

Davide Daolmi

Niente sesso, siamo inglesi

Una sola certezza rassicura l'ignaro reduce dalle penombre teatrali di *The 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? Cercherò dunque, per quanto posso, di adempire al ruolo faticosissimo e scabroso di tentare una risposta.

Le due donne che vedrete (o avete visto) sulla scena – l'una più attempata, 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 uogle acidine di due bambini sarebbe stato eccessivo anche per un sodale incallito dell'adolescenza come Britten), o 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 istituttrice 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 interpretata da Nicole Kidman) – se vogliamo fantasmi anch'esse.

In particolare *Il 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 no-

to, spaventare gli ospiti del castello e custodire un segreto tremendo che, appunto perché segreto, verrà rivelato entro la fine del racconto.

Invece qui si spaventano in pochi. I bambini sono conniventi e fra le due donne, una non vede nulla 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 spira 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 istituttrice 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 (ahimé alla fine deluso) che il suo 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 istituttrice 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, è un gioco sul *non dire*. Non per *dire altro*, ma proprio per *non voler dire*.



Benjamin Britten, Myfanwy Piper e Peter Pears fuori della Crag House di Aldeburgh, all'epoca della gestazione di *The Turn of the Screw*.

Cioè: la storia non ha interpretazioni multiple, è una e quella (malgrado *Il 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:

assai vaghi, imprecisi e sfocati sono i dettagli di quanto mi ha riferito (molto approssimativamente) l'arcivescovo di Canterbury, 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, corruperro 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 i bambini, a cui sembrano rivolgersi, che chiamano e attirano in luoghi pericolosi – il fosso profondo di uno steccato abbattuto ecc. – 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 e ancora insistono per stare con loro.

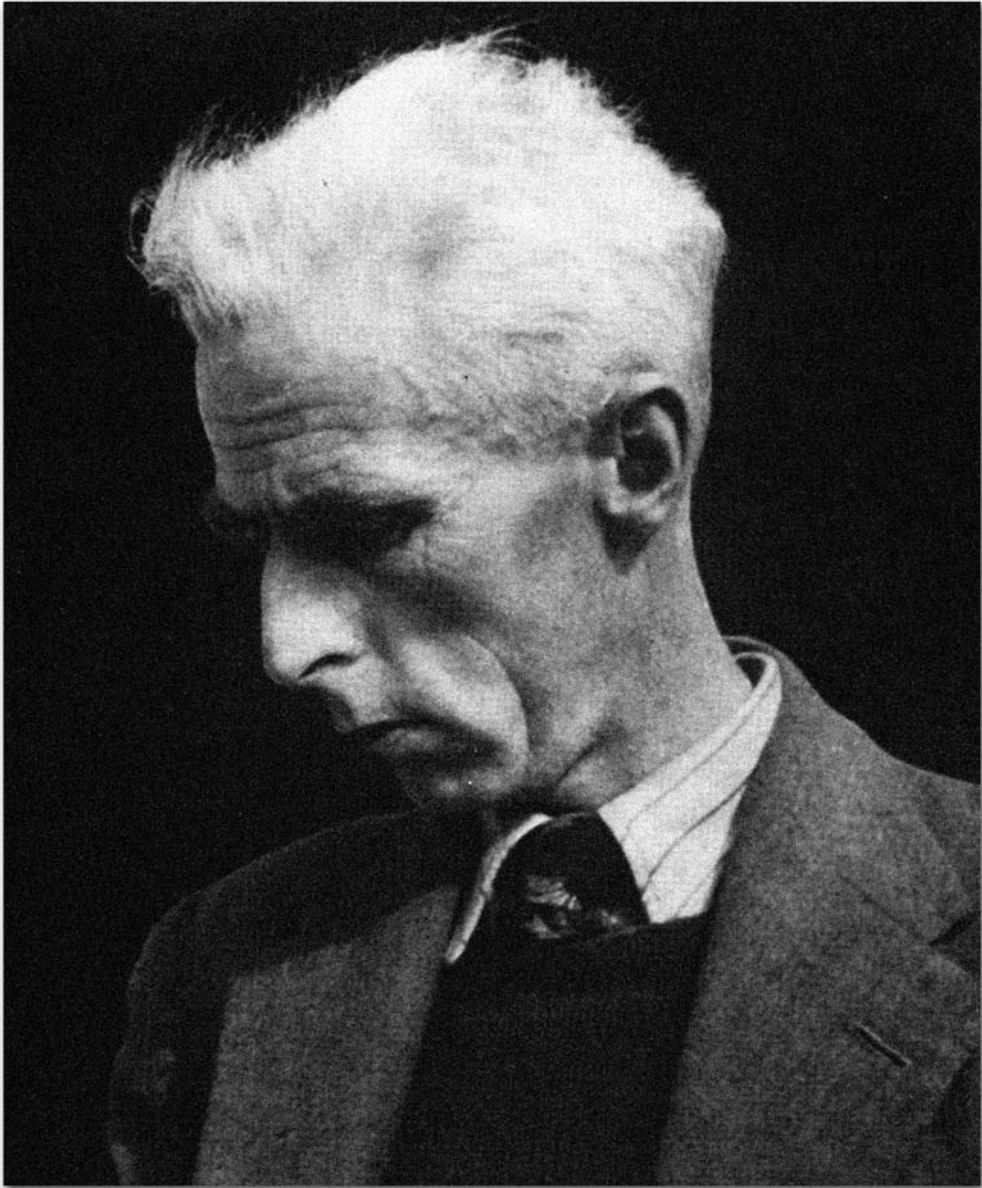
Data del diario: 12 gennaio 1895. Non si parla di sesso, certo, ma solo perché non era elegante in quegli anni; ma cos'altro evocano i «dangerous places»? Soprattutto, più che i numeri di bimbi e servi (età e quantità), si tace il genere. E sebbene poi James tenti d'intorbidare le acque affiancando sorelline ed ex istitutrici più o meno 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 del *Giro di vite*. Deborah Kerr, con magistrale interpretazione, rese *The Innocents* (1961) film *horror* da cineteca.



