



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

A Midsummer Night's Dream

(Sogno di una notte di mezza estate)

opera in tre atti

libretto di

Peter Pears e Benjamin Britten

musica di

Benjamin Britten

Teatro Malibran

venerdì 20 febbraio 2004 ore 19.00 turno A 
domenica 22 febbraio 2004 ore 15.30 turno B
martedì 24 febbraio 2004 ore 19.00 turno D
giovedì 26 febbraio 2004 ore 19.00 turni E-I
sabato 28 febbraio 2004 ore 15.30 turni C-H

La Fenice prima dell'Opera 2004 2

La Fenice prima dell'Opera
2004 2

Responsabile musicologico
Michele Girardi

Redazione
Michele Girardi, Cecilia Palandri
con la collaborazione di
Pierangelo Conte

Ricerche iconografiche
Luigi Ferrara

Progetto e realizzazione grafica
Marco Riccucci

Edizioni del Teatro La Fenice di Venezia
a cura dell'Ufficio stampa

stampa
L'Artegrafica S.n.c. – Casale sul Sile (Treviso)

Supplemento a
LA FENICE
Notiziario di informazione musicale culturale
e avvenimenti culturali
della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

dir. resp. CRISTIANO CHIAROT
aut. trib. di Ve 10.4.1997
iscr. n. 1257, R.G. stampa

finito di stampare
nel mese di gennaio 2004

€ 10,00

Davide Daolmi

«Amanti, a letto! È ormai l'ora delle fate»

Appunto: «l'ora delle fate». Per chi non lo avesse capito – perché magari ancora con la testa al guardaroba – le «fate» sono una metafora, ovviamente. E non una metafora di quelle troppo edificanti. Nemmeno equivoca. Proprio a senso unico. Esatto: quello. La frase, pronunciata a fine vicenda da Teseo, duca d'Atene e apparente guida morale della città – ancora indosso l'abito da cerimonia del suo regale imeneo con Ippolita – getta una luce sinistra sul personaggio e un po' sull'intera commedia.

Perché questo *Sogno di una notte di mezz'estate* è una favola per bambini, no? Tutte le comparse di Hollywood hanno esordito, ancora in fasce, indossando la mantella di Oberon o le alucce di Titania nella recita scolastica del *Dream*. La mamma che cuce l'abito verdino al figlioletto-novello-Puck e le zie che si commuovono al pensiero del nipote che gironzola con la testa di somaro sono un *must* della cinematografia angloamericana. E allora queste insinuazioni, ahimè, di sordide attività notturne, da dove le tira fuori il duca d'Atene?

D'accordo, nessuno ha mai detto che sia uno spettacolo *solo* per bambini. Lo si considera, tradizionalmente, «per tutti». (E su questo punto il calcolo interessato del mercato ha voluto spingere la mano: «per tutti» è molto più redditizio che per qualcuno.) Ma l'immaginario infantile permane. Anche Britten si era espresso al riguardo:

Fin da piccolo ho amato *Midsummer Night's Dream*. Man mano che invecchio mi accorgo di preferire i lavori di artisti molto giovani o molto vecchi. Ho sempre pensato al *Dream* come all'opera di un ragazzo, qualunque fosse stata l'età di Shakespeare quando lo scrisse.¹

¹ Dall'intervista a Britten rilasciata in occasione del primo allestimento del *Dream* al Festival di Aldenburg (*A new Britten opera*, «Observer weekend review», 5 giugno 1960, pp. 9-11), pubblicata in italiano in queste pagine.



Johann Heinrich Füssli (1741-1825), *Oberon spremere il succo del fiore sugli occhi di Titania dormiente*. Olio su tela. Zurigo, Kunsthaus.



Johann Heinrich Füssli (1741-1825), *Titania si sveglia e abbraccia Bottom*. Olio su tela. Zurigo, Kunsthhaus.

Ma caro Benjamin, cosa dici? Intanto, non stiamo parlando di Shakespeare, stiamo parlando del pubblico, e poi, va bene la civetteria ma non è prematuro quel «Man mano che invecchio»? hai solo quarantasei anni. Che sono appena una dozzina in più di quelli del Bardo quando scrisse il *Sogno*, e certo non era un «ragazzo». In ogni caso, il dato è palpabile, da dove lo si guardi – autori, attori o spettatori che siano – qualcosa di *puberale* scappa sempre fuori. E non è che per caso tutto ciò sia un po' sconveniente?

Perché a dirla tutta, non solo il *Sogno* tutt'altro sembra che un testo per bambini, ma a guardarci bene bene dentro lo si scopre di tale oscenità da poterlo collocare fra gli spettacoli vietatissimi ai minori. Non è nemmeno metafora di lussuria, è esso stesso manifesto dell'istintualità più lasciva e sfrenata. Di più: ha velleità di proselitismo tanto più pericolose perché capaci di far leva su quelle briciole di innocenza infantile sopravvissute ai rigori della maturità; è l'abborrito demone di ogni anima pia; la perdizione per il devoto; l'anticristo dell'esorcista. Insomma, lo dico meglio: è un capolavoro assoluto.

Non perché vietato ai minori, sia chiaro. Ma perché è riuscito da secoli a trastullarci con quattro scombinati vestiti di tulle e fustagno, occultando con sorriso sornione il vero terribile arcano messo in piazza, ovvero: l'ineluttabilità immorale del desiderio. La vera magia è stata quella di spacciare un testo oscenamente *hard* per un'innocua favoletta.

«Ho sempre amato *A Midsummer Night's Dream*» – parola di Britten.² Per forza, vecchio briccone, con l'infornata di lubrici allettamenti che suggerisce il sottotesto. Per non parlare della dose massiccia di fanciullezza da corrompere che sembra svolazzare attorno all'immaginario della *pièce*. Il *Sogno* è quasi un cielo barocco pieno di turgidi cirrocumuli e di puttini dalle guanciotte morbide come i loro posteriori; e Britten – che se ne intende (parlo dei bambini) – sembra guardare con l'anelito (mistico, per carità) e il ditino proteso a toccare quel popo'... di divina grazia.

Cominciamo dal titolo: falso e fuorviante come le parole di un ipnotizzatore o di una campagna elettorale. «Mezza estate»: vengono in mente le vacanze, il mare, la paletta e il secchiello. Il Midsummer day è invece la festa di San Giovanni Battista che cade il 24 giugno, un paio di giorni dopo il solstizio d'estate e quindi non a metà ma all'inizio dell'estate. Qualcuno ha creduto di ovviare all'inghippo lessicale (in cui cascano anche gli anglofoni distratti) parlando genericamente di «sogno d'una notte d'estate». Ma il problema è che non siamo nemmeno in estate. È sempre il duca d'A-

² *Ibidem*.

tene a precisarlo la mattina dell'ultimo giorno della commedia, che è la mattina del suo matrimonio: oggi iniziano le celebrazioni di primavera.³ Quindi è Calendimaggio, ovvero il primo maggio, il giorno in cui il raggio del sole usa depositarsi sul sassolone centrale di una curiosa costruzione megalitica circolare posta a meno di settanta miglia a sud del paese natale di Shakespeare. Appunto: Stonehenge, l'inevitabile tappa turistica per signore amanti di cose grosse ed esploratori appassionati di archeologia.

