazione di un'identità di genere – inopportuna nell'Inghilterra di quegli anni – ma la strada per il riconoscimento culturale della sua musica. Il più celebrato compositore britannico, come noto, non riuscì mai a essere contiguo con l'idea di avanguardia che il Novecento aveva ormai definitivamente tratteggiato. Britten lo sapeva e compensò questa sua *défaillance* con il recupero insistito di una sessualità 'alternativa'

equiparabile alle sperimentazioni seriali della Neue Musik. In altre parole, occuparsi di omosessualità non è mai stato per lui, come si potrebbe suppore, la necessità di esibire il proprio privato, ma una strategia, a tratti inconsapevole, di affermarsi come compositore di rango. La tesi è di quelle un po' spiazzante, mi rendo conto, e quindi sarà bene esplicitarne i passaggi.

Il creatore di *Peter Grimes* – la prova, a lungo attesa, che l'opera può nascere Oltremanica – fu accusato dagli esperti di essere 'facile'. Oggi, che discutiamo se Allevi sia classico o *pop*, una simile etichetta può apparire incomprensibile, e forse nemmeno possiamo capire perché 'facile' sia un discredito. Eppure c'è ancora chi pensa che un brano orecchiabile ha poco a che fare con l'arte. Le ragioni di questa dicotomia – *Giro di vite* rischia di essere frainteso al di fuori di questa lettura – non sono così ovvie, e si fondano su un trauma profondissimo da cui non ci siamo ancora ripresi.

L'idea che l'arte, come frutto dell'intelletto, sia espressione dell'elemento nobile dell'umanità è assunto che si perde nella notte dei tempi. Le oligarchie aristocratiche hanno usato l'arte – che ordinavano e fruivano – come dimostrazione che il sangue blu fosse un pochino meglio del sangue di qualunque altro colore. Godere di quell'arte era già sintomo di nobiltà, anche se non erano loro gli artisti. Ma il meccanismo era biunivoco. Anche l'arte diventava nobile se apprezzata da nobili orecchie.

Dopo la Rivoluzione Francese la borghesia ha preteso continuare a partecipare di quell'arte allo scopo di ottenere il riconoscimento che il sangue non concedeva più. E ora il borghese, da vero *parvenu*, ascolta la musica indossando il suo abito più bello, impone il *frac* ai musicisti, erge templi sontuosi per la liturgia del concerto, disegna pianoforti – espressione tipica della 'sua' musica – neri e solenni come un altare. Ma una cosa è offrire la propria creatività a una società aristocratica che accoglie i musicisti nel suo esclusivissimo alveo, un'altra è pagare la prestazione col vil denaro. Perché avevano un bel dire i Beethoven, gli Schumann, i Brahms di essersi liberati dal giogo umiliante della committenza di corte per offrire la loro opera a chiunque avesse la sensibilità d'apprezzarla. La commissione mercenaria rompe l'incantesimo: ora c'è solo un contratto commerciale e soprattutto vengono a mancare quelle orecchie nobili che rendevano nobile la creazione che ascoltavano.

I musicisti sapevano di rivolgersi a un pubblico che certo non aveva l'intelligenza per capire (quella stessa che non avevano nemmeno gli aristocratici) ma i compositori sapevano anche che quel pubblico aveva perso irrimediabilmente l'opzione 'taumaturgica' che dava elevazione spirituale all'arte. Insomma, l'arte diventa perlopiù 'perle ai porci'. E siccome alcuni maiali – per rileggere Orwell – sono più maiali di altri, sarà inevitabile il disprezzo rivolto all'ascoltatore che è contemporaneamente il committente.

