



Il teatro. La voce dell'anima.

CI SONO INFINITI MODI
DI ESSERE PRESENTI
SULLA SCENA. IL NOSTRO,
STORICAMENTE, STA NEL
“FARE CHE CIÒ ACCADA”.
MOLTO, MOLTO PRIMA
CHE IL SIPARIO SI ALZI
GENERALI È LÌ.



GENERALI

www.generali.com

le ali della musica



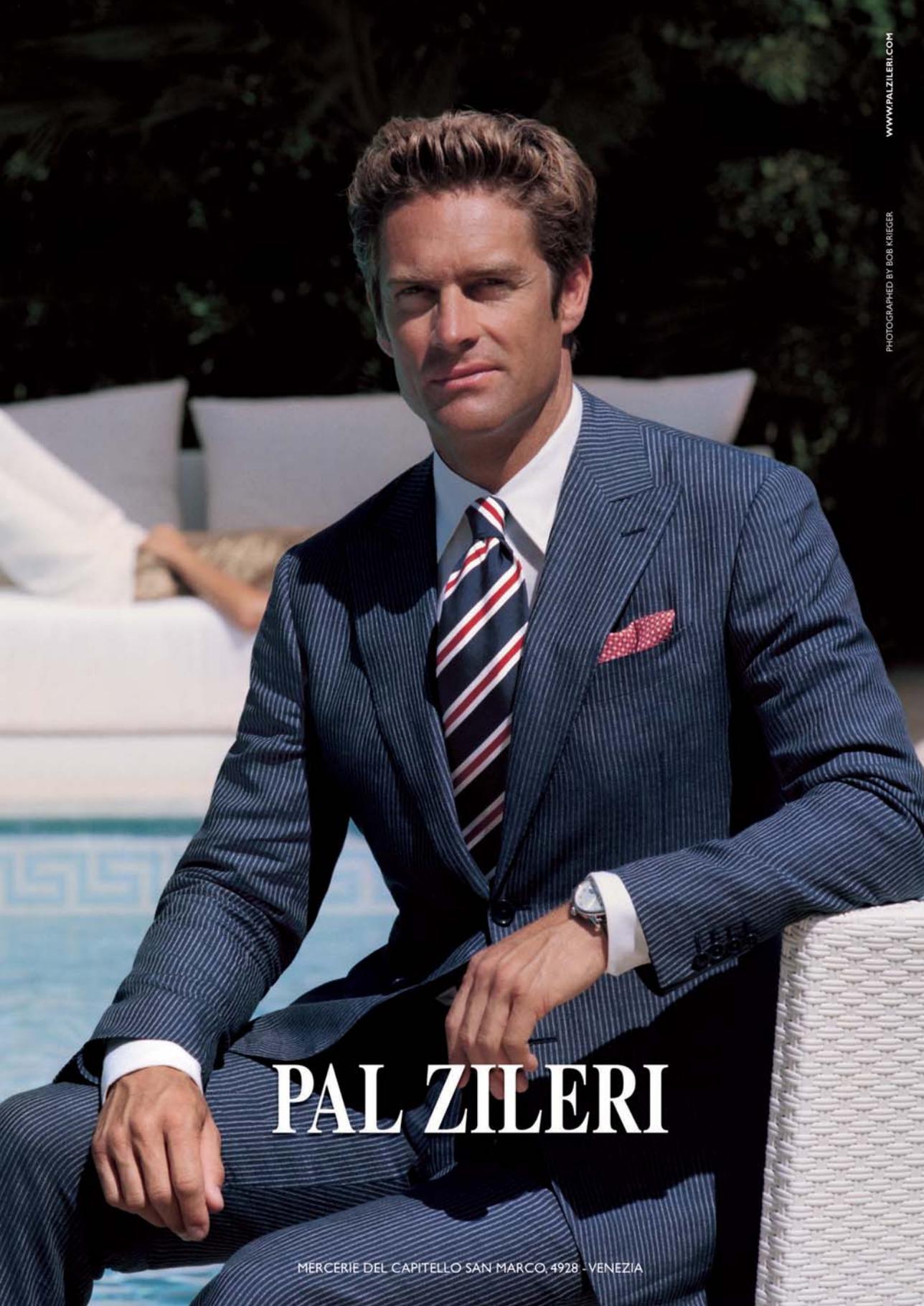
Fazioli costruisce pianoforti a coda e da concerto. Li realizza a mano uno ad uno, coniugando la qualità dei materiali con le più raffinate tecniche di lavorazione.



Per ampliare gli orizzonti del suono

FAZIOLI

www.fazioli.com



PAL ZILERI

Pasticceria e Cioccolateria
Exclusive cocktail, banqueting service

*Tutte le dolci creazioni di Andrea Zanin
sono unicamente disponibili presso i suoi negozi di Via Bissuola-24 Mestre,
San Marco 4589-4593 Venezia e la caffetteria del Gran Teatro La Fenice.*

andrea
ZANIN
VENEZIA



Air Dolomiti
Partner of
Lufthansa



non perderti il meglio

Siediti, rilassati e lasciati viziare
da un servizio attento e personalizzato:
con noi potrai scoprire
ricette nascoste e sapori inediti
delle più vere tradizioni regionali italiane.

A bordo dei voli Air Dolomiti
il viaggio si trasforma
in un'esperienza di piacere unica.

www.airdolomiti.it

FONDAZIONE
AMICI DELLA FENICE

STAGIONE 2008



Clavicembalo francese a due manuali copia dello strumento di Goermans-Taskin, costruito attorno alla metà del XVIII secolo (originale presso la Russel Collection di Edimburgo).

Opera del M° cembalaro Luca Vismara di Seregno (MI); ultimato nel gennaio 1998.

Le decorazioni, la laccatura a tampone e le chinoiserie – che sono espressione di gusto tipicamente settecentesco per l'esotismo orientaleggiante, in auge soprattutto in ambito francese – sono state eseguite dal laboratorio dei fratelli Guido e Dario Tonoli di Meda (MI).

Caratteristiche tecniche:

estensione Fa¹ - Fa⁵,
trasposizione tonale da 415hz a 440hz,
dimensioni 247×93×28 cm.

Dono al Teatro La Fenice
degli Amici della Fenice, gennaio 1998.

e-mail: info@amicifenice.it
www.amicifenice.it

Incontro con l'opera

Teatro La Fenice - Sale Apollinee
martedì 22 gennaio 2008 ore 18.00
MARIO BORTOLOTTI

La rondine

Teatro La Fenice - Sale Apollinee
giovedì 21 febbraio 2008 ore 18.00
QUIRINO PRINCIPE

Elektra

Teatro La Fenice - Sale Apollinee
martedì 15 aprile 2008 ore 18.00
LORENZO ARRUGA

Il barbiere di Siviglia

Teatro La Fenice - Sale Apollinee
martedì 20 maggio 2008 ore 18.00
MASSIMO CONTIERO

Tosca

Teatro La Fenice - Sale Apollinee
lunedì 16 giugno 2008 ore 18.00
PAOLO COSSATO

Death in Venice

Teatro La Fenice - Sale Apollinee
lunedì 8 settembre 2008 ore 18.00
GIORGIO PESTELLI

Boris Godunov

Teatro La Fenice - Sale Apollinee
lunedì 6 ottobre 2008 ore 18.00
FABIO BIONDI

La virtù de' strali d'Amore

Teatro La Fenice - Sale Apollinee
lunedì 13 ottobre 2008 ore 18.00
CARLA MORENI e A. AUGUSTO RIZZOLI

Nabucco

Teatro La Fenice - Sale Apollinee
data da definire
MICHELE DAL'ONGARO

Von heute auf morgen - Pagliacci

Incontro con il balletto

Teatro La Fenice - Sale Apollinee
martedì 4 novembre 2008 ore 17.00
MARINELLA GUATTERINI

Il lago dei cigni

LE TUE VACANZE NON SONO UN GIOCO.



IN ADV

Hotelplan Italia S.p.A. offre la soluzione giusta per ogni idea di vacanza. La nostra esperienza lascia a voi tutto il divertimento del viaggio.

Hotelplan

Turisanda

T Club

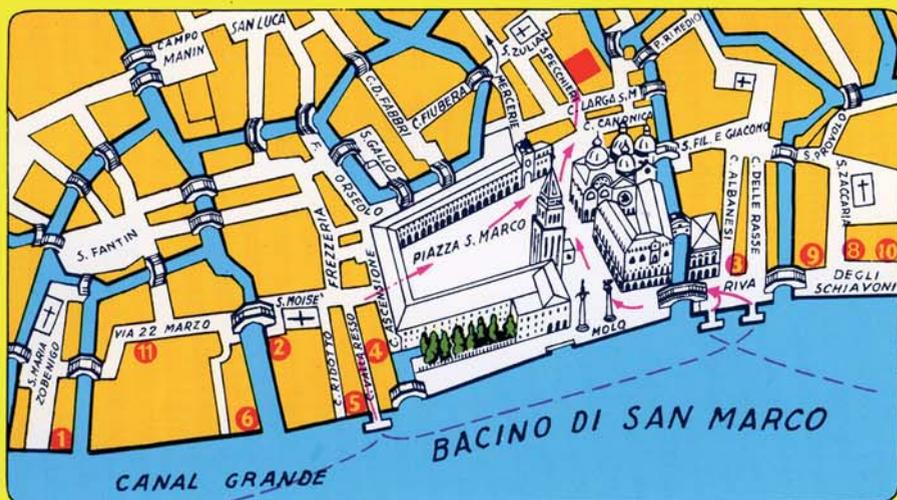
Sono marchi di Hotelplan Italia S.p.A.



TRATTORIA DO FORNI

"il ristorante di Venezia"

San Marco - Calle Specchieri 468 - Tel.041 5232148 - Fax 041 52 88 132 - e-mail info@doforni.it



Hotels

- 1 Gritti Palace
- 2 Bauer Grünwald
- 3 Danieli Royal
- 4 Luna
- 5 Monaco & Gran Canale
- 6 Europa
- 8 Londra Palace
- 9 Savoia & Jolanda
- 10 Metropole
- 11 Saturnia



ARTE PURA

The Metropolitan Museum of Art,
New York

Victoria and Albert Museum,
London

Centre Georges Pompidou,
Paris

The Museum of Modern Art,
New York

Fondation Cartier pour l'Art Contemporain,
Paris

The Solomon R. Guggenheim Museum,
New York

Museo Correr,
Venezia

Musée des Arts Décoratifs,
Paris

Musée des Beaux Arts de Montréal,
Montréal

Stedelijk Museum,
Amsterdam

Suomen Lasimuseo,
Helsinki

Museu do Design Centro Cultural de Belém,
Lisboa

Die Neue Sammlung, Staatliches Museum
für angewandte Kunst,
München

Haaretz Museum,
Tel Aviv

Kunstgewerbe Museum,
Köln

Österreichisches Museum für
angewandte Kunst,
Wien

National Art Museum of China,
Pechino

La Triennale di Milano,
Milano

Museo d'Arte Contemporanea,
Rovereto e Trento

VENINI

Venini S.p.A. Fondamenta Vetrai, 50
www.venini.com



RITAGLI, Fulvio Bianconi

VENEZIA

S.Marco, Piazzetta Leoncini, 314
tel. +39 041 5224045

MURANO

Fondamenta Vetrai, 47
tel. +39 041 2737204

MILANO

Via Monte Napoleone, 9
tel. +39 02 76000539

SALVADORI

IN VENEZIA DAL 1857



Venezia

S. Marco Mercerie San Salvador, 5022

T 041.5230609

Vicenza

Corso Palladio Galleria Porti, 2

T 0444.546313



www.mavive.com



Borsalino
PANAMA
EAU DE TOILETTE POUR HOMME

www.mavive.com



Radio3 per la Fenice

Opere della Stagione Lirica 2008
trasmesse dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran

sabato 26 gennaio 2008 ore 19.00

La rondine

di Giacomo Puccini

venerdì 20 giugno 2008 ore 19.00

Death in Venice

di Benjamin Britten

domenica 14 settembre 2008 ore 19.00

Boris Godunov

di Modest Musorgskij

venerdì 10 ottobre 2008 ore 19.00

La virtù de' strali d'Amore

di Francesco Cavalli

domenica 19 ottobre 2008 ore 19.00

Nabucco

di Giuseppe Verdi

venerdì 12 dicembre 2008 ore 19.00

Von heute auf morgen

di Arnold Schoenberg

Pagliacci

di Ruggero Leoncavallo

Concerti della Stagione Sinfonica 2007-2008
trasmessi in diretta o differita

dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran

Eliahu Inbal (domenica 4 novembre 2007)

Dmitrij Kitajenko (sabato 12 gennaio 2008)

Yuri Temirkanov (sabato 15 marzo 2008)

Yuri Temirkanov (venerdì 21 marzo 2008)

Eliahu Inbal (venerdì 4 aprile 2008)

Jeffrey Tate (sabato 3 maggio 2008)

Kurt Masur (venerdì 16 maggio 2008)



TEATRO VENICE

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia



Fondazione Teatro La Fenice di Venezia ALBO DEI FONDATORI



STATO ITALIANO



SOCI SOSTENITORI



Fondazione di Venezia

LAS VEGAS SANDS CORP.
VENETIAN CASINÒ



Provincia di Venezia

SOCI BENEMERITI



GENERALI



CASINÒ DI VENEZIA

UNITED COLORS
OF BENETTON.




CONFINDUSTRIA
Venezia



Autorità portuale



AEROPORTO MARCO POLO S.p.A.

CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

Massimo Cacciari

presidente

Luigino Rossi

vicepresidente

Fabio Cerchiai

Giorgio Orsoni

Giampaolo Vianello

Gigliola Zecchi Balsamo

Davide Zoggia

William P. Weidner

consiglieri

sovrintendente

Giampaolo Vianello

direttore artistico

Fortunato Ortombina

direttore musicale

Eliahu Inbal

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

Giancarlo Giordano, *presidente*

Giampietro Brunello

Adriano Olivetti

Andreina Zelli, *supplente*

SOCIETÀ DI REVISIONE

PricewaterhouseCoopers S.p.A.



Fondazione Teatro La Fenice di Venezia ALBO DEI FONDATORI

SOCI ORDINARI



Fondazione Amici della Fenice



CAMERA DI COMMERCIO
INDUSTRIA ARTIGIANATO E AGRICOLTURA
VENEZIA

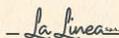
CONSORZIO VENEZIA NUOVA 

PRICEWATERHOUSECOOPERS 

 RUBELLI

 SACAIM

 CATTOLICA
ASSICURAZIONI
DAL 1869

 La Linea



COMITÉ FRANÇAIS
POUR LA SAUVEGARDE
DE VENISE



Roberta di Camerino



CASA DI RISTORANTI DI VENEZIA S.p.A.

 Marsilio



MOTIA
COMPAGNIA DI NAVIGAZIONE S.P.A.

 l'Adige



CORRIERE DELL'ALTO ADIGE

CORRIERE DEL TRENINO

STUDIO DE POLI
VENEZIA



Vignoretti 

DEATH IN VENICE

Morte a Venezia

opera in due atti
libretto di Myfanwy Piper

musica di Benjamin Britten

Teatro La Fenice

venerdì 20 giugno 2008 ore 19.00 turni A1-A2
domenica 22 giugno 2008 ore 15.30 turni B1-B2
mercoledì 25 giugno 2008 ore 19.00 turni D1-D2
venerdì 27 giugno 2008 ore 19.00 turni E1-E2
domenica 29 giugno 2008 ore 15.30 turni C1-C2

La Fenice prima dell'Opera 2008 5





Benjamin Britten.

Sommario

- 5 La locandina
- 7 Scirocco
di Michele Girardi
- 11 Vincenzina Ottomano
Death in Venice: genesi di un libretto, da Mann a Euripide
- 19 Davide Daolmi
Non è un paese per vecchi
- 33 Una lettera di Thomas Mann
a cura di Davide Daolmi
- 41 *Death in Venice*: libretto e guida all'opera
a cura di Daniele Carnini
- 111 *Death in Venice*: in breve
a cura di Maria Giovanna Miggiani
- 113 Argomento – Argument – Synopsis – Handlung
- 119 Vincenzina Ottomano
Bibliografia
- 123 *Online*: Il bello ideale
a cura di Roberto Campanella
- 129 *Dall'archivio storico del Teatro La Fenice*
Britten e i fantasmi veneziani
a cura di Franco Rossi



TEATRO LA FENICE

ENTE AUTONOMO

CITTA' DI VENEZIA

20 - 22 - 23 SETTEMBRE 1973 - ore 21

Manifestazioni n. 99 - 100 - 101 Fuori abbonamento

The English Opera Group

presenta

MORTE A VENEZIA

Opera in due atti di Myfanwy Piper dal romanzo di Thomas Mann

Musica di **BENJAMIN BRITTEN**

Ed. Faber Music Limited - Londra rappresentata in Italia dalle edizioni Solfes Zerboni, Milano

PRIMA RAPPRESENTAZIONE EUROPEA

PERSONAGGI e INTERPRETI

Gustav von Aschenbach, romanziere **PETER PEARS** (20, 23/9)
NIGEL DOUGLAS (22/9)

Il viaggiatore **JOHN SHRLEY CURRK** (20, 22/9)
 L'anziano bellimbusto **THOMAS HEMSLEY** (23/9)

Il vecchio gondoliere
 Il direttore dell'albergo
 Il barbiere dell'albergo
 Il capo dei suonatori ambulanti
 Dionisio

Voce di Apollo
 La madre polacca
 Tadzio, suo figlio
 Le sue due figlie

La loro governante
 Jaschju, amico di Tadzio

Il portiere dell'albergo
 Il marinaio del Lido
 Il cameriere dell'albergo
 La venditrice di fragole
 La guida
 Il vetraio
 La venditrice di merletti
 Il mendicante
 La giornalista
 I commedianti girovaghi

L'impiegato inglese dell'Ufficio viaggi
 La madre russa
 Il padre russo
 La bambina russa
 La madre tedesca
 I gondolieri **KEITH JONES - RONALD MURDOCK - MICHAEL BAUER - ANNE KENWARD - MICHAEL VROGMAN - VICTOR KRAUCHENKO**

JAMES BOWMAN
DEANNE BERGSMAN
ROBERT HUGGINS
ELISABETH GRIFFITHS
MELANIE PHILLIPS
ANNE KENWARD
NICOLAS KIRBY
THOMAS EDMONDS
MICHAEL BAUER
STUART HARLING
IRIS SAUNDER
ROBERT CARPENTIER TURNER
STEPHEN JAMES ADAMS
SHEILA BRAND
ANNE WILKENS
ALEXANDRA BROWNING
NEVILLE WILLIAMS
PENELOPE MACKAY
PETER LEMING
ALEXANDRA BROWNING
MICHAEL TOLLIS
ANGELA VERNON BATES
HELEN ATTRELD

Veneziani e ospiti dell'albergo provenienti da diversi paesi, bambini polacchi, russi, tedeschi, mendicanti

L'azione si svolge a Monaco, a Venezia e al Lido nel 1911

Maestro concertatore e direttore

STEUART BEDFORD

Regia di

COLIN GRAHAM

Scena di

JOHN PIPER

Costumi di

CHARLES KNODE

Coreografia di

SIR FREDERICK ASHTON

THE ENGLISH CHAMBER ORCHESTRA

Durante l'esecuzione è vietato l'accesso in sala

PREZZI

Potenza	L. 10.000	Prima Galleria	L. 3.000
Palchi di I e II file centrali	+ 30.000	Ingresso	+ 1.500
- - - - laterali	+ 15.000		
- - - - di II file centrali	+ 20.000	Seconda Galleria	+ 1.500
- - - - laterali	+ 10.000	Ingresso	+ 800
Ingresso ai palchi	+ 2.500		

IN PLATEA NON VI SONO POSTI IN PIEDI

Prima e durante gli spettacoli non si accettano prenotazioni per le altre manifestazioni. Per informazioni e vendita dei biglietti rivolgersi alla biglietteria del Teatro La Fenice, Campo S. Fantin - tel. 22.994 dalle 10 alle 12.30 e dalle 15 alle 19 nei giorni feriali e un'ora prima dell'inizio degli spettacoli.

Stampato da Grafica Venezia S. R. L. - Tel. 041/22.994 - 1973

Death in Venice, portata dai complessi inglesi al Teatro La Fenice di Venezia poco dopo (il 20 settembre 1973) la prima assoluta di Snape, Maltings, 16 giugno; regia di Colin Graham, scene di John Piper, costumi di Charles Knode, coreografia di Frederick Ashton. Archivio storico del Teatro La Fenice.

DEATH IN VENICE

MORTE A VENEZIA

opera in due atti op. 88

libretto di Myfanwy Piper

musica di

Benjamin Britten

editore proprietario: Faber Music Ltd., London
rappresentante per l'Italia: Universal Music Publishing Ricordi srl, Milano

personaggi e interpreti

<i>Gustav von Aschenbach</i>	Marlin Miller
<i>Il viaggiatore/Il bellimbusto attempato/ Il vecchio gondoliere/Il direttore dell'albergo/ Il barbiere dell'albergo/Il capo dei suonatori ambulanti/La voce di Dioniso</i>	Scott Hendricks
<i>La voce di Apollo</i>	Razek-François Bitar
<i>Tadzio</i>	Alessandro Riga
<i>Jaschuu</i>	Danilo Palmieri
<i>La venditrice di fragole/La giornalista</i>	Sabrina Vianello
<i>La merlettaia/Una suonatrice ambulante</i>	Liesbeth Devos
<i>La mendicante</i>	Julie Mellor
<i>Il facchino dell'albergo/Il vetraio</i>	Marco Voleri
<i>Un gondoliere/Un suonatore ambulante</i>	Shi Yijie
<i>Il cameriere della nave/Il cameriere dell'albergo/La guida turistica</i>	William Corró
<i>Il barcaiolo del Lido/Un cameriere di ristorante/Un gondoliere/Un prete/ L'impiegato inglese dell'agenzia di viaggio</i>	Luca Dall'Amico

maestro concertatore e direttore **Bruno Bartoletti**

regia, scene e costumi **Pier Luigi Pizzi**

coreografia **Gheorghe Iancu**

light designer **Vincenzo Raponi**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro **Alfonso Caiani**

in lingua originale con sopratitoli in italiano

allestimento della Fondazione Teatro Carlo Felice – Genova (Premio Abbiati 2000)

SOLISTI DEL CORO

Carlo Agostini, Antonio Casagrande, Anna Malvasio, Enrico Masiero, Ciro Passilongo,
Alessia Pavan, Gabriella Pellos, Francesca Poropat, Andrea Lia Rigotti, Paola Rossi, Elisa Savino,
Bo Schunnesson, Claudio Zancopè, Franco Zanette

DANZATORI E MIMI

Roberto Adriani, Gianmaria Bissacco, Silvia Casadio, Antonio D'Amore, Natalia Danuta,
Danilo Fernandez, Fulvio Garlato, Giuseppe Grasso, Alexandra Grillo, Sara Lippi,
Marta Mafalda Marcelli, Tiziana Minio, Roberto Moro, Giuseppe Romano, Tomaso Santinon,
Francesca Thian, Andrea Tocchio, Davide Tonucci, Carlo Zanetti, Lara Zinelli, Davide Zongoli

<i>direttore degli allestimenti scenici</i>	Massimo Checchetto
<i>direttore di scena e di palcoscenico</i>	Lorenzo Zanoni
<i>maestro di sala</i>	Joyce Fieldsend
<i>altro maestro del coro</i>	Ulisse Trabacchin
<i>altro direttore di palcoscenico</i>	Valter Marcanzin
<i>assistente alla regia</i>	Paolo Panizza
<i>assistente alle scene</i>	Serena Rocco
<i>assistente ai costumi</i>	Lorena Marin
<i>maestro di palcoscenico</i>	Iliara Maccacaro
<i>maestro al ballo</i>	Roberta Paroletti
<i>maestro rammentatore</i>	Pier Paolo Gastaldello
<i>maestro alle luci</i>	Maria Cristina Vavolo
<i>capo macchinista</i>	Vitaliano Bonicelli
<i>capo elettricista</i>	Vilmo Furian
<i>capo sartoria e vestizione</i>	Carlos Tieppo
<i>capo attrezzista</i>	Roberto Fiori
<i>responsabile della falegnameria</i>	Paolo De Marchi
<i>coordinatore figuranti</i>	Claudio Colombini
<i>scene e attrezzeria</i>	Rubechini (Firenze)
<i>costumi</i>	Tirelli (Roma)
<i>calzature</i>	Pompei 2000 (Roma)
<i>trucco</i>	Effe Emme Spettacoli (Trieste)
<i>sopratitoli</i>	realizzazione Studio GR (Venezia) la cura dei testi proiettati è di Maria Giovanna Miggiani

Scirocco

Why, he's old!
He's not young at all. [...]
Ugh! How can they bear that counterfeit, that young-old horror.
(BRITTEN, *Death in Venice*, I.2)

Nei primi anni Settanta mi è capitato di veder girare una scena di *Morte a Venezia* nei dintorni del Ghetto, dove sono nato. Tra le più strazianti, prossima all'epilogo tragico: Aschenbach (Dirk Bogarde), che Luchino Visconti aveva immaginato con le fattezze di Gustav Mahler – il cui *Adagetto* (dalla Quinta sinfonia) impregna la pellicola (affatto a proposito, peraltro) – insegue il suo Tadzio, mito di bellezza, ma lo scrittore brillante è già sfatto e il belletto gli cola sulla faccia, oramai divenuta tragica maschera di morte. Sono rimasto a lungo a guardare il *set*, attratto dalla mescolanza fra realtà e finzione, cercando di capire le istruzioni che il grande regista impartiva all'interprete dell'adolescente polacco nato dalla fantasia di Thomas Mann, Bjorn Anderson, accorgendomi che era anagraficamente più smaliziato del personaggio del racconto. Ho poi visto il film, rendendomi conto che il trucco lo aveva reso bimbo senza restituirgli l'innocenza della sua età. Solo diversi anni più tardi ho conosciuto l'opera di Britten, il quale divide il soggetto con Visconti (e, coincidenza davvero singolare, anche l'anno di morte, 1976), ma viene preceduto di poco dal regista in una singolare contemporaneità d'ispirazione (1971 e 1973 le rispettive date). Mi colpì subito la repulsione che l'Elderly Fop (tradotto come «Il bellimbusto attempato», ma il termine ha in serbo ben altri significati) suscitava nel tenore-Aschenbach, a caccia dell'autenticità (nell'arte come nel sentimento), e ho ripensato al Tadzio di Visconti, anch'egli inautentico.