Le celebrazioni saranno anche durate parecchi giorni, ma non due mesi, e dal primo maggio al 24 giugno tanto ci vuole. La verità è che Shakespeare parla di «Midsummer night», non di Midsummer day. «Midsummer» infatti non è sostantivo, ma aggettivo. Nel Cinquecento e oltre – come doviziosamente ci spiega l'Oxford English Dictionary – *midsummer* può avere il significato di «sregolato, stravagante, incontrollato». Shakespeare stesso lo usa in tal senso nella *Dodicesima notte*: «midsummer madness» (4.4.61), è la follia senza freni, insanabile. La luna in particolare può essere *midsummer*, 'mezzestatica' potremmo dire. È quella luna, preferibilmente piena, che rende folli, forsennati, volendo anche licantropi. La luna immaginata da Shakespeare comunque non è piena affatto, anzi è misteriosamente buia, visto che, come precisa Teseo, fra soli quattro giorni sarà nuova.⁴ E quindi – ci sia o meno la luna – il senso esatto del titolo, senza voler buttare a mare una tradizione di oltre mezzo millennio di 'mezze estati', dovrebbe essere: «sogno di una notte dissennata, improbabile, turbolenta»: i sogni insomma che si fanno quando si è digerito male.

Il che cambia non poco le carte in tavola perché, eliminate estati assolate, bagnini e ombrelloni, restano gli umidi riti di primavera, le *Sagre* alla Stravinskij, quelle insomma primordiali, iniziatiche, fisiche, che affondano le

³ «No doubt they rose up early to observe / The rite of May...» (Senza dubbio si alzarono all'alba per prepararsi alla festa del maggio...), *Dream*, 4.1.131-132 (cito da WILLIAM SHAKESPEARE, *Sogno di una notte di mezza estate*, testo originale a fronte, prefazione, traduzione e note di Marcello Pagnini, Milano, Garzanti, 1991).

⁴ Nei primissimi versi della commedia si precisa: «four happy days bring in / Another moon» (*Dream*, 1.1.2-3); Britten preferì avere una notte totalmente buia facendo dire a Teseo: «this happy day...» (III, quattro dopo 49: tutti i rimandi alla partitura d'orchestra, nel testo e negli esempi musicali, vengono dati con l'atto e il numero di battute che precedono o seguono la cifra di richiamo, e sono rivolti a BENJAMIN BRITTEN, *A Midsummer Night's Dream*, London, Boosey & Hawkes, © 1961 by Hawkes & Son). Qualcuno ha supposto che la modifica fosse dovuta al fatto che il Teseo di Britten parla solo alla fine della vicenda, ma l'arco temporale della *pièce* abbraccia in entrambi i casi una sola notte. Che i commedianti si affannino a dire che ci sarà la luna durante il loro spettacolo – «Yes, it doth shine that night» (Sì, quella sera sarà illuminata), *Dream*, 3.1.49, ma Britten omette il verso – non significa che sarà piena, tant'è che poi si pretenderà che Starveling, raffigurando il Chiaro di Luna, abbia le corna di una luna lante (*Dream*, 5.1.235).

loro radici in licenziosissime feste dionisiache, dove incontri di carne e sangue celebrano il rinnovarsi feroce e animale della vita. Nulla a che vedere con il raso rosa di fatine in tutù.

E d'altra parte le fatine così ingenuie non sono. Britten ha capito bene che s'intendono di sesso almeno quanto le tenutarie d'un bordello. Lo ha capito così bene che la frase da vecchio sporcaccione che Shakespeare metteva in bocca a Oberon – l'unico in fondo che, con la scusa dello *ius primæ noctis*, poteva permettersi di fare il *voyeur* – Britten la fa cantare ai bimbetticon-alucce-versione-fatina (perché ovviamente le fate sono ragazzi, anzi bambini):

[Shakespeare]

OBERON

Now, until the break of day,
Through this house each fairy stray.
To the best bride-bed will we,
Which by us shall blessed be;
And the issue there create
Ever shall be fortunate.
So shall all the couples thre
Ever true in loving be.⁵

[Britten/traduzione]

OBERON, TITANIA, FATE

Fino allo spuntar del giorno
tutti noi andremo intorno,
starem presso al nuzial letto
che da noi fia benedetto,
sì che la prole concepita
sia per sempre favorita
e le coppie degli sposi
si conservino amorosi.

Ed infatti questi putti-fatine se per Shakespeare sono monelli di strada (nient'affatto innocenti creature), diventano per Britten demonietti assatanati che ben potrebbero partecipare al *casting* di una nuova versione del *Signore delle mosche*. Loro che si chiamano Fiordipisello Mostardino e simili amenità, parlano con il linguaggio da scaricatore che in Shakespeare usa solo il peggiore di loro, il capobanda, quello ormai irrecuperabile, temuto in tutto il quartiere, il «demone» che, così poco soprannaturale (tante ne combina), nemmeno sa cantare: Puck, insomma, al secolo Robin Goodfellow.

[Shakespeare]

PUCK

Now the hungry lion roars,
And the wolf howls the moon;
Whilst the heavy ploughman snores,
All with weary task fordone.

[Britten/traduzione]

RAGNATELO, MOSTARDINO

Rugge a quest'ora il leone affamato
e ulula il lupo alla luna,
mentre russa il ruvido aratore
esausto dal duro lavoro.

⁵ *Dream*, 5.1.392-395; partitura: III, 99; la traduzione è quella di Carlo Vitali, pubblicata in questo volume a fronte del libretto dell'opera.

Now the wasted brands do glow,
 Whilst the screech-owl, screeching loud,
 Puts the wretch that lies in woe
 In remembrance of a shroud.

Now it is the time of night
 That the graves all gaping wide,
 Every one lets forth his sprite,
 In the church-way paths to glide.⁶

FIORDIPISELLO, TIGNOLA

Le stoppe bruciate gettano guizzi
 mentre la civetta con il suo strido
 angoscia l'inferno che, a letto,
 pensa già al sudario.

RAGNATELO

Questa è l'ora notturna
 quando tutti i sepolcri spalancati
 lasciano uscir le loro prede
 aleggianti pei viottoli dei cimiteri.

Tale banda di avanzi di galera è la corte di due fra i sovrani più amabilmente debosciati che le favole (per bambini o meno) abbiano mai saputo inventarsi. Oberon mette in piedi tutto questo ambaradan di 'sogno' con distillati di fiori magici sparsi in abbondanza (quasi fosse una concimazione intensiva) per cosa? Per soddisfare le sue voglie pedofile scatenate sul figlio orfano di una cortigiana di Titania, la regina delle fate. Impresa disdicevole, si dirà, che ogni bravo Perrault avrebbe giustamente punito. Ebbene Shakespeare invece gliela dà vinta e il caro Oberon possiederà voluttuosamente il suo imberbe capriccio. Titania dal canto suo, che fa tutta l'offesa di fronte alle intemperanze ormonali del collega (marito?), poi va in fregola al pensiero di concedersi alle voglie di un asino. Ma non in senso metaforico, non il giovanotto ignorantello tutto muscoli che farebbe la felicità di stuoli di «veline», l'asino è proprio un asino vero, o meglio è uno dei teatranti trasformato in ciuco da Puck.