Dapprincipio si registra il distacco fra pubblico e artista: quest'ultimo si costruisce la sua identità sulla differenza, il genio, qualità innata che lo rende migliore (è l'epoca del virtuosismo); poi la volontà di non confondersi con i gusti della borghesia

indurrà molti a cominciare a diffidare dell'eccessiva popolarità («l'arte non è per tutti, se è per tutti non è arte»), fino a sollecitare consapevolmente il fastidio e il disturbo nell'ascoltatore, garanzia certa di non appartenere a quel mondo (quello del pubblico pagante) greve e supponente, e viatico necessario alla salvezza morale. Il Novecento ha riconosciuto nobile e colta quasi esclusivamente quella musica che meglio sapeva punire i suoi ascoltatori. Per un secolo, l'ultimo appena concluso, la borghesia ci ha creduto, e in un rituale sadomasochistico ha goduto nel farsi umiliare da *kermesse* artistiche con cui non aveva nulla da spartire, se non il disinteresse nel migliore di casi, l'inadeguatezza per la propria ignoranza in tutti gli altri. Diventava un atto di espiazione, una medicina. Non ti piace ma fa bene.

Poi il gioco al massacro ha esaurito le sue vittime. Col senno di poi dobbiamo ammettere che l'ignoranza borghese ha avuto la meglio, e quell'arte che aspirava alla purezza a discapito di un suo ruolo *dentro* il mondo è morta o sta morendo. Per certi versi forse tutto ciò è anche un bene, ma speriamo che ora, dalle ceneri, esca qualcosa di meglio del *Grande fratello* (e questa volta non sto citando Orwell).

Britten, apparentemente, sembra non aver voluto giocare questa partita, almeno non fino in fondo. Ma, come per molte cose che gli appartengono, è solo una strategia di facciata. Da musicista, percepiva il lato malsano dell'azione punitiva dell'arte, ma non aveva gli strumenti per opporsi. Da vero borghese – e non c'è compositore più borghese di lui – credeva anche lui che quello fosse il prezzo da pagare per la ricerca di una dignità etica di classe. Certo, sapeva di non poter vivere senza pubblico e quindi mai avrebbe accolto i radicalismi elitari chessò di un *Marteau sans maître* di Boulez (1955). Ma in quegli anni non sarebbe nemmeno stato in grado di abdicare alla frusta: non si paga la padrona in pelle e stivali per farsi fare le coccole. Proporre qualcosa sul modello di *Candide* di Bernstein (1956), uno dei tre o quattro capolavori del Novecento, sarebbe stato un fallimento (come in effetti fu per l'americano): il pubblico voleva uscire da teatro pur coi lividi, ma con la sensazione di esser stato comunicato e benedetto (del resto era da oltre un secolo che qualcuno gli diceva che quella era l'unica strada per redimersi).

L'idea, in verità strategica, di Britten è quella di non puntare tutto sullo stile ma distribuire la sua dose punitiva fra scrittura e soggetto. E negli anni Cinquanta le storie più 'disturbanti' erano sempre quelle legate al sesso, soprattutto se non procreativo. Altri suoi contemporanei preferiranno la crisi sociale, il disagio introspettivo, la rivendicazione politica, Britten non può fare a meno di raccontare le pulsioni rimosse: incesto pedofilia masochismo omosessualità eccetera. Anche in un *divertissement* apparentemente innocente come *Albert Herring* (1949) identità di genere e *crossdressing* diventano chiave di volta del lavoro, in polemica tutt'altro che bonaria ai pregiudizi borghesi.

Giro di vite è in questo senso la sua opera più emblematica, dove con più convinzione il gioco sadomasochistico con il pubblico è sapientemente distribuito fra musica e soggetto, dove addirittura il disagio degli accadimenti non è semplicemente affiancato ai preziosismi scomodi dello stile musicale, ma il fastidio costantemente evocato del suono diventa esso stesso metafora della vicenda taciuta. E viceversa.