Come si apprende dal saggio di Vincenzina Ottomano che apre questo volume, Britten, oltre a non rendere pubblica la decisione di trarre un'opera da *Der Tod in Venedig* per scansare eventuali complicazioni legali per plagio, evitò di vedere la pellicola per non esserne influenzato, o perlomeno così ebbe a dichiarare.¹ Lavorò alla riduzione dram-

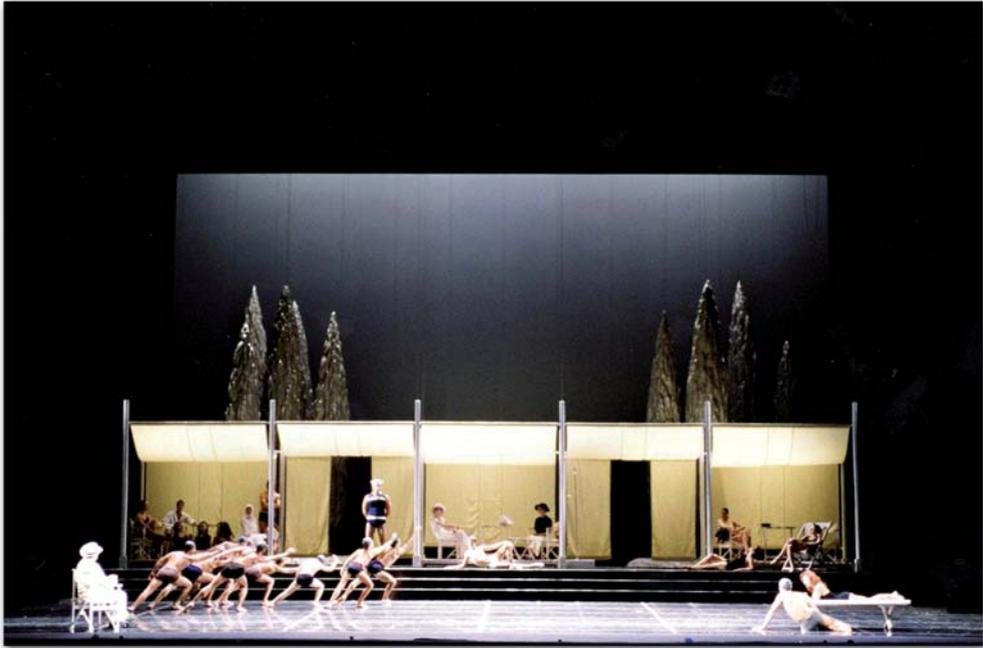
¹ «Per sottrarsi alla suggestione del regista italiano, Britten comunque evitò accuratamente di andare a vedere il film; e condusse avanti la propria partitura, fino a completarla», scrisse nella recensione alla prima continentale TEODORO CELLI (*In «Morte a Venezia» il tema della pietà racchiude il messaggio di Britten*, «Il tempo», settembre 1973). La nota riferisce circostanze che, con ogni probabilità, furono suggerite dall'*entourage* del compositore; si legga la rubrica dedicata all'Archivio di Franco Rossi (*I fantasmi veneziani di Britten*) per ulteriori considerazioni in proposito.

maturgica della novella, tuttavia, proprio nell'anno in cui sarebbe uscito il film di Visconti, e, almeno nello scegliere il danzatore per la parte di Tadzio (per non dire di altre coincidenze singolari, forse obbligate), rivelò ancora profonda sintonia col Maestro italiano. O esercitò forse opzioni consapevoli? Chissà ... Invito intanto il lettore a gettare uno sguardo a p. 34 di questo volume, dove sono messi a confronto il figurino di Piero Tosi (che fissa l'aspetto del personaggio del film) con Robert Huguenin (il ballerino che interpretò Tadzio alla prima assoluta di *Death in Venice* il 16 giugno 1973, e a quella continentale, che ebbe luogo al Teatro La Fenice il 20 settembre dello stesso anno), colto in azione durante i *Giocchi di Apollo* (scena finale dell'atto primo). Magari la scelta di un aspetto ideale per l'angelo della morte, la cui grazia incatena il protagonista alla sua sorte, vincolò i due artisti a scelte obbligate? Sta di fatto che «Visconti e Britten rimettono mano a *Morte a Venezia* negli anni Settanta, all'età rispettivamente di sessantacinque (1971) e sessant'anni (1973)», nota Davide Daolmi nelle pagine seguenti. «Entrambi sono al termine di una carriera di riconoscimenti e successi; entrambi, da uomini di sinistra, vivono l'euforia del post-sessantotto; entrambi convivono, se non pubblicamente, almeno consapevolmente con la propria omosessualità. È chiaro che il recupero del racconto di Mann è mosso dal privato, ma è altrettanto chiaro che l'interesse principale non ruota più attorno al desiderio, o almeno non solo, mentre al contrario è eccezionalmente condizionato dal senso della fine».

L'argomento di *Death in Venice*, come quello di gran parte delle opere di Britten (si pensi a *The Turn of the Screw*, nata sul palcoscenico della Fenice nel 1954) tratta una tematica scabrosa con intenti etici. Su questo tema si concentra Davide Daolmi (già autore di un saggio penetrante su *A Midsummer Night's Dream*, pubblicato nella «Fenice prima dell'Opera», 2004/2). Se «*Morte a Venezia* resta comunque una storia di pedofilia», scrive ancora Daolmi, altrettanto, se non più importante è che dietro alla vicenda vi sia «un caparbio attaccamento a quella giovinezza capace di distrarre dalla rassegnata senilità». Forse *Death in Venice* incarna artisticamente l'«urgenza di una confessione non più procrastinabile»? Più probabilmente «ciò che veramente sembra volersi raccontare – e qui più che altrove senza pudori – è la tragedia dell'età. Tragedia in cui la passione inconfessabile per un ragazzino appare quasi più un diversivo per distrarre, primi fra tutti i loro stessi autori, dall'indecenza, al limite dell'osceno, della vecchiaia messa in mostra».

Fra i tanti elementi che, con coerenza stringente, ci segnalano come la morte, più che la scoperta delle proprie inclinazioni autentiche da parte di Aschenbach, sia il vero soggetto dell'ultimo lavoro di Britten, c'è il vento di scirocco, che i veneziani, e i numerosissimi ospiti della nostra città, ben conoscono: «the air heavy, a hint of sirocco» (I.4), «perhaps the sirocco's a plague?» (II.10). Venezia è uno elemento centrale di questa tragedia, nel teatro delle sue calli che Aschenbach percorre, dove la morte si cela anche dietro le sembianze di un vecchio gondoliere e della sua barca (I.3): «How black a gondola is – / black, coffin black, / a vision of death itself / and the last silent voyage»...

Michele Girardi



Death in Venice al Teatro Carlo Felice di Genova, 1999; regia, scene e costumi di Pier Luigi Pizzi; coreografia di Gheorghe Iancu. L'allestimento viene ripreso al Teatro La Fenice di Venezia, 2008.



Death in Venice al Teatro Carlo Felice di Genova, 1999; regia, scene e costumi di Pier Luigi Pizzi; coreografia di Gheorghe Iancu. L'allestimento viene ripreso al Teatro La Fenice di Venezia, 2008.

Vincenzina C. Ottomano

Death in Venice: genesi di un libretto, da Mann a Euripide

«Who really understands the workings of the creative mind?», si chiede Aschenbach all'inizio dell'atto secondo e, ironia della sorte, lo stesso vale per Britten e i suoi collaboratori durante la lunga gestazione di *Death in Venice*.

Il primo passo significativo di Britten verso la novella di Mann risale al settembre del 1970, quando chiese a Myfanwy Piper di scrivere un libretto su *Der Tod in Venedig* di Thomas Mann. L'idea era alquanto insolita e la stessa Piper non nascose le sue perplessità:

In September 1970, just after he had completed the final score of *Owen Wingrave*, Benjamin Britten asked me if I would work with him on another opera, on a subject that he had been brooding over for many years. When I heard that it was *Death in Venice* my first reaction was – *impossible!* My second, that if Britten said so, it could be done.¹

Accertata la piena disponibilità della librettista, scrisse a Golo Mann, figlio dello scrittore (Britten lo aveva conosciuto a New York nel 1940) per assicurarsi che l'idea fosse gradita alla vedova e alla sua famiglia. Il professor Mann rispose entusiasta assicurando al compositore pieno appoggio al progetto; per la prima volta, inoltre, è fatta menzione dell'imminente uscita del film di Visconti ma senza porre in luce eventuali problemi di diritti con la casa di produzione Warner Bros. In effetti, solamente durante la visita alla famiglia Mann nel Natale dello stesso anno divenne chiara la presenza di non poche complicazioni legali: per scongiurare accuse di plagio fu consigliato a Britten di non rendere pubblica la notizia di un'opera basata sulla novella di Mann e di non vedere il film di Visconti così da evitare qualsiasi influenza.

Così, nella prima dichiarazione ufficiale rilasciata ad Alan Blyth, giornalista del «Time», il 1 giugno 1971 si legge:

Benjamin Britten is writing a new opera to be given at The Maltings, Snape, in September 1972. For contractual reasons the subject cannot yet be announced, but the composer told me yesterday that he was 'clearing the decks' in order to spend all his composing time over the next year on this work.²

¹ MYFANWY PIPER, *Writing for Britten*, in DAVID HERBERT, *The Operas of Benjamin Britten*, London, Hamilton, 1979, p. 10.

² ROSAMUND STRODE, A «*Death in Venice*» chronicle, in *Benjamin Britten: «Death in Venice»*, a cura di Donald Mitchell, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, p. 29.

Tutto sembrava sistemato, non restava che cominciare il lavoro. L'occasione venne durante una breve vacanza in Francia, nel gennaio 1971: mentre John Piper guidava la macchina e Peter Pears leggeva le carte stradali, sul sedile posteriore Britten e la sua librettista avevano discusso su *Death in Venice* e tracciato un primo schizzo dello scenario che servirà da base per il lavoro dei mesi successivi.³ Il risultato di queste rocambolesche discussioni è testimoniato da un interessante documento che, così pare, Donald Mitchell annotò durante un viaggio in taxi con l'amico Britten:

D in V

3 levels of action

1. Narration (Aschenbach reading from his Diary, v. Spare musical accomp't: his intellectual questing & doubts);
2. The beach (together with visible Beach perc. Orch: Boy & his family, etc.)
3. Venice, the Hotel, etc.
4. Pit orch. (Orchestra not yet decided)
5. To be produced in the round at Snape
6. Only Two principals PP as Aschenb. & JS-Q as symbolic figure of death, singing all 6 roles – Hotel Manager, Gondolier, etc., etc.
7. Chorus of men & women, to sing all other crowd scenes, minor roles or whatever.
8. Two Acts – about 2 hrs. overall.⁴

Se l'impianto generale dell'opera era già chiaro, i dubbi ancora da sciogliere riguardavano soprattutto l'ambientazione: il *fascino misterioso* di Venezia non poteva rimanere accessorio, urgeva una ricerca sul campo.

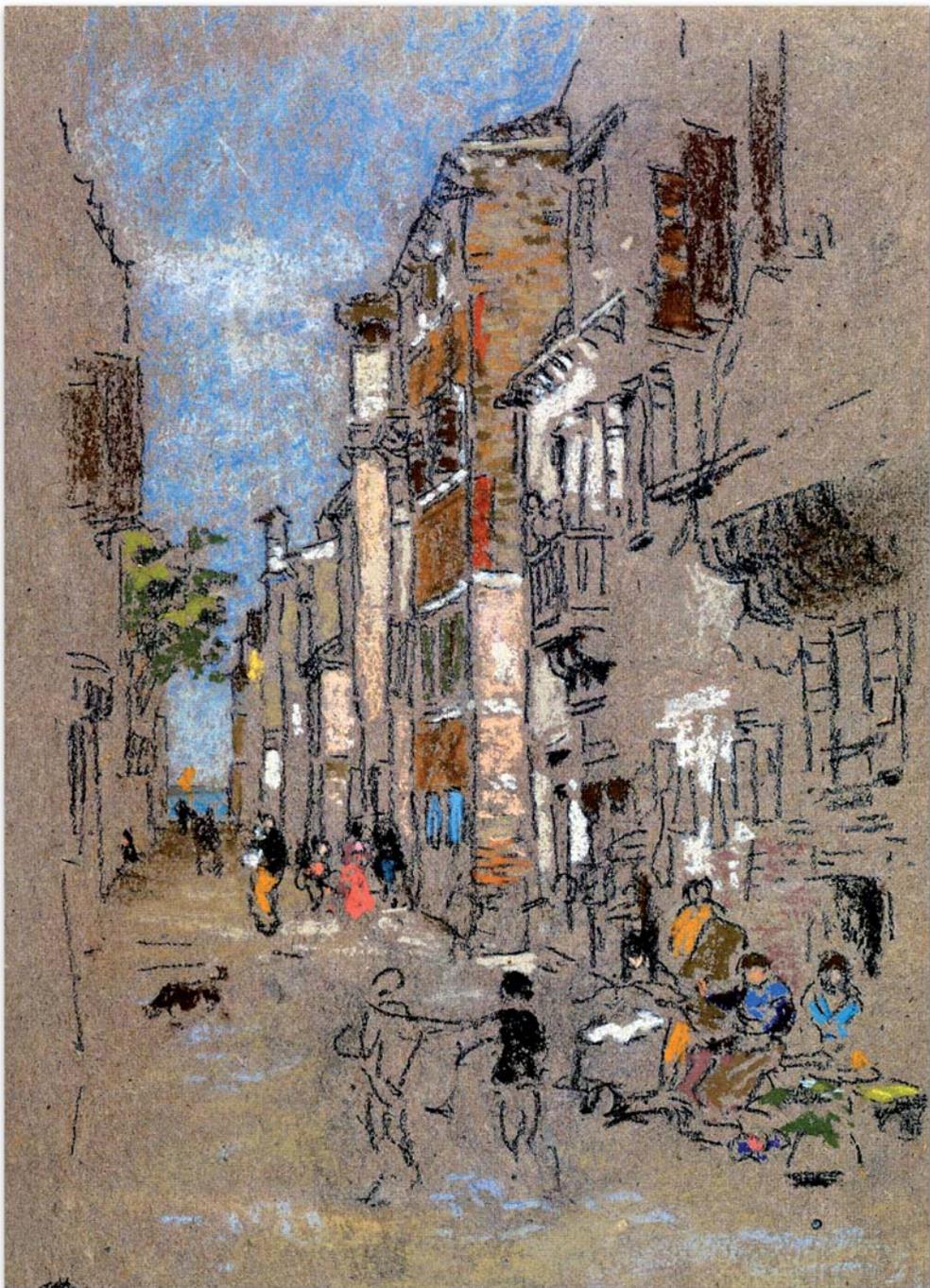
In ottobre, quindi, Britten, Pears e i Piper visitano la città lagunare e riescono persino ad avvicinare un vecchio gondoliere che svela loro le grida tradizionali, quelle stesse che presumibilmente aveva sentito Mann nel 1911, mentre scriveva *Der Tod in Venedig*; di queste Pears produce una trascrizione fonetica, mentre il compositore ne prende un'annotazione musicale. Nel dicembre del 1971 Britten comincia la composizione della parte musicale che dovrà interrompere numerose volte per l'insorgere di vari problemi di salute, i più gravi dei quali lo costringeranno a un intervento cardiocirurgico nel maggio 1973.

In agosto, la decisione degli atti desta ancora dubbi: se il progetto iniziale riportato da Mitchell prevedeva una divisione in due, la Piper proponeva ancora una soluzione in tre atti; il problema è risolto solo alla fine del 1972, quando Britten esegue l'intera opera al pianoforte a un pubblico scelto costituito dai coniugi Piper e dal regista Colin Graham, e viene stabilita la pausa prima del numero 189, dopo la dichiarazione d'amore di Aschenbach, vera *climax* dell'intera opera.⁵

³ BARBARA DIANA, *Il sapore della conoscenza: Benjamin Britten e «Death in Venice»*, Torino, Paravia, 1997, p. 53.

⁴ DONALD MITCHELL, *An introduction in the shape of a memoir*, in *Benjamin Britten: «Death in Venice»* cit., pp. 4-5.

⁵ DIANA, *Il sapore della conoscenza* cit., p. 72.



James Abbott McNeill Whistler (1834-1903), *Behind the Arsenal*. Gesso e pastello su carta bruna. Fogg Art Museum, Harvard University Art Museum.



John Singer Sargent (1856-1925), *La Dogana*. Acquerello su carta. Collezione privata.

I cambiamenti al libretto proseguirono anche dopo la prima dell'opera, Britten era continuamente in cerca di una perfetta concatenazione drammaturgico-musicale che sembrava sfuggirgli. Aveva forse il presentimento che *Death in Venice* sarebbe stata la sua ultima opera? Sta di fatto che il compositore non vide mai il pieno risultato dei suoi sforzi; nel 1979 la versione a stampa doveva uscire senza di lui.

Questa sintesi cronologica della genesi del libretto dell'opera evidenzia un aspetto fondamentale: pensare alla novella di Mann come soggetto teatrale era estremamente rischioso. In *Der Tod in Venedig*, infatti, l'ordine degli eventi è essenziale, si tratta di una concatenazione perfetta, dalla prima passeggiata a Monaco fino all'ultimo respiro del protagonista sulla spiaggia del Lido, un arco temporale necessario che Britten e la Piper cercarono di salvaguardare con pochissime omissioni o operazioni di riordino. In più, il compositore esigeva una certa austerità del linguaggio, molto difficile da conciliare con la considerevole verbosità del testo di Mann. Eppure, come afferma la stessa Piper, sembrava assurdo cancellare qualsiasi parola originale, «All these words of Mann at first seemed necessary for our full understanding»,⁶ poiché sia il lettore sia il pubblico attraverso ogni singola frase scoprono pian piano Aschenbach fino a comprendere che tutta l'azione della novella non è altro che una reazione psicologica espressa in parole. Inoltre, molti vocaboli usati da Mann hanno significati plurimi, quello semantico primario e uno simbolico che sfocia spesso nella citazione letteraria e nell'espressione evocativa e questo, di certo, non rendeva semplice una riduzione librettistica.

Ma c'è di più. Sia per Britten che per Myfanwy Piper fu subito chiaro che gli eventi non potevano essere rappresentati nella loro oggettivazione ma solo attraverso la sensibilità soggettiva del protagonista:

As we worked from the first analysis to the last words and notes it became clear that what we were doing, what indeed we had to do to make this 'celebration' work at all, was to amalgamate the dual hero Aschenbach-Mann: Gustav von Aschenbach, the imagined casualty of genius, with Mann, the acutely self-conscious young writer. Aschenbach had to be a real figure, a distinguished middle-aged writer to whom the events of the story actually happened, but in portraying him Mann's self-knowledge and those personal fears of isolation in the creative life that haunt his early letters and works were crucial.⁷

Per questo motivo, rinunciarono alla presenza di un personaggio esterno, una sorta di narratore che identificasse l'onnisciente-Mann della novella, optando per una diversificazione narrativa basata su tre livelli di linguaggio: un rapido recitativo per i brevi scambi tra Aschenbach e gli altri personaggi, una linea melodica più libera, spesso in versi e, infine, una prosa piuttosto diretta per i commenti ironici e le citazioni letterarie.⁸ Questi ultimi passi posero grandi problemi al compositore che avrebbe preferito

⁶ MYFANWY PIPER, *The libretto*, in *Benjamin Britten: «Death in Venice»* cit., p. 48.

⁷ Ivi, p. 46.

⁸ MYFANWY PIPER, *Writing for Britten* cit. p. 9.

addirittura un semplice ‘parlato’ per sottolineare l’aridità e l’isolamento dello scrittore. Ma l’idea iniziale di un dramma musicale con interpolazioni declamate fu presto abbandonata e si cercarono immediatamente nuove soluzioni.

Da questo punto di vista, le parti del libretto che creavano maggior imbarazzo riguardavano le scene settima e dodicesima. Nell’ultima scena dell’atto primo, infatti, si trattava di tradurre l’intero capitolo quarto della novella: quando Aschenbach ritorna al Lido, dopo aver rinunciato alla partenza, vive un breve periodo di beatitudine. Il mondo intorno a lui prende i contorni di un *idillio* che Mann descrive con un linguaggio estremamente elaborato, quasi di parodia neoclassica. La sacralità del momento, quasi impossibile da riprodurre in modo efficace sulla scena, venne affrontata con un espediente a dir poco geniale. Tutta la scena, infatti, fu concepita come una visione di Aschenbach:

The scene in which I came to a grinding halt as you know, is the big final one of Act I, the idyllic one. I couldn’t get the tone right, *relaxed* enough, after all that to-ing and fro-ing to Venice, and before the final climax; and *abstract* enough (a word you used in suggesting the naked boys), as if in Aschenbach’s mind; and I wanted to save Aschenbach before the big set piece. What would your reaction be to having the ‘interpretations’ of the boys’ dances sung by the chorus as kind of madrigals (again, your word)?⁹

Rappresentare l’immaginario del vecchio scrittore, dunque, sembrava l’unica soluzione possibile. Così, la prosa descrittiva di Mann con le citazioni dal *Fedro* di Platone furono affidate al coro, mentre le chiose ai giochi dei fanciulli, quindi l’intimo commento dell’osservatore Aschenbach alla personificazione del dio Apollo. La scena delle *Feste del Sole*, così concepita, risolveva anche il dilemma, più volte sollevato, della rappresentazione di Tadzio. La sua funzione di essere ideale, incarnazione platonica della bellezza, non poteva essere formalizzata se non attraverso la danza. La sua espressione corporea, quanto di più lontano potesse esserci dal linguaggio ricercato di Aschenbach, riusciva a mostrare uno iato incolmabile, ovvero, la totale impossibilità di comunicazione tra i due. Tadzio, dunque, era trasformato in un oggetto di esclusivo godimento sensoriale che lo stesso spettatore poteva cogliere solo attraverso la percezione alterata dello scrittore.

Risolto il problema drammaturgico dell’*idillio*, era facile immaginare una soluzione simile anche per *Il sogno* dell’atto secondo. Se ancora una volta il testo di Mann offriva una descrizione a dir poco complessa delle immagini oniriche di Aschenbach, al limite dello *stream of consciousness*, Myfanwy Piper e Britten scelgono una strada inversa, una sorta di riduzione ai minimi termini del conflitto interiore del protagonista personificandone i poli opposti. Il dio Apollo, che aveva presieduto ai giochi al Lido, simbolo della coscienza misurata che regge gli alibi di Aschenbach, doveva soccombere inesorabilmente di fronte alla passione dionisiaca ormai pienamente esternata. L’«I love you» pronunciato alla fine dell’atto primo e giustificato all’inizio del secondo

⁹ Lettera di Benjamin Britten a Myfanwy Piper del 12 maggio 1972, *ivi*, p. 17.

come emozione liberata al servizio del genio creativo, trova ora la sua essenza primordiale e si libera finalmente nel dialogo allegorico tra i due lati della sua natura.

Come testimonia la stessa Piper,¹⁰ molti degli spunti per la realizzazione della scena vennero dalla lettura delle *Baccanti* di Euripide. Negli scambi tra i due dèi, infatti, non è difficile riconoscere la matrice euripidea: Dioniso si presenta come anonimo straniero e impone a Penteo di essere riconosciuto.¹¹ All'inizio alquanto restio, Penteo si lascia man mano sedurre dall'idea di assistere a un baccanale ma a costo della vita: in preda alle furie delle baccanti è sgozzato dalla stessa madre.

Seppure l'associazione tra Penteo e Aschenbach, a questo punto, sembrerebbe alquanto ovvia, un'analisi più minuziosa rivela che tra la tragedia e il libretto di *Death in Venice* vi sono non pochi punti in comune.

La follia, «la follia iniziatica» costituisce la trama delle *Baccanti* di Euripide: anch'egli persuaso dalle teorie platoniche del *Fedro*¹² mette in scena un mutamento psicologico. Il protagonista, infatti, vive durante il baccanale un'esperienza di smarrimento, di dissolvimento della propria identità che si risolve in un nuovo genere di conoscenza: «Beato chi conosce i sacri misteri», predicano le Baccanti, «perché la sapienza non è il sapere, non è la saggezza di menti sottili».¹³

La stessa follia è invocata più volte dallo stesso Aschenbach:

Ah, Tadzio, Eros, charmer, see I am past all fear, blind to danger, drunken, powerless, sunk in the bliss of <i>madness</i> . ¹⁴	O Aschenbach... Famous as master... Self-discipline... your strength... All <i>folly</i> , all pretence. ¹⁵
---	---

Se per l'apollineo Aschenbach di II.9 la *pazzia* è ancora un alibi, una beatitudine ancora repressa che impone allo scrittore di arrestarsi davanti alla camera di Tadzio, la *follia* dopo l'orgia bacchica, offertagli in sogno da Dioniso, è qualcosa in più, una condizione mentale, un sentiero che conduce alla saggezza. Il rito estatico, sognato da Aschenbach e vissuto da Penteo consente, dunque, di valicare il penoso limite imposto dalla cultura, di straniarsi dalle normali regole di condotta fino a una forma superiore di sapienza, che si contrappone a quella ricercata dalla ragione.

Ma la partecipazione a un rito impone regole ferree, così come solo pochi eletti riescono a sopportare il peso della *nuova saggezza*. Aschenbach e Penteo sono destinati a soccombere, uccisi dallo loro stessa sete di conoscenza.

¹⁰ *The libretto*, ivi, p. 51.

¹¹ Si noti nel libretto l'espressione di Dioniso «Ricevi il dio straniero» (II.13).

¹² «Gli antichi ritenevano la follia tanto superiore alla sapienza in quanto l'una proviene dagli dei, l'altra dagli uomini», PLATONE, *Fedro*, 244 d.

¹³ GIULIO GUIDORIZZI, *Introduzione*, in *Le Baccanti*, a cura di Giulio Guidorizzi, Venezia, Marsilio, 1989, pp. 18-19.

¹⁴ *Death in Venice*, II.9.

¹⁵ Ivi, II.16 (l'enfasi è nostra).



Bambini fanno il bagno al Lido di Venezia (c. 1910). Foto di Tommaso Filippi (1851-1949). Da DOROTHEA RITTER, *Immagini di Venezia 1841-1920*, Venezia, Arsenale Editrice, 1994.

Forse perché non riconoscono in tempo Dioniso, forse perché sono disposti a riconoscerlo solo in sogno.

MANAGER¹⁶

We must all lose
what we think to enjoy the most.

CORO¹⁷

Ciò che si attende non si verifica,
dell'inatteso il dio trova la strada.

¹⁶ Ivi, II.17.

¹⁷ *Baccanti*, Esodo, vv. 1390-1391.

Daide Daolmi

Non è un paese per vecchi

Mi si perdonerà se, per proporre un paio d'idee sull'ultima opera di Britten, prendo a prestito – d'accordo, senza troppa originalità – il titolo del «miglior film dell'anno 2008» (così recita la targhetta dell'Oscar per *No country for old men*, recentissimo successo dei fratelli Coen). Perché se occuparsi del disagio della vecchiaia – la cui unica certezza è la morte – non aiuta granché a salvare un film sopravvalutato, tuttavia c'illumina sul senso di un'altra opera fin troppo stratificata e che altrimenti rischia di poter essere tutto, compreso il suo contrario: tante sono le letture offerte alla messa in musica del più celebre racconto di Thomas Mann.

Sì certo, *Morte a Venezia* resta comunque una storia di pedofilia, non voglio cavar-mela aggirando l'ostacolo; ma cos'altro rivela tale 'sommo impronunciabile' se non un caparbio attaccamento a quella giovinezza capace di distrarre dalla rassegnata senilità? D'accordo, è molto di più (ci sarà modo di arricchire il discorso), ma intanto i vecchi qualcosa c'entrano.

No country for old men, prima che il titolo di un film, è il titolo del romanzo da cui è tratto. La distinzione è necessaria perché le finalità dei fratelli Coen non sono interamente sovrapponibili a quelle del loro romanziere. Cormac McCarthy (i cui ottant'anni sono stati premiati l'anno scorso con il Pulitzer) racconta un'America moralmente impoverita, non perché sia degenerata negli anni, ma perché tale da sempre. Solo lo sguardo di un vecchio, quello dello sceriffo Bell, ormai presbite alle distrazioni della modernità, riesce a coglierne lo squallore. I fratelli Coen offrono invece l'iridescenza del degrado allo spettatore stesso, quando non v'è certezza che il pubblico sappia guardare con gli occhi rassegnati del vecchio Bell. E non basta scippare l'*audience* delle sue più elementari attese – vuoi la punizione dei cattivi, vuoi la catarsi finale – per obbligarla a mettere in moto il cervello. Perché il cinema, ahimè, solo raramente è un paese per vecchi. McCarty rischia il moralismo, e i Coen imboccano la scorciatoia assai più deprecabile dell'elitarismo di maniera.

Ma il tema è posto: l'età, invece di far acquisire dimestichezza col mondo, apre le porte all'emarginazione. Significa confrontarsi con il fallimento dell'esistenza, materia assai cara a Britten che risorge prepotente in *Death in Venice*.

«No country for old men» è frase derivata dall'esordio di una bella poesia di Yeates del 1928,¹ il cui senso è sintetizzato proprio nei versi della sua prima stanza:

¹ *Sailing to Byzantium* è il titolo del poemetto pubblicato per la prima volta in *The tower*, New York, Macmillan, 1928, una raffinata edizione con copertina *déco* recentemente ristampata in facsimile dalla Scribner di New

That is no country for old men. The young In one another's arms [...] Caught in that sensual music all neglect Monuments of unageing intellect.	Quello non è un paese per vecchi. I giovani, l'uno nelle braccia dell'altro [...] presi in quella musica sensuale, non badano ai monumenti dell'intelletto senza età.
--	--

Ovvero – sembra di leggere – la carne e le sue soddisfazioni son cosa della gioventù, la solennità della ragione è per l'età avanzata. Errore: il senso è diverso. Decisamente diverso. «That country» è la mitica città di Bisanzio, dove il tempo si è fermato e nessuno accusa il passare delle stagioni. Non è 'un paese per vecchi' perché nessuno invecchia e, come gli abitanti di un villaggio-*spot* che si abbeverano a qualche magica fonte, tutta Bisanzio rimane giovane. Certo, questa definizione del pensiero quale monumento imperituro, un po' *summa* dell'espressione culturale – con tutto il bagaglio delle utopie primo-novecentesche sull'immortalità dell'arte – incupisce la leggiadria dell'immagine. Ma Yeats non s'era ancora lasciato corrompere dalle 'debolezze' del postmodernismo e ci credeva veramente all'arte quale antidoto alla morte (e qualche ragione non gliela si può negare).

Se Bisanzio è per Yeats il pensionato cinque stelle per intellettuali in declino (in cui, ahimé, autoemarginarsi), non sarà forse 'un paese per vecchi' – ovvero dove il tempo smette di chiedere il conto – ma rende tutto il resto del mondo luogo da cui l'anziano deve emigrare (per rifugiarsi appunto a Bisanzio). E in questo senso l'America di McCarthy, simbolo della modernità, ovvero di quel 'resto del mondo' che esclude Bisanzio, diventa essa stessa il paese che nega cittadinanza ai vecchi, ovvero alla vita nel suo concludersi.