Ora, questa storia dell'asino non è una simpatica trovata da saltimbanco privo di idee, è una vera provocazione, persino eversiva. Al tempo di Shakespeare la prerogativa dell'asino non era la stupidità; nei trattati di mitologia dell'epoca si spiega come Priapo, dio della fertilità, andasse fiero delle proprie dotazioni da pornodivo, tanto da sfidare l'asino di Dioniso su un tema a lui caro: «de membri magnitudine». Priapo incredibilmente perse e si vendicò sgozzando il povero somaro. Da allora gli asini s'immolano al dio. Il rapporto di Titania con l'asino – rapporto consumato con reciproca soddisfazione – è pertanto la quintessenza dell'abbruttimento sessuale. L'aspetto sconcertante è che Shakespeare ci gioca con i significati di questo inciucio (termine azzecato, direi). In inglese infatti *ass* (asino) e *arse* (posteriore) si pronunciano allo stesso modo, e oggi nelle accezioni più volgari di *arse* si usa la parola *ass*. Quando Titania, concessasi per tutta la notte a zoofili piaceri,

⁶ *Dream*, 5.1.363-373; partitura: III, sei dopo 94.



William Blake (1757-1827), *Oberon, Titania, Puck con le fate danzanti*. Matita e acquerello su carta. Londra, Tate Gallery.

si risveglia dalla sua allucinazione – l'asino ancora sudato le russa a fianco – dichiara serafica:

Methought I was enamour'd of an ass.⁷

Lo spettatore capisce alternativamente: «M'è parso d'essermi innamorata d'un asino», ovvero «M'è parso d'essermi innamorata d'un culo». Poi, per fortuna, la regina vede l'animale e caccia un urlo (esattamente come Titti, dopo aver commentato: «Cledo d'avel visto un gatto»). L'assonanza fra *ass* e *arse* potrebbe sembrare una burla ma non è casuale, tanto che lo sventurato trasformato in asino, fuor di sogno (privo cioè di orecchie e coda), si chiama Nick Bottom. Non è certo un caso che la traduzione letterale di *bottom* sia 'fondoschiena', tanto che in alcune versioni italiane il personaggio è infatti opportunamente detto «Il Chiappa».

⁷ *Dream*, 4.1.76; partitura: III, quattro prima di 10.

Questo ricorrere di deretani si relaziona all'idea di 'sessualità immorale, sporca e peccaminosa'. Nelle culture di antico regime (e un pochino anche oggi) tutta la sessualità che non fosse stata procreativa era un'offesa a Dio e assumeva il termine giuridico di «sodomia». Nulla a che vedere con la moderna idea di omosessualità: si poteva praticare sodomia trastullandosi con la pecora di casa (a prescindere dal sesso di essa pecora) o con la propria moglie, se la posizione le avesse concesso di non interrompere la lettura del suo romanzo preferito. E quindi il messaggio è semplice: la corte di Oberon e Titania è specchio blasfemo del vizio. Si badi – e qui sta il fraintendimento più diffuso – non si tratta di due amabili libertini, simpatiche canaglie con un'idea di sessualità molto disinibita, si tratta di due scellerati peccatori le cui azioni per la morale dell'epoca erano aberranti. Con gli aggiornamenti del caso, Oberon e Titania oggi sarebbero i sovrani depravati di un regno in cui si stuprano i minorenni, si mangia carne umana e si predica il comunismo.

Una delle più celebri produzioni teatrali della *pièce*, quella del 1905 di Max Reinhardt (poi edulcorata nella versione cinematografica del 1935), con la sua lettura decadente e insieme espressionista, restituiva a tratti il mondo delle fate carico delle inquietudini che dovrebbero essergli proprie. Non saprei dire se Britten ebbe notizia della produzione teatrale (il film è troppo hollywoodiano), certo è che malgrado tutte le chiacchiere sull'innocenza e la soavità del mondo fatato che si alimentarono intorno all'opera, il sapore amaro e livido di questo regno irreali è profondamente connaturato nella scrittura musicale del *Dream*, dove il sogno è pervaso da un gusto allucinatorio della dissonanza e il totale cromatico in chiave simbolica si contrappone a una realtà percorsa dal diatonismo più puro.

Mi spiego (ora la questione si fa seria). Se Shakespeare colloca il 'sogno' delle due coppie d'amanti al centro della commedia, quasi a salvaguardia dell'equilibrio dello spettatore che potrà giudicare le efferatezze di Oberon e Titania come una provvisoria alterazione, Britten attacca *in medias res* col sogno, rivelando solo all'ultimo atto che tutto quanto 'vissuto' altro non era che un'allucinazione (ma l'incertezza che tutto ciò sia o meno reale rimane). In Shakespeare i due piani erano distinti anche topograficamente: la realtà ad Atene, il sogno nel bosco. Eliminati ora i dialoghi introduttivi, nel primo atto dell'opera si va e viene fra città e foresta con una sorta di «teletrasporto» alla *Star trek*, una specie di tunnel metafisico fatto di glissandi degli archi (la città, già parte del sogno, si scoprirà forse irreali?). Il glissando, oltre ad avere un connotato evanescente e di trasformazione, è una sorta di totale cromatico in sé. Nel *Dream* collega una serie di triadi maggiori le cui fondamentali completano i dodici suoni.

ESEMPIO 1, I, bb.1-10

Slow and mysterious

(glissando)

pp (archi con sordina)

1 2 [1] [2] 3 4 5 6

[5] [6] 7 8 9 10 11 12

Anche nel secondo atto – nel pieno del ‘sogno’ – una sorta di cornice strumentale ricorrente di quattro accordi ricopre il totale cromatico:

ESEMPIO 2, II, bb. 1-4

2 Flauti
Oboe
2 Clarinetti
Fagotto

2 Corni
Tromba
Trombone
(con sordina)

Piatto sospeso
Vibrafono
2 Arpe
Clavicembalo

Archi
(con sordina)

pp

pp

pp

pp

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Al contrario nel terzo atto, che si apre sull'alba del giorno dopo, l'apparire del sole è descritto con le linee terse di un diatonismo pulito e algido:

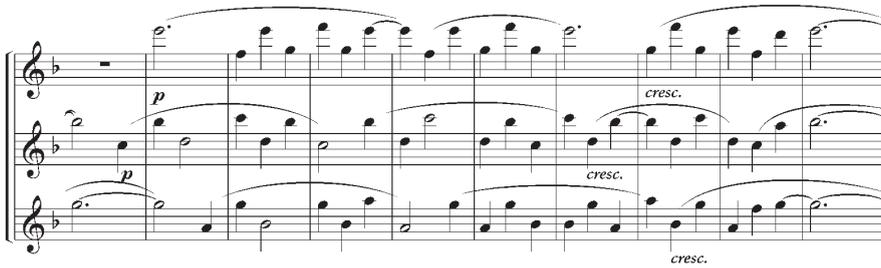
ESEMPIO 3, III, bb. 1-21

Gently flowing crotchets

(Violini divisi a 3)

ppp

pp



La contrapposizione è chiara. Ma è sbagliato pensare, come spesso la critica ha suggerito, che il cromatismo dei primi due atti dell'opera voglia in qualche modo significare la complessità del mondo fantastico contro la semplicità 'diatonica' di quello reale. L'implicita asserzione che il mondo sognato, perché più ricco e fantasioso, sia preferibile a quello vissuto si scontra con la stessa filosofia di Britten. In realtà non c'è salvezza né nel sogno (che è altrove) né nella realtà (che è senz'anima). E infatti se la complessità armonica del sogno è soprattutto una rappresentazione del caos, dove la totalità si esprime come *disordine* (non come esuberanza), le linee spezzate dell'alba 'diatonica' raggelano con il rigore burocratico di un esattore delle tasse.

Il fascino che Britten coglie nel testo di *Midsummer Night's Dream* è proprio nella contrapposizione di due mondi che sembrano agli antipodi e invece non lo sono; che, osservati come l'erba del vicino, sembrano preferibili l'uno all'altro e invece sono entrambi ricolmi di angoscia e orrore.

Che il mondo reale sia spaventoso, Britten, che ha visto due guerre, lo sa benissimo, e non ha bisogno di riaffermarlo musicando la scena del padre di Ermia che vuole obbligare la figlia a un matrimonio indesiderato (o far valere altrimenti la patria potestà pretendendone la morte). Il mondo reale che sopravvive nella partitura è ben poca cosa; a Britten interessa fintanto che si esprime nella metafora dei preparativi e della rappresentazione di *Piramo e Tisbe*, lo spettacolo dei commedianti (ne dirò poi), per il resto può farne a meno.

Ma Britten sa che anche il mondo dei sogni è un'utopia non così desiderabile. È affascinante certo, ma pericoloso. Lo sa come lo sanno moltissimi intellettuali attivi negli anni del maccartismo (anche al di qua dell'oceano). Britten non è comunista, o quantomeno preferisce non prendere posizione in merito. Ma fra le due guerre ha frequentato intellettuali dichiaratamente di sinistra ed è stato solidale di due celebri amici che almeno negli anni Trenta si dichiaravano orgogliosamente marxisti: Wystan Auden e Christopher Isherwood.

Auden e Isherwood, ventenni fra le due guerre, a trent'anni dal processo Wilde facevano gli intellettuali alternativi a Londra, scrivevano romanzi a

quattro mani, dichiaravano il loro antifascismo e la loro omosessualità. Auden nel '36 partecipò alla guerra civile spagnola, nel '38 sposò la figlia lesbica di Thomas Mann, e con i primi venti di guerra si trasferì negli States. Isherwood, prima di emigrare anch'egli in America visse qualche tempo nella licenziosissima Berlino, poco prima che la follia del Reich umiliasse l'anima progressista della città (il soggiorno ispirò il romanzo semi-autobiografico *Mr Norris changes train*, da cui *Cabaret* con Liza Minnelli). Britten s'inserì in questo *ménage à trois* (non quello di *Cabaret*, quello con Auden e Isherwood) con l'imbarazzo del borghese di buona famiglia affascinato della trasgressione; condivise in particolare le idee progressiste di Auden, con cui ebbe un profondo legame, idee che si trasformarono in un viscerale antimilitarismo e nell'insofferenza per ogni forma di autoritarismo: ma ogni giovane studente inglese con un minimo di personalità, avendo conosciuto sulla propria pelle lo scudiscio dei *college* britannici, non aveva difficoltà a demonizzare l'autorità, anche prima delle bombe di Hitler.

In questi anni, se mai Britten avesse scritto il *Sogno*, avrebbe tratteggiato un mondo reale forse privo delle consolazioni 'da commedianti' di *Piramo e Tisbe*, ma senza dubbio popolato da folletti gioiosi e ridenti. Perché ancora non erano crollate le illusioni e tutti i ribelli come lui (anche se ancora dipendenti dalle sicurezze borghesi) vedevano nell'esterno la salvezza dell'inaridito mondo britannico. E questo 'esterno' era un po' tutto: era l'America liberale (che propagandava mica per niente il 'sogno americano'), ma era anche la giovane Unione Sovietica, postrivoluzionaria, orfana di Lenin, che in quegli anni, sotto la guida di Stalin, sembrava voler mostrare a tutti come si fa a costruire mondi di saggezza e prosperità.

Questo 'esterno' era, non ultimo, l'omosessualità. In una società figlia del vittoranesimo (dove le tovaglie toccavano terra perché le gambe tornite dei tavoli non solleticassero bassi istinti) riconoscere la propria omosessualità significava essere l'ultimo dei peccatori, vessato dal peso quotidiano dell'occhio divino che solo aspettava di vederti schiattare per scaraventarti imperituramente all'inferno. Diversamente, se si aveva la fortuna di appartenere alle *élites* intellettuali, la moralità poteva diventare una questione privata da tenere nell'armadio come la *parure* di cravatte. Per ribelli come Auden e Isherwood era invece l'origine del dubbio.

Il dubbio era semplice: se la mamma, la maestra, Dio e persino re Giorgio dicono che sono cattivo perché colleziono immagini di atleti ateniesi e gladiatori romani, quando invece io so di essere buono, allora, evidentemente, tutti hanno torto, mamma compresa. Il che pone le basi per voler rimettere in discussione pressoché ogni cosa, a cominciare da re Giorgio e Dio stesso.



Johann Heinrich Füssli (1741-1825), *Puck*. Olio su tela. Sciaffusa, Museum zu Allerheiligen.

Britten per la verità continuava a pensare che il caminetto di famiglia, su cui facevano bella figura i dagherrotipi della nonna, rimaneva un caldo e consolante rifugio da cui in fondo non aveva tutta questa voglia di separarsi. Ma è indubbio che i discorsi entusiastici di Auden e amici, che parlavano di paesi oltreoceano dove si premiava il merito e non la classe sociale, di città come Berlino dove si aprivano locali per soli uomini, di Stati a Est che si erano liberati dalle superstizioni religiose, tutto ciò creava un'immagine desiderabile di ciò che ribolliva fuori dalla piccola isola britannica, e forse un'idea che il bene era necessariamente altrove.