Del resto il titolo stesso, *Giro di vite*, come non ha evitato di ricordare molta critica letteraria, evoca l'idea di tortura. E se nel racconto di James rimandava all'atto inquisitorio dell'istitutrice sui misteri di Miles, in Britten assume un valore più esteso, quasi a recuperare la spiegazione, invero un po' artificiosa, che offre l'esordio di James:

> The story had held us, round the fire, sufficiently breathless […] till somebody happened to note it as the only case he had met in which such a visitation had fallen on a child. […] It was this observation that drew from Douglas – not immediately, but later in the evening – a reply […] «I quite agree – in regard to Griffin's ghost, or whatever it was, that its appearing first to the little boy, at so tender an age, adds a particular touch. […] If the child gives the effect another *turn of the screw* [corsivo mio], what do you say to *two* children – ?».[3]

Il livello di disagio e spiazzamento che Britten mette in atto è realmente un 'giro di vite' rispetto alle aspettative del pubblico. Non tanto, o non solo, per il coinvolgimento dei bambini – di casa con Britten – quanto soprattutto per la negazione di un vero racconto, il silenzio sulle spiegazioni, l'assenza paradossale del soggetto narrato. Sul versante strettamente compositivo *Giro di vite* non trascura nessuno di quegli elementi che collocano il prodotto musicale nell'ambito esclusivissimo della 'ricerca': dall'organico insolito, alla costruzione formale, all'uso del serialismo, al lirismo castigato, all'eliminazione delle masse.

L'orchestra di *Giro di vite* non c'entra nulla con la compagine sinfonica solitamente destinata alla lirica. Britten sceglie un solo strumento per famiglia, e mette insieme un *ensemble* di una quindicina di esecutori che senz'altro conserva la ricchezza timbrica ma si preclude la potenza delle masse. Reduce dagli insuccessi di *Gloriana* (1953) – la sua opera più sontuosa e 'romantica', e forse proprio per questo stroncata dalla critica – Britten con *Giro di vite* abbandona definitivamente la strada dell'*entertainment*. E se l'opera 'da camera' era già stata sperimentata in altri casi (*The little sweep*), si trattava comunque di situazioni disimpegnate. Qui l'organico ridotto è l'intenzionale e dichiarata volontà di relazionarsi alla musica di ricerca. Del resto la

3. «Il racconto ci aveva tenuti col fiato sospeso attorno al camino […] finché qualcuno non osservò che si trattava dell'unico caso a lui noto in cui una simile esperienza fosse toccata a un fanciullo. […] Fu quest'ultima osservazione a suscitare in Douglas – non subito, ma più tardi nella serata – la reazione […] "Sono d'accordo, parlando del fantasma di Griffin, o di quel che fosse, che il suo essere apparso per primo al bambino, di un'età così tenera, vi aggiunge un tocco particolare. […] Se il bambino aggiunge all'effetto un ulteriore *giro di vite* [corsivo mio], che direste di *due* bambini … ?"». H. James, *Giro di vite,* Mondadori, Milano 2009, pp. 4-7.

commissione arrivava dalla Biennale di Venezia, il *sancta santorum*, almeno in quegli anni, delle sperimentazioni più radicali.

Nella stessa direzione va l'assenza del coro (con cui per esempio sarebbe stato più agevole gestire il soprannaturale) e la costrizione del cantabile a episodi circoscritti, poco enfatizzati e alla fine di nessuna soddisfazione per i melomani irriducibili. Ma dove Britten sembra dirigere il maggior sforzo costruttivo, e in questo senso assecondare certa speculazione matematica cara alle mode culturali di quegli anni, è proprio nella costruzione formale.

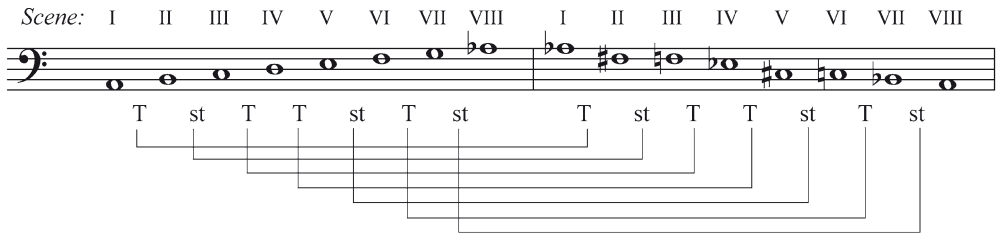
L'opera seleziona sedici momenti statici del racconto di James che distribuisce in otto scene per ciascuno dei due atti. Ogni scena è preceduta da un *Variation* strumentale che rimanda alla scrittura da concerto (fugato, sonata, passacaglia etc.). Un meccanismo che non può non ricordare il *Wozzeck* di Berg. Questi otto-più-otto quadri non solo creano parallelismi narrativi fra lo stesso numero di scena dal primo a secondo atto (ad esempio: lezione di latino in I.5 e lezione di musica in II.5), ma sono messi in relazione anche alla tonalità di ciascuna scena, come mostra lo schema:

Atto I			Atto II		
Prologue					
Scene I – *The journey*			Scene I – *Colloquy and…*		
Theme	La min.	Istitutrice: timori per il nuovo lavoro	Variation VIII	La♭ magg.	Quint e Miss Jessel: Istitutrice angosciata
Scene II – *The welcome*			Scene II – *The bells*		
Variation I	Si magg.	Istitutrice e Mrs. Grose sui ragazzi	Variation IX	Fa♯ magg.	Istitutrice e Mrs. Grose sui ragazzi
Scene III – *The letter*			Scene III – *Miss Jessel*		
Variation II	Do magg.	Lettera su Miles dalla scuola	Variation X	Fa min.	Lettera su Miles destinata allo zio
Scene IV – *The tower*			Scene IV – *The Bedroom*		
Variation III	Re magg.	Quint appare all'Istitutrice	Variation XI	Mi♭ min.	Quint appare a Miles
Scene V – *The window*			Scene V – *Quint*		
Variation IV	Mi magg.	Quint visto oltre la finestra	Variation XII	Do♯ min.	Quint condiziona Miles
Scene VI – *The lesson*			Scene VI – *The piano*		
Variation V	Fa magg.	Miles: lezione di latino	Variation XIII	Do magg.	Miles: lezione di musica

Scene VII – *The lake*			Scene VII – *Flora*		
Variation VI	Sol magg.	Flora non riconosce Miss Jessel	Variation XIV	Si♭ magg.	Scenata di Flora (vede Miss Jessel?)
Scene VIII – *At Night*			Scene VIII – *Miles*		
Variation VII	La♭ magg.	Quint con Miles chesi crede cattivo	Variation XV	La min.	Quint con Miles che si ribella e muore

I toni di riferimento di ciascun atto (determinati dalla classica armatura di chiave) percorrono una successione scalare che si estende da La a La♭ secondo un'alternanza tono/semitono che è la stessa ascendendo (Atto I) e discendendo (Atto II):

Es. 2.

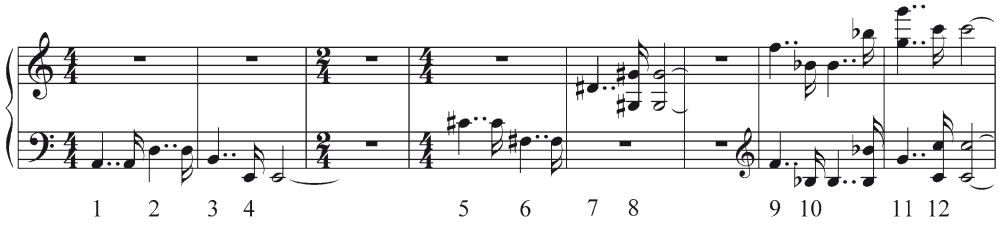


Ma l'ipotesi per cui la costruzione musicale corrisponde alla vicenda raccontata è solo una scorciatoia interpretativa, perché non c'è di fatto una significativa connessione fra quanto avviene nella scena e la scelta tonale, tantomeno si può riconoscere nello svolgimento dell'opera un percorso di andata e ritorno fra primo e secondo atto.