La stessa frase, pur usata in condizioni antitetiche, non muta di significato. E lo stesso epico titolo si adatta perfettamente alla Venezia di Aschenbach, che è un po' la Bisanzio in cui illudersi di rifugiarsi e un po' la frontiera messicana dove la disperazione dilaga. Ovvero un po' la zattera di Caronte (o dovremmo dire la gondola), in cui il tempo si ferma, ma che irreversibilmente conduce all'Adè; e un po' la putrescenza di un paese senza morale che è indifferente ai cadaveri per le strade, siano essi ammazzati per un regolamento di conti o per i miasmi pestilenziali delle sue fogne. La spregiudicatezza di Venezia, dove si va per convivere con la corruzione dello spirito e le tentazioni della carne, è quell'*on the road* senza origine né prospettiva dove il nichilismo del denaro ha riempito con una pistola ad aria compressa il vuoto spinto di valori. In questo scenario, in cui la laguna è un'incarnazione insieme di Bisanzio e delle praterie americane senza Dio, possiamo ricominciare a pensare a *Death in Venice*.

York (2005). Per i feticisti, la Cornell University Press di Ithaca ha poi pubblicato sotto lo stesso titolo anche lo studio e la riproduzione dei manoscritti autografi. In Italia l'intera raccolta è apparsa per Rizzoli solo nel 1984 come *La torre*, nella traduzione di Ariodante Marianni, introduzione e commento di Anthony L. Johnson.

Esigenze diverse

Sono molte le letture offerte all'opera di Britten, di volta in volta privilegiando aspetti sociali, politici, personali. Trionfa ovviamente il taglio psicoanalitico, sia come atto d'introspezione, sia quale urgenza di una confessione non più procrastinabile. Insistente e profondamente condizionante appare soprattutto il vissuto omosessuale di Britten. Eppure alla fine, se ogni taglio critico ha una sua verità, e forse nessuno può essere escluso a discapito di altri, ciò che veramente sembra volersi raccontare – e qui più che altrove senza pudori – è la tragedia dell'età. Tragedia in cui la passione inconfessabile per un ragazzino appare quasi più un diversivo per distrarre, primi fra tutti i loro stessi autori, dall'indecenza, al limite dell'osceno, della vecchiaia messa in mostra.

A mescolare le carte è, all'inizio, Thomas Mann. Assai più di quanto non abbia osato Britten (e con lui, in quegli stessi anni, Luchino Visconti), Mann si serve del racconto come sgravio della coscienza. Il suo Tazio è solo artificiosamente ammantato dell'impalpabilità astratta della bellezza. Al contrario, in più occasioni si manifesta quale desiderio peccaminoso, fisicamente seducente, oggetto consapevole di lussuria. Se ancora l'incontro nella civile sala da pranzo del sontuoso albergo veneziano offre l'opportunità ad Aschenbach di disquisire sulla bellezza ideale del giovane, l'apparizione della nudità delle carni sotto il sole caldo della spiaggia veneziana induce all'abbandono della descrizione. E l'occhio, come una mano impudica, coglie nel corpo di Tazio inaspettatamente l'aggressiva scompostezza del carattere indomito che un Pasolini, un Genet, avrebbero potuto riconoscere a un delinquentello pagato per una marchetta:

A un tratto ... una tempesta d'ira e di sprezzo gli sconvolse il viso. La sua fronte si rabbuiò, le labbra si strinsero verso l'alto: dalla bocca partì un ghigno di corrucchio che gli sfigurò una guancia, mentre le sopracciglia si aggrottavano a tal punto che gli occhi ne sembravano respinti in dentro, e lampeggiando foschi e cattivi parlavano un muto linguaggio d'odio.²

Thomas Mann non fa teoria, e se la fa, la fa soprattutto intorno alla morte, non quando si occupa di Tazio. Perché, d'accordo, il neanche quarantenne scrittore ha intrapreso con serietà un'indagine su decadenza e *thanatos* quale oggetto delle sue investigazioni, ma le urgenze scatenanti sono fin troppo personali, persino autobiografiche. E del resto ce lo confessa lui stesso, poche pagine dopo, con le parole di Aschenbach, che le ragioni dello spirito, quelle più vere e scomposte, è opportuno tacerle:

È bene, senza dubbio, che il mondo conosca solo l'opera insigne e non anche le sue origini, le condizioni in cui è nata; giacché la conoscenza delle fonti donde l'ispirazione fluisce all'artista, sarebbe non di rado cagione di sgomento e di orrore, sì da cancellare l'influsso benefico della grandezza.³

Insomma, Mann deve gestire il desiderio. Britten tira le somme.

² Si adotta qui la traduzione di Emilio Castellani, pubblicata in *Tutte le opere di Thomas Mann. 2. Novelle e racconti*, a cura di Lavinia Mazzucchetti, Milano, Mondadori, 1953. Il passo citato si trova nel cap. III corrispondente alle pp. 91-92 della ristampa apparsa negli Oscar Mondadori (1970).

³ Ivi, p. 111.



La prima rappresentazione assoluta di *Death in Venice*; regia di Colin Graham, scene di John Piper, costumi di Charles Knode, coreografia di Frederick Ashton. In scena: Peter Pears (Aschenbach). Compagno d'arte e di vita di Britten, Pears (1910-1986) esordì a Londra (1942) nel ruolo di Hoffmann. Partecipò a tutte le prime britteniane (comprese le *church parables*), tranne *Paul Bunyan* (ma impersonò Inkslinger in occasione della ripresa dell'opera nel 1976 alla BBC e quindi al Festival di Aldeburgh). Insieme con il musicista, ridusse *A Midsummer Night's Dream* di Shakespeare. Partecipò anche alle prime di *Duenna* (Antonio) di Gerhard (BBC), *Troilus and Cressida* (Pandarus) di Walton, di *Ruth* (Boaz) di Lennox Berkeley.

Del resto la vicenda biografica di Mann è esemplare. Puntellò l'intera sua esistenza di *liaisons* maschili capaci di nutrire contemporaneamente il senso di colpa e le vicende letterarie dei suoi migliori scritti. Gli amori degli anni di scuola per i compagni Martens e Timpe si trasformarono in altrettanti personaggi del *Tonio Kröger* (Hans Hansen) e della *Montagna incantata* (Hans Castorp). Il rapporto con Paul Ehrenberg «l'esperienza sentimentale più importante della mia vita», come confesserà in seguito, sarà all'origine di un profondo disagio che lo condurrà al matrimonio con Katia Pringsheim (1905). Ehrenberg diventa il bel Rudi Schwerdtfeger che ammalia il protagonista del *Doktor Faustus*. È lo scrittore stesso che ci rivela come l'esperienza autobiografica di *Morte a Venezia* fosse stata vissuta solo un anno prima della pubblicazione del racconto: Tazio nella realtà si chiamava Wladyslaw Moes e aveva dieci anni. Controverso anche il rapporto con il celebre poeta August von Platen di vent'anni più giovane e così sfacciatamente omosessuale da obbligare Mann a prenderne in più occasioni le distanze, per poi però dividerne in privato i valori estetici. Più che cinquantenne, Mann s'innamora di Klaus Heuser, il figlio diciassettenne di un noto professore di storia, e ancora nel 1950 del giovane Franz Westermeier che ispirò le *Confessioni del cavaliere d'industria Felix Krull*, il suo ultimo romanzo, rimasto incompiuto.⁴

Una bella lettera al critico Carl Weber,⁵ scritta nel 1920, rivela come la tranquillità interiore, sorretta dal ruolo pubblico di Mann, scrittore e marito rispettabile, gli fosse necessaria assai più che il vivere compiutamente i suoi desideri. Nessuna condanna morale dell'omosessualità o, nel suo caso, della pedofilia, ma – come spiega – vi sono uomini che hanno bisogno di un matrimonio per sentirsi parte integrata dell'umanità. Certo, il vagoncino di rimossi nel suo caso si è trasformato in letteratura, ma l'imperversare di protagonisti sessualmente tormentati è in fondo un piccolo inconveniente per conservare l'equilibrio psichico. Fortune di chi, invece del metalmeccanico, fa lo scrittore.

Ciò detto, la vicenda lagunare di Aschenbach, così com'è raccontata da Mann, è soprattutto il dramma di una repressione, tutto il resto è conseguente. Per carità si tratta di 'conseguenze' straordinariamente ben confezionate, dove i richiami alla morte, all'emarginazione dell'artista, alla malattia, all'incomunicabilità, diventano epici se non addirittura archetipici. Ma il decadimento fisico della vecchiaia con difficoltà si pone al centro del dramma. Non così sarà, paradossalmente, per Visconti e Britten. Un momento chiave come la cipria che Aschenbach accetta dalle mani di un barbiere alla moda – dopo aver disprezzato il passeggero del vaporetto similmente impomatato – è per Mann il legame diretto con quegli esseri equivoci ed elegantissimi che agli inizi del Novecento frequentavano i locali per soli uomini di Berlino o Amburgo. Per Visconti e

⁴ Al riguardo, per chi non avesse agio di accedere agli studi di KARL WERNER BÖHM (*Zwischen Selbstzucht und Verlangen: Thomas Mann und das Stigma Homosexualität: Untersuchungen zu Frühwerk und Jugend*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1991), si rimanda alle sintesi, anche bibliografiche, di JAMES W. JONES in *Encyclopedia of homosexuality*, 2 voll., a cura di Wayne R. Dynes, New York, Garland, 1990; e *Who's who in gay and lesbian history from antiquity to World War II*, a cura di Robert Aldrich e Garry Wotherspoon, London, Routledge, 2001, entrambe *ad vocem* «Mann, Thomas».

⁵ Qui riprodotta e commentata, al termine di questo contributo.

Britten, al contrario, quello stesso *make-up* è l'ipocrisia di voler apparire giovane malgrado la biologia impietosa, è il tentativo di nascondere la propria condizione di disagio: esser vecchio appunto. Ora la cipria è una maschera, il fallimento di una finzione, quando per Mann era la chiave irreversibile e catastrofica (che condurrà infatti alla morte) per riconoscere se stesso nello specchio della verità.

La differenza è soprattutto cronologica. Mann concepisce il suo racconto poco più che trentacinquenne in un contesto culturale che aveva posto per la prima volta il riconoscimento di quello che oggi chiameremmo 'identità di genere': Magnus Hirschfeld propagandava in quegli anni l'idea di «terzo sesso» e nel 1897 aveva fondato il Comitato Scientifico-Umanitario per l'abrogazione delle leggi contro l'omosessualità.

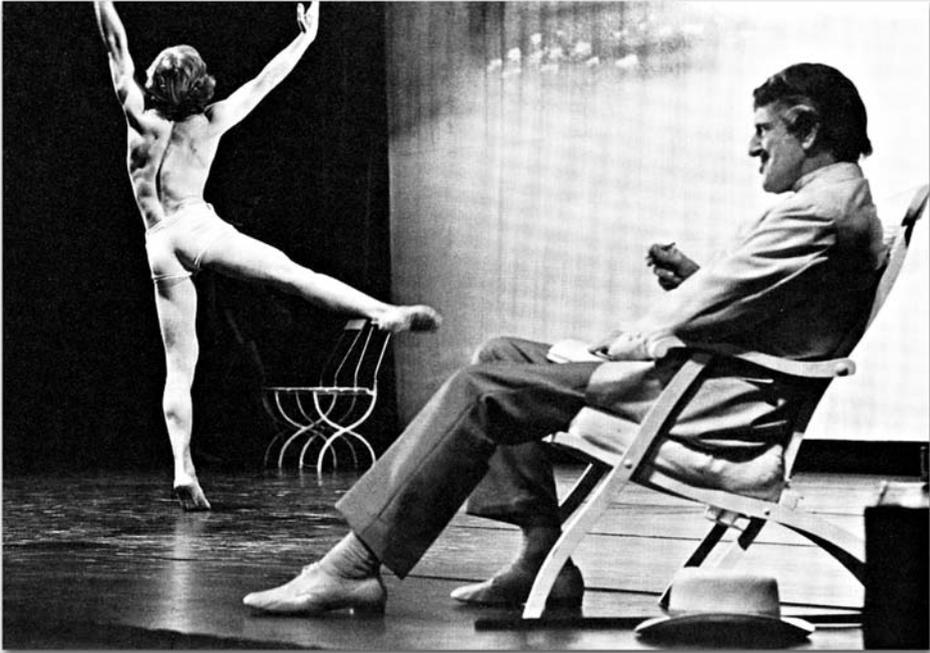
Visconti e Britten rimettono mano a *Morte a Venezia* negli anni Settanta, all'età rispettivamente di sessantacinque (1971) e sessant'anni (1973). Entrambi sono al termine di una carriera di riconoscimenti e successi; entrambi, da uomini di sinistra, vivono l'euforia del post-sessantotto; entrambi convivono, se non pubblicamente, almeno consapevolmente con la propria omosessualità. È chiaro che il recupero del racconto di Mann è mosso dal privato, ma è altrettanto chiaro che l'interesse principale non ruota più attorno al desiderio, o almeno non solo, mentre al contrario è eccezionalmente condizionato dal senso della fine.

Sarebbe da chiedersi quanto Britten abbia tratto da Visconti. Certo la pianificazione di *Death in Venice* precede di molto l'uscita del film e Britten vide, forse, la pellicola di Visconti a progetto molto avanzato, preoccupandosi soprattutto di evitare l'accusa di plagio.⁶ Ma se lo sforzo fu a quel punto di mostrare una distanza formale (del resto Visconti si era preso assai più libertà di quanto non fosse nelle intenzioni di Britten), sono i valori delle due opere che rimangono straordinariamente sovrapponibili e pertanto, coerenti ai caratteri dei due autori e del clima culturale di quegli anni, non stupisce possano essere stati concepiti in totale autonomia.

D'altra parte i linguaggi utilizzati sono profondamente diversi, e un'operazione curiosa come quella di Tony Palmer (l'autore del *Wagner* con Richard Burton) fu fallimentare. Palmer nel 1981 ridusse a film l'opera di Britten riutilizzando le atmosfere di Visconti, ma l'ambientazione realistica metteva in luce gli artifici tutti teatrali della costruzione concepita da Britten e pativa le dilatazioni che il canto, al contrario, in genere tollera o addirittura impone. Insomma fra Britten e Visconti le differenze rimangono formali, estetiche vorrei dire, ma l'operazione d'appropriazione della novella di Mann è per molti aspetti affine. Su Visconti pertanto, di cui molto altri han già detto,⁷ non vorrei aggiungere altro.

⁶ JAMES M. LARNER, *Benjamin Britten and Luchino Visconti: Iterations of Thomas Mann's «Death in Venice»*, PhD, Florida State University, 2006, p. 3; *online*: etd.lib.fsu.edu.

⁷ Una prima sintesi bibliografica è nell'articolo di PHILIPP REED (*Aschenbach becomes Mahler: Thomas Mann as film*) pubblicato nella silloge imprescindibile per avvicinare l'ultima opera di Britten: *Benjamin Britten: «Death in Venice»*, a cura di Donald Mitchell, Cambridge, Cambridge University Press, 1987. In italiano si segnala di SANDRO NAGLIA, *Mann, Mahler, Visconti: Morte a Venezia*, Pescara, Edizioni Tracce, 1995.



La prima rappresentazione assoluta di *Death in Venice*; regia di Colin Graham, scene di John Piper, costumi di Charles Knode, coreografia di Frederick Ashton. In scena: (sopra) Robert Huguenin (Tadzio), Peter Pears (Aschenbach); (sotto) John Shirley Quirk (il gondoliere), Peter Pears (Aschenbach). Shirley Quirk (n. 1931) esordì a Glyndebourne (1962) nel *Pelléas* (Dottore); partecipò alle prime britteniane di *Curlew River* (Ferryman), *The Burning Fiery Furnace* (Shadrach), *The Prodigal Son* (Father), *Owen Wingrave* (Spencer Coyle); e alla prima di *The Ice Break* (Lev) di Tippett.

Non c'è più tempo

Britten decide finalmente di metter mano a *Death in Venice* quasi si fosse accorto che non avrebbe avuto in futuro altre occasioni. L'ipotesi di portare sulla scena il racconto di Mann aveva solleticato da tempo il compositore. L'interesse scaturiva ineluttabilmente dal soggetto: l'Aschenbach che prende coscienza di aver ottenuto l'ammirazione sociale a discapito della libera espressione di sé, anzi proprio per aver castrato il suo sentire più vero, era un po' lo specchio del Britten compositore nazionale. Le attenzioni rivolte al piccolo Tadzio poi affiancavano il suo più intimo sentire, del resto l'intera opera di Britten è un trionfo di bimbi-santi su cui posare lo sguardo turbato e attraverso cui scardinare il perbenismo. Così, per ragioni diverse, fanciulli più o meno protagonisti imperversano in *Peter Grimes* (1945), *Albert Herring* (1947), *Billy Budd* (1951), *The Turn of the screw* (1957), *Midsummer night's dream* (1960), *Curlew River* (1964), *Prodigal son* (1968). In pratica l'intera produzione operistica di Britten.

Certo il racconto di Mann non lasciava adito a troppe metafore. O meglio, se anche lo sforzo critico ne ha esaltato le letture interpretative, la storia, nuda e cruda, non era delle più edificanti. Mettere in scena le bave di Aschenbach poteva apparire al limite della provocazione, soprattutto per un compositore istituzionale come lui.

La decisione di attuare il progetto scaturisce quasi improvvisa. Non si registrano pretesti ufficiali alla scelta definitiva di occuparsi di *Death in Venice* ma sono di quei mesi affaticamenti e malesseri. Nell'agosto del 1972 gli vengono diagnosticati gravi problemi cardiaci che non lasciano sperare nulla di buono. In pochi mesi Britten rimarrà parzialmente paralizzato; morirà quattro anni dopo, il 4 dicembre 1976, avendo da poco compiuti sessantatré anni. *Death in Venice* è la sua ultima opera.

La prospettiva della morte potrebbe aver indotto Britten a liberarsi di ogni remora e buttarsi a capofitto nel progetto atteso da una vita. O forse, perché no, potrebbe averlo obbligato a meditare semplicemente sulla fine imminente, di cui il racconto di Mann ragionava in termini molto fisici e insieme metafisici. Il dato di fatto è che tutti gli approfondimenti di Britten al tema di Mann sono relativi alla morte e, al contrario, il desiderio negato sembra come svanire, o quantomeno diventare esercizio retorico, ammantato di filosofia classica. I tempi, lo si è detto, erano cambiati, soprattutto Britten non aveva interesse a esibire il suo privato come atto politico, malgrado il proliferare in quegli anni della rivendicazione del nascente movimento gay – paradossalmente tale azione, se non politica, quantomeno propagandistica, aveva interessato assai più la coscienza di Mann.

Ma l'operazione di Britten non vuole affatto essere provocatoria, anche perché negli anni Settanta la pedofilia, ancora per poco memore di un'ininterrotta tradizione letteraria, era assai meno scabrosa dell'omosessualità *tout court* e, certamente, suscitava meno turbamento di quanto non possa oggi. Nobilitata dall'ideale pedagogico classico, nella cornice del rapporto *erastès-eromenos*, la pedofilia era l'unica forma in cui veniva tollerata l'omosessualità. Un immaginario collettivo intriso delle ragioni maschili-

Un bilancio

La sintesi dei primi due capitoli del racconto di Mann nel Prologo a Monaco, separato con tanto di *ouverture* dai due atti dell'opera, mette in luce, fin dall'inizio, un mutato indirizzo di rotta. È un elemento chiave per Mann, perché colloca nel condizionamento esterno di un personaggio equivoco il richiamo della carne. Per un tedesco d'inizio secolo il peccato era fuori confine, nei lidi caldi, sulle coste mediterranee d'Italia e d'Africa, dove la sessualità non aveva limiti legislativi e, da tempo immemorabile, la pratica si mostrava tutt'affatto ignara delle rigidità nordiche. Il *grand tour* s'è ammantato dell'alibi dell'arte, ma da Winkelmann ad Andersen, da Byron a Forster, scendere in Italia per poi magari proseguire verso Tangeri (penso a Tennessee Williams o Genet) è sempre stata l'occasione per abbandonare il rigore morale. Aschenbach in un momento di crisi creativa incontra in un cimitero uno straniero che gli suggerisce di cambiare aria, di andare a Sud. Mann concentra in quel riferimento al viaggio verso spiagge assolate un forte valore eversivo e forse ammicca al sottobosco culturale omosessuale. Britten al contrario enfatizza il luogo funerario (vi pone il coro che restituisce la solennità del cimitero) e punta l'accento sulla crisi dell'artista come conseguenza della sua fine imminente:

My mind beats on, La mia mente pulsa senza sosta
and I am at an end. e io sono in un vicolo cieco.

Questi versi, che concludono il primo intervento di Aschenbach, appartengono a un'intonazione il cui inciso tematico è compiutamente dodecafonico fin dal suo primo apparire:

ESEMPIO 1 – I.1, 1⁸

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

My mind beats on — my mind beats on — and no — words come —

Non v'è alcuna volontà di rifarsi a Schönberg, semmai di mettere in relazione Aschenbach con Leverkühn, protagonista del *Doctor Faustus*, questo sì profondamente intriso di teorie dodecafoniche. Entrambi i protagonisti, contrapponendo l'arte al desiderio, sono espressione di uno stesso disagio e, attraverso la mediazione di Britten, si ricongiungono di fronte allo spettro della morte. La dodecafonia, oltre a esprimere il caos mentale di Aschenbach, pone il germe del fallimento e della fine imminente con cui Leverkühn, condannato dalla sifilide, convive per tutto il romanzo (Aschenbach morrà apparentemente di colera: il morbo sembra specializzato nella condanna dell'omosessualità come mostra la vicenda di *Lulu*).

⁸ Gli esempi musicali sono tratti dalla partitura d'orchestra: BENJAMIN BRITTEN, *Death in Venice. An opera in two acts* [...], London, Faber, 1979⁴. Il luogo viene localizzato mediante l'indicazione di atto, scena, cifra di richiamo e numero di battute che la seguono (in esponente, a destra).

Il recupero di tale principio compositivo è anomalo: non uno strumento di lavoro ma il segno della crisi. Ora le teorie compositive di Schönberg sono presagio di morte. Si rivelano del tutto improduttive. Britten non sviluppa in alcun modo la serie, tanto meno secondo i principi dodecafonici. La successione melodica che «pulsava senza sosta» nella testa di Aschenbach è un manifesto di morte. Solo dieci anni prima, l'uso della serie in *Midsummer Night's Dream* era impalcatura almeno formale dei primi due atti dell'opera.⁹ Ora rimbomba nella testa di un uomo che ha perso la sua creatività.

La fine imminente scalza le ipocrisie. E tali sembrano volersi percepire le teorie compositive che avevano nutrito il lavoro di molti musicisti dal Dopoguerra in poi: radicate e sterili. Tazio al contrario sarà la liberazione dalle costrizioni. Il tema che lo accompagna per tutta l'opera non è semplicemente diatonico: il timbro rimanda a quello di un'orchestra *gamelan*. Il suono è insieme antico e orientale, e come tale primitivo e sensuale.

ESEMPIO 2 – I.5, 74 (vibrafono).



Il suo arcaismo rimanda ai modi greci, quindi alla classicità, alla cultura ellenica: è un po' il paradiso intellettuale, un po' il luogo mitico delle pratiche sessuali condannate dalla modernità. Ed è orientale perché richiama lidi lontani, lontani soprattutto dagli strali del cristianesimo, in quel Sud dove ci si recava per archeologia e turismo sessuale (pratiche da sempre insistentemente accomunate). Ma soprattutto è privo di costruzione, sembra quasi un'improvvisazione che, nel suo ribattere le note lunghe (le curiose linee verticali a forma di triangolo), rimanda alle sonorità ancestrali di popoli tribali. Oggi lo potremmo considerare un omaggio alla *world music*. Ma l'appropriazione di *sound* estranei esibisce la profonda diffidenza ormai rivolta ai sistemi complessi messi in atto dalla cultura europea.

Anche il suono di Venezia non ha nulla di occidentale, le campane disarmoniche che segnano la vista dello *skyline* della laguna sembrano quelle della Bisanzio di Yeats. Perché Venezia è altrove, è in nessun luogo. È la «Serenissima»: appellativo che tanto ricorda la pace eterna. Non a caso la nera gondola sembra ad Aschenbach una bara; non a caso i toni burberi del gondoliere che porta il tedesco al suo albergo rimandano a quelli di Caronte:

⁹ Ne ho accennato in «*Amanti a letto! È ormai l'ora delle fate*», sempre in «La Fenice prima dell'Opera», 2004/2, pp. 109-132: 117-119 (online, nel sito del Teatro la Fenice: http://88.32.97.252/public/libretti/14_7649/midsummer_bb.pdf).

Passengers must follow, follow where I lead.	I passeggeri devono seguirmi seguirmi dove li guido.
No choice for the living, no choice for the dead.	Non c'è scelta per i vivi; non c'è scelta per i morti.

Anche a Venezia il tempo si è fermato. Spariscono i riferimenti temporali e l'*ouverture* che precede l'accesso alla città suggerisce che da quel momento in poi tutto sia un sogno. Il tempo non esiste più e nessuno invecchia. Questo è il fascino di Venezia. Ma diversamente dagli auspici di Yeats, Venezia, come il Paese dei Balocchi di Lucignolo, sotto l'apparenza abbagliante nasconde la putredine del male. O almeno così vuol dirci Mann.

Britten è meno pessimista, e del resto percepisce il colera quasi più come un accidente che come la metafora della corruzione. Le campane antiche di Venezia ci avvisano che quello è luogo pieno d'ombre, ma il panorama della laguna che gli mostra la camera d'albergo è indubitabilmente sublime, espressione di equilibrio e raggiunta distensione. Non c'è menzogna in quella vista, la musica non inganna:

ESEMPIO 3 – I.4, 59 (orchestra).



È come se Britten per un attimo si dimenticasse dei significati messi in gioco da Mann – dove Venezia è la perdizione – e si accorgesse che la salvezza è in un panorama, nella natura priva di artifici di un litorale incontaminato.

Perché questo è il vero disagio che fa della morte un peccato di cui sgravarsi, da dover confessare senza troppi giri di parole: la moderna e civile artificiosità. Ovvero: la rispettabilità in cui l'Occidente sembra calare, condizione imprescindibile, il fare arte; quella rispettabilità che in realtà induce alla negazione di sé, alla sofferenza. E la domanda, nell'imminenza della morte è insistente: vale la pena di essere vissuta questa vita? dove anche il bene più agognato, la verità dell'arte, è un mondo fittizio e fasullo? Questo, soprattutto, sembra chiedersi Britten.

E l'imbarazzo di avere fra le mani un soggetto che forse non va nella direzione auspicata, si percepisce proprio dall'innesto del personaggio allegorico di Apollo nella scena della «Festa del Sole». Quella che per Mann era la presa di coscienza del suo amore per Tazio, un amore profondamente fisico (il corpo sudato del ragazzo, fra i compagni sconfitti, si staglia emozionante sotto il sole), per Britten diventa una sorta di *tableau vivant* della bellezza classica patrocinato dal dio greco. Nella contrapposizione esplicita fra dionisiaco e apollineo, già in Mann, qui Apollo – l'incarnazione dell'equilibrio controllato dell'arte, in una parola: del razionale – si sostituisce alla tracciamento scomposta dei sensi. Per Britten la bellezza di Tazio non è il 'richiamo della foresta' ma l'emblema di quell'ideale artistico incessantemente perseguito per un'int-

ra vita. È il disagio dell'artista del Novecento che crea la colpa per poter spiare nell'arte. È in fondo quello che Jean Molino ha associato al sadomasochismo del Novecento musicale.¹⁰

La volontà di distinguersi, in un mondo in cui il fare arte è concesso a tutti, ha prodotto il divario oggi evidentissimo fra arte alta e bassa. Se il piacere – ad esempio di molta musica *pop* – è per i più, per la massa, l'*élite* può distinguersi *solo* ricercando il dolore della punizione e della dissonanza. Britten è stato parte di quest'*élite*, con il disagio di non averci mai creduto fino in fondo, e avere adottato un atteggiamento ambiguo di intermediazione che proprio quell'*élite* ha voluto giudicare 'reazionario' (da intendersi 'scadente', giacché la qualità appartiene all'oggi) se non addirittura colpevole di aver tradito i principi della musica d'arte, detta appunto «Nuova» prima che qualcuno potesse non accorgersi fosse 'alta'.

Sembra quasi che Britten non si renda pienamente conto del significato messo in atto con *Death in Venice*. Nel momento in cui sostituisce il desiderio rimosso di Mann con l'ideale apollineo della bellezza estetica, è come se ci volesse dire – così fa Aschenbach – che è quella la verità che non è mai riuscito a raggiungere. Epperò fallisce. Fallisce perché quell'ideale di bellezza è privato del piacere. Certo Britten pesca in un diatonismo più arrendevole (il *gamelan* di Tadzio), altrove accoglierà persino il popolare delle canzoni veneziane, ma il tutto rimane infagottato in quel 'brittenismo' di mediazione che non ha mai avuto il coraggio di assumere un ruolo radicale a favore dell'elitarismo, o volontariamente opporsi assecondando fino in fondo la spontaneità del vasto pubblico.