Poi la guerra mondiale, la Seconda, fece crollare tante illusioni, e il dopoguerra fu ancora più spietato nell'uccidere le chimere di una generazione di intellettuali dagli occhi sognanti. C'è un episodio della storia inglese che segnò senza dubbio la coscienza politica di Britten e di tutti coloro che negli anni Trenta credevano che il mondo fosse veramente ad una svolta. Nel 1951 Donald Maclean e Guy Burgess, dopo anni di *intelligence*, fuggirono in Russia. I due furono messi alla berlina; accusati di omosessualità e spionaggio, offrirono la scusa per un'irrazionale caccia alle streghe e permisero di elaborare la teoria, poi resa pane quotidiano dei rotocalchi, per cui gli omosessuali erano intrinsecamente bugiardi e nemici della patria. Il caso suscitò enorme scalpore e solo negli anni Ottanta l'Inghilterra ebbe modo di rielaborare lo scandalo con numerose produzioni di scrittori e registi gay: fra le più importanti il bel testo di Julian Mitchell *Another country* (poi diventato l'omonimo film con Rupert Everett) che racconta gli anni del college di Burgess; e due raffinatissime *pièces* del commediografo Alan Bennet (oggi più noto per testi come *La pazzia di re Giorgio*, *Nudi e crudi*, *La cerimonia del massaggio*), anch'esse diventate film per la tv: *An Englishman abroad* (di John Schlesinger) e *A question of attribution* (in italiano *Blunt, il quarto uomo*).⁸

Negli anni Cinquanta non era più molto salutare fare i *bohémiens* sbandierando la propria omosessualità, soprattutto per chi, come Britten, s'era dichiarato per tutta la guerra antimilitarista e per questo era emigrato negli Stati Uniti. Né gli 'another countries' sembravano ormai più terre desiderabili: oltreoceano il clima maccartista sobillava il vicino a curiosare dal buco della serratura improvvisandosi 'delatore di Stato', e la Russia di Stalin, costituito il KGB, perpetrava efferatezze in ogni direzione.

⁸ Sir Anthony Blunt, personaggio di spicco dell'aristocrazia britannica, era storico dell'arte e conservatore nientemeno che della pinacoteca della corona; apparentemente un intoccabile, e infatti non fu ufficialmente accusato di nulla, ma dovette comunque ritirarsi; su di lui cfr. BARRIE PENROSE e SIMON FREEMAN, *Conspiracy of silence: The secret life of Anthony Blunt*, London, Grafton, 1986.

A *Midsummer Night's Dream* tira inconsapevolmente un po' le fila di un fallimento, un fallimento ideologico, politico, sociale, in cui l'Occidente era sprofondata più o meno suo malgrado. E il *Sogno* di Britten è certamente, in apparenza, il desiderio di evadere che il compositore aveva vissuto in gioventù, ma rivisto attraverso gli occhi disillusi di chi non crede più alle favole. Perché il bosco del *Sogno* è certamente l'*altrove* cercato da chi vive tutti i giorni in Atene, e come tale è pervaso di libertà sessuali impensabili alla società civile, anzi, proprio in quanto strabordante di licenziosità sessuale è *altro* rispetto al quotidiano, ma è un *altrove* temibile. È l'*altrove* di chi vive la sessualità con l'ansia e il fascino di una strada che forse non ha ritorno, una strada che porta ai piaceri desiderati da sempre, ma che se percorsa fino in fondo esclude senz'appello il caminetto con l'immagine della nonna.

Britten morì sessantaquattrenne il 4 dicembre 1976, avendo sempre evitato di parlare del suo privato, anche se tutti conoscevano la sua quarantennale relazione con il tenore Peter Pears. Si confessò appena prima di morire forse solo con *Death in Venice* che è la sua opera certo più autobiografica, ma che non è proprio un atto di coraggio, venendo alla luce solo dopo che Visconti aveva tributato al racconto di Mann gli onori di opera d'arte. E Britten, come la sua musica, è un po' così, intimorito di fronte al giudizio collettivo, fors'anche rinunciatario nella sua volontà molto *british* di non scontentare nessuno. Negli anni di trincea dell'avanguardia musicale, fra il totalitarismo di Darmstadt e l'epigonismo populista del dopo Puccini, Britten sembra non prendere posizione e non inserirsi nemmeno nel dialogo. Sembra forse voler mediare, ma in fondo, il suo, è un isolarsi in un'idea di musica che orecchia la nascente Neue Musik giusto per recuperarne gli effetti più esteriori, ma rimane ancorata alla consolidata tradizione di sempre. Per carità, non un giudizio di merito: forse la sua, come scelta radicalmente indipendente, è l'unica che tutto sommato è sopravvissuta alla storia, ma certo è una scelta che rivela un sentirsi sempre a disagio, in un mondo che alla fine gli va bene come è, pur temendolo per quello che potrebbe essere o, peggio, che desidererebbe fosse.

Il suo vero atto di coraggio, come per tutti i grandi uomini di cultura, è artistico. Perché intonare Shakespeare, senza riscrivere il testo, fatti salvi tagli e dislocazioni peraltro opportuni, è impresa da far tremare i polsi. Epperò sarà proprio il disagio morale a scatenare l'intraprendenza.

Britten ha un soggetto – il *Dream* shakespeariano – potenzialmente disposto a diventare opera, un soggetto che parla del desiderio primordiale: un mondo fantastico abitato da curiose creature, un mondo forse condannabile, ma certo molto *vero*. Il parteggiare serafico di Shakespeare per quel mon-

do così poco *civile* ha qualcosa di eversivo, eppure la pratica teatrale moderna, abituata a non voler capire i significati originari, ha ormai permesso di occultare la radicale critica sociale della *pièce*. Se Britten usasse un testo riscritto si ritroverebbe a esplicitare valori inaccettabili – perché la sua opera va in tale direzione. Lasciare Shakespeare com'è offre invece l'alibi di versi ormai digeriti (anche troppo, tant'è che quasi nessuno ne riconosce più i sapori), permettendogli di *osare* con tematiche che se esplicitate metterebbero in crisi gran parte di quel pubblico che apprezza le sue opere.

Britten, con il *Dream*, esprime il mondo come *caos*, caos governato da istinti tribali efferati che vengono tenuti a bada da un sistema di valori forse rassicurante ma certo menzognero, che non sa realmente dominare il disordine ma semplicemente lo spinge a forza nell'armadio delle inquietudini e delle paure (che poi sono i desideri); ogni tanto quell'armadio si apre – forse nelle notti di primavera – e tutto viene travolto in una ridda di sentimenti scomposti. Il pessimismo di Britten è nell'affermare però che non c'è soluzione a tutto questo e per continuare a vivere bisogna accettare il compromesso, e più che vivere il sogno, vivere la *finzione* del sogno (rappresentata dal racconto di *Piramo e Tisbe*).

Usare le parole di Shakespeare è un po' questo compromesso, e permette al compositore di non assumersi troppe responsabilità: le parole sono quelle stesse ormai epigrafate sul marmo dell'arte. Chi mai oserebbe condannarle? La balla della mancanza di tempo («there was no time to get a libretto written»)⁹ rientra ovviamente negli alibi messi in atto, e non è casuale che proprio per il *Sogno* esista una dichiarazione d'autore che precede l'allestimento: quasi un'*excusatio non petita* che rivela il disagio.