John Piper. Pittore e scenografo, grande amico e collaboratore di Britten, Piper (1903-1992) disegnò le scene per tutte le opere successive a *Peter Grimes*, con l'eccezione della *Beggar's Opera*, di *Noye's Fludde*, delle *Church Parables* e della prima (una produzione televisiva) di *Owen Wingrave*.

Qui la scena veramente sconvolgente è quella in cui l'istitutrice esplicita i suoi timori a Mrs. Grose, assai più esplicita di quanto non fosse il racconto (alla sceneggiatura contribuì Truman Capote). La versione italiana – *Gli innocenti* – tagliò interamente quella scena, quasi dieci minuti di pellicola, 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 al *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 – ha 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 del *Giro di vite*, il fratello di James, 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 secolo tredicesimo, o così crede, imitando, a suo dire, gli *organica* 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 di Boris Karloff e Bela Lugosi:



Manifesto del film *The Innocents* (1961); regia di Jack Clayton, sceneggiatura di Truman Capote e William Archibald. Nel 1950 era andata in scena a Broadway (Playhouse) una *pièce* di Archibald con lo stesso titolo.



Forse questa è l'immagine più famosa di David Hemmings, protagonista di *Blow-Up* di Michelangelo Antonioni (1966). Hemmings (1941-2003), già buon musicista, divenne attore teatrale e cinematografico. Tra i suoi film (oltre a *Blow-Up*), *The Charge of the Light Brigade* (*I Seicento di Balaklava*) di Richardson, *Barbarella* di Vadim, *Profondo rosso* di Argento. È stato anche regista.

ESEMPIO 1 – I 772*

The musical score consists of two staves of music in 4/4 time with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The first staff begins with a piano (*pp*) dynamic and a fermata over the first note, followed by a rest and then a melodic line. The second staff continues the melodic line with a forte (*f*) dynamic and a fermata, then returns to piano (*pp*). Both staves have "Miles!" written below the notes.

Per tornare a James, se pubblicare *ghost novels* per lui era stato, almeno fino a quel momento, innanzitutto una strategia commerciale, con *Il giro di vite* i fantasmi di Quint e Miss Jessel fingono un 'horror' per sdoganare l'indagine introspettiva, assai più angosciante.

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 l'aveva sperimentato a partire da se stesso. Come nel suo più celebre racconto, anche nella sua biografia non si trova esplicito riferimento al sesso, almeno così afferma Leon Edel che in cinque 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 diciassette anni il trentaduenne Oscar Wilde. Nei giorni in cui *Il 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 chiami Douglas, come l'ultimo, celeberrimo amante-testimone nel processo di Wilde.