E così la risposta di Britten è una risposta ancora una volta bifronte. Una risposta senza energia. Quella di un vecchio insomma, al limitare della sua carriera. O di chi è sempre stato pacificamente rassegnato, come lo sceriffo Bell, e adesso ha come unico atto di coraggio quello di rendersene conto. Anche Mann non offre soluzioni (ma nel suo caso la verità sotto l'aura artistica è soprattutto etica), e si accontenta di far morire il povero Aschenbach, forse di colera (metafora del male del mondo e insieme condanna morale), forse per disperazione.

Britten non recede dalla sua volontà di sintesi equilibrata. E se anche ha avuto il coraggio di ammettere le sue ipocrisie (che l'immaginario pedofilo evidentemente raccoglie ben oltre la metafora) sceglie comunque, ancora una volta, di non decidere, e mette in bocca ad Aschenbach, prima di morire, il diatonismo conciliante dell'aria «Does beauty lead to wisdom, Phaedrus?» (II.16).

¹⁰ «Il rifiuto del piacere, l'*edonefobia*, [è] caratteristica delle musiche d'avanguardia a partire dagli inizi del Novecento. Il vecchio desiderio di sorprendere e "colpire il borghese", attivato dal dadaismo e dal surrealismo, si unisce al rinnovamento più rapido del linguaggio musicale [...]. La musica non deve più essere una piacevole distrazione per dilettranti ben pasciuti [...]. L'opera di Sade reca l'esempio di una ricerca del piacere che, perseguendo un ideale di crescente intensità, resta intrappolata negli inferi del sado-masochismo. La musica europea dei secoli XIX e XX ha seguito, come le altre arti, la via di un'estetica del trauma e della provocazione, dal *crescendo* di Mannheim al violino di Paganini e al pianoforte di Liszt, fino alla violenza espressionista di un'*Erwartung*» (JEAN MOLINO, *Dal piacere all'estetica*, in *Enciclopedia della musica. 5: L'unità della musica*, a cura di Jean-Jacques Nattiez, Torino, Einaudi, 2005, pp. 1158-1197: 1168-1169).



Una sosta durante le prove per la prima assoluta di *The Turn of the Screw*. Da sinistra (in senso orario): John Piper (scenografo e costumista; 1903-1992), Britten, Pears (Quint), David Hemmings (Miles), Olive Dyer (Flora), 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 Huddinnott i libretti di *What the Old Man does is Always Right*, *The Rajah's Diamond*, *The Trumpet Major*; e per Malcolm Williamson *Ester*. Il poeta laureato John Betjeman le dedicò due poesie: *Myfanwy* e *Myfanwy at Oxford*.

Ma questa apparente serenità non è affatto la sintesi delle lotte feroci fra Apollo e Dioniso balenate nel sogno di Aschenbach, è di nuovo una mediazione garbata di chi non vuole scontentare nessuno, nemmeno se stesso. Il mondo dell'opera 'non è (più) un paese per vecchi' e l'eleganza ricercata di *Death in Venice* rischia il destino dell'ormai anziano Bell: pensieri nobili e belle parole che nessuno sa ascoltare, incapaci di fermare il procedere inesorabile e violento della modernità.

Una lettera di Thomas Mann

a cura di Davide Daolmi

Si ripropone qui la lettera che Mann scrisse all'amico e critico Carl Weber nell'estate del 1920.* In modo insolitamente esplicito, a partire dal significato di alcuni aspetti di *Morte a Venezia*, lo scrittore ha modo di esternare le sue opinioni sull'omosessualità e sul peso che assume nel suo racconto. Più di un argomento offrì spunti preziosi a Britten per pianificare *Death in Venice*.

A Carl Maria Weber
Monaco, 4. VII. 20
Poschingerstr. 1

Molto stimato signor Weber:¹

l'amichevole mediazione di W. Seidel² mi ha procurato la Sua così commossa e commovente lettera e il Suo dono poetico così bello: l'una e l'altro sono stati, per me, una gioia, e di entrambi sentitamente La ringrazio.

Ho letto molte delle Sue liriche e ci ho trovato abbondanti occasioni di simpatia, anzi di ammirazione. Non è certo un caso che, anche in poesia, la massima felicità Lei la raggiunga là dove il Suo sentimento tocca il più alto grado di libertà e di spregiudicatezza come nei *Nuotatori*, che tanto hanno in sé dell'umanesimo della giovane generazione, e in *Voluttà delle parole*, una lirica indubbiamente bella. Dico questo – benché abbia scritto *La morte a Venezia*, cui Ella, nella Sua lettera, dedica così gentili parole

* La traduzione della lettera è quella di Italo Alighiero Chiusano, pubblicata in *Tutte le opere di Thomas Mann. 13. Epistolario 1889-1936*, a cura di Erika Mann, Milano, Mondadori, 1963. Le note esplicative qui proposte sono interamente aggiunte.

¹ Carl Maria Weber (1890-1953) entrò in contatto con Thomas Mann durante i suoi studi universitari a Bonn, fra il 1912 e il 1914. Durante la Prima guerra mondiale divenne convinto pacifista, venendo a far parte nel 1919 dei Wandervögels, il più 'alternativo' dei gruppi giovanili tedeschi. I Wandervögels celebravano la vita all'aria aperta, l'amicizia, la musica, la letteratura, offrendo occasioni in cui tollerare l'omosessualità (tanto che negli anni Trenta 'Wandervogel' fu sinonimo di gay). Nel 1920 – poco prima di questa lettera – Weber si legò al gruppo letterario Werkleute auf Haus Nyland, vicino al proletariato tedesco, e cominciò a pubblicare numerosi articoli su «Nyland», l'organo ufficiale del gruppo. Insegnò successivamente in varie scuole private e pubbliche, ma dalla fine degli anni Trenta il suo antimilitarismo e la sua omosessualità furono causa di persecuzioni che lo obbligarono a iscriversi al partito nazista. Alla fine della guerra, malgrado i suoi scritti d'impronta socialista, non fu riabilitato.

² Willy Seidel (1887-1934) fu romanziere tedesco poco conosciuto all'estero, attento al simbolismo e all'orientalismo. Fino al 1920, poco più che trentenne, non aveva ancora scritto nulla di significativo. Il suo romanzo più apprezzato, *Der Tod des Achilleus*, è del 1936. Sua sorella Ina (1885-1974) fu anch'essa scrittrice di discreta fortuna e sposò il cugino Heinrich Wolfgang Seidel (176-1945), anch'egli romanziere.



Piero Tosi. Figurini (Tadzio, la Governante) per il film *Morte a Venezia* (1971) di Luchino Visconti. Interprete di Aschenbach, Dirk Bogarde (1921-1999). Per la colonna sonora, notoriamente Visconti utilizzò musiche di Mahler. *Death in Venice*, portata dai complessi inglesi al Teatro La Fenice di Venezia poco dopo (il 20 settembre) la prima assoluta di Snape, Maltings, 16 giugno; regia di Colin Graham, scene di John Piper, costumi di Charles Knode, coreografia di Frederick Ashton. In scena (al centro): Robert Huguenin (Tadzio). Foto Giacomelli. Archivio storico del Teatro La Fenice.

di difesa – contro le obiezioni e i rimproveri che Lei può conoscere anche troppo bene. Vorrei che Lei avesse partecipato alla conversazione che, poco tempo fa, durante una lunga serata, ebbi, su questo argomento, con Willy Seidel e un terzo compagno d'arte, Kurt Martens;³ mi riuscirebbe estremamente spiacevole, infatti, se a Lei – o ad altri – potesse rimanere l'impressione che un modo di sentire al quale va il mio rispetto perché quasi necessariamente – comunque, con molta più necessità di quello 'normale' – ha in sé dello *spirito*, avessi voluto negarlo o, per quel tanto che mi è accessibile – e posso dire che me lo è in modo quasi incondizionato – rinnegarlo.

Il motivo *artistico* per cui poteva sussistere tale apparenza, Lei l'ha individuato con intelligente perspicacia. Esso si trova nella differenza tra lo spirito dionisiaco della lirica, portata a espandersi con individualistica irresponsabilità, e quello apollineo dell'epica, obiettivamente legato a responsabilità di ordine etico e sociale.⁴ Cercai di conseguire un equilibrio tra sensualità e moralità, come lo trovavo realizzato, con ideale perfezione, nelle *Affinità elettive*,⁵ che durante il lavoro intorno alla *Morte a Venezia* lessi, se ben ricordo, cinque volte. Ma a Lei non può essere sfuggito che la novella, in germe, ha una natura innica, che anzi originariamente era un inno. Il doloroso processo dell'oggettivazione, che doveva compiersi date le esigenze della mia natura, è descritto nell'introduzione del peraltro fallito *Poema della piccina*.⁶

Ricordi ancora? Una più alta ebbrezza, uno straordinario sentimento ghermiva anche te, a volte, e ti atterrava, sì che giacevi, la fronte tra le mani. Inneggiante si levava allora la tua anima, nel combattuto spirito urgeva un'ansia di canto e lacrimavi. Ma tutto, ahimè, restava immutato. Ché iniziava in quel punto uno sforzo obiettivante, un raffreddare e soggiogare la materia, ed ecco che l'*ebbro canto* mi si mutava in *favola morale*.

Ma la ragione artistica dell'equivoco non è che una delle tante, e quelle puramente spirituali sono anzi più importanti: ad esempio, l'atteggiamento *naturalistico* – a voi gio-

³ Martens (1870-1945), romanziere e saggista, fu compagno di scuola amatissimo da Mann. Nel racconto semi-autobiografico *Tonio Kröger* Mann ricalca la personalità di Martens sul personaggio di Hans Hansen (Tonio rimarrà affascinato dalla bellezza e dalla libertà di costumi del coetaneo Hans).

⁴ La contrapposizione nietzscheana fra apollineo e dionisiaco sarà recuperata da Britten – probabilmente confortato da questa lettera – con l'inserimento in *Death in Venice* delle due figure allegoriche (assenti nel racconto) di Apollo e Dioniso.

⁵ È il celebre romanzo di Goethe che qualche critico ha collegato a *Der Tod in Venedig* proprio sulla base di queste affermazioni. È probabile, anche per come prosegue la lettera, che l'interesse di Mann per il romanzo di Goethe, a parte l'ineluttabilità di affetti che si oppongono alle regole sociali, fosse rivolto alla differenza d'età del rapporto fra Edoardo e la giovane Ottilia. Ma probabilmente è il taglio autobiografico delle *Affinità elettive* l'aspetto che maggiormente interessa Mann. Ottilia è figlia di primo letto della migliore amica di Carlotta, moglie di Edoardo, ma è anche il nome della giovane moglie del figlio di Goethe, a cui lo scrittore fu particolarmente legato (cfr. *infra* nota 10).

⁶ *Gesang vom Kindchen* fu pubblicato a Berlino nel 1919 in *Zwei Idyllen*. Non so perché Mann lo dica «fallito»; noto invece, di passaggio, che «Kindchen» è termine neutro e può essere anche tradotto al maschile. Del resto l'intero poema non dà adito a determinare il genere dell'adolescente a cui è rivolto il canto.

vani così alieno – della mia generazione, che mi costrinse a vedere il ‘caso’ *anche* dal punto di vista patologico e ad alternare questo motivo (climaterio)⁷ con quello simbolico (Tadzio in qualità di Ermete Psicopompo).⁸ Vi si aggiunse qualcosa di ancor più spirituale, perché più personale: l’intima costituzione per nulla ‘greca’ ma protestante e puritana (‘borghese’) non solo dei personaggi ma anche di me stesso. In altre parole: il nostro rapporto fondamentalmente sospettoso e pessimistico con la passione stessa e in generale. Hans Blüher,⁹ i cui scritti mi avvincono molto – l’idea della sua «Funzione dell’erotismo ecc.» è senz’altro grande e profondamente germanica – una volta ha definito l’eros «l’esaltazione di un essere umano a prescindere dal suo valore». Di fronte a questa definizione, che racchiude in sé tutta l’ironia dell’eros, dal punto di vista del moralista – punto di vista che anch’esso non si può sostenere, a sua volta, che ironicamente – si è costretti a dire: «Bella, quest’esaltazione, che ‘prescinde dal valore’. Grazie tante!» – Ma, parlando più seriamente: la passione, in quanto turbamento e degradazione, era il vero e proprio soggetto della mia favola. Quel che volevo narrare, in origine, non era nulla di omosessuale, bensì la storia – vista in modo grottesco – del vecchio Goethe e di quella giovinetta a Marienbad,¹⁰ che egli, con l’approvazione della mamma di lei, donna tra ambiziosa e mezzana, e contro l’inorridita resistenza della sua stessa famiglia, voleva sposare a tutti i costi, cosa che però la piccina non volle assolutamente... questa storia, con tutte le sue situazioni comico-sinistre, altamente ridicole, tali da indurre a reverenti risate, questa storia penosa, grande e commovente che un giorno o l’altro, forse, scriverò ancora. A ciò si aggiunse un’esperienza di viaggio lirico-personale, che mi decise a portare le cose all’estremo introducendo il motivo dell’amore ‘proibito’...

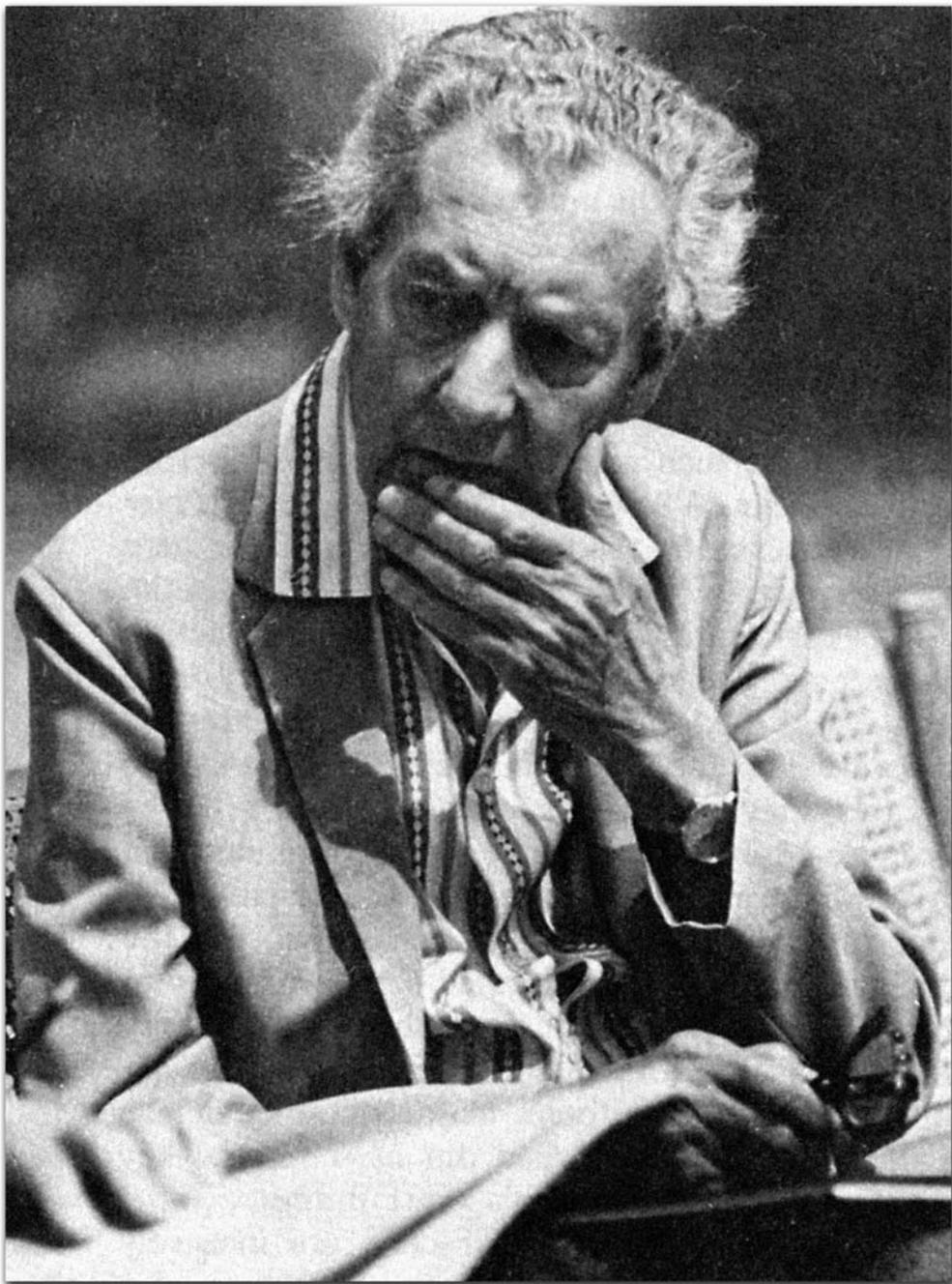
Ho dovuto interrompere la lettera. Ma non ho voluto concluderla senza dirLe ancora qualcosa sul mio atteggiamento verso la predetta tendenza in genere. Lei non preten-

⁷ Ovvero il motivo della vecchiaia nella sua accezione più estesa, come perdita delle capacità intellettuali e creative, ma insieme come condizione di emarginazione.

⁸ Ermete Psicopompo era colui che accompagnava i defunti all’Ade. Qui forse si vuol mettere in evidenza significati in realtà accessori di *Tod in Venedig*. Tadzio rimane soprattutto espressione di un desiderio irraggiungibile, che poi lo si voglia paragonare a Caronte (nel racconto il burbero gondoliere) può funzionare fintanto che Tadzio è l’ultima visione prima della morte di Aschenbach, ma è chiaro che il ruolo di accompagnatore si giustifica solo come incarnazione simbolica dell’«attimo» faustiano, e pertanto la funzione non è quella di mostrare un cammino ma di aver esaurito la speranza.

⁹ Hans Blüher (1888-1955) è personaggio singolare, e stupisce non poco trovarlo citato nella lettera da Mann. Giornalista e scrittore, fu il principale esponente della frangia di estrema destra del movimento di liberazione omosessuale. Profondamente antisemita e misogino propagandava un’«alleanza virile» fra maschi per far risorgere le sorti della Germania ormai «infemminilita». Scrisse il saggio *Wandervogel*, sul più filo-omosessuale movimento giovanile tedesco (cfr. *supra* nota 1), e soprattutto *Die Rolle der Erotik in der männlichen Gesellschaft* (Il ruolo dell’erotismo nella società maschile) pubblicato in due volumi (1917-1919). È a questo testo che rimandano le citazioni di Mann. A questo medesimo scritto avevano fatto riferimento, un paio d’anni prima, i nazisti che fondarono la Società Thule, società segreta che costituì il fondamento intellettuale del Partito Nazionalsocialista (NSDAP) di Hitler e che trovò la sua frangia armata nelle SA del maggiore Röhm (almeno fino alla ‘Notte dei lunghi coltelli’, ricordata con attenzione consapevole nella *Caduta degli dei* di Visconti).

¹⁰ A settantaquattro anni Goethe, vedovo della prima moglie (di venticinque anni più giovane di lui), si innamorò di Ulrike von Levetzow, una giovinetta di diciannove anni. Delle vicissitudini di questo fallimentare amore scrisse nell’elegia *Marienbad*.



Britten nel 1976, l'anno della morte.

derà certo da me che la collochi assolutamente al di sopra di quella usuale.¹¹ Collocarla assolutamente *al di sotto* lo si potrebbe per un solo motivo: il suo essere ‘contro natura’, motivo che già Goethe ha validamente respinto.¹² È chiaro che la legge della polarità non ha un valore assoluto, l’elemento maschile non è necessariamente attratto da quello femminile, l’esperienza smentisce l’affermazione che ci voglia dell’‘effeminatezza’ perché l’uomo si senta attratto dal suo medesimo sesso. Essa tuttavia insegna altresì che la causa può essere, ed è molte volte, la degenerazione, l’ermafroditismo, un’ambiguità naturale, insomma qualche repellente fatto patologico. Ma qui siamo in campo medico, che al massimo può essere preso in considerazione dal punto di vista umanitario, ma non certo spirituale e culturale. D’altro canto non si può nemmeno supporre che, ad esempio, Michelangelo, Federico il Grande,¹³ Winckelmann, Platen, George¹⁴ siano uomini non virili o addirittura femminei. In questi casi si vede che la legge della polarità viene semplicemente a mancare e si scopre una virilità di genere o addirittura di grado tale che, per loro, anche in campo erotico, non ha significato e interesse che il lato maschile. Io non mi stupisco affatto che una legge naturale (quella della polarità) sospenda i suoi effetti proprio in un campo che, nonostante la sua sensualità, ha ben poco a che fare con la natura, e molto invece con lo spirito. Che la matura virilità si chini amorevolmente verso quella tenera e leggiadra, che questa tenda le braccia verso quella, in ciò io non trovo nulla di innaturale, e anzi molto senso pedagogico, molto elevato umanesimo. Del resto, sotto il profilo culturale, l’amore omoerotico evidentemente è altrettanto neutrale dell’altro: in entrambi tutto dipende dal singolo caso, entrambi producono banalità e cattivo gusto, ed entrambi sono capaci dei più alti voli. Luigi II di Baviera è, sì, un tipo,¹⁵ ma la tipicità dei suoi istinti mi pare abbondantemente controbilanciata dall’alta severità e dignità di un personaggio come Stefan George.

Quanto a me personalmente, il mio interesse è in un certo qual modo diviso tra i due principi della società individuati da Blüher, la famiglia e le leghe maschili. Io sono figlio e padre di famiglia per istinto e convinzione. Amo i miei figli, e con particolare tene-

¹¹ Questa era la tesi di Blüher (*cf. supra* nota 9).

¹² In *Elegie romane* ed *Epigrammi veneziani* (1789-1790) Goethe parla di omosessualità senza condanna e addirittura con partecipazione, in ragione della libertà sessuale che aveva incontrato proprio a Venezia e a Roma durante il suo soggiorno italiano; in merito ne aveva già scritto in una lettera da Roma del 29 dicembre 1787 (*Goethes Briefe. VIII: Italiänische Reise: August 1786-Juni 1788*, Weimar, Hermann Böhlau, 1890, p. 314).

¹³ L’attrazione per Federico di Prussia si era già manifestata nel testo *Federico e la grande coalizione: un saggio adatto al giorno e all’ora* (1914).

¹⁴ Stefan George (1868-1933) fu poeta tedesco, molto apprezzato in Germania. Contrario al realismo e al positivismo, fondò nel 1892 un proprio circolo letterario detto George-Kreis a cui affiancò il periodico «Blätter für die Kunst» (apparve fino al 1919). Profondamente intriso di cultura misterica, il circolo letterario proponeva cerimoniali estetizzanti conservati da un’*élite* iniziatica esclusivamente maschile. La sua passione per Maximilian Kronberger (morto a soli diciott’anni nel 1906) fu all’origine dei suoi cicli poetici più apprezzati: *Maximin* e *Der siebente Ring* (Il settimo anello). Qui la glorificazione del ragazzo giunge alla definizione di un nuovo credo religioso. Il nazismo, nella sua prima fase filo-omosessuale tentò di identificare George come poeta di riferimento per il partito, ma George rifiutò emigrando in Svizzera, dove sarebbe morto pochi mesi dopo.

¹⁵ Si fa riferimento alla personalità instabile di Ludwig von Wittelsbach (1845-1886), notoriamente omosessuale e celebre protettore di Wagner. Le isterie del sovrano furono immortalate anch’esse da Visconti in *Ludwig*, il film successivo a *Morte a Venezia*.

rezza una bimbetta che assomiglia molto a mia moglie, tanto che un francese parlerebbe di adorazione: e in questo sono ‘borghese’. Ma se veniamo a parlare del fatto erotico, dell’avventura antiborghese, sensuale e spirituale insieme, allora le cose si presentano in un modo un tantino diverso. Il problema dell’erotismo, anzi il problema della bellezza mi sembra racchiuso nel rapporto antitetico tra vita e spirito. Vi ho alluso in un luogo dove nessuno se lo sarebbe aspettato. «Il rapporto tra vita e spirito – dico nelle *Considerazioni*¹⁶ – è un rapporto estremamente delicato, difficile, eccitante, dolorosamente *carico d’ironia e di erotismo...*». E continuo parlando di uno «scaltro» desiderio, che forse costituisce il vero rapporto filosofico e poetico tra spirito e vita:

Tra spirito e vita, infatti, corre un desiderio reciproco. Anche la vita ha sete dello spirito. Due mondi, il cui rapporto è di natura erotica, *senza che appaia evidente la polarità sessuale*, senza che l’uno rappresenti il principio maschile e l’altro quello femminile: ecco ciò che sono la vita e lo spirito. *Per questo non c’è, tra loro, una vera unione, ma solo una breve e inebriante illusione di unirsi e di comprendersi, un eterno contrasto senza soluzione... Il problema della bellezza* è appunto che lo spirito consideri bellezza la vita, e la vita, a sua volta, lo spirito... Lo spirito, quando ama, non è fanatico, ma è, appunto, pieno di spirito, è politico, esso corteggia la vita, e il suo corteggiamento è ironia erotica...

Mi dica Lei se ci si può ‘tradire’ meglio. In queste righe è espressa in pieno la mia idea dell’erotismo, la mia *esperienza* in proposito. Ma in fondo che cos’è, questo, se non la trascrizione in prosa critica di una delle più belle poesie d’amore del mondo, di quella lirica la cui strofa finale comincia: «Chi ha *pensato* più a fondo ama ciò che è *più vivo*»? ¹⁷

Questa poesia meravigliosa contiene tutta la giustificazione della tendenza sentimentale in parola e anche tutta la sua spiegazione, che è pure la mia.

È vero che George ha detto che, nella *Morte a Venezia*, quanto v’è di più alto è stato abbassato sul piano della decadenza, e ha ragione; non impunemente ho fatto parte della scuola naturalistica. Ma negazione, vilipendio? No.

Sono contento di sentire che K. Hiller¹⁸ ama quel racconto, perché Hiller io lo stimo; la sua asprezza intellettualistica è priva d’insolenza, egli non è cattivo, i suoi at-

¹⁶ Si riferisce alle sue *Betrachtungen eines Unpolitischen* (Considerazioni di un impolitico) pubblicate due anni prima.

¹⁷ «Una delle più belle poesie d’amore del mondo» è l’epigramma di Hölderlin dedicato all’amore di Socrate per Alcibiade:

«Warum huldigest du, heiliger Sokrates,
diesem Jünglinge stets? Kennst du Größers nicht?
Warum siehet mit Liebe,
wie auf Götter, dein Aug’ auf ihn?»
«Wer das Tiefste gedacht, liebt das Lebendigste,
hohe Tugend versteht, wer in die Welt geblickt,
und es neigen die Weisen
oft am Ende zu Schönem sich.»

«Perché, divino Socrate, sempre indulgi
con questo giovane? Non conosci nulla di meglio?
Perché i tuoi occhi amorevoli
si posano su di lui come fosse un dio?»
«Chi pensa profondamente ama quant’è più vivo.
Alta virtù comprende chi ha penetrato il mondo,
e chi è saggio si rivolge
frequentemente, quand’è alla fine, al bello.»

Non credo sia un caso che questi versi siano stati musicati proprio da Britten, terzo brano del ciclo *Sechs Hölderlin-Fragmente* (1958).

¹⁸ Kurt Hiller (1885-1972), saggista tedesco di famiglia ebraica e pacifista, fu uno dei principali attivisti nell’ambito del movimento per l’abolizione del Paragrafo 175 (che puniva zoofilia e omosessualità). Membro del

tacchi contro di me sono sempre stati garbati. Evidentemente la particolare impostazione erotica è, dal punto di vista ideologico, altrettanto indifferente che da quello estetico e culturale: ne possono 'venir fuori' i risultati più diversi. L'attivismo umanitario che Hiller trae dalle radici della sua sessualità mi riesce estraneo, spesso ripugnante. Non c'è in esso, nemmeno lontanamente, tanta cialtroneria quanto nell'orrendo «Comitato» del dottor Hirschfeld:¹⁹ ma anche lì ce n'è un tantino. Di gran lunga più simpatiche e anche di gran lunga più interessanti mi sono le esperienze di Blüher. Per non parlare della figura e dell'alta funzione di guida di Stefan George. L'inimicizia di Hiller verso di me è quella dell'Illuminismo contro il Romanticismo. «Il conservatorismo come ironia erotica dello spirito»: questa, senza dubbio è una formula sfacciatamente romantica.

Ho dovuto scrivere in modo frettoloso, inadeguato e disordinato. Abbia pazienza. Per rendere giustizia al tema avrei dovuto scrivere quella dissertazione che certo sarebbe ormai tempo di scrivere.