Si tratta invece di un'estensione della tecnica speculativa che 'usa' il plot per elaborare relazioni matematico-armoniche, ma si guarda bene dall'usare tali relazioni per spiegare la storia o addirittura interpretarla. Al contrario serve per confermare l'appartenenza di Britten allo *status* di compositore del suo tempo: si parte dai contenuti e si prosegue con la sua organizzazione. Il meccanismo, molto fiammingo, di elaborazioni intellettuali è svincolato da tutto e, a parte generiche casualità, sostanzialmente fine a se stesso. Un po' fa sorridere chi ancora si arrovella a spiegare per esempio la relazione *la / la*♭ come bianco e nero e quindi contrapposizione fra bene e male.

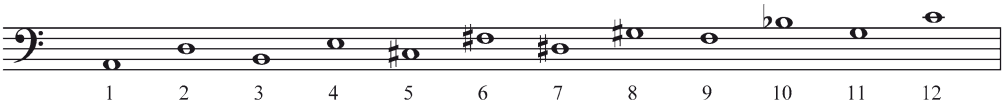
Che in *Giro di vite* Britten approfondisca ulteriormente il fascino del calcolo lo si coglie dalle relazioni che la macrostruttura instaura col modulo tematico generativo di tutta l'opera, ovvero lo *screw theme*, il 'tema della vite', esposto fin dall'inizio:

Es. 3. ***Theme*****, I [91]**



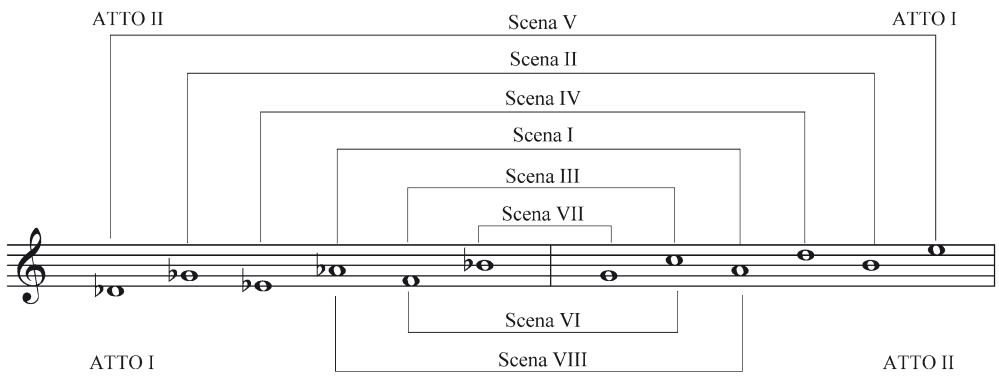
Si tratta di una classica serie di 12 suoni (totale cromatico) – poi variata in ciascun interludio strumentale – che secondo una successione ripetitiva (quarta ascendente più terza minore discendente) rimanda all'idea circolare di torsione della vite, un modo di rappresentare il titolo secondo un approccio tutto simbolico e giammai espressivo:

Es. 4



La specularità dei due atti e delle due scale costruite sugli otto toni sopra identificati viene a creare un rapporto intervallare fra le note delle due scene parallele di ciascun atto che scaturisce da una lettura concentrica delle altezze dello *screw theme* (nell'esempio trasportato a *re bemolle* per meglio relazionarsi al tono della scena):

Es. 5



Insomma, per tirare le fila, Britten con *Giro di vite* raggiunge il massimo d'integrazione fra struttura e soggetto in quanto atto speculativo. Non usa cioè quest'integrazione

come una chiave interpretativa. Lo fa invece con quell'abilità mistificatoria che ha da sempre messo in atto a partire dal suo privato e che meglio gli riesce proprio quando parla delle proprie inquietudini. Che la vicenda e lo stile siano subordinati al ruolo sociale e culturale che Britten si vuole ritagliare addosso alla fine sembra importare meno al pubblico di quanto non importi a lui. Certo, il dubbio che tutto ciò possa risultare scarsamente coinvolgente dal punto di vista emotivo riaffiora con insistenza. Ma, per stare al gioco, eviteremo di pronunciarci in merito, e anche noi continueremo ad assecondare la liturgia consolante del silenzio.