A Lamb House nel 1899 fu ospite anche Hendrik Andersen, uno scultore ventiseienne 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 è stata pubblicata per la prima volta da Marsilio nel 2000, testo inglese e italiano, col titolo *Amato ragazzo*.

* 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: BENJAMIN 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*, London, Boosey and Hawkes, ©1955.

Che la reticenza, prima ancora che stratagemma letterario, fosse lo straordinario espediente di un confessione inespresa 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 contrapposizione esasperata dalla critica 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; ebbene, 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 *Il 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 censurato, 'non dice' per naturale predisposizione. 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.

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 dell'atto secondo. Ma se anche per tutta l'opera li abbiamo potuti credere visione dell'istitutrice (nessun altro rivela di percepirla all'infuori di lei), in II.4 si compie un ribaltamento spiazzante: Quint sembra rivolgersi a Miles, e l'istitutrice presente non sente una parola di quello che dice il fantasma al bambino. A quel punto chiunque comprende che l'Istitutrice non vaneggiava: 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 possibili.

Se questo è certamente un impoverimento dei piani interpretativi, in realtà a Britten fa gioco un altro elemento, appunto 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,



La prima rappresentazione assoluta di *The Turn of the Screw*: un picnic durante le prove. In senso orario: John Piper (scenografo), Britten, Peter Pears (Quint), Edward Piper, Basil Douglas (manager dell'English Opera Group), Clarissa Piper, Myfanwy Piper. Alla Piper (Mary Myfanwy Evans; 1911-1997) si devono i libretti di *The Turn of the Screw*, *Owen Wingrave*, *Death in Venice*. Scrisse inoltre per Alun Hoddinott i libretti di *What the Old Man Does is Always Right*, *The Rajah's Diamond*, *The Trumpet Major*; e per Malcolm Williamson il libretto di *Easter*. Il poeta laureato John Betjeman le dedicò due poesie: *Myfanwy* e *Myfanwy at Oxford*.



La prima rappresentazione assoluta di *The Turn of the Screw*: foto di gruppo in Piazza San Marco. Da sinistra: Olive Dyer (Flora), Britten, Joan Cross (Mrs. Grose), Peter Pears (Quint). La Cross (1900-1993) partecipò anche alle prime britteniane di *Peter Grimes* (Ellen Orford), *Albert Herring* (Lady Billows), *Gloriana* (Queen Elizabeth), e alle prime inglesi della *Fanciulla di neve* (Kupava) e della *Fiaba dello zar Saltan* (Militrissa) di Rimskij-Korsakov.

occuparsi di omosessualità non è mai stato per lui, come si crede, la necessità di esibire il proprio privato, ma una strategia, a tratti inconsapevole, per affermarsi come compositore di rango. La tesi è di quelle un po' spiazzanti, 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 Oltremarica – era 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 abbia poco a che fare con l'arte. Le ragioni di questa dicotomia – *Il 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 sanno di rivolgersi a un pubblico che certo non ha l'intelligenza per capire (quella stessa che non avevano nemmeno gli aristocratici), ma sanno anche che quel pubblico ha ormai 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 al 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 induce 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, prima garanzia di non appartenere a quel mondo (quello del pubblico pagante) greve e supponente, e viatico necessario alla salvezza morale. Il Novecento ha ricono-

sciuto 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 reciproco nel migliore di casi, un sentimento di 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 chissà 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): 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 *cross-dressing* diventano chiave di volta del lavoro, in polemica tutt'altro che bonaria con i pregiudizi borghesi.

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

Del resto il titolo stesso, *Il giro di vite*, come ha tenuto a 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:



Attorno a un tavolo di caffè a Venezia in occasione della prima assoluta di *The Turn of the Screw* (1954). In senso orario: Marion Harewood (poi Mrs. Jeremy Thorpe), Peter Diamand (*general manager* del Holland Festival), Imogen Holst, Lord Harewood, Anthony Gishford, Mrs Stein, Mrs Diamand, Britten (rivolto verso Basil Douglas). Da *Pictures from a Life. Benjamin Britten, 1913-1976*, a cura di Donald Mitchell, con l'assistenza di John Evans, London-Boston, Faber and Faber, 1978.