Col più cordiale saluto

il Suo devotissimo
Thomas Mann

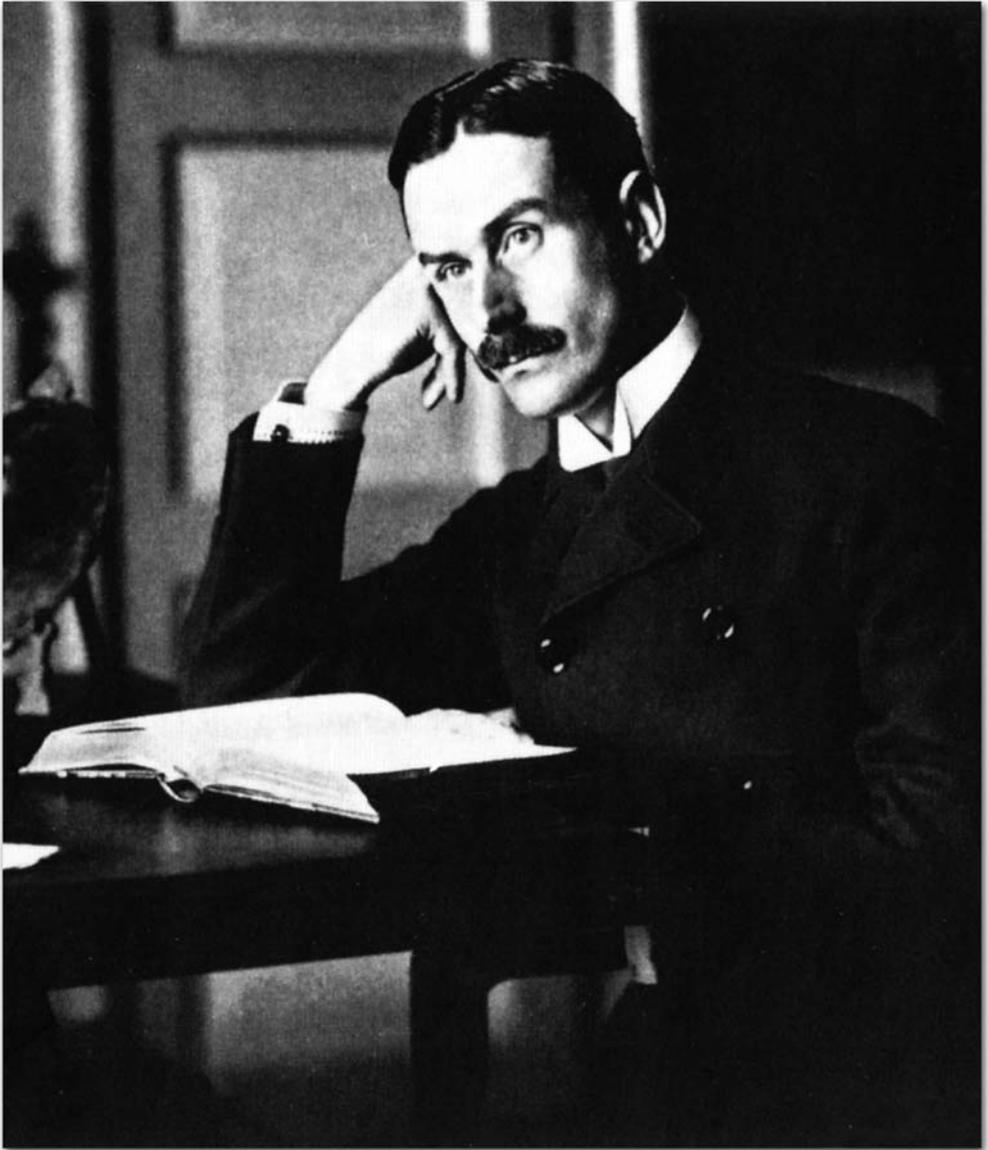
WhK (Wissenschaftlich-humanitäres Komitee [Comitato scientifico umanitario]) contro le discriminazioni omosessuali, dal 1933 fu rinchiuso in campo di concentramento. Riprese a scrivere dopo la guerra.

¹⁹ Magnus Hirschfeld (1868-1935) è considerato il padre del movimento di liberazione omosessuale. Nel 1897 fondò il WhK (cfr. nota precedente) a cui affiancò la pubblicazione «Der Einige» (apparsa regolarmente fino al 1931). Hirschfeld giudicava la condizione omosessuale effeminata e associabile all'infermità; queste posizioni gli furono ripetutamente contestate da altri membri del movimento. Promosse una intensa campagna contro il Paragrafo 175, pubblicamente sottoscritta anche da Thomas Mann. Nel 1919 fondò a Berlino l'Istituto per la Ricerca Sessuale e nel 1921 vi organizzò il Primo congresso per la riforma sessuale. L'intera preziosissima biblioteca dell'istituto fu bruciata dai nazisti nel 1933 con un rogo pubblico (l'episodio, senza ulteriori chiarimenti, viene riproposto nel già citato *La caduta degli dei* di Visconti). Hirschfeld, in quei giorni all'estero, non poté più tornare in Germania e morì due anni dopo.

DEATH IN VENICE

Libretto di Myfanwy Piper

Edizione a cura di Daniele Carnini,
con guida musicale all'opera



Thomas Mann (1875-1955). Dalla sua novella *Der Tod in Venedig* è tratto il libretto di *Death in Venice*. Tra le altre opere con libretti di derivazione manniana: *The Transposed Heads* di Peggy Glanville Hicks (dalla novella *Die vertauschte Köpfe*), *Doktor Faustus* di G. Manzoni (dal romanzo omonimo), *Mario and the Magician* di Harry Somers (dalla novella *Mario und der Zauberer*); da quest'ultima novella discende anche il soggetto dell'«azione coreografica» *Mario e il mago*, con musica di Franco Mannino e la coreografia di Leonide Massine.

Death in Venice, libretto e guida all'opera

a cura di Daniele Carnini

Is all that Peter and I have stood for.¹

Pare che l'interesse di Britten per la novella di Mann *Der Tod in Venedig* risalisse almeno al 1965. Ma solo l'accordo con la Fondazione Mann (tramite i buoni uffici di Golo Mann, nel ricordo della frequentazione tra Thomas Mann e la coppia Pears-Britten a New York) permise alla librettista di fiducia Myfanwy Piper di cominciare il lavoro; fu inoltre necessario il benplacito della Warner, che produceva la versione cinematografica, con la regia di Visconti, del racconto. L'inizio del processo creativo risale dunque al settembre 1970. Nel 1972 Britten scoprì che il suo stato di salute avrebbe richiesto un difficile intervento; posposto, per sua espressa scelta, solo dopo il completamento della partitura (che avvenne nel marzo 1973). Purtroppo Britten non poté curare in prima persona l'allestimento della sua ultima opera, andata in scena al festival di Aldeburgh il 16 giugno 1973, e morì nel 1976.

Non c'è da dubitare che la salute declinante di Britten abbia influito nel suo trattamento del soggetto, in cui il tema della bellezza, dell'omosessualità e appunto della morte, erano per l'ultima volta presenti insieme. E forse contribuì al lieve spostamento di fuoco dell'opera rispetto alla novella: pur sfruttando e anzi accentuando il lato nietzscheano (nel senso dell'opposizione fra dionisiaco e apollineo della *Nascita della tragedia*) della fonte, la figura di Aschenbach appare quasi 'trasfigurata' dalle vicissitudini, soprattutto nel finale dell'opera. La maggiore aggiunta del libretto è tuttavia il *pentathlon*, ossia la serie di cinque gare presieduta dal dio Apollo, in cui Tadzio (nella novella un ragazzino bellissimo ma fragile) viene idealizzato fino a farne l'uomo ideale sognato dai Greci, dotato di tutte le qualità.

Altra idea portante che isola Aschenbach è la riduzione di Tadzio a personaggio muto. In *Der Tod in Venedig* Aschenbach ascolta la sua voce, pur senza parlarci e senza neppure comprendere quel che dice; questa estraneità è rafforzata nell'opera dalla differenza di piano in cui si muove Tadzio con la famiglia; addirittura dalla differenza di genere: balletto contro opera. E proprio «opera» è la dicitura che porta orgogliosa-

¹ CLIFFORD HINDLEY, *Eros in life and death: «Billy Budd» and «Death in Venice»*, in *The Cambridge companion to Benjamin Britten*, a cura di Mervyn Cooke, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, pp. 154-164: 158, per questo e per gran parte dei successivi ragguagli sulla genesi dell'opera.

mente il frontespizio del libretto² (e anche quello della partitura³) a rivendicare l'appartenenza del lavoro di Britten a un genere plurisecolare.

Un'opera tradizionale, dunque? Le spie sono contrastanti, fin dal libretto, in cui esistono tre 'registri' diversi. Un tono medio in versi liberi, ma non senza parallelismi e divisioni strofiche. Un tono 'lirico' con versi rientrati (per lo più della stessa misura) sembra individuare una sorta di aria: ma servono altrettanto bene per la «musica sulla scena». Infine, la prosa, riservata a quello che nell'opera diventerà il recitativo di Aschenbach, il suo spazio personale, la sua riflessione.⁴ Altro segnale operistico-tradizionale è la divisione del *continuum* in diciassette scene (oltre che in due atti), ma non riferita alle articolazioni sceniche del libretto, bensì alle quindici scene di *Wozzeck*, ognuna con una forma diversa. Si tratta in questo caso non tanto di forma musicale ma di 'carattere', di tappa del percorso di Aschenbach.

Trascriviamo il libretto della prima rappresentazione (con le didascalie complete, i rientri e le maiuscole originali), con qualche piccolo accorgimento per uniformarlo ai criteri della collana.

ATTO PRIMO		ATTO SECONDO	p. 81
<i>Scena prima</i>	p. 47	<i>Scena VIII^a</i>	p. 81
<i>Scena II^a</i>	p. 51	<i>Scena IX^a</i>	p. 83
<i>Scena III^a</i>	p. 57	<i>Scena X^a</i>	p. 89
<i>Scena IV^a</i>	p. 61	<i>Scena XI^a</i>	p. 94
<i>Scena V^a</i>	p. 66	<i>Scena XII^a</i>	p. 96
<i>Scena VI^a</i>	p. 69	<i>Scena XIII^a</i>	p. 97
<i>Scena VII^a</i>	p. 75	<i>Scena XIV^a</i>	p. 98
		<i>Scena XV^a</i>	p. 99
		<i>Scena XVI^a</i>	p. 100
		<i>Scena XVII^a</i>	p. 102
APPENDICI			
<i>L'orchestra</i>	p. 107		
<i>Le voci</i>	p. 109		

² *Death in Venice* / An opera in two acts / Libretto by / Myfawny Piper / based on the short story by / Thomas Mann / set to music by / Benjamin Britten / Op. 88, London, Faber, 1973. Parole e versi non intonati sono resi in corsivo nel testo, mentre le integrazioni della partitura sono segnalate dalle parentesi quadre nel testo inglese, e le principali varianti in nota (con esponenti in cifre romane).

³ BENJAMIN BRITTEN, *Death in Venice. An opera in two acts [...]*, London, Faber, 1979⁴, da cui sono tratti tutti gli esempi musicali, individuati mediante l'atto, la scena, la cifra di richiamo e il numero di battute in esponente che la precedono (a sinistra) o la seguono (a destra); nella guida le tonalità minori sono contraddistinte dall'iniziale minuscola (maiuscola per le maggiori).

⁴ Sul recitativo cfr. l'appendice dedicata all'orchestra.

DEATH IN VENICE

An opera in two acts

Libretto by Myfanwy Piper
based on the short story by Thomas Mann
set to music by Benjamin Britten
op. 88

SINGERS:

GUSTAV VON ASCHENBACH, *a novelist*

Tenor

THE TRAVELLER, who also sings

Bass-baritone

THE ELDERLY FOP

THE OLD GONDOLIER

THE HOTEL MANAGER

THE HOTEL BARBER

THE LEADER OF THE PLAYERS

¹DIONYSUS

APOLLO

Counter-tenor

Danish lady,¹ Russian mother, English lady, French girl,

Sopranos

Strawberry seller, Lace seller, Newspaper seller,

Strolling player

French mother, German mother, Russian nanny, Beggar woman

Contraltos

Hotel porter, Two Americans, Two gondoliers, Glass maker,

Tenors

Strolling player

Ship's steward, Lido boatman, Polish father, German father,

Baritones and basses

Russian father, Hotel waiter, Guide in Venice, Restaurant

waiter, Gondolier, Priest in St. Mark's, English clerk

in the travel bureau

DANCERS:

THE POLISH MOTHER

TADZIO, *her son*

HER TWO DAUGHTERS

THEIR GOVERNESS

JASCHIU, *Tadzio's friend*

Other boys and girls, Strolling players, Beach attendants

¹ «The voice of Dionysus. / The Voice of Apollo», I nomi dei personaggi che seguono compaiono solo in partitura.

MORTE A VENEZIA

Opera in due atti

Libretto di Myfanwy Piper
(traduzione italiana di Renato Pontiggia, rivista da Daniele Carnini)
basato sulla novella di Thomas Mann
posto in musica da Benjamin Britten
op. 88

PERSONAGGI

GUSTAV VON ASCHENBACH, *romanziera*

IL VIAGGIATORE, che canta anche:

IL BELLIMBUSTO ATTEMPATO

IL VECCHIO GONDOLIERE

IL DIRETTORE DELL'ALBERGO

IL BARBIERE DELL'ALBERGO

IL CAPO DEI SUONATORI AMBULANTI

DIONISO

APOLLO

La signora danese, la madre russa, la signora inglese, la ragazza francese, la venditrice di fragole, la merlettaia, la giornalista, una suonatrice ambulante

La madre francese, la madre tedesca, la bambinaia russa, la mendicante

Il facchino dell'albergo, due americani, due gondolieri, il vetraio, un suonatore ambulante

Il cameriere della nave, il barcaiolo del Lido, il padre polacco, il padre tedesco, il padre russo, il cameriere dell'albergo, la guida turistica, un cameriere di ristorante, un gondoliere, un prete, l'impiegato inglese dell'agenzia di viaggio

DANZATORI:

LA MADRE POLACCA

TADZIO, *suo figlio*

LE SUE DUE FIGLIE

LA LORO GOVERNANTE

JASCHIU, *amico di Tadzio*

Altri ragazzi e ragazze, suonatori ambulanti, bagnini

VOCI

Tenore

Basso-baritono

Controtenore

Soprani

Mezzosoprani e contralti

Tenori

Baritoni e bassi

ACT ONE

ATTO PRIMO

SCENE 1: Munich

ASCHENBACH (*is walking in the suburbs of Munich on a spring evening*)

My mind beats on¹
and no words come.
Taxing, tiring,
unyielding, unproductive,

SCENA PRIMA: Monaco

ASCHENBACH (*cammina nei dintorni di Monaco, un pomeriggio di primavera*)

La mia mente pulsa senza sosta
e le parole non vengono.
Gravosa, faticosa,
inflessibile, improduttiva,

¹ All'inizio di maggio, in un'ingannevole mezza estate. Ecco il momento della stagione in cui ci imbattiamo nell'Aschenbach di Mann mentre cammina per le vie periferiche di Monaco. Il più generico «spring evening» dell'opera è un leggero ma significativo indizio della vaghezza delle determinazioni spazio-temporali in cui si articola questa 'sacra rappresentazione' in cui l'ambito del palcoscenico, la successione degli eventi e l'alternarsi delle voci non hanno nessun intento para-realistico. La soggettività di Aschenbach è invadente. La pulsazione regolare e senza sosta dei due clarinetti, dei corni, degli oboi, è una mimèsi del pulsare continuo (e improduttivo) della mente dello scrittore. Anche nel racconto c'è un accenno al «*motus animi continuus*» generatore, secondo Cicerone, dell'eloquenza. Ma è un *motus* che non mette in movimento nessun ingranaggio.

ESEMPIO 1 (1.1, ⁹1)

The musical score for Example 1 consists of three systems of staves. The top system shows the vocal line for Aschenbach, starting with a tempo marking of 'Slowly (♩ = 60)' and a dynamic of 'p smoothly'. The vocal line includes the lyrics 'My mind beats on,' and 'my mind beats on,' with a 'repeat regularly' instruction. The middle system shows the orchestral accompaniment, including 2 Clarinets, 2 Corns (sord.), and 2 Tru. sord. The score is marked 'pp staccato' and 'pp'. The bottom system shows the continuation of the vocal line and orchestral accompaniment, including the lyrics 'and no words come.' and 'repeat regularly'. The score is marked 'pp' and 'pp'.

Questo stato di Aschenbach è più o meno "vitale" di quello in cui lo vedremo precipitare alla fine dell'opera? e il fine dell'opera di Britten è lieto? tragico? o ineluttabile? La catena di seconde maggiori di cui si serve Aschenbach in qualche modo raffigura la stasi – e la loro combinazione in una serie di dodici note poi replicata per moto contrario è una dodecafonia *illusoria*, che non ha nessun influsso sulla struttura musicale sottostante. Che anzi tende all'orbita tonale di la (o di un *Mi deuterus*, modale, che poi vedremo svilupparsi in seguito). La dodecafonia e la serialità sono quasi l'emblema del mestiere del compositore del Novecento. Aschenbach è uno scrittore del suo tempo, che ama la forma, la politezza; la serie è la metafora del suo autocontrollo, che però 'galleggia' su un terreno sdruciolevole. Che sia vero o no che la successione degli accordi nell'orchestra (come dice Philip Rupprecht) è una citazione dal preludio di *Tristano e Isotta*, è chiaro che nell'inconscio di Aschenbach qualcosa sta covando.

my mind beats on.
No sleep restores me.

I, Aschenbach,²
famous as a master-writer,
successful, honoured,
self-discipline my strength,
routine the order of my days,
imagination servant of my will.

My mind beats on,
why am I now at loss?

I reject the words called forth by passion
I suspect the easy judgement of the heart –
now passion itself has left me
and delight in fastidious choice.

My mind beats on,
and I am at an end.

O tender leaves and tardy springs refresh me!³
(*He stops before the entrance to a cemetery*)

How solitary it is here –
the silent graveyard,
and the silent dead.

la mia mente pulsa senza sosta.
il sonno non mi ristora.

Io, Aschenbach,
famoso per essere un maestro della scrittura,
uomo di successo, onorato,
l'autodisciplina è la mia forza,
routine è l'ordine dei miei giorni,
l'immaginazione è serva del mio volere.

La mia mente pulsa senza sosta,
perché mai mi sento perduto?

Rifiuto le parole che la passione fa sorgere
dubito del giudizio facile del cuore –
persino la stessa passione mi ha abbandonato
e si diletta in fastidiose scelte.

La mia mente pulsa senza sosta
e io sono in un vicolo cieco.

Oh, tenere foglie, tardive primavere, rinfrescatemi!
(*Si ferma davanti all'ingresso di un cimitero*)

Com'è solitario da questa parte
il silenzioso camposanto,
la silenziosa morte.

² Mann consacra un intero capitolo al vissuto di Aschenbach, alla sua carriera, al suo stile. La Piper e Britten possono solo riassumere questo prezioso antefatto, la librettista condensando in poche parole il *credo* dello scrittore, il compositore costruendo una sorta di orgogliosa fanfara su cui si appoggia il declamato del tenore.

ESEMPIO 2 (3)

Proudly (*♩* = 56)

The musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line for the tenor, with lyrics written below it. The middle staff is for the piano, with dynamics and performance instructions. The bottom staff is for the timpani, with 'mf' and 'alwayns p' markings. The tempo is marked 'Proudly' with a quarter note equal to 56 beats per minute. The key signature has two sharps (D major). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

È l'autocoscienza di Aschenbach, il suo piedistallo. La presenza di trombe e timpani conferisce un (pressoché sinistro) tono cerimoniale. Dura poco: Aschenbach ripiomba nelle sue cupe meditazioni. L'articolazione del testo è rispettata pienamente: le prime quattro strofe con il *refrain* «My mind beats on» formano una specie di aria di forma *aba'ca*, quasi un rondò la cui idea fissa è il pulsare della mente di Aschenbach. L'elemento *c* («I reject the words called forth by passion») è un altro 'scatto' sul tipo della fanfara, ma accompagnato da un disegno nervoso degli archi con punteggiature dell'arpa.

³ Aschenbach sposta la sua attenzione al cimitero. Nel racconto di Mann lo scrittore legge alcune lapidi; qui invece il tutto deve venire esteriorizzato. Nella fattispecie da un coro invisibile che in qualche modo fa la parodia delle seconde maggiori statiche con cui Aschenbach ha cominciato, facendone una scala esatonale (per toni interi). È il primo saggio di «musica sulla scena» dell'opera. Ma non tutta questa pretesa musica 'realistica' accade veramente: questo inno sacro sembra emanato dalle riflessioni di Aschenbach. La confusione tra i piani (la cornice, il quadro, i personaggi) è voluta e continua, essenziale all'opera.

(He notices the texts on the façade of the mortuary chapel)

CHORUS (off)

«They enter into the house of the Lord.»

ASCHENBACH

Yes! From the black rectangular hole in the
[ground.]

CHORUS

«May light everlasting shine upon them.»

ASCHENBACH

Light everlasting?
Would that the light of inspiration had not left
[me.]

(He is suddenly aware of the Traveller standing on the steps of the chapel. They stare at each other)

Who's that? A foreigner, a traveller no doubt –⁴
from beyond the Alps by his looks.

How he stares: a rude, insolent fellow.

I won't, don't want to notice him.

(He turns away, sunk in thoughts called up by the Traveller)

(Si accorge delle sentenze scolpite sulla facciata della cappella mortuaria)

CORO (fuori scena)

«Essi entrano nella casa del Signore»

ASCHENBACH

Si! Dalla nera fossa rettangolare scavata nella
[terra.]

CORO

«Risplenda per essi la luce perpetua.»

ASCHENBACH

La luce perpetua?
Ah, se la luce dell'ispirazione non m'avesse
[lasciato.]

(Improvvisamente si accorge del viaggiatore, in piedi sui gradini della cappella. Si guardano reciprocamente)

Chi è? Uno straniero, un viaggiatore senz'altro –
e d'oltralpe, a giudicare dal suo aspetto.

Come mi guarda fisso: un individuo feroce, ardito.

Non lo guarderò, non voglio guardarlo.

(Aschenbach si volta, assorto nei pensieri richiamati dal viaggiatore)

⁴ Nel racconto Aschenbach nota il viaggiatore sconosciuto, e non fa niente: si limita a osservarlo con curiosità finché il viaggiatore non ricambia adirato il suo sguardo, lasciando in Aschenbach il desiderio di viaggiare, e fantasticherie su luoghi esotici. Questi pensieri, queste visioni di tigri, di giungle, di natura lontana – che sono evidente metafora dell'inconscio – sono anch'essi esteriorizzati nell'opera. Viene introdotto il primo dei personaggi cantati dal baritono, ossia il viaggiatore. Non è semplicemente una comodità che la stessa voce si carichi il peso di sette ruoli diversi; i sette ruoli (a cominciare dal viaggiatore fino ad arrivare alla voce di Dioniso) possono essere definiti tecnicamente degli «psicopompi», degli «accompagnatori di anime», ossia i tramiti 'dionisiaci' che condurranno Aschenbach alla sua scelta di annientamento. Sono come l'antagonista (demoniaco, con un senso a metà strada tra il socratico e il mefistofelico) del tenore, la multiforme incarnazione di un mondo disordinato che tende una continua trappola all'io e alla sua saldezza. Le prime note che il baritono canta sono queste:

ESEMPIO 3 (14)

Very slow ($\text{♩} = 50$)
The traveller *p* smooth

Mar - vels un - fold!

[Fag.]
p sust[ained]

[3 Tomtom
(grave, medio, acuto)]
pp

[Timp.]
[Cor.] *p*

La seconda maggiore è contrastata da una seconda minore discendente, improvvisa. Lo chiameremo «tema dell'epidemia», perché lo ascolteremo in connessione con i presagi luttuosi. Le «meraviglie» preconizzate dal viaggiatore sono una minaccia, ma anche l'elemento di contrasto vitale che mette in moto la macchina drammatica. Un segno di distruzione, ma anche di arricchimento. La rinuncia alla statica civilizzazione di Aschenbach (anche

TRAVELLER

Marvels unfold:
a wilderness, swollen with fearful growth,

monstruous and thick,
and heady flowers
crowd in the steaming marsh.

Trees, distorted as a dream,
drop naked roots
into a glass-green pool,
where float great milk-white blooms

and at the stagnant edge
huge birds stand hunched and motionless.

ASCHENBACH

Strange, strange hallucination,
inexplicable longing.

TRAVELLER

See! in the knotted bamboo grove
(O terror and delight) a sudden
predatory gleam,
the crouching tiger's eyes.

ASCHENBACH

What is this urge that fills
my tired
heart, a thirst, a leaping,
wild unrest,
a deep desire!

TRAVELLER

Marvels unfold
No boundaries hold you,
Go, travel to the South.
Great poets before you
Have listened to its voice.

ASCHENBACH (*looks for the Traveller, but he is nowhere to be seen*)

Gone, he's gone, as suddenly as he came —⁵
the traveller from beyond the Alps.

Should I go too beyond the mountains?
Should I let impulse be my guide?

IL VIAGGIATORE

Meraviglie svelate:
una natura selvaggia gonfiata in spaventosa
[crescita,

mostruosa e densa,
ed eccitanti fiori
si ammassano nel bollente stagno.

Alberi deformi come un sogno,
affondano le nude radici
in un verde specchio d'acqua,
dove galleggiano larghi boccioli bianchi come il
[latte

e, sul bordo stagnante,
enormi uccelli appollaiati restano immobili.

ASCHENBACH

Strana, strana allucinazione,
desiderio inspiegabile.

IL VIAGGIATORE

Guardate! Nel boschetto di nodosi bambù
(Oh terrore e delizia) un improvviso
lampo predatore,
gli occhi della tigre accovacciata.

ASCHENBACH

Cos'è questa urgenza che
riempie il mio stanco
cuore, una sete, una
palpitante e selvaggia
agitazione,
un desiderio profondo!

IL VIAGGIATORE

Meraviglie svelate!
Nessun limite ti
trattiene...
Va', viaggia verso il sud.
Grandi poeti prima di te
hanno ascoltato la sua
voce.

ASCHENBACH (*cerca il viaggiatore, ma non lo scorge più da nessuna parte*)

Partito, sparito all'improvviso com'era arrivato —
il viaggiatore d'oltralpe.

Dovrei andare anch'io oltre le montagne?
Dovrei lasciare che l'istinto sia la mia guida?

segue nota 4

se poi Aschenbach non andrà tra tigri e savane, ma a Venezia!) si avverte anche nella sostituzione del 'domestico' timpano con tre tomtom, ben più rudi, cui si affiancheranno più oltre anche tre tamburi (cassa chiara, tamburo tenore, grancassa). Il tenore si sovrapporrà al canto del baritono venendone lentamente contagiato. La disparizione del viaggiatore è raffigurata dall'assottigliarsi della trama sonora.

⁵ Aschenbach, rimasto solo, riflette sull'accaduto. Le sue riflessioni sono accompagnate dall'embrione di quello che potremmo chiamare «tema del viaggio», e che si farà più forte al suo arrivo a Venezia. Il suo profilo dal basso verso l'alto è anch'esso metafora del desiderio profondo di Aschenbach; caratteristica la sua ambiguità tra una tonalità e il suo quarto grado (in questo caso, Mi e La).

Should I give up the fruitless struggle with the
[word?
(He takes from his pocket a small book, the symbol
of his novelist's trade)⁶

I have always kept a close watch over my develop-
ment as a writer, over my behaviour as a man.
Should I now, without thought, break my habit, my
summer of work in the mountains, to holiday in the
warm and lovely south? The break can be justified
of course by the growing fatigue, that no one must
suspect and that I must not betray by any sign of
flagging inspiration. Yes, it can be justified – but the
truth is that it has been precipitated by a sudden de-
sire for the unknown.

(He puts his book away)

So be it!

I will pursue this freedom
and offer up my days
to the sun and the south.

My ordered soul shall be refreshed at last.

(Exit)

SCENE 2: On the boat to Venice

(Some youths lean over the boat rail and shout to
their girl friends on shore)⁷

YOUTHS

Hey there, hey there, you!
You come along with us,
come along do!

Dovrei smettere l'infruttuosa lotta con la parola?
(Prende dalla tasca un piccolo libro, il simbolo del
suo mestiere di scrittore)

Ho sempre controllato da presso il mio sviluppo co-
me scrittore, la mia condotta di uomo. Dovrei dun-
que, senza pensarci, rompere con le mie abitudini, le
mie estati di lavoro in montagna per andare in va-
canza nel caldo e amabile sud? La pausa si giustifica
senz'altro dalla fiacca crescente, che nessuno deve so-
spettare, e che non devo tradire con un segno di in-
debolita ispirazione. Sì, può essere giustificata – ma
la verità è che è stata precipitata da un improvviso
desiderio per l'ignoto.