Ma se l'esigenza di musicare Shakespeare è interessata, il farlo è eroico. Non per la difficoltà del lavoro, ma per il coraggio di confrontarsi con un testo dalla personalità strabordante. È come tentar di sedurre il marito ideale, bello ricco intelligente e di successo: se anche reggi al confronto, in un paio di sere ti ha scaricato. Britten però sembra qui aver fatto propri – con risultati straordinariamente brillanti – i principi invero inquietanti di *Oper und Drama* di Wagner. E questa curiosa *liaison* con il padre del *Ring* è l'altro elemento inaspettato che salta fuori dal *Sogno*.

Wagner, come la Madonna, riappare sempre quando si toccano questioni di drammaturgia musicale, ma ora il suo apporto non è generico, e parte proprio dalle critiche al *Sommernachtstraum*, ovvero al primo allestimento tede-

⁹ *A new Britten opera cit.*, p. 9.

sco del *Dream*. Negli anni Quaranta dell'Ottocento – quando le insofferenze ai totalitarismi covavano i moti che sarebbero inutilmente scoppiati nel '48 (l'anno in cui Marx redige il *Manifesto del partito comunista*) – Federico Guglielmo IV di Prussia, fra le varie manifestazioni atte a elevare l'immagine della monarchia, sollecita l'anziano Johann Ludwig Tieck, ex caposcuola del movimento romantico, ad un recupero del teatro antico, dai greci a Racine. Collaborano a queste produzioni i migliori nomi del momento: Schlegel, Böckh, Cornelius; le musiche di scena sono affidate a Mendelssohn. Quel decennio cambiò la storia del teatro e, quale prima ripresa in tempi moderni, la tragedia antica dimostrò la sua capacità di sopravvivere ai tempi.

A partire dal primo titolo di quell'importante stagione, l'*Antigone* di Sofocle, Wagner dichiarò indignato la sua contrarietà e prese come esempio l'episodio per puntare il dito sulla crisi di valori in cui era caduta la cultura sua contemporanea. Le ragioni, espresse in *Oper und Drama* (1851), erano più o meno queste: il vero dramma, inteso quale azione compiuta, si ha quando la poesia feconda la musica; la musica è femmina e come tale deve «darsi», la poesia essendo il maschio che virilmente la possiede.¹⁰ L'immaginario – con tutte le metafore sessuali su cui indugia la prosa di Wagner – è coerente: se non nasce nulla, come nelle rappresentazioni volute da Guglielmo IV, la colpa al solito è della donna ch'è sterile, o meglio, nello specifico, della musica, che non sa amare col cuore e finge, come una prostituta, di godere di un rapporto che non desidera.

L'accusa, rivolta a Mendelssohn, nemmeno troppo indiretta, è in buona sostanza di far marchette; colpa gravissima, non solo per la disposizione mercenaria ma soprattutto per l'infamia riversata sul testo poetico, in tal modo reso sterile e «impotente».¹¹ Wagner tace il nome di Mendelssohn (il «famoso compositore») né chiarisce le colpe del collega, perché già esplicitate pochi mesi prima con *Das Judentum in der Musik* (*Il giudaismo in mu-*

¹⁰ «La donna non raggiunge la sua piena individualità che nel momento in cui si dà», libro I, cap. VII (in it. *Opera e dramma*, 2 voll., trad. di Luigi Torchi, Milano: Ricordi, 1894, I, p. 142). Una sintesi del libro è offerta dallo stesso Wagner in una lettera all'amico Theodor Uhlig: «il senso poetico è un organismo procreatore e l'intenzione poetica il seme fertilizzante che cresce soltanto con l'ardore dell'amore e che è lo stimolante della fruttificazione dell'organismo femminile [la musica] che deve, a sua volta, generare il seme ricevuto nell'amore», cit. in JEAN-JACQUES NATTIEZ, *Wagner androgino*, Torino, Einaudi, 1997, p. 43 (ed. orig.: *Wagner androgyné. Essai sur l'interprétation*, Paris, Christian Bourgois, 1990, sez. I.1.3.4).

¹¹ WAGNER, *Opera e dramma*, I, p. 189 (II.1). Devo queste considerazioni allo scritto suggestivo di GERARDO GUCCINI, *La realtà intorno al Sogno di una notte di 'mezza estate'*, in *Suoni di scena. Quaderno delle Notti Malatestiane 2003*, a cura di Emilio Sala, Rimini, Raffaelli, 2003, pp. 9-28, che tuttavia, trascurando l'antisemitismo, rischia di trasformare la metafora sessista nel vero motivo dell'opposizione Wagner-Mendelssohn.



1



3

2

1. Joseph Noel Paton (1821-1901), *La riconciliazione di Oberon e Titania*. Edimburgo, The National Gallery of Scotland.
2. Daniel Maclise (1806-1870), *Bottom liberato dall'incantesimo*. Olio su tela. Hartford (Connecticut), Wadsworth Atheneum Museum of Arts.
3. Joshua Reynolds (1723-1792), *Puck*. Olio su tela. Collezione privata.

sica) dove agli ebrei veniva imputato il disfacimento musicale e nello specifico in Mendelssohn, benché compositore di «particolare talento», s'additava l'incapacità di «produrre nel nostro cuore quella profonda commozione che ci attendiamo dall'arte»: ¹² come ogni ebreo, dice Wagner, non poteva e non voleva integrarsi nella cristianità, e pertanto era incapace di amare e concedersi – gambe divaricate – ai piaceri del mondo.

Se Wagner fa un discorso teorico generale, il veleno esplicitamente vomitato sul *Sommernachtstraum* di Mendelssohn, lo versa la penna del wagneriano Georg Gottfried Gervinus, lo storico fondatore con Chrisander della *Händel-Gesellschaft*:

Come è possibile mischiare ad un'opera così singolarmente fantastica delle musiche così modeste? Come si può rovinare una trama così elegante e raffinata, una così eterea immagine di sogno con una rumorosa marcia di timpani e trombe, perfino nel punto in cui Teseo parla del più vaporoso tessuto di queste apparizioni? ¹³

Tanto ingiuste queste accuse che Liszt stesso si sentì in dovere di difendere quelle musiche di scena, e bacchettare Gervinus «le cui opinioni sulla musica, univoche e piene di pregiudizi, [sono] comunque più positive del nostro giudizio su di lui». ¹⁴

Eppure il pericolo incombente di usare un testo-monumento per fini spesso poco nobili come quello di farne un'opera – col rischio di umiliare quel testo sacro – è opinione tuttora condivisa. I librettisti, è dimostrato, sono esseri inferiori, e pertanto possono anche fornicare con gli operisti che, anche se non si prostituiscono, certo rimangono giullari dell'intrattenimento. Ma Shakespeare, il suo verbo, può veramente essere intonato?

Britten non solo dimostra che è possibile, ma lo fa nel modo che più di tutti avrebbe entusiasmato Wagner. Wagner in *Oper und Drama* chiede una musica che esalti il testo ma non esibisca le sue grazie; una musica che non si compiaccia nell'edonismo estetizzante del belcanto, né abbia l'arroganza di esistere a prescindere dal testo (come invece fa Rossini, per intenderci). Britten, per la verità, fin da *Peter Grimes* aveva adottato una scrittura finalizzata innanzi tutto a spiegare le parole, giammai a mettersi in mostra. Fin

¹² Riportato in NATTIEZ, *Wagner androgino* cit., p. 27 [I.1.2.2].