Il racconto ci aveva tenuti attorno al focolare col fiato sospeso [...] qualcuno disse ch'era quello il primo caso in cui s'imbatteva in una simile esperienza toccata a un fanciullo. [...] Fu questa osservazione a provocare da parte di Douglas – non immediatamente ma più tardi nella serata – una risposta [...]: «Sono d'accordo nei riguardi del fantasma di Griffin o di quel che fosse, che l'essere apparso prima al bambino d'un'età così tenera aggiunge alla vicenda un fascino particolare. [...] Se la presenza d'un bambino dà effettivamente un altro *giro di vite*, che ne direste di due bambini?»

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 *Il 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, dall'uso del serialismo al lirismo castigato, all'eliminazione delle masse corali.

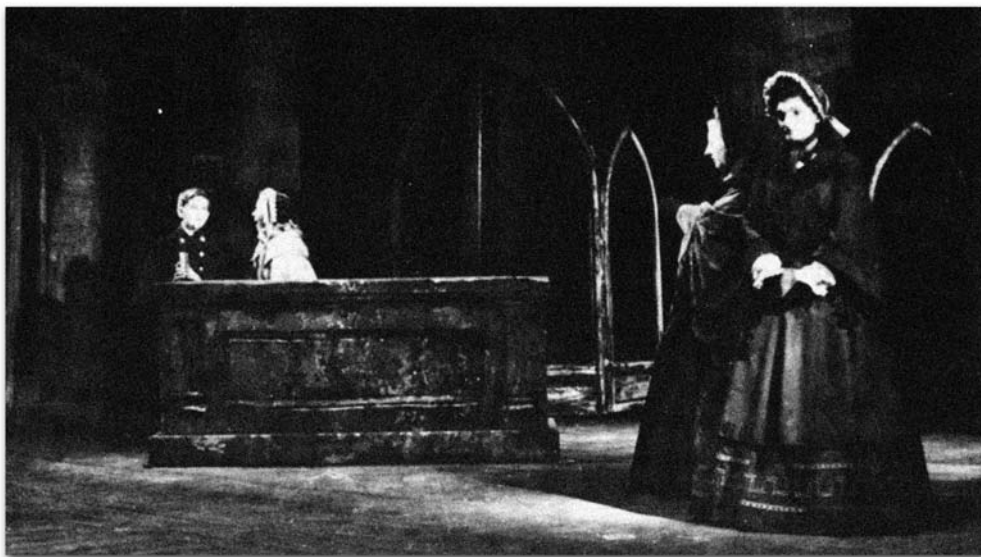
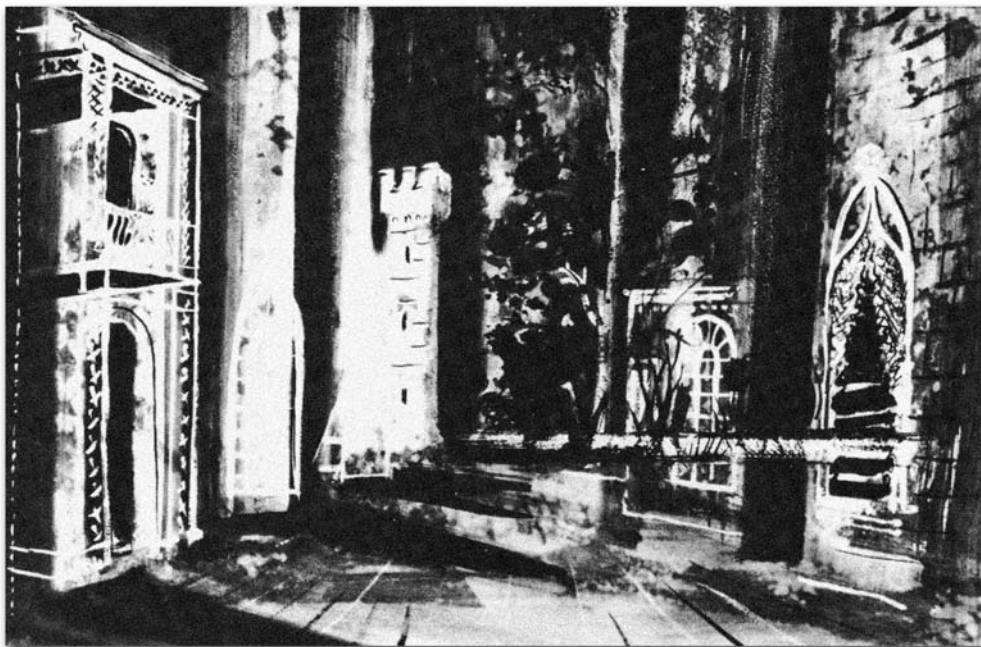
L'orchestra del *Giro di vite* non c'entra nulla con la compagine sinfonica solitamente destinata alla lirica. Britten sceglie un solo strumento per famiglia, e mette insieme un *ensemble* di una quindicina di esecutori che senz'altro conserva la ricchezza timbrica ma si preclude la potenza del *tutti*. Reduce dagli insuccessi di *Gloriana* (1953) – la sua opera più sontuosa e 'romantica', e forse proprio per questo stroncata dalla critica – Britten con *Il 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 commissione arrivava dalla Biennale di Venezia, il *sancta sanctorum*, 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 enfaticizzati 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 ecc.). 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 al secondo atto (ad esempio: lezione di latino in I.6 e lezione di musica in II.6), ma sono messi in relazione anche alla tonalità di ciascuna scena, come mostra lo schema:

<i>Prologue</i>					
Atto primo			Atto secondo		
Scene I – <i>The Journey</i>			Scene I – <i>Colloquy and Soliloquy</i>		
Theme	la	Istitutrice: timori per il nuovo lavoro	Variation VIII	La \flat	Quint e Miss Jessel: istitutrice angosciata
Scene II – <i>The Welcome</i>			Scene II – <i>The Bells</i>		
Variation I	Si	Istitutrice e Mrs. Grose sui ragazzi	Variation IX	Fa \sharp	Istitutrice e Mrs. Grose sui ragazzi
Scene III – <i>The Letter</i>			Scene III – <i>Miss Jessel</i>		
Variation II	Do	Lettera su Miles dalla scuola	Variation X	fa	Lettera su Miles destinata allo zio
Scene IV – <i>The Tower</i>			Scene IV – <i>The Bedroom</i>		
Variation III	Re	Quint appare all’istitutrice	Variation XI	mi \flat	Quint appare a Miles
Scene V – <i>The Window</i>			Scene V – <i>Quint</i>		
Variation IV	Mi	Quint visto oltre la finestra	Variation XII	do \sharp	Quint condiziona Miles
Scene VI – <i>The Lesson</i>			Scene VI – <i>The Piano</i>		
Variation V	Fa	Miles: lezione di latino	Variation XIII	Do	Miles: lezione di musica
Scene VII – <i>The Lake</i>			Scene VII – <i>Flora</i>		
Variation VI	Sol	Flora non riconosce Miss Jessel	Variation XIV	Si \flat	Scenata di Flora (vede Miss Jessel?)
Scene VIII – <i>At Night</i>			Scene VIII – <i>Miles</i>		
Variation VII	La \flat	Quint con Miles che si crede cattivo	Variation XV	la	Quint con Miles che si ribella e muore



John Piper (1903-1992), bozzetto scenico per la prima rappresentazione assoluta di *The Turn of the Screw*.

La prima rappresentazione assoluta di *The Turn of the Screw*. In scena: David Hemmings (Miles), Olive Dyer (Flora), Joan Cross (Mrs. Grose), Jennifer Vyvyan (l'istitutrice).



La prima rappresentazione assoluta di *The Turn of the Screw*. In scena: Jennifer Vyvyan (l'istitutrice), Peter Pears (Quint). La Vyvyan (1925-1974) esordì a Cambridge nell'arrangiamento britteniano della *Beggar's Opera* (Jenny Diver). Partecipò alle prime rappresentazioni di *Gloriana* (Penelope Rich), *A Midsummer Night's Dream* (Tytania), *Owen Wingrave* (Miss Julian), e alla prima di *The Violins of Saint-Jacques* (Contessa di Serindan) di Malcolm Williamson.

ESEMPIO 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 $Re\flat$ per meglio relazionarsi al tono della scena):

ESEMPIO 5

Insomma, per tirare le fila, Britten con *Il giro di vite* raggiunge il massimo d'integrazione nell'azione speculativa fra struttura e soggetto, ma non usa quest'integrazione come una chiave interpretativa. Lo fa insomma con quell'abilità mistificatoria che ha da sempre messo in atto a partire dal privato e che meglio gli riesce proprio quando si occupa di quel privato. I rapporti matematici fra tonalità e sezioni sono del tutto gratuiti, inutili – com'era 'inutile' l'arte per Wilde – e pertanto perfetti. Ma utilissimi per la 'costruzione' del suo riconoscimento nell'ambito della critica musicale. Del resto 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 della finzione.