(Rimette il libro in tasca)

Così sia!

Perseguirò questa libertà
e offrirò i miei giorni
al sole e al sud.

Il mio spirito, rimesso in ordine, sarà poi

[rinfrescato.

(Esce)

SCENA II^a: Sulla nave per Venezia

(Un gruppo di giovani, sporgendosi dalla nave, urla
alle fidanzate rimaste a riva)

I GIOVANI

Ehi voi, ehi voi, lì sotto!
Venite con noi,
su, venite!

⁶ L'opera in musica, almeno in gran parte della sua storia, non ama molto il filosofeggiare, il monologare, la discussione di idee, tratti tipici del dramma parlato. Il recupero del recitativo parlato, tipico dell'opera settecentesca, è stato tentato più di una volta nel Novecento: il caso più tipico è *The Rake's Progress* di Stravinskij, in cui lo strumento designato ad accompagnare il cantante è proprio il cembalo. Britten sceglie il pianoforte e un recitativo («quasi parlando») non misurato. A differenza del recitativo sette-ottocentesco, lo strumento non accompagna con accordi, ma fa quasi un'interpunzione, un commento. Così, alla fine del primo recitativo, il «sudden desire for the unknown» è espresso sul tema dell'epidemia (Mi-Re-Do-Re#) e contrappuntato dal pianoforte con le stesse note. Il recitativo è un momento quasi di «straniamento», anche se non in senso brechtiano; comunque di sospensione dell'azione. E viene segnalato dalla presenza, tra le mani di Aschenbach, di un libro – «simbolo», a detta del libretto medesimo, della sua attività di scrittore. Ma non sappiamo se quel libro (il taccuino presente nel racconto di Mann) Aschenbach lo stia *scrivendo* o *leggendo*. A sentire le parole della stessa Piper, il recitativo è la «voce della sanità letteraria» dello scrittore, il filo che gli consente, mentre vive la sua storia, di darle una forma.

⁷ Il tempo della rappresentazione subisce degli iati dove il tempo 'realistico' non li ammetterebbe, e viceversa: nessuna separazione c'è tra la scena di Monaco e quella della barca che reca Aschenbach a Venezia, così come tutti i cambi scena avverranno a vista; il libretto non si preoccupa della verosimiglianza e del coincidere del palcoscenico con uno spazio. La scena seconda si apre con un magnifico esempio di pittura sonora. I due tromboni

GIRLS (*on shore*)

Not with you, not very likely, not with you!

ONE YOUTH

Aren't you old enough to leave home?

(*They all laugh*)

TWO GIRLS

You be quiet!

YOUTHS

«Serenissima, Serenissima»

ONE BOY

Let the girls alone,
there are plenty where
we're going.

ANOTHER

...plenty where we're
going.

GIRLS

Look out for the girls over there!
They'll hook you, they will!
They'll trap you, they will!
They'll get you, they will! They will!

ONE YOUTH

Thanks, we can look after ourselves!

(*The youths are joined by their friend, the Elderly fop*)

GIRLS

Ho! Here comes young Casanova,
there, him with the hat.
He'll make trouble!

ELDERLY FOP

Me Casanova?⁸
Me make trouble?
I don't know what trouble is, do I boys?

LE RAGAZZE (*dalla riva*)

Con voi no, no davvero, con voi no!

UN GIOVANE

Non siete vecchie abbastanza per andarvene di
[casa?

(*Ridono tutti*)

DUE RAGAZZE

Zitti!

I GIOVANI

«Serenissima, Serenissima»

UN GIOVANE

UN ALTRO

Lasciate sole le ragazze,
ce ne sono tante
dove andiamo.

LE RAGAZZE

Cercate le ragazze laggiù!
Vi prenderanno all'amo, lo faranno!
Vi metteranno in trappola, lo faranno!
Vi prenderanno, lo faranno! Lo faranno!

UN GIOVANE

Grazie, siamo in grado di badare a noi stessi!

(*I giovani sono raggiunti da un amico, il Bellimbusto attempato*)

LE RAGAZZE

Oh! Arriva il giovane Casanova,
Eccolo, quello col cappello!
Farà guai!

IL BELLIMBUSTO ATTEMPATO

Io Casanova?
Io fare dei guai?
Non so cosa siano i guai, non è vero ragazzi?

segue nota 7

per terze fungono da richiamo; 'raffigurano' la sirena della nave, e in questo ricordano la trasposizione cinematografica dello stesso racconto di Mann operata da Visconti (anche se sappiamo che Britten dichiarò di non aver visto il film). Tutta questa scena ci pare debitrice, in qualche modo, del *Tabarro* pucciniano. È incredibile come pochissimi elementi musicali siano combinati in modo da ampliare a dismisura lo spazio immaginario: i cori di giovani sulla barca e di ragazze sulla riva che si affrontano dialogando; sullo sfondo uno dei motivi conduttori del viaggio («Serenissima», un'altra melodia per terze di ingannevole semplicità); il ricorrente Fa#-La# dei tromboni, sempre uguale, e il pulsare fruscante delle percussioni suonate con le spazzole.

⁸ Gli spunti di questa scena sono tutti tratti da Mann, soprattutto l'apparizione del vecchio (ma dovremmo dire: anzianotto, o anche attempato) bellimbusto, incarnazione di una giovinezza contraffatta. Nel racconto vediamo – cinematograficamente – lo sguardo di Aschenbach fissarsi sul trucco eccessivo, sul mascheramento del suo compagno di viaggio, su dettagli raccapriccianti come la dentiera che cade e sull'ubriachezza dovuta al pro-secco. L'opera deve fare a meno di molti dettagli, ma lo *status* di giovane-vecchio del bellimbusto è chiaro fin dalle prime note, col suo accostamento di voce di petto e di falsetto, in salti incongrui:

YOUTHS

Doesn't know what trouble is, does he boys?

ELDERLY FOP (*going up the gangway*)

Come on, cara mia!

We'll be nice to you.

YOUTHS (*following him*)

Hi, come back!

ELDERLY FOP

Leave me alone, boys!

(They struggle with him and pull him back as the hooter sounds and the boat leaves)

ELDERLY FOP

I say, we're off! Addio!

YOUTHS (*on boat*)

We're off, thank

goodness. Addio!

We're off. Hurrah for

Serenissima. Addio!

GIRLS (*on shore*)

You're off, too late. Be

careful do! Addio!

They're off, good

riddance too. Addio!

I GIOVANI

Non sa cosa siano i guai, non è vero ragazzi?

IL BELLIMBUSTO (*raggiunge il gruppo*)

Vieni, cara mia!

Ti tratteremo bene.

I GIOVANI (*seguendolo*)

Ehi, torna qui!

IL BELLIMBUSTO

Lasciatemi solo, ragazzi!

(I giovani lottano con lui e lo respingono all'indietro, mentre la nave parte)

IL BELLIMBUSTO

Ehi, dico!, si parte! Addio!

I GIOVANI (*a bordo*)

Partiamo, grazie

a Dio. Addio!

Partiamo. Evviva la

Serenissima! Addio!

LE RAGAZZE (*dalla riva*)

Siete partiti, troppo

tardi! State in guardia!

Addio!

Sono partiti, ce ne siamo

sbarazzate. Addio!

(The Elderly fop stops the «Addios» and starts the song)

ELDERLY FOP and YOUTHS

We'll meet in the Piazza⁹

The flags will be flying,

And outside san Marco

The girls we'll be eyeing.

*(Aschenbach comes on the deck)**(Il bellimbusto attempato ferma gli «Addio» e attacca la canzone)*

IL BELLIMBUSTO e I GIOVANI

Ci vediamo in Piazza

le bandiere sventoleranno,

e fuori San Marco

le ragazze guarderanno.

(Aschenbach arriva sul ponte)

segue nota 8

ESEMPIO 4 (1.2, 27)

slower in tempo (♩ = 132) slower

Elderly fop

Me Ca - sa - no - va? Me make trou - ble?

[Tbn. sord.]

[Timp.] mf dolce spazz.

pp

⁹ Britten ha cura di diversificare i sette personaggi interpretati dallo stesso cantante. Il bellimbusto è caratterizzato dal registro sopra il rigo, petulante e volgare, come volgare è l'atmosfera che regna sulla nave e che detta questa canzonetta di forma AxA' accompagnata da due trombe all'unisono (come in unisono, *topos* operistico di negatività, è la linea vocale):

ELDERLY FOP

Hush boys, quiet!
We have a noble companion on board.

YOUTHS

We'll sit in the Piazza,
the band will be playing,
but inside San Marco
they're singing and praying.

ELDERLY FOP (*to Aschenbach*)

Greetings, Conte!
Bound for Serenissima I'm sure.

ASCHENBACH (*starts as he sees he is not young, but elderly, rouged and wrinkled*)

Why, he's old!¹⁰
He's not young at all.

ELDERLY FOP

But you look doubtful?
Pray don't change your mind, you won't regret it!

Venice – an excellent choice,
you'll find everything you're wanting –
won't he, boys?

(Laughs)

YOUTHS

The bells of San Marco
Call us to our duty
But I'll leave the Piazza
And follow my beauty.

(They run off)

IL BELLIMBUSTO

Silenzio, ragazzi, zitti!
Abbiamo un nobile compagno a bordo!

I GIOVANI

Ci siederemo nella Piazza,
la banda suonerà,
ma dentro San Marco
si canterà, si pregherà,

IL BELLIMBUSTO (*a Aschenbach*)

I miei omaggi, conte!
Diretto alla Serenissima, ne sono sicuro.

ASCHENBACH (*prova ribrezzo quando vede che lui non è giovane, ma anziano, truccato e rugoso*)

Ma è vecchio!
Non è affatto giovane.

IL BELLIMBUSTO

Lei sembra dubbioso.
Mi auguro che non cambi idea, non lo
[rimpiangerà!

Venezia – un'ottima scelta,
lei troverà tutto quello che cerca –
non è vero, ragazzi?

(Ride)

I GIOVANI

Le campane di San Marco
ci chiamano al dovere
ma io lascio la Piazza
e seguio la mia bellezza.

(Corrono via)

segue nota 9

ESEMPIO 5 (29)

Elderly fop *mf* *guilty*

We'll meet in the Pia-za, the flags will be fly-ing, and out - side San Mar-co,

Youths [tenori e bassi]

Dopo l'ammonimento del bellimbusto («We have a noble companion on board») la canzone sulla scena si 'trasferisce' una quinta sotto nella sezione A' per dare meno fastidio (e il timbro scuro ma penetrante delle due trombe nel registro grave è sostituito da quello dei tromboni). In filigrana possiamo ascoltare, non trasposto, il tema «Serenissima» a clarinetti e fagotti.

¹⁰ Alcune altezze assolute sono disseminate nella partitura come segnali di attenzione: così è il già ascoltato Mi^b-Fa (sovrapposto) a marcare lo *choc* del riconoscimento dell'età del bellimbusto. La canzonetta riprende ancora più nel grave, sempre col tema «Serenissima» sullo sfondo, la pulsazione irrequieta delle percussioni, e sfocia poi in un inno alla propria bellezza. Aschenbach non può che commentare sdegnato lo «young old horror» e la «wretched boat» in cui gli è capitato di salire. Le allusioni esoteriche sono palesi: in *Death in Venice* un uomo sale e scende continuamente in barche e gondole dall'aspetto sinistro, e per lui ogni viaggio per acqua è come un viaggio sullo Stige (ma da non trascurare la nave che reca in Cornovaglia Tristan e Isotta).

ASCHENBACH

Ugh! How can they bear that counterfeit, that young-old horror.

A wretched lot, a wretched boat.

STEWARD (*comes forward with a chair*)

Do you want a chair, Signore?

ASCHENBACH

Yes, put it there, away from the young men.

(*To himself*)

What romantic notion made me want to come by sea?

(*The steward puts the chair down and Aschenbach settles himself*)

YOUTHS (*off*)

«Serenissima»

ASCHENBACH

Low-lying clouds, unending grey¹¹

YOUTHS (*off*)

«Serenissima»

ASCHENBACH

And beneath the sombre dome the empty plain of the sea.

(*He dozes. The Elderly fop crosses in front of Aschenbach*)

YOUTHS (*off*)

«Row us over to Serenissima»

ELDERLY FOP

Hush, boys, the Conte is dreaming!
Dreaming of love and Serenissima.

(*He goes off. Aschenbach gets up and looks towards the shore of Venice now visible*)

ASCHENBACH

Ah! Come possono sopportare quella falsificazione, quell'orrore di giovane-vecchio?

Branco di dannati, dannata nave.

UN CAMERIERE (*arriva con una sdraio*)

Desidera una sedia, signore?

ASCHENBACH

Sì, la metta qui, lontano dai giovani.

(*Tra sé*)

Quale idea romantica mi avrà spinto a venire qui per mare?

(*Il cameriere sistema la sdraio. Aschenbach si accomoda*)

I GIOVANI (*fuori scena*)

«Serenissima»

ASCHENBACH

Nuvole basse, grigio infinito

I GIOVANI (*fuori scena*)

«Serenissima»

ASCHENBACH

E sotto la fosca cupola, la vuota distesa del mare.

(*Sonnecchia. Il Bellimbusto attempato passa davanti ad Aschenbach*)

I GIOVANI (*fuori scena*)

«Portaci alla Serenissima...»

IL BELLIMBUSTO

Silenzio, ragazzi, il conte sta sognando!
Sognando l'amore e la Serenissima.

(*Esce. Aschenbach s'alza e guarda verso la costa di Venezia, ora visibile*)

¹¹ Come nel racconto, il clima è infausto. L'allocuzione di Aschenbach alle nuvole basse è accompagnata dal tema del viaggio; in una ingegnosa sovrapposizione, per cui le figurazioni che sentiamo in una voce vengono 'diminuite' nell'altra, con un effetto di indecisione e di *flou* in cui avvertiamo sì la gravitazione tonale (Si), ma soprattutto la confusione e l'inconsistenza.

ESEMPIO 6 (34¹)

Aschenbach Low ly - - - ing clouds

pp dolce

YOUTHS (*off*)
«Serenissima»

ASCHENBACH

Where is the welcome
that my Venice always gave me?

(*The boat arrives and the Elderly fop and the Youths, by now rather drunk, come running on*)

ELDERLY FOP and YOUTHS

Here we are, here we are!¹²

ELDERLY FOP

Wait for me, I'm coming too,
I want my beauty, Hurrah!

YOUTHS

Hurrah for the Piazza,
The pride of the city,
All hail to San Marco –
Hurrah for my beauty!

(*They all rush on shore, followed slowly by Aschenbach*)

I GIOVANI (*fuori scena*)

«Serenissima»

ASCHENBACH

Dov'è l'accoglienza
che la mia Venezia mi ha sempre dato?

(*La nave arriva. Il Bellimbusto attempato e i giovani, ormai piuttosto ubriachi, arrivano di corsa*)

IL BELLIMBUSTO e I GIOVANI

Eccoci qui, eccoci qui!

IL BELLIMBUSTO

Aspettatemì, vengo anch'io,
voglio la mia parte di bellezza, hurrah!

I GIOVANI

Hurrah per la piazza,
l'orgoglio della Città;
tutti salutiamo San Marco.
Hurrah alla mia bellezza!

(*Tutti corrono verso la riva, seguiti lentamente da Aschenbach*)

¹² L'arrivo è occasione per un inno finale da parte dei giovani e del bellimbusto. Il quale si rivolge di nuovo a Aschenbach con una frase («our love to the pretty little darling, don't you know!») tratta dal racconto di Mann, e che qui ha un tono ancora più sinistro: dal falsetto al registro centrale del baritono – come a svelarsi gettando la maschera – fino a tornare al Fa#. È la nota cardine con cui il minaccioso Fa#/Si muta nel placido Re dell'*ouverture*:

ESEMPIO 7: *ouverture* (41)

OUVERTURE: Venice

Slowly moving ($\text{♩} = 56$) *p dolce*

The image shows a musical score for the Overture of Venice. It consists of two systems of music. The first system is in 3/4 time and the second in 6/8 time. The score includes dynamics like *p*, *dolce*, and *pp*, and markings like 'Cresc.' and '3'. The music is written for voice and piano.

Il tema è sempre ripreso dal «Serenissima». La tranquillità del tono di Re è appena velata dalla compresenza di terza maggiore e minore. Le tradizionali articolazioni fraseologiche sono percepibili ma elise dal ritmo zoppicante, che maschera un più tradizionale e cullante $\frac{3}{4}$. Il 'popolare' ritmo ternario è l'emblema di Venezia e dei personaggi che vi agiscono. In questa *ouverture* troviamo però anche, al centro, una coppia di elementi contrastanti: una fanfara modaleggiante (in una specie di Fa *tetrardus*); gli squilli delle campane che accompagnano un tema di tre note in sol#. Questi due elementi hanno in comune l'insistenza sulla terza: maggiore il primo, minore il secondo.

ELDERLY FOP (*to Aschenbach*)

Au revoir, Conte!
Pray keep us in mind
and, by the way,
our love to the pretty little darling –
don't you know!

Overture: Venice

SCENE 3: The journey to the Lido

ASCHENBACH (*is in a gondola rowed by the Old gondolier*) GONDOLIER (*to himself*)

Ah, Serenissima!¹³ Passengers must follow
Where should I come but Follow when I lead
[to you] No choice for the living
To soothe and revive me, No choice for the dead.

Where else live that
[magical life]

Between the warm sea
[and the city?]

What lies in wait for
[me here,

Ambiguous Venice,
Where water and stone
[interchange]

And passion confuses
[the senses?]

Ambiguous Venice.

(*Aschenbach suddenly realises the Gondolier is rowing out to the Lido*)

ASCHENBACH (*to Gondolier*)
Where is the man going?¹⁴
I want to go *to the boat stop*.¹¹

IL BELLIMBUSTO (*verso Aschenbach*)

Au revoir, Conte!
La prego di rammentarsi di noi
e, a proposito,
affettuosi saluti al suo piccolo caro tesoro –
mi capisce?

Overture: Venezia

SCENA III^a: Il viaggio al Lido

ASCHENBACH (*in una gondola guidata da un vecchio Gondoliere*) IL GONDOLIERE (*fra sé*)

Ah, Serenissima! I passeggeri devono
Dove dovrei andare se seguirmi
[non da te, Seguirmi dove li guido;
per calmarmi e rinascere, Non c'è scelta per i vivi;

dove altro, per vivere Non c'è scelta per i
[quella magica vita morti.

fra il mare caldo e la
[città?]

Che illusioni mi
[aspettano,

ambigua Venezia,
dove l'acqua si è scambiata
[con la pietra,

dove la passione confonde
[i sensi?]

Ambigua Venezia.

(*Aschenbach capisce che il Gondoliere sta vogando verso il Lido*)

ASCHENBACH
Dove va quest'uomo?
Voglio andare alla fermata del battello.

¹³ E l'allocuzione di Aschenbach alla Serenissima è basata su una catena di terze minori, che si muovono attorno al Sol#. Aschenbach è portato sull'acqua dalla terza incarnazione del baritono, ora nella sua versione di barcaiolo 'stigio'. Il libretto prescriverebbe simultaneità alle due voci, Britten distacca invece il canto di Aschenbach in un'aria vera e propria alla «ambiguous Venice». Il vecchio gondoliere si esprime ben dentro il rigo in un linguaggio musicale spezzato e sillabico; così da rendere fruibile il parlare fra i denti del gondoliere di Mann.

¹⁴ L'alterco tra passeggero e conducente è raffigurato da una progressione ascendente. Come al solito è ammirevole l'economia di mezzi di Britten. Qui basta il pianoforte, un violoncello, un contrabbasso, un flauto, un clarinetto, poi una viola – e il timbro dei due fagotti all'unisono. La progressione raggiunge il massimo dell'urgenza quando il gondoliere taglia corto con un motivo esatonale discendente («I row you well») cui Aschenbach risponde, cedendo subito, con un motivo esatonale ascendente, rallentato; tornando «ai suoi sogni», ritorna anche al tema (nella stessa tonalità) della sua romanza. È il primo dei cedimenti di Aschenbach.

¹¹ «To Schiavone» – «in riva degli Schiavoni».

GONDOLIER

The Signore is going to the Lido.

ASCHEBACH

Yes, by vaporetto.

GONDOLIER

The Signore cannot go by vaporetto,
the vaporetto does not take baggage.

ASCHEBACH

That is my affair; you will turn round.

GONDOLIER (*to himself*)Nobody shall bid me
I go where I choose.
I go my own way,
I have nothing to lose.ASCHEBACH (*to himself*)

Is it money he's after?

GONDOLIER

The Signore will pay.

ASCHEBACH

I will pay nothing
if you do not take me where I want to go.

GONDOLIER

To the Lido.

ASCHEBACH

But not with you.

GONDOLIER

I row you well.

ASCHEBACH (*to himself*)True, he rows well,
I shall leave him alone,
go back to my dreams,
to the sway of the boat
and the indolent lapping
waves.GONDOLIER (*to himself*)They know how I row
[them,
They take what I give
But nobody shall bid me
Not while I live.*(A boatload of boys and girls singing is heard in the distance)*CHORUS (*off*)Serenissima, Serenissima,¹⁵
Row us over to Serenissima

GIRL

Bride of the sea

BOY

True bride for me

IL GONDOLIERE

Il signore sta andando al Lido.

ASCHEBACH

Certo, con il vaporetto.

IL GONDOLIERE

Il signore non può prendere il vaporetto,
il vaporetto non trasporta bagagli.

ASCHEBACH

Questo è affar mio; lei torni indietro.

IL GONDOLIERE (*fra sé*)Nessuno mi dà ordini,
io vado dove ho scelto di andare.
seguo solo il mio cammino,
non ho niente da perdere.ASCHEBACH (*fra sé*)

È il denaro che gl'interessa?

IL GONDOLIERE

Il signore pagherà.

ASCHEBACH

Non pagherò neanche un soldo
se Lei non mi porta dove voglio io.

IL GONDOLIERE

Al Lido.

ASCHEBACH

Ma non con Lei.

IL GONDOLIERE

Io La porto bene.

ASCHEBACH (*fra sé*)È vero, mi porta bene,
lo lascerò perdere, per
tornare ai miei sogni,
al dondolio della barca,
alle onde indolenti che
la lambiscono.IL GONDOLIERE (*fra sé*)Essi sanno come li porto
e prendono ciò che do,
ma nessuno mi darà
ordini
non finché vivo.*(Da lontano arrivano i canti da una barca carica di giovani)*CORO (*fuori scena*)Serenissima, Serenissima,
Portaci fino alla Serenissima

UNA RAGAZZA

Sposa del mare

UN RAGAZZO

L'unica da sposare

¹⁵ La catena di terze minori è ripresa dal coro di ragazze e ragazzi che passa fuori scena cantando (anche questo è un tratto dell'originale di Mann), ricompensati da Aschenbach con un lancio di monete.

GIRLS	BOYS	RAGAZZE	RAGAZZI
Gossip and stroll	Eye every girl	Pettegola e passeggia	Guarda le ragazze
GIRL	BOY	UNA RAGAZZA	UN RAGAZZO
Choose the right one	Make her your own	Scegli con cura	Poi falla tua
GIRLS	BOYS	RAGAZZE	RAGAZZI
If she won't come	Leave her alone	E se non viene	Lasciala sola
	GIRLS		ALTRE RAGAZZE
Loiter and play	Tease every boy	Gironzola e gioca	Provoca i ragazzi
BOYS	BOY	RAGAZZI	ALTRI RAGAZZI
You play too long	I'll change my song	La fai troppo lunga	Cambierò canzone
BOYS and GIRLS		RAGAZZI e RAGAZZE	
Serenissima,		Serenissima,	
Bride of the sea,		sposa del mare,	
True bride for me.		l'unica da sposare!	

(As the boatload comes nearer Aschenbach throws them money)

(Quando il carico della barca si fa più vicino Aschenbach getta loro del denaro)

ALL
Mille grazie, Signore.
Tanti auguri.
Addio, addio...
(Fading away)

TUTTI
Mille grazie, signore.
Tanti auguri.
Addio, addio...
(Scomparendo)

GONDOLIER *(to himself)*
Nobody shall bid me,
I do what I want to
I'm not out to please.

IL GONDOLIERE *(fra sé)*
Nessuno mi darà ordini.
Faccio quello che voglio,
non devo piacere a nessuno.

(The gondola arrives at the Lido quayside. Aschenbach gets up and is helped ashore by a Boatman and the Hotel porter)

(La gondola giunge alla banchina del Lido. Aschenbach si alza, aiutato da un barcaiolo che sta sul pontile e dal facchino dell'albergo)

BOATMAN
Buon giorno, Signore. Piano, piano!¹⁶

IL BARCAIOLO
Buon giorno, signore. Piano, piano!

¹⁶ Il facchino e il barcaiolo si avvicinano per prendere i bagagli di Aschenbach. In un breve scambio di battute accompagnato da un ostinato dei due fagotti i due comunicano allo scrittore che il gondoliere – senza licenza – è scappato via per non incorrere in qualche sanzione. Questo scatena la reazione inquieta di Aschenbach.

ESEMPIO 8 (I.3, 54)

Slow and heavy (♩. = 50)

Aschenbach

[Arpa] *mf* marked

[Vc., Cb.] *mp*

[+ Gc.] *p* heavy

Mys - te - ri - ous gon - do - la,

PORTER

This way, Signore, prego.

ASCHENBACH

One moment, please, I have not paid the gondolier.
(He turns to pay the Old gondolier, who has disappeared)

Why, he's gone, gone without his money.

PORTER

He made off, Signore,
 a bad lot.

BOATMAN

He was recognised here,
 a bad lot.

PORTER

A man we don't trust

BOATMAN

A man without licence.

BOTH

But the Signore is lucky,
 he had his gondola for nothing.

ASCHENBACH *(tips the Boatman. The Hotel porter picks up his baggage and carries it off, Aschenbach walking slowly behind him)*

Mysterious gondola,
 a different world surrounds you,
 a timeless, legendary world
 of dark, lawless errands
 in the watery night.
 How black a gondola is –
 black, coffin black,
 a vision of death itself
 and the last silent voyage.
 Yes, he rowed me well.
 But he might have done for me,
 rowed me across the Styx
 and I should have faded
 like echoes in the lagoon
 to nothingness.

IL FACCHINO

Da questa parte, signore, prego.

ASCHENBACH

Un momento prego, non ho pagato il gondoliere.
(Torna indietro per pagarlo, ma il vecchio gondoliere è sparito)

Ma come, è partito, partito senza il suo denaro.

IL FACCHINO

È scappato, signore,
 un malandrino.

IL BARCAIOLO

Qui è molto conosciuto;
 un malandrino.

IL FACCHINO

Un uomo di cui non fidarsi.

IL BARCAIOLO

Un uomo senza la licenza.

ENTRAMBI

Ma il signore è fortunato,
 ha avuto gratis la sua corsa in gondola.

ASCHENBACH *(dà la mancia al barcaiole. Il facchino dell'albergo carica i bagagli. Aschenbach lo segue camminando lentamente)*

Misteriosa gondola,
 un mondo differente ti circonda,
 un mondo senza tempo, leggendario
 di tenebre, di senza legge erranti
 nell'acquosa notte.
 Com'è nera una gondola –
 nera, nera come una bara,
 essa stessa una visione di morte
 dell'ultimo e silenzioso viaggio.
 Sì, lui mi ha portato bene.
 Ma avrebbe potuto farlo per me,
 portarmi attraverso lo Stige
 ed io sarei dovuto svanire,
 come l'eco nella laguna
 nel nulla.

segue nota 16

È stato notato come Aschenbach sia 'dissociato': la sua melodia e l'accompagnamento dell'arpa si stagliano, più che fondersi, sopra il basso ostinato che insiste su una grave sonorità di la. Dissociazione che si riflette nell'orchestrazione polarizzata ai due estremi, acuto e grave. La tecnica dell'orchestrazione di Britten sarebbe ai giorni nostri forse criticata, perché nei raddoppi (i fiati usati spesso a 2), nei 'buchi' che lascia, lo spazio sonoro non è coperto uniformemente. Questo però assicura una varietà e un suono unici. In questo passaggio l'effetto è quello di lasciare solo il tenore nella sua ottava, e a costringerlo a 'passeggiare' sull'orlo del baratro (la). Il suo desiderio però, come per Wotan, è fin d'ora l'annientamento, un annientamento senza sofferenze ma non meno definitivo.

SCENE 4: The first evening at the hotel

HOTEL MANAGER (*welcomes him*)

We are delighted to greet the Signore¹⁷
to our excellent hotel.

(Aschenbach nods)

We trust the Signore had a pleasant journey;
he will have a pleasant sojourn I am sure.

(Aschenbach nods)

The Signore was wise to come to the Lido by
[gondola,
not so fast as the boat, but pleasanter, far
[pleasanter.