¹³ Il passo è tratto dallo *Shakespeare* di Gervinus (Leipzig 1850, I, p. 363); uso la traduzione di Nicola Cattò che riporta il frammento alla nota 17 di FRANZ LISZT, *Sulla musica di Mendelssohn per il «Sommernachtstraum»* [1854], in *Mad scenes & songs. Quaderno delle Notti malatestiane* 2002, a cura di Emilio Sala, Rimini, Raffaelli, pp. 88-93: 95.

¹⁴ *Ibidem*.

dai suoi primi lavori teatrali aveva schivato le lusinghe della cantabilità *al-italiana*. E di opera in opera la sua scelta, oltre a dimostrarsi efficace, si era perfezionata e radicalizzata, tanto da diventare più wagneriana di quanto non era riuscito a fare Wagner stesso – almeno nei termini di *Oper und Drama*. Giungere a intonare Shakespeare diventava insomma l'ultima estrema sfida della fede in un modo di fare opera concepito, almeno in teoria, più di un secolo prima, ma in fondo mai realizzato.

Ma il rapporto con Wagner va al di là dell'ideale drammaturgico. Britten, soprattutto in quei frenetici anni Trenta, in cui con Auden tentava di fare l'intellettuale *borderline*, era un fervente ammiratore di Wagner; non solo delle sue opere, anche della trattatistica teorica, *Oper und Drama* in testa.

Lo scritto di Wagner, tradotto in più lingue già alla fine dell'Ottocento, dopo gli anni Trenta del Novecento smise di circolare (verrà ripubblicato solo in tedesco e senza troppa enfasi). Ma fino allo scoppiare della Seconda guerra ebbe straordinaria fortuna proprio fra gl'intellettuali omosessuali. L'omosocialità dei miti wagneriani (a cominciare da *Parsifal*), certe letture delle sue opere in chiave psicoanalitico-omosessuale apparse in pubblicazioni d'inizio secolo, i rapporti con Ludwig II di Baviera, e la passione del compositore per gli abiti femminili, resero Wagner una specie di 'santo protettore' fra i melomani omosessuali e un riferimento teorico nei circoli intellettuali alternativi dove Britten era di casa. Ma più di tutti *Oper und Drama* sembrava adottare un linguaggio in codice ricco di ammiccamenti occulti. Per citare un esempio fra molti, nel passo stesso in cui si condanna la messinscena dell'*Antigone* mendelssohniana Wagner parla delle «voglie moleste» di Mefistofele usando un oscuro riferimento al *Faust* goethiano che solo lettori 'competenti' avrebbero potuto riconoscere come il piacere di sodomizzare gli angeli cherubini.

Di più: la propugnata unione di poesia e musica che, riletta attraverso il binomio maschile e femminile, si trasforma secondo Wagner in un'intesa fra poeta e musicista, oltre a rivelarsi in tutto e per tutto amorosa, si venne subito a precisare come rapporto sentimentalmente «socratico», dove la metafora sessuale rischia di essere persino imbarazzante:

[Il musicista sarà] una persona particolare, più giovine del poeta non tanto per età quanto pel carattere ... e dalla naturale simpatia [del poeta] per questa persona più giovane e più facile alle emozioni, nascerebbe, quando questi accogliesse con entusiasmo l'intento poetico comunicatogli dal più vecchio, l'amore bello e nobilissimo che noi abbiamo riconosciuto la forza che ci fa creare l'opera d'arte.¹⁵

¹⁵ WAGNER, *Opera e dramma* cit., II, p. 225 [III.vii]

E se non bastasse:

Già per questo solo, che il poeta sapesse che l'artista più giovane ha del tutto compreso l'intento poetico ... si stringerebbe l'alleanza d'amore, in cui il musicista diventerebbe colui che dà necessariamente alla luce ciò che per opera del poeta ha concepito.¹⁶

E le aggettivazioni equivoche proseguono: «cuore caldo e riboccante», «impulso eccitato in un altro», «doppia attitudine all'amore». Ma il punto di maggior aderenza fra l'ideale creativo e un rapporto omoerotico si ha con il riconoscere tale unione inattuabile, non perché solo teorica, ma perché inaccettabile per la società che mai ammetterà un pubblico riconoscimento:

Presentemente non può venire a due il pensiero di raggiungere l'attuazione del dramma completo, perché due persone, nello scambiarsi questo pensiero dovrebbero, di fronte al pubblico, confessarsi con la necessaria sincerità che egli è impossibile a esser messo ad effetto; questa confessione per conseguenza soffocherebbe in germe la loro impresa.¹⁷

A Wagner questo lambiccato ragionamento serve *pro domo sua* per propugnare l'identità fra poeta e compositore (cosa che indurrà Nattiez a parlare dell'«androgenia» di Wagner), ma è chiaro che la metafora sessuale ha permesso a molti di identificarsi in un'ideologia che sembrava giustificare scelte altrimenti condannate.

Se Britten, sulla scorta di un'identità forse solo pretesa, avvalga la critica teorica di Wagner donando il suo atto compositivo alla protezione di Shakespeare – *summa* della virilità poetica secondo Wagner – il *Dream* di Britten, ancor più intimamente, accoglie l'ideale wagneriano proprio nel modo in cui giunge a valorizzare i significati messi in gioco dal testo.

In altre parole, il dualismo fra realtà e sogno altro non si rivela essere che la contrapposizione fra l'individuo (eversivo, scomposto, innamorato) e lo Stato (costrittivo, prevedibile, ipocrita), contrapposizione che è unico motore per cui, secondo Wagner, può esistere il dramma. Il pessimismo di Britten è anche in Wagner che ammette che senza una prossima futura Rivoluzione non è possibile salvarsi da questa lotta infinita, nemmeno se ci fosse un artista più eroico e determinato di lui (il che sarebbe già una bella impresa). Perché l'avvento del Cristianesimo – che per Wagner coincide ormai con lo Stato – ha costretto gli individui in una gabbia di imposizioni, procrastinate per abitudine, di cui non si comprende più il significato. Metafora di questa insensatezza della cristianità moderna è per Britten la negazione sessuale im-

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*, p. 226.

posta – del resto già Kierkegaard, a partire da una meditazione sul *Don Giovanni* mozartiano (guarda caso apparsa negli anni di *Oper und Drama*), disse che la sessualità in quanto *colpa* fu invenzione della cristianità, e in fondo suo unico vero apporto alla storia occidentale.

Eppure Britten riesce ugualmente a sorridere, forse perché più che nell'uomo (cristiano o meno) crede nell'arte. Per capire come, bisogna però fare un passo indietro. Il gioco di scatole cinesi predisposto da Shakespeare è complesso: nell'ambito di una festa matrimoniale – perché il *Dream* fu scritto per un importante sposalizio, a quanto pare – si rappresenta un'unione (quella delle tre coppie sussunte nell'imeneo di Teseo e Ippolita) che a sua volta è allietata da una rappresentazione: l'amore infelice fra Piramo e Tisbe.