ASCHENBACH

That was not my intention.

MANAGER

Just so, but a happy chance none the less. And
here is the room, as you commanded,
and look, Signore, the view!
The view of the beach from our rooms is superb,
from this one especially.

ASCHENBACH

Thank you, it will do very well.

SCENA IV^a: Il primo pomeriggio all'albergoIL DIRETTORE DELL'ALBERGO (*accogliendolo*)

Siamo lieti di ricevere il signore
nel nostro eccellente albergo.

(Aschenbach annuisce)

Auspichiamo che il signore abbia fatto buon
[viaggio:
sono sicuro che Lei avrà un gradevole soggiorno.

(Aschenbach annuisce)

Il signore ha fatto bene a venire al Lido in
[gondola,
non sarà veloce quanto il vaporetto, ma più
[piacevole, molto più piacevole.

ASCHENBACH

Non era mia intenzione.

IL DIRETTORE

E sia pure, ma nondimeno una felice coincidenza.
Ed ecco la stanza, come Lei ha ordinato,
e guardi, signore, che vista!
Dalle nostre camere la vista della spiaggia è
[superba,
e da questa camera in particolare.

ASCHENBACH

Grazie, andrà molto bene.

¹⁷ Il direttore dell'albergo (quarto «tramite dionisiaco») è caratterizzato da un tonitruante linguaggio declamato accompagnato da un corale di ottoni. Il suo brillante La/Mi è contraddetto dalla persistenza (quasi come un'interpunzione) dell'accordo minore grave dell'aria della gondola. Ed elementi dell'aria riemergono (facendo capire quanto pesanti siano stati i pensieri dello scrittore). Il direttore ha una carta da giocare: la vista sul mare della camera assegnata ad Aschenbach, così commentata dall'orchestra:

ESEMPIO 9 (I.4, 159)

Broadly ($\text{♩} = 60$)

The musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The time signature is 3/4. The tempo marking is 'Broadly' with a note value of 60. The melody in the right hand features a series of descending thirds, starting on a high note and moving down stepwise. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. Dynamics include 'ff express.' and 'p'.

Una visione enfatica, scaldata dalla catena di terze della melodia e dal suono dei legni; che però si rivela una sorta di 'gigante dai piedi d'argilla'. L'armonia infatti procede in una catena di quarte e seste. La quarta e sesta (il secondo rivolto della triade) non è un accordo stabile, nell'armonia tradizionale, perché in genere prepara la cadenza perfetta. È un accordo sospeso, inconsistente, gonfio. L'orchestrazione sembra quasi posticcia, hollywoodiana.

MANAGER

And here, Signore, outside your room,
but private, unfrequented,
you may sit and see the world go by.
For men of letters, like the Signore,
take pleasure in the contemplation of their
[fellows –

ASCHENBACH

Thank you.

MANAGER

– for the Signore is well-known in our country.

ASCHENBACH

Thank you, very nice, quite satisfactory.

MANAGER

Prego, egregio Signor von Aschenbach.

(*Bows himself out*)

ASCHENBACH (*with book*)

So¹⁸ I am led to Venice once again – egregio Signor von Aschenbach; the writer who has found a way to reconcile art and honours, the lofty purity of whose style has been officially recognised and who has accepted, even welcomed the austere demands of maturity. Yes, I turned away from the paradox and daring of my youth, renounced bohemianism and sympathy with the outcast soul, to concentrate upon simplicity, beauty, form – upon these all my art is built. Now, in this beautiful, agreeable place, I intend to give myself to the leisured world for a spell. A pleasant journey did he say? *Not altogether – the horrible vulgarity of those drunken louts, that repulsive old fop with his suggestive leers.* The whole experience was odd, unreal, out of normal focus. *And that absurd, obstinate gondolier, what could he have wanted, if not money? Was I wrong to come, what is there in store for me here?*

(*He puts his book away*)

But there is the sea
and near by Serenissima
though the sky is still grey,
the air heavy, a hint of sirocco.

(*He gets up and looks out to the sea and the beach*)

IL DIRETTORE

E qui, signore, fuori dalla stanza,
un posto privato, non frequentato,
dove lei può sedere e guardare il mondo che passa.
Perché gli uomini di lettere come il signore
provano piacere nel contemplare i loro simili –

ASCHENBACH

Grazie.

IL DIRETTORE

– perché il signore è ben conosciuto qui da noi.

ASCHENBACH

Grazie, molto bello, alquanto soddisfacente.

IL DIRETTORE

Prego, egregio signor von Aschenbach.

(*Fa un inchino ed esce*)

ASCHENBACH (*con il libro*)

Quindi sono stato condotto ancora a Venezia – egregio signor von Aschenbach; lo scrittore che ha saputo riconciliare arte e gloria, la cui alta purezza di stile è stata ufficialmente riconosciuta e che ha persino accettato, e anche accolto, le austere esigenze della maturità. Sì, mi sono allontanato dai paradossi e dagli azzardi della giovinezza, rinunciando alla bohème, a simpatizzare con i paria, per concentrarmi sulla semplicità, sulla bellezza, sulla forma – sulla quale tutta la mia arte è costruita. Ora, in questo luogo bello e gradevole, intendo lasciarmi andare a un periodo di svago. Un buon viaggio, ha detto? Non del tutto – la volgarità orrenda di quei zotici ubriacconi, quel repellente vecchio bellimbusto coi suoi sguardi lascivi. L'intera esperienza è stata strana, irreal, sfuocata. E quell'assurdo gondoliere ostinato, che voleva, se non denaro? Mi sarò sbagliato a venir qui? Che mi aspetta?

(*Mette via il libro*)

Ma là c'è il mare
e la Serenissima è vicina,
malgrado il cielo sia ancora grigio
e l'aria pesante... un accenno di scirocco.

(*Si alza e s'affaccia sul mare e sulla spiaggia*)

¹⁸ Aschenbach rimane solo, in compagnia della sua fanfara che piano piano si attenua. Si tracima direttamente nel recitativo parlato. Aschenbach viene richiamato dalla sua *rêverie* dal «tema della vista», che si rifrange tra le parti musicali come le onde cui sta accennando.

A POLISH FATHER (*to his son*)

Jesli jutro będzie pogoda to
pojedziemy na wyspy.

ALL

and Denmark!

DANISH LADY

Det er så varmt.

ENGLISH LADY (*replying*)

What was that you said, dear?

ALL

and Moscow!

RUSSIAN NANNY (*to her children*)

Тары-бары-растабары,
Снежки белы выпадали,
Серы зайцы выбегали,
Ты постой, стой, стой, стой...

RUSSIAN PARENTS (*interrupting her*)

Маме

При надо вести себя прилично!

Папе

ALL

So civilised, quite so.

So elegant, quite so.

So «comme-il-faut», don't you know.

HOTEL PORTER and WAITER

Signori! Il ristorante, al vostro servizio.

(*All the guests, repeating their individual phrases, go towards the dining room*)

ASCHENBACH

United in their formal dress¹⁹
in the ease that wide horizons bring.
Well-mannered murmurs of a large hotel.

(*The Polish family, Governess, two girls and Tadzio enter, Aschenbach notices them*)

Poles, I should think,
governess, with her children –
a beautiful young creature, the boy.

IL PADRE POLACCO (*al figlio*)

Se domani fa bello,
andremo alle isole.

TUTTI

dalla Danimarca!

LA SIGNORA DANESE

Fa così caldo.

LA SIGNORA INGLESE (*rispondendo*)

Cosa ha detto, cara?

TUTTI

e da Mosca!

LA BAMBINAIA RUSSA (*giocando con i suoi bambini*)

Tari bari rasstabari,
Snyezhki byeli vipadali,
Syeri zaitsi vibyegali,
Ti pastoj, stoj, stoj, stoj.

I GENITORI RUSSI (*interrompendo la canzone*)

mamma

Con bisogna comportarsi correttamente!

papà

TUTTI

Come sono civili, davvero.

Eleganti, davvero.

«Comme-il-faut», non crede?

IL FACCHINO e IL CAMERIERE DELL'ALBERGO

Signori! Il ristorante, al vostro servizio.

(*Tutti gli ospiti ripetendo la loro frase, si avviano verso il ristorante*)

ASCHENBACH

Uniti nella loro formalità
quanto le frontiere lo permettono...
Mormorii ben educati di un grande albergo.

(*Entra la famiglia polacca, la governante, due ragazze e Tadzio. Aschenbach li nota*)

Polacchi, direi,
la governante con i suoi bambini –
una bella e giovane creatura, il fanciullo.

¹⁹ «ways» – «[nei loro] percorsi».

²⁰ Aschenbach si sofferma su una famiglia che passa. «Polacchi», gli vien fatto di pensare. La fissità del suo sguardo, come è stato detto da Philip Rupprecht, si traduce nella fissità dell'accordo (di cui la melodia pentafonica del vibrafono è lo sviluppo orizzontale) che accompagna i suoi occhi. È un accordo 'simmetrico', formato da una quarta aumentata più due quarte giuste, con il Sol# che fa da congiunzione tra il La e il sol#. La quarta sarà associata nel corso dell'opera alla «signora delle perle», madre di Tadzio.

Surely the soul of Greece²¹
Lies in that bright perfection
A golden look
A timeless air,
Mortal child with more than mortal grace.

Sicuramente l'anima della Grecia
è posta in quella purissima perfezione.
Apparenza dorata,
aria senza tempo,
un fanciullo mortale con più di una grazia
[mortale.]

(Tadzio's mother comes in. The family gets up, bow and curtsy, and they all move off into the dining-room)

(Entra la madre di Tadzio. La famiglia si alza, fra cortesie ed inchini. Tutti escono per andare al ristorante)

ASCHENBACH (*with book*)

How does such beauty come about? What mysterious harmony between the individual and the universal law produces *that*^{IV} perfection of form? Would the child be less good, less valuable as a human be-

ASCHENBACH (*con il libro*)

Da dove proviene una bellezza simile? Quale misteriosa armonia fra l'individuo e la legge universale produce quella perfezione di forma? Il fanciullo sarebbe meno buono, meno prezioso come essere uma-

segue nota 20

ESEMPIO 10 (473)

[♩ = ca. 84] *rall.* -----

Aschenbach

Well-man - nered mur - murs of a large ho - - - -

[Vc., Cb. pizz.] *p*

[Arpa] *p*

The Polish family (Governess, two girls and Tadzio) enter. Aschenbach notices them.

tel.

[Vibr.: tremolo con graduale ritardando] *mf*

fz

Tadzio è puro oggetto, non parla, al massimo sembra contraccambiare lo sguardo o sorride, e solo all'ultimo si concederà un «chiaro segno». La «foresta di simboli» del rapporto tra Aschenbach e Tadzio è folta di contributi da parte del primo, ma di pochissimi da parte del secondo (per non parlare del fatto che Tadzio non ha voce). Questo «tema» e il relativo accordo riappaiono da qui in poi, ma senza mai trasposizioni – di qui la fissità di cui dicevamo, che è anche un sintomo della incapacità di Aschenbach di interagire veramente con Tadzio.

²¹ La vista di Tadzio fa passare il libretto al metro «lirico» («Surely the soul of Greece»). Rimasto Aschenbach da solo, il pianoforte non può che imitare – imperfettamente – il vibrafono. Il recitativo fa ritrovare la sua compostezza allo scrittore.

^{IV} «such» – «tale».

ing if he were less beautiful? The fact is that in all that disciplined family, beauty dominates. The severe, plain little girls must be quiet, demure; the elegant boy may show off his grace. No doubt Mama with her fabulous pearls indulges herself in a pampering partial love [– just as I indulge myself in these novelist's speculations.] There is indeed in every artist's nature a wanton and treacherous proneness to side with beauty.

SCENE 5: On the beach
(*Aschenbach and hotel guests*)

ASCHENBACH

The wind is from the West²²
a lazy sea,
the sky overcast,
a stagnant smell from the lagoon.
My temples throb, I cannot work
O Serenissima, be kind,
or I must leave, just as once I left before.

(*Dance.*²³ *A group of children play at beach games. Aschenbach watches them. A strawberry seller wanders across the beach. The children stop and watch her*)

no se fosse meno bello? Il fatto è che in questa disciplinata famiglia, la bellezza domina. Le severe e docili ragazze devono essere silenziose, riservate; l'elegante fanciullo deve mettere in mostra la sua grazia. Certo la mamma, con le sue favolose perle, si compiace di un amore viziato e parziale, come io indulgo in queste speculazioni da novelliere. È innata nella natura dell'artista, la tendenza voluttuosa e ingannatrice a mettersi dalla parte della bellezza.

SCENA V^a: In spiaggia
(*Aschenbach e gli altri clienti dell'albergo*)

ASCHENBACH

Il vento viene da ovest
mare pigro,
cielo coperto,
odore stagnante dalla laguna.
Le mie tempie palpitano, non posso lavorare
Oh, Serenissima, sii gentile,
o dovrò partire, come sono già partito una volta.

(*Danza. Un gruppo di bambini gioca sulla spiaggia. Aschenbach li guarda. Una venditrice di fragole si aggira sulla spiaggia. I bambini si fermano a guardare*)

²² La spiaggia, vista da vicino, perde la sua pericolante base di quarta e sesta per trovare una – comunque poco rassicurante – base di triadi parallele in stato fondamentale. Il clima è opprimente, c'è vento da terra. Aschenbach si lancia in una serie di fioriture. La spiaggia è uno spazio vuoto da riempire con la voce.

²³ Ecco arrivare un manipolo di ragazzini in procinto di giocare. Sono accompagnati da quello che è stato chiamato un *gamelan*, ossia un insieme di percussioni intonate tipiche del sud-est asiatico. C'è del vero, ma le percussioni adoperate da Britten sono di lungo corso nelle partiture occidentali. Ci sono anche delle percussioni aggiuntive, nei colpi col legno dei contrabbassi e nei pizzicati dei violoncelli. Il disegno dominante è una variante di quello di Tadzio, un ostinato di quattro note disposte su una quarta aumentata e una giusta. Viene arricchito da un disegno del *glockenspiel* ripreso subito dopo da una venditrice di fragole che passa sulla spiaggia, e da cui Aschenbach compra qualche frutto

ESEMPIO 11 (I.5, 82)



Questo passaggio è introdotto dalla Piper per fare da *pendant* alla penultima scena, al congedo dello scrittore da Venezia. Dopo che Aschenbach ha assaggiato il frutto non solo la linea della venditrice si assimila ai motivi sottostanti, ma l'umore dello scrittore cambia fino a fargli decidere con una nuova fioritura di non partire. La linea vocale di «I cannot leave» è la stessa, nelle tre note in levare, dei giochi dei bambini sulla spiaggia. Viene precizzato l'arrivo di Tadzio.

STRAWBERRY SELLER

Le bele fragole,
La bela, bela ua,
Fine strawberries, Signori, fresh today.

(The game continues. The seller goes to Achenbach who buys some strawberries)

Grassie, Signore...
Bellissime!

ASCHENBACH

I'll stay, I cannot leave.
What *could*^v be better than the sea?
What *could*^v be better than this?

(With book)

Ah, how *restful*^{vi} to contemplate the sea – immeasurable, unorganised, void. I long to find rest in perfection, and is not this a form of perfection?

(Aschenbach raises his head to see Tadzio coming on to the beach)

And here comes Eros – his very self.²⁴
I was not mistaken, it is very good.

LA VENDITRICE DI FRAGOLE

Le bele fragole,
la bela, bela ua,
Belle fragole, signori, fresche di oggi.

(Il gioco continua. La venditrice di fragole si avvicina a Aschenbach che acquista un po' di frutta)

Grassie, Signore...
Bellissime!

ASCHENBACH

Resterò, non posso andarmene!
Cosa ci potrebbe essere di meglio del mare?
Cosa ci potrebbe essere di meglio di questo?

(Con il libro)

Ah, che tranquillità nel contemplare il mare – smisurato, caotico, vuoto. Cercavo il riposo nella perfezione, e non è questa una forma di perfezione?

(Aschenbach alza lo sguardo e vede Tadzio che sta arrivando in spiaggia)

Ed ecco qui Eros – in persona.
Non mi ero sbagliato, è davvero bello.

^v «can» – «può».

^{vi} «peaceful» – «pace».

²⁴ Tadzio, accompagnato dal suo 'doppio' (il vibrafono), è assimilato a dèi e semidèi della Grecia, senza che possiamo alla fine capire quale personaggio gli si attagli di più: Eros, Giacinto, Apollo, Dioniso medesimo. I suoi gesti di odio verso la famiglia russa (il ragazzo è dunque un fiero nazionalista) sono ammirati da Aschenbach che – mentre il tempo musicale si placa – riflette sul «lato oscuro» della perfezione, e la sua voce indugia su note estranee all'armonia del tema di Tadzio. Questo tratto è estraneo a Mann, che invece indugia sulla bonarietà della famiglia russa e sulla superiorità del fanciullo rispetto all'ordine umano. Come nel racconto Aschenbach cerca di intuire il nome, ancora sconosciuto, del fanciullo. E il mezzo musicale per restituire la voce di stranieri portata dal vento, su una spiaggia è il richiamo del coro femminile («Adziù»), 'doppiato' da due cantanti sole che lo ripetono in leggero *décalage*.

ESEMPIO 12 (91)

Le voci si intersecano, provenendo dall'esterno della scena, quindi aumentano il senso di confusione. I fonemi /a/ e /u/ sono importanti nell'economia dell'opera e del racconto.

(A little pantomime of Tadzio's hatred of the Russian family)

So the little Polish god is proud,
proud like all his race.
He is human after all.
There is a dark side even to perfection.
I like that.

(Tadzio goes and sits down with his family. His friends call him to join them)

CHORUS (off)
Adziù! Adziù!

(He gets up and slowly wanders over to the other boys)

Adziù! Adziù!

ASCHENBACH

What is that they call him, «Adziù! Adziù?»
They call him «Adziù!»

(Dance.²⁵ Children's games with Tadzio as a ring-leader. They play in the water. Tadzio runs back wet to his mother)

CHORUS (off)
Adziù! Adziù!!

ASCHENBACH

«Tadziù, Tadziù!» that is it...
from Thaddeus, short from Thaddeus.
Tadzio.

(Tadzio joins the children again. They acknowledge him as their leader. He then walks back to his mother. She presents him to some of her friends, and he smiles rather self-consciously)

So, my little beauty,
you notice when you're noticed,
do you?
(With book)

(Una piccola pantomima dell'odio di Tadzio verso la famiglia russa)

Così, il piccolo dio polacco è orgoglioso,
orgoglioso come tutta la sua razza.
È umano, dopo tutto.
Persino nella perfezione, c'è un lato oscuro.
Questo mi piace.

(Tadzio va a sedersi con la sua famiglia. I suoi amici lo chiamano invitandolo a raggiungere il gruppo)

CORO (fuori scena)
Adziù! Adziù!

(Tadzio si alza e raggiunge lentamente gli altri ragazzi)

Adziù! Adziù!

ASCHENBACH

Come lo chiamano, «Adziù! Adziù?»
Lo chiamano «Adziù!»

(Danza. Giochi dei bambini con Tadzio come capogruppo. Poi segue un gioco in acqua. Tadzio torna bagnato da sua madre)

CORO (fuori scena)
Adziù! Adziù!

ASCHENBACH

«Tadziù! Tadziù!» ecco...
viene da Taddeo, l'abbreviazione di Taddeo.
Tadzio.

(Tadzio raggiunge nuovamente i bambini e questi lo riconoscono loro capo. Tadzio torna da sua madre ancora una volta. Lei lo presenta ad alcuni amici; lui sorride, piuttosto consapevolmente)

Quindi mia piccola beltà,
te ne accorgi quando ti guardano,
non è vero?
(Con il libro)

²⁵ Giochi dei bambini sulla spiaggia. Ecco il momento più 'gamelanico' dell'opera, con un gong (che raddoppia in magnifico effetto la nota in armonico del contrabbasso), e i crotali (oltre a vibrafono, marimba, xilofono, pianoforte). Lo sfondo è un'armonia di sei suoni, Re♭-Mi♭-Fa♭-Sol♭-Sol♯-La♭ combinati in orizzontale in vari ostinati di quattro o cinque note) Il ritorno di Tadzio dalla madre crea un piccolo iato in cui Aschenbach finalmente capisce il nome e lo ripete. Riprendono i giochi, e il momento in cui i bambini riconoscono Tadzio come leader corrisponde al mutamento dell'ambiente sonoro, dalla zona dei bemolli alla zona dei diesis (e al La implicito che è il perno dell'«intrigo amoroso» Aschenbach-Tadzio). Il tema di Tadzio viene ripetuto da tutte le percussioni; il coro chiama, sempre più chiaramente, «Tadziù»; negli intervalli ascoltiamo ai legni le quarte parallele che contraddistinguono la famiglia polacca.

As one²⁶ who strives to create beauty, to liberate from the marble mass of language the slender forms of *his*^{vii} art, I might have created him. Perhaps that is why I feel a father's pleasure, a father's warmth in the contemplation of him. Yes, Aschenbach, you have grown reserved, self-sufficient [since the death of a wife and the marriage of an only daughter] – dependent not upon human relationships, but upon work, and again – work. How much better to live, not words but beauty to exist in it, and of it. How much better than my detached and solitary way.

Proprio perché mi sacrificio per creare bellezza, per liberare dal blocco marmoreo del linguaggio la forma snella di un'arte, io avrei potuto creare lui. Forse per questo sento un piacere paterno, un calore paterno nel contemplarlo. Sì, Aschenbach, eri diventato riservato, autosufficiente, dopo la morte di tua moglie e il matrimonio dell'unica figlia – condizionato non già dalle relazioni umane, ma dal lavoro e ancora lavoro. Quanto è meglio vivere! Non parole ma bellezza per esistervi, in essa e per essa. Quanto è meglio del mio distaccato e solitario modo di essere.

SCENE 6: The foiled departure²⁷

(Aschenbach crosses to Venice in a gondola)

GONDOLIER

Aou'! Stagando, aou'!²⁸

Aou'!

(At the landing place, Aschenbach gets out and starts walking through the streets. He looks unhappy and uncomfortable. Vendors and beggars cry to him from all sides)

A GUIDE

Guida, guida! Let me guide the Signore.²⁹
I can find him places he does not know,
places to delight him.

SCENA VI^a: La partenza frustrata

(Aschenbach attraversa Venezia in gondola)

UN GONDOLIERE

Aou'! Stagando, aou'!

Aou'!

(Arrivato all'approdo, Aschenbach scende e comincia a vagare per le calli. Sembra infelice e a disagio. Venditori e mendicanti gli urlano addosso da tutte le parti)

UNA GUIDA

Guida, guida! Mi lasci guidare il signore.
Posso trovarLe luoghi che non conosce,
luoghi che La delizieranno.

²⁶ Nel recitativo che chiude la scena quinta cominciamo a vedere le autogiustificazioni con cui Aschenbach maschera il suo nascente amore proibito: Tazio è visto come 'creatura' letteraria (e induce Aschenbach a considerazioni sul «calore paterno» assai equivocate se viste in prospettiva); per naturale trapasso lo spettatore viene messo al corrente della vita privata di Aschenbach. Il pianoforte punteggia con la «fanfara», ribadendo il controllo dello scrittore, al momento, sulle sue emozioni.

^{vii} «an» – «un'[arte]».

²⁷ La sesta scena si gioca su tre sfondi diversi che si alternano: la gondola, Venezia, ancora la gondola – poi un subitaneo 'buio' cinematografico ci porta nell'albergo al Lido, poi di nuovo in gondola, di nuovo a Venezia, un'ultima volta in gondola, infine all'albergo. Mai come in questa scena si rafforza la sensazione di 'lanterna magica', o di sacra rappresentazione, in cui il palcoscenico diventa per un momento l'intero mondo, diviso in 'luoghi deputati'. Non è un itinerario normale, ma un viaggio avanti e indietro della soggettività che si confronta quasi meccanicamente col destino e con le proprie inconse aspirazioni. Per questo la simmetria del racconto è accentuata dalla Piper, che sostituisce il vaporetto con cui Aschenbach va alla stazione con la gondola.

²⁸ I gondolieri si chiamano e si avvisano con degli «Aou'!», ossia /au/ (quelli veneziani veri pronunciano «òe»). Non c'è bisogno di leggere la didascalia per capire perché Aschenbach sembri «unhappy and uncomfortable», visto che il grido dei gondolieri gli ricorda il richiamo della famiglia di Tazio.

²⁹ Venezia è ora raffigurata da un § (metro da barcarola per eccellenza) 'faticoso', irto di sincopi e di accenti spostati. Aschenbach viene assalito da postulanti: l'equivoca «guida» che vuol trovargli «places to delight him»; venditori che gli offrono a buon mercato la loro mercanzia; una mendicante che piange miseria in uno strano *jargon* bilingue; perfino un cameriere. A ogni assalto Aschenbach risponde sei volte con lo stesso frammento, trasposto

ASCHENBACH

While this sirocco blows
Nothing delights me.
My head is heavy,
My eyelids ache.

A LACE SELLER

Guardi, Signore, see the
beautiful silks and lace.
Tutto a buon mercato.
(Many times repeated)

A GLASSMAKER

Venga qui, Signore, look
at my beautiful glass.
Tutto a buon mercato.
(Many times repeated)

ASCHENBACH

Foul exhalations rise
Under the bridges,
Oppress my breathing,
Dispel my joy.

BEGGAR WOMAN (*with her child*)

La carità, la carità!
Il padre is sick,
the bambini are hungry,
la carità.

A RESTAURANT WAITER

Provi, Signore!
Vongole, granceole, aragosta,
gamberetti, mazanette,
calamaretti molto buon'.
Provi, Signore!

ASCHENBACH

Mentre soffia questo scirocco,
nulla può deliziarmi.
La testa mi pesa,
le palpebre mi fanno male.

UNA MERLETTAIA

Guardi, signore, guardi
le belle sete e i nastri.
Tutto a buon mercato.
(Lo ripete più volte)

UN VETRAIO

Venga qui, signore,
guardi il mio bel vetro.
Tutto a buon mercato.
(Lo ripete più volte)

ASCHENBACH

Il fetore che si alza
da sotto i ponti,
opprime il mio respiro,
dissipa la mia gioia.

UNA MENDICANTE (*con il suo bambino*)

La carità, la carità!
Il padre è malato,
i bambini hanno fame,
la carità.

UN CAMERIERE DI RISTORANTE

Provi, Signore!
Vongole, granceole, aragosta,
gamberetti, mazanette,
calamaretti molto buon'.
Provi, Signore!

segue nota 29

a varie altezze (prima in senso discendente, poi in senso ascendente, come una progressione verso il registro acuto per liberarsi dalla seccatura):

ESEMPIO 13 (l.6, 107²)

[With movement (♩. = 80)]

Aschenbach *agitated*

While this si - roc - co blows — No-thing de - lights me.

[Fl.]

[Cor.]

[V.ni, V.le, Vc.]

pp

Nel suo partire e arrivare sulla stessa nota, nella ardua e sincopata fioritura, abbiamo un'immagine del clima inospitale e del fastidio di Aschenbach, che procede fino a «O Serenissima, I fear you in this mood». La 'gravitazione' è attorno al Mi/La, e non sorprendentemente la decisione di andarsene da Venezia è declamata dal tenore sul Mi della fanfara di Aschenbach.

BEGGAR WOMAN

La carità,
il padre is sick,
bambini hungry,
la carità.

ASCHENBACH

The rubbish stirs in gusts
Over the piazzas.

A GLASSMAKER

Venga qui, Signore, look
at my beautiful glass.
Tutto a buon mercato.
(Many times repeated)

ASCHENBACH

Every doorway
Harbours feverish fears.

LACE SELLER

Guardi, Signore, see the
beautiful silks and lace.
Tutto a buon mercato.
(Many times repeated)

O Serenissima,
I fear you in this mood.

GUIDE

Guida, guida, Signore!
I can find places you do not know,
places to delight you.

ASCHENBACH (*has now arrived back at the landing stage*)

Enough, I must leave, I must go away.
Back to the mountains –
the hotel must be warned.^{viii}
(Gets into the gondola)

GONDOLIER

ANOTHER GONDOLIER (*off stage*)

Aou'! Aou'!

Aou'! Delongo aou'!

(The gondola arrives at the Lido. Aschenbach gets out. Black out. Aschenbach is revealed in the hotel hall)

MANAGER

Naturally, Signore, I understand.
How regrettable, unfortunate.
We shall be sorry to lose you,
but of course if the Signore has reasons
then he must go.³⁰

(Aschenbach nods)

UNA MENDICANTE

La carità,
il padre è malato,
i bambini hanno fame,
la carità.

ASCHENBACH

L'immondizia turbina a scrosci
nelle piazze.

UN VETRAIO

Venga qui, signore,
guardi il mio bel vetro.
Tutto a buon mercato.
(Lo ripete più volte)

ASCHENBACH

Ogni strada
nasconde timori febbrili.

UNA MERLETTAIA

Guardi, signore, guardi
le belle sete e i nastri.
Tutto a buon mercato.
(Lo ripete più volte)

Oh, Serenissima,
ti temo, in questa
[disposizione.]

LA GUIDA

Guida, guida, signore.
Posso trovarLe luoghi che non conosce,
luoghi che La delizieranno.

ASCHENBACH (*nel frattempo è tornato all'approdo*)

Basta! Devo partire,
devo ritornare alle montagne,
l'albergo dev'essere avvertito.
(Prende una gondola)

UN GONDOLIERE

UN ALTRO GONDOLIERE
(fuori scena)

Aou'! Aou'!

Aou'! Delongo aou'!

(La gondola arriva al Lido. Aschenbach scende. Buio. Vediamo Aschenbach nella hall dell'albergo)

IL DIRETTORE

Naturalmente, signore, La capisco.
Che fatto spiacevole e sfortunato!
Siamo dispiaciuti di perderLa,
ma certamente se il signore ha dei motivi per farlo
allora deve partire.

(Aschenbach annuisce)

^{viii} «And the fresh mountain air» – «e alla fresca aria montana».

³⁰ Il via libera alla partenza di Aschenbach dato dal direttore dell'albergo è assai sinistro: gli echi della «Mysterious gondola» accompagnano il suo «then he must go» e il suo «arrivederci», che ripiomba nel pedale grave di la. L'unica oasi è lo sguardo di Tazio, che porta per un attimo Aschenbach a pensieri più lievi accompagnati dal

No doubt the Signore will return to us
in his own good time.

(Aschenbach nods)

Meanwhile our deepest respects
and please keep us in mind.
Arrivederci, Signore!

(Aschenbach nods. Calling)

Giulio, vieni qui. The Signore's baggage. Presto.

PORTER

Sì, pronto! Sì, sì.

It is here.

(To Aschenbach)

The motor-boat is waiting.

ASCHENBACH

It is too soon,
you allow too much time,
I will not be hurried.
I will follow by gondola.

PORTER

Bene, Signore.

(He goes off with the baggage)

ASCHENBACH

Yes, I must go –
but does it seem fresher this morning?
Can the wind have changed?

(Tadzio walks through the hall)

For the last time, Tadziù,
it was too brief, all too brief –
and^{ix} God bless you.

(Tadzio glances at Aschenbach. Black out. Aschenbach in the gondola)

GONDOLIER

Aou'!

ANOTHER GONDOLIER *(distant)*

Premando aou'!

ASCHENBACH

Shall I never see these columns rise again?³¹

Senza dubbio il signore tornerà da noi
quando sarà il momento giusto.

(Aschenbach annuisce)

Intanto La salutiamo con profondo rispetto
e La preghiamo di rammentarsi di noi.
Arrivederci, signore!

(Aschenbach annuisce ancora. Chiamando)

Giulio, vieni qui. I bagagli del signore. Presto.

IL FACCHINO

Sì, pronto! Sì, sì.

Eccoli qui.

(Verso Aschenbach)

Il motoscafo l'aspetta.

ASCHENBACH

È troppo presto,
ho molto tempo,
non voglio farmi mettere fretta.
Andrò in gondola.

IL FACCHINO

Bene, signore.

(Esce con i bagagli)

ASCHENBACH

Sì, devo andar via –
ma questa mattina non sembra più fresca?
È possibile che il vento sia cambiato?

(Tadzio attraversa la hall)

Per l'ultima volta, Tadziù,
è stato troppo breve, tutto troppo breve –
e che Dio ti benedica.

(Tadzio guarda fugacemente Aschenbach. Buio. Aschenbach in gondola)

UN GONDOLIERE

Aou'!

UN ALTRO GONDOLIERE *(distante)*

Premando aou'!

ASCHENBACH

Non rivedrò mai più ergersi queste colonne?

segue nota 30

violoncello solo nel registro più acuto e con una linea cromatica – espediente ‘romantico’ per eccellenza. Un romanticismo zuccheroso e posticcio, diremmo, come il congedo un po’ bigotto di Aschenbach.

^{ix} «may» – «possa [benedirti Iddio]».

³¹ Il viaggio verso la libertà è pieno di dubbi. Venezia sembra a Aschenbach così attraente da strappargli una lunga fioritura su «Serenissima». Il dialogo che segue con il facchino è rapido, con pochissimo accompagnamento, in modo che si avverta bene la ‘peripezia’ più importante, se vogliamo, dell’intera opera. Da notare che il fac-

Never see the marble brows
upon each curving bridge?
O Serenissima!
Why did I yield so quickly to my fears?

(The gondola arrives in Venice. The hotel porter comes to the side of the quay and calls to Aschenbach)

PORTER

There you are, Signore, just in time.

ASCHENBACH

You have my baggage?

PORTER

Safe, Signore, gone on the train to Como.

ASCHENBACH

Gone to Como?

That is not where I'm going.

PORTER

Sorry, Signore.
Mi dispiace, Signore.

ASCHENBACH

You must find it – get it back –
Without it, I cannot go.
You understand? I cannot go.
I shall return to the hotel.
Arrange for the baggage to be sent back there.

PORTER

Very good, Signore.
In the twinkling of an eye it shall be back.

(Calling)

Gondoliere, to the Lido at once!

(The gondolier starts rowing back to the Lido)

ASCHENBACH *(with book)*

I am become like one of my early heroes, passive in the face of fate. What do I really want? First, I am grief-stricken but must go because of the danger to my health, then I am furious because I am forced to return, but secretly I rejoice. Vacillating, irresolute, absurd.

GONDOLIER *(very distant)*

Aou'!

Non rivedrò mai più le marmoree balaustre
sopra ogni curvo ponte?
Oh, Serenissima!
Perché mi sono arreso così presto ai miei timori?

(La gondola arriva a Venezia. Il facchino dell'albergo, dalla banchina, chiama Aschenbach)

IL FACCHINO

Eccoci qui, signore, giusto in tempo.

ASCHENBACH

Lei ha i miei bagagli?

IL FACCHINO

Tutto in ordine, signore, sono nel treno per Como.

ASCHENBACH

Per Como?

Ma non è lì che vado.

IL FACCHINO

Scusi, signore.
Mi dispiace, signore.

ASCHENBACH

Deve trovarli – deve riportarli –
Senza, io non posso partire.
Mi capisce? Non posso partire.
Tornerò in albergo.
Faccia in modo che i bagagli tornino là.

IL FACCHINO

Molto bene, signore.
Sarà fatto in un battibaleno.

(Chiamando)

Gondoliere, al Lido, presto!

(Il gondolier comincia a remare verso il Lido)

ASCHENBACH *(con il libro)*

Sono divenuto come uno dei miei primi eroi, passivo davanti al destino. Cosa voglio davvero? Prima sono colpito dal rammarico, ma devo partire perché metto a rischio la mia salute, e poi sono furioso perché sono forzato a rientrare, ma segretamente me ne rallegro. Incerto, irresoluto, assurdo.

UN GONDOLIERE *(molto distante)*

Aou'!

ASCHENBACH (*continuing*)

The whole experience has been disruptive to my thoughts and to my work; yet in spite of it I feel my spirits soar. Often what is called disruptive is not directed against life, but is invigorating, a renewal...

MANAGER (*at the hotel greets him*)³²

A thousand apologies to the Signore.

I would not have discommoded him for the world.

And now the Signore will find the wind is blowing from the healthier quarter, the wind blows sweetly from the east.

(*Takes Aschenbach to his room and opens the window on to the beach*)

Now the Signore can holiday at ease, he can enjoy what he thought to have left for ever.

ASCHENBACH

Ah, Tadzio, the charming Tadzio,³³ that's what it was, that's what made it hard to leave.

(*The boys run off. Aschenbach lifts his hands in a gesture of acceptance*)

So be it. So be it. Here I will stay, here dedicate my days to the sun and the feasts of the sun

(*Black out*)³⁴

ASCHENBACH (*continuando*)

Tutta questa esperienza ha sconvolto i miei pensieri e il mio lavoro; ciononostante sento il mio spirito elevarsi. Spesso ciò che ci sconvolge non è diretto contro la vita, ma è un rinvigorisce e rinnova...

IL DIRETTORE (*accoglie Aschenbach all'albergo*)

Mille scuse, signore.

Non avrei voluto scomodarLa per nulla al mondo.

Ma il signore troverà che il vento sta soffiando dalla parte più salubre, il vento soffia dolcemente dall'est.

(*Accompagna Aschenbach in camera e spalanca la finestra che dà sulla spiaggia*)

Ora il signore può trascorrere le vacanze a suo agio, può godersi tutto ciò che pensava di aver perduto per sempre.

ASCHENBACH

Ah, Tadzio, l'incantevole Tadzio, era proprio per questo che mi pesava tanto partire.

(*I ragazzi corrono via. Aschenbach alza le mani in un gesto di rassegnata accettazione*)

Così sia. Così sia, Resterò qui, e qui dedicherò i miei giorni al sole e alle feste del sole.

(*Buio*)

³² Il ritorno all'albergo è più allegro della partenza, e ora la 'clausola' alle cerimonie del direttore dell'albergo è il La. C'è anche il rinnovo della «vista» sulla spiaggia, il cui tema risuona ancora più entusiastico ed elaborato fino a spegnersi in un arpeggio di tredicesima nei vari strumenti; la base è sempre l'equivoco tappeto delle quarte e seste ascendenti.

³³ La vista della spiaggia rivela Tadzio impegnato nei suoi giochi. Aschenbach realizza il vero motivo della sua riluttanza a partire e si arrende al destino con una frase («So be it», più volte ripresa) sospesa tra linguaggio modaleggiante di Tadzio e linguaggio tonale 'controllato'.

³⁴ La transizione tra le due scene, quella della mancata partenza e quella dei giochi di Apollo, è preparata da disegni che premoniscono (nella cornice del La) l'atmosfera apollinea. Il legame tra le due scene è nella scala esatonale della tuba, sottoposta a un arpeggio simil-tonale del corno. Gli strumenti in funzione arcaizzante saranno soprattutto i legni, le cui fioriture di cinque e sette semicrome popoleranno le pagine successive. Si notino le imitazioni tra le voci, indice di una visione spesso contrappuntistica e non armonica delle linee.

SCENE 7: The Feasts of the Sun

*(The Lido beach. Aschenbach is in his chair)*³⁵

CHORUS (HOTEL GUESTS)

Beneath a dazzling sky
The sea rolls silken-white,
Calm morning hours drift on,
To scented dusk and melting night.

Day after carefree day,
The idle minutes run.
While he transported to the antique world
Lives in Elysium.

The voice of APOLLO

He who loves beauty,
Worships me.
Mine is the spell
That binds his days.

(Tadzio 'drives' a group of boys on to the beach)

CHORUS

No boy, but Phoebus of the golden hair
Driving his horses through the azure sky

(They form a pyramid and Tadzio climbs to the top)

Mounting his living chariot shoulder high,
Both child and god he lords in the air.

SCENA VIIª: Le feste del Sole

(La spiaggia del Lido. Aschenbach nella sua sdraio)

CORO (CLIENTI DELL'ALBERGO)

Sotto un abbagliante cielo,
il mare rulla una serica bianchezza,
le calme ore mattutine fluiscono
verso il tramonto profumato e la notte
[struggente.

Giorno dopo spensierato giorno
gli oziosi minuti scorrono.
Mentre lui, trasportato nel mondo antico,
vive nell'Eliso.

La voce di APOLLO

Chi ama la bellezza
adora me.
È mio l'incanto
Che incatena i suoi giorni.

(Tadzio 'guida' un gruppo di ragazzi in spiaggia)

CORO

Non è un ragazzo, ma Febo dalla chioma d'oro
che sprona i suoi corsieri nel cielo azzurro.

(I ragazzi formano una piramide e Tadzio sale in cima)

Issando il carro vivente all'altezza delle spalle,
assieme fanciullo e dio s'innalzano in aria.

*segue nota 34*ESEMPIO 14 (134⁴)

Quietly flowing (♩ = 72)

³⁵ Il dramma convenzionale si arresta completamente per dar luogo a una lunga pantomima per coro orchestra e danzatori, una sorta di oratorio profano dal titolo di *Giocchi di Apollo*. Il sogno di Aschenbach, nella scia dell'opposizione nietzscheana apollineo/dionisiaco che vedremo sviluppata nell'atto secondo, diventa realtà. Questo nel racconto di Mann si traduce in un discorso indiretto libero, in una fantasticheria, in un ditirambo, che la musica e il teatro possono attualizzare. Il linguaggio del libretto riecheggia Pindaro, ma anche lo stile 'neoterico' dei *carmina docta* catulliani. Viene anche resuscitata e adattata una melodia greca originale, cantata nientemeno che da un controttenore (ossia un contralto maschio, in effetti) che impersona la voce di Apollo. Le percussioni e i legni vengono in primo piano in quanto strumenti simil-arcaici.

(The boys dismount)

No boy, but Phoebus of the golden hair.

The voice of APOLLO

Now in my praise

They tell again

Olympian tales

Of rivalry.

(Jaschui and another boy vie for Tadzio's attention, watched by Tadzio's mother. While the chorus sings, the appropriate actions take place. Jaschui shows off his acrobatic skill cartwheels etc., Tadzio imitates him. The other boy tries to attract Tadzio with his skill, the two boys compete. One of the boys accidentally knocks Tadzio down. They carry him across to his mother, who comforts him)

CHORUS

Come, see where Hyacinthus plays.

Basking in Apollo's rays,

Careless sun that gilds his love

With beauty that will fatal prove.

But a rival watches there

With envious pangs too strong to bear.

Jealous Zephyr's angry breath

Guides the blow that brings his death.

Poor broken boy as on the ground you rest

The curled flower springs immortal from your

[breast.

The voice of APOLLO

Love that beauty causes

Is frenzy god-inspired

Nearer to the gods

Than sanity.

(Formal solo dance for Tadzio)

CHORUS

Phaedrus learned what beauty is³⁶

From Socrates beneath the tree:

Beauty is the only form

(I ragazzi smontano la piramide)

Non è un ragazzo, ma Febo dalla chioma d'oro.

La voce di APOLLO

Ora in mia lode,

narrano ancora una volta

olimpici racconti

di rivalità.

(Jaschui e un altro ragazzo richiamano l'attenzione di Tadzio, sotto lo sguardo della madre di Tadzio. Mentre il coro canta hanno luogo azioni appropriate. Jaschui mette in mostra la sua abilità acrobatica: fa la ruota, ecc, e Tadzio lo imita. L'altro ragazzo tenta di attirare Tadzio con la sua abilità, i due lottano, e uno colpisce Tadzio accidentalmente. Lo portano da sua madre, che lo conforta)

CORO

Guardate dove gioca Giacinto

bagnandosi nei raggi di Apollo,

spensierato sole che indora il suo amato

con una bellezza che si dimostrerà fatale.

Ma un rivale osserva

con gelosa smania, troppo forte da sopportare.

Il soffio furioso del geloso Zefiro

guida il colpo che porta la morte.

Povero ragazzo spezzato, appena giaci per terra

l'increspato fiore sboccia immortale dal tuo

[petto.

La voce di APOLLO

L'amore che suscita la bellezza

è frenesia d'ispirazione divina

più vicina agli dei

che al buon senso.

(Assolo di danza per Tadzio)

CORO

Fedro imparava cos'è la bellezza

da Socrate, ai piedi dell'albero:

la bellezza è la sola forma

³⁶ Ecco il primo riferimento al dialogo platonico *Fedro*. Anche se la sostanza del dialogo non è affatto un elogio incondizionato della bellezza, ma l'ammissione che essa è il solo tramite che abbiamo verso l'iperuranio, il riferimento platonico è denso di significati: intanto raffigura la tensione di Aschenbach verso l'ideale; in secondo luogo giustifica il legame tra la sua arte e Tadzio. L'arte di Aschenbach consiste nel governare con pugno di ferro lo stile e la materia per arrivare a trascendere la realtà, nel rinnegare il caos e dunque l'elemento dionisiaco. Dunque l'oggetto di contemplazione deve essere sottratto alle regole del transeunte. Senza la trasfigurazione di Tadzio (nel racconto è un ragazzo gracile) a campione olimpico, attraverso la sua vittoria nel *pentathlon*, Aschenbach non potrebbe giustificare la propria infatuazione per lui. Come vedremo, si tratta di un'illusione.

Of spirit that our eyes can see
 So brings to the outcast soul
 Reflections of Divinity.

The voice of APOLLO

At the feast of the sun
 See my devotees contest
 In strength, agility and skill
 The body's praise.

*(The Pentathlon: the boys compete in a variety of sports. 1 – Running)*³⁷

CHORUS

First, the race!
 Run, run,
 get ready go,
 foot by foot,
 outpace one another,
 with flashing forms,
 legs, thighs, working arms.

(Tadzio is first. 2 – Long jump)

Next, to the pit.
 Try your skill,
 turn by turn,
 heaving breath –
 Go!
 Springing high
 gather limbs
 time the moment -
 Go!
 Now release
 shooting forward
 legs and arms
 flinging forth.
 Skim, and land
 with thudding heel.
 Go!

(Tadzio has jumped furthest. 3 – Discus throwing)

Now, the throw!
 Young discobolus
 tensing body bent

Dello spirito che i nostri occhi possono vedere.
 E proprio così porta all'anima emarginata
 riflessi di Divinità.

La voce di APOLLO

Alla festa del sole
 vedete i miei devoti competere
 in forza, agilità e destrezza
 glorificazione del corpo.

(Il Pentathlon: I ragazzi competono in diverse discipline sportive. 1. Corsa)

CORO

Prima, la corsa!
 Correte, correte,
 pronti a partire,
 piede dopo piede,
 sorpassatevi l'un l'altro;
 con scintillanti forme,
 gambe cosce e braccia che lavorano.

(Tadzio è il primo. 2. Salto in lungo)

Ed ora, in pedana.
 Provate la vostra destrezza,
 uno alla volta,
 trattenendo il fiato.
 Via!
 Saltando in alto,
 raccogliete le membra,
 calcolate il momento -
 Via!
 Adesso liberatevi
 tirando avanti
 gambe e braccia
 lanciate innanzi.
 Coordinatevi ed atterrate
 con un tonfo sopra i talloni.
 Via!

(Tadzio salta più lungo. 3. Lancio del disco)

Ora, il lancio!
 Il giovane discobolo,
 arcuando il corpo,

³⁷ Ecco le cinque discipline del pentathlon: si succedono le campane della corsa, con le crome affannose del coro; il disegno di *glockenspiel* e marimba coi tocchi del tamtam nel salto in lungo; il ritmo di $\frac{3}{8}$ del lancio del disco, coi periodici interventi del timpano; l'albero di campanelli che sottolinea il lancio del giavellotto; infine la lotta, coi *tremoli* degli archi, la macchina del vento, la tensione crescente, la *climax* che finalmente riscuote Aschenbach dal suo silenzio.

weighs the swelling stone
firm upon the hand
swinging back and up
gathering all his force
arching wider still
hurling now,
hurling the discus.
Young discobolus!

(Tadzio has thrown furthest. 4 – High jump)

On tip-toe rise!
Up and over
graceful turn and drop
higher each one
[all] the heavens attempt
triumphant flying,
free in weightless flight.
Yet to the earth at last
their limbs^x are bound.

(Tadzio has jumped highest. 5 – Wrestling)

For skill and strength
this is the final test!
Measure to flight,
face your man
forehead to forehead
fist to fist
limbs coiled round limbs
panting with strain
tear apart and close again
immobile now – tensing, tensing!
Panther-like, a shoulder throw!

(Tadzio is winner of the Pentathlon)

Who is the victor?
Tadzio has won.
Crown him with olive!

(Tadzio comes forward; the boys dance round him)

Tadzio has won, Tadzio is victor.

(Many times repeated)

(The hotel guests and all the children retreat to the distance the chorus still singing leaving Tadzio alone. Aschenbach rises and comes forward, very excited)

soppesa la grossa pietra
che stringe in mano,
dondolando all'indietro e all'insù,
concentrando tutta la sua forza,
arcuandosi ancora di più,
lanciando adesso,
lanciando il disco.
Il giovane discobolo!

(Tadzio lancia più lontano. 4. Salto in alto)

Sollevatevi in punta di piedi.
Su, in alto,
graziosamente girate e sparite
ognuno più in alto,
cerca il cielo,
volando trionfante,
in libero volo senza peso.
Ma infine è alla terra
che le loro membra sono legate.

(Tadzio salta più alto. 5. Lotta)

Per destrezza e forza,
questa è la prova finale!
Misurati per lottare,
in faccia al tuo avversario
fronte a fronte
pugno contro pugno
membra arrotolate alle membra
ansimando per la tensione,
staccando, attaccando, ,
ora immobile – tendendosi, tendendosi!
Come una pantera, un lancio oltre le spalle!

(Tadzio è il vincitore del Pentathlon)

Chi è il vincitore?
Tadzio ha vinto.
Coronatelo di olivo!

(Tadzio si fa avanti; i ragazzi gli danzano attorno)

Tadzio ha vinto, Tadzio è vincitore.

(Lo ripetono più volte)

(I clienti dell'albergo e tutti i bambini si allontanano cantando, lasciando Tadzio da solo. Aschenbach si alza e viene avanti, molto eccitato)

^x «the shaft» – «l'asta».

The voice of APOLLO

^{x1}*This is the discipline
that is worship.*

*This is the very essence
of beauty.*

*This is the mirror and
image of the spirit.*

*Dedicate your prayers to
me and to my powers.^{x1}*

ASCHENBACH

The boy, Tadzio, shall
inspire me.³⁸

His pure lines shall
form my style.

The power of beauty
sets me free.

I will write what
the world waits for
rejoicing in his presence.

When thought becomes
feeling, feeling thought...

When the mind bows
low before beauty...

When nature perceives
the ecstatic moment...

When genius leaves
contemplation for one
moment of reality...

Then Eros is in the word.

La voce di APOLLO

Questa è la disciplina
che è adorazione.

Questa è la vera essenza
della bellezza.

Questo è lo specchio e
l'immagine dello spirito.

Dedicate le vostre
preghiere a me e ai miei
poteri.

ASCHENBACH

Il fanciullo, Tadzio, mi
ispirerà.

Le sue pure linee
formeranno il mio stile.

Il potere della bellezza
mi libera.

Scriverò quello che il
mondo attende, per
gioire in sua presenza.

Quando l'idea si fa
emozione e senso l'idea...

Quando la mente
s'inchina alla bellezza...

Quando la natura
percepisce l'estasi...

Quando il genio
abbandona la
contemplazione per un
istante di realtà,

Allora Eros è nella
parola.

(Tadzio, sauntering, approaches Aschenbach)

ASCHENBACH

Ah Tadzio, the victor, the admiration of all,
I must say well done.

I must speak to him,
we will become friends,
it is easy, nothing more natural.

(Tadzio, lentamente, si avvicina ad Aschenbach)

ASCHENBACH

Ah, Tadzio, il vincitore, l'ammirazione di tutti;
devo complimentarmi.

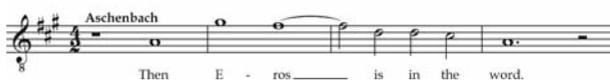
Devo parlare con lui;
diventeremo amici,
è facile, niente di più naturale.

^{x1} «Praise my power, Beauty is the mirror of spirit» – «Lodate il mio potere, la bellezza è lo specchio dello spirito».

³⁸ Facendo eco alla voce di Apollo, Aschenbach celebra Tadzio nella tonalità che gli compete (La) in una serie di brevissime frasi. Testo cerimoniale, nelle sue anafore, nel suo entusiasmo (nel senso letterale del termine greco, pressoché di possessione da parte del divino): Aschenbach diventa un sacerdote di un culto profano, misterico, il culto della bellezza. È anche un ragionamento sulla bellezza. Ragionamento fallato però in uno degli anelli («When genius leaves contemplation»), perché l'abbandono della contemplazione – sottolineato musicalmente dall'abbandono del La per un fugace riferimento alla tonalità minore – è più o meno una scusa per abbandonarsi al proprio sentimento. Quel che rimane invariato è lo sfondo, l'accordo di Tadzio. E ad esso, finalmente, Aschenbach s'abbandona nell'ultima frase:

ESEMPIO 15 (I.7, 183)

[Very lively]



iniziata da una settima maggiore ascendente. La sentiremo anche in un'altra, simmetrica, speculare, occasione, alla fine dell'opera.

(Tadzio passes Aschenbach who turns away)

Too late, I couldn't... couldn't do it...³⁹
this is frenzy, absurd.
The heat of the sun has made me ill.
So longing passes back and forth
between life and the mind.

(Tadzio's Mama comes back with her family to collect him. As Tadzio passes Aschenbach on the way into the hotel he smiles)

Ah, don't smile like that!⁴⁰
No one should be smiled at like that.

(Then realising the truth at last)

I – love you.

(Black out. End of act one.)

(Tadzio passa davanti, ma Aschenbach si gira)

Troppo tardi, non ho ... non ho potuto farlo...
questo è folle, assurdo.
Il calore del sole deve avermi reso malato.
Così il desiderio va e viene,
fra realtà e fantasia.

(La madre di Tadzio ritorna, insieme alla famiglia, per riprenderlo. E quando Tadzio, incamminandosi all'albergo, passa accanto ad Aschenbach, sorride)

Ah! Non sorridere così!
A nessuno si dovrebbe sorridere così.

(Realizzando finalmente la verità)

Io – ti amo.

(Buio. Fine dell'atto primo.)

³⁹ Passato il momento di esaltazione, Aschenbach ritorna alla vita reale, a come realizzare, appunto, finito il 'saba classico' dei giochi, il suo desiderio: conoscere il vero Tadzio, far collidere la sua aspirazione con la persona che l'ha suscitata. Naturalmente non può, colto da un accesso di 'babilanismo' (come Stendhal definiva la momentanea impotenza). Questa impossibilità è commentata sinistramente da tuba, corno, fagotto, grancassa. Dopodiché il tenore si lancia in quello che è stato definito «tema del desiderio» o della *Sehnsucht*, che nasconde, nella sua progressione verso l'acuto, una temibile insidia:

ESEMPIO 16 (186)

[Very lively (♩ = 126)]

Aschenbach

So long-ing pass-es back and forth be-tween life and the mind.

[Ob., V.ni I] *p* express. and smooth [Mar-vels un-fold]

[Vc., V.le] *p* sustained

È il tema dell'epidemia, annidato nelle parti interne.

⁴⁰ Tadzio passa davanti a Aschenbach, gli sorride, e il suono luminoso del *glockenspiel* illustra il sorriso dell'amato. Aschenbach non può che imitarlo con la voce. A quel punto è tutto pronto per l'ultimo *crescendo*, frenetico, a piena orchestra, fino a lasciare il tenore solo:

ESEMPIO 17 (186⁶)

(II, 189)

Aschenbach

molto rall. very slow

f *p* (almost spoken)

END OF ACT ONE ACT II

Very slow (♩ = 52)

f *pizz.*

love you.

[Cor.] [+Ctb.]

pp *ppp* *slow dim.*

long [Arch.] *p* *espress.* *p*

[Cor.] *ppp* *pp*

ACT TWO⁴¹

ATTO SECONDO

ASCHENBACH (*with book*)

So, it has come to this. I can find no better description of my state than the hackneyed words «I love you». Overcome by beauty I tried, quite simply, to use the emotion released for my own creation. What I wrote was good, quite what was expected of me; to the point, yet poignant. But when it was done, I felt degraded – as if I had taken part in an orgy.

Then I was moved to put this relationship – if so one-sided an affair can be called a relationship – on to a natural footing. I would hail the boy, exchange a few words with him: I couldn't do it. My beating heart and trembling limbs refused to obey my will. So I had to mock myself as the crestfallen lover.

Who really understands the workings of the creative mind? Nonetheless «so be it». This «I love you» must be accepted; ridiculous but sacred too and no, not dishonourable, even in these circumstances.

(*Black out*)

SCENE 8: The hotel barber's shop (1)

HOTEL BARBER

Guardate, Signore!⁴²

Va bene, Signore?

ASCHENBACH (*con il libro*)

E così siamo arrivati a questo. Non posso trovare una definizione migliore del mio stato che le trite parole «Ti amo». Vinto dalla bellezza ho semplicemente tentato di usare l'emozione liberata per la mia creazione. Ciò che scrissi era buono, come tutto quello che si aspetta da me, succinto ma toccante. Ma quando era già finito, mi sono sentito degradato – come se avessi partecipato a un'orgia.

Poi ho pensato di porre questa relazione – se così si può chiamare una storia a senso unico – in un contesto naturale. Avrei voluto salutare il ragazzo, parlarci un po': non ho potuto. Il mio cuore pulsante e le mie membra tremanti rifiutavano di obbedirmi. Così mi sono preso in giro come amante umiliato.

Chi capisce veramente le fatiche della mente creativa? Cionondimeno, «così sia». Questo «Ti amo