La storia di *Piramo e Tisbe*, che nell'impianto ricalca quella di *Romeo e Giulietta* – tragedia che Shakespeare scriverà in quegli stessi mesi – in effetti si relaziona direttamente con le vicende di Oberon e Titania. Per tutti governa il desiderio. Come Oberon aspira alle carni morbide del bimbo indiano in una sorta di fantasia onanistica – ché non è certo amore il suo capriccio – così Piramo concentra le sue attenzioni verso un buco nel muro (il muro che lo divide da Tisbe), la cui simbologia sessuale è palese e insieme artificiale: il suo baciare quel buco non è meno improduttivo e narcisistico del desiderio di Oberon. Allo stesso modo il leone che macchia di sangue il velo di Tisbe (tanto da far credere a Piramo che la fanciulla sia stata aggredita), rimanda alla sessualità brutta di uno stupro bestiale che si lega direttamente al rapporto zoofilo di Titania con l'asino. E qui Shakespeare ammicca sarcastico al suicidio di Piramo (che crede Tisbe uccisa dal leone), giocando ancora una volta con l'assonanza fra *ace* (asso) e *ass* (asino), per cui si potrebbe mutare il suo essere 'morto e solo' (*ace*) in un più salutare 'vivo e asino' (*ass*). Gioco di parole gratuito se non servisse a relazionarlo con Bottom, l'asino amato da Titania.¹⁸

Ma se Piramo e Tisbe si ricongiungono a Oberon e Titania, in questo gioco di specchi e rimandi, i due notturni sovrani sono contemporaneamente immagine di Teseo e Ippolita, e addirittura loro oggetto d'interesse (e conoscendo i tipi, interesse nient'affatto innocente):

¹⁸ *Dream*, 5.1.300-304. Il garbuglio verbale che parte dal doppio senso di *die* (morire, e dado) e dal nome che si dà alla faccia uno del dado, *ace* (asso), è del tutto trascurato da Britten che si limita a intonare solo l'ultimo verso («With the help of a surgeon, he might yet recover and prove an ass» [Con l'aiuto di un medico potrebbe ancora guarire e dimostrarsi un asino]). L'eliminazione del gioco di parole e un violento ingresso del trombone sulla parola *ass* (III, otto dopo 81), mettono se possibile ancora più in evidenza la correlazione con Bottom.

OBERON

How canst thou thus, for shame, Tytania,
Glance at my credit with Hippolyta,
Knowing I know thy love to Theseus?¹⁹

Le relazioni fra mondi diversi – la città, il bosco, la finzione dei comici – rende la storia di *Piramo e Tisbe* non semplice *divertissement* conclusivo per fare andare a casa tutti contenti, ma chiave interpretativa per comprendere l'intero multiforme *Dream*. Come la vicenda dei due sventurati diventa *farsa* nella lettura scombinata dei commedianti, così le inquietudini sessuali simboleggiate da Oberon e Titania diventano *sogno* per le tre coppie d'amanti (Lisandro con Ermia, e Demetrio con Elena sono manifestazioni rifratte di Teseo e Ippolita che non possono comprometersi in prima persona perché ideale referente dei nobili spettatori della commedia di Shakespeare); ma nel contempo le coppie d'«amanti» sono essi stessi *finzione* per il pubblico che va a teatro.

Il «tragicissimo spasso» di *Piramo e Tisbe*, nel rendere palese l'artificio narrativo, impedisce cioè a Teseo e Ippolita di immedesimarsi nella storia per conceder loro solo di ridere della finzione. In questo modo si dichiara in fondo che tutto il teatro è falsità e come tale anche l'intera commedia di Shakespeare. Per Britten invece, che non musica il *Dream* per un matrimonio, e soprattutto scrive a più di tre secoli e mezzo di distanza, la storia rappresentata di *Piramo e Tisbe* è metafora ironica del suo pessimismo.

Se infatti la realtà è orrore e il desiderio spaventa, la consolazione è nel riconoscere la finzione del mondo reale e prendersene gioco. Come per Wagner gli uomini patiscono il giogo dello Stato, il mondo di Britten – e, se gli diamo credito, di tutti noi – è umiliato da regole e doveri di cui ormai s'è perso il valore originario, è un mondo oppressivo e artificiale che nega l'individualità. Tanto vale allora prendere coscienza dell'infondatezza delle regole di questo mondo e riconoscerne la falsità. Può, in questo modo, forse diventare *sogno* anche l'agire quotidiano, l'assecondare la burocrazia del sistema, il riconoscere le vittorie del potere sconsiderato; e può essere un gioco persino il vergognarsi dei propri desideri. Tutto è sogno, e allora possiamo riderne, come ridiamo delle scelleratezze depravate di Oberon e Titania.

L'ironia di Britten muove certo da Shakespeare quando, con le parole di Puck, liquida tutto l'accaduto in «ombre» e «visioni»:

¹⁹ *Dream*, II.1.74-76: «Come puoi tu – vergognati – Titania / alludere alla simpatia d'Ippolita per me / quando sai che ben conosco la tua passione per Teseo?» (trad. cit., pp. 33-35; il passo è ignorato da Britten).

[Shakespeare]

PUCK

If we shadows have offended
 Think but this, and all is mended,
 That you have but slumber'd here
 While these vision did appear.²⁰

[Britten/traduzione]

PUCK

Se noi ombre vi abbiamo annoiato
 pensate pure – e saremo perdonati –
 di avere qui soltanto sonnecchiato
 mentre apparivano queste visioni.

Ma nel trasformare l'allestimento di *Piramo e Tisbe* in una sorta di parodia dell'opera italiana, con tanto di scena di follia di Tisbe che scopre il corpo morto dell'amato, Britten fa qualcosa di più. Nel prendersi gioco dell'opera per antonomasia – dell'opera che ha tenuto banco per tutti gli ultimi tre secoli, dell'opera la cui gloria permette a Britten stesso di essere riconosciuto in quanto 'operista' – nella negazione del genere operistico *tout court* sembra che Britten voglia confessarci la sua distanza dal ruolo sociale che il pubblico gli riconosce. Sembra quasi dirci, sorridendo: non c'entro niente in tutto questo, scrivo musica per caso, perché così si fa, e anch'io, come tutti, mi sono dimenticato del perché faccio il musicista.

E il concludere in dissolvenza del *Dream* – il coro dei folletti che scema nel canto di Oberon, che si spegne nelle parole ormai recitate di Puck e poi tutto finisce – rivela anche l'amarezza nichilista di un ridere che non sembra attendersi più nulla. Il sorriso composto e morigerato di Britten diventa quello del saggio che si rilassa in poltrona; che s'illumina quando il volto è sufficientemente in luce e le persiane discoste tanto da lasciar filtrare l'ultimo pallido raggio di sole: è il credere, anche, nell'arte e nei suoi giochi come unica consolazione, e forse nemmeno fino in fondo.

²⁰ *Dream*, 5.1.414-418; partitura: III, due dopo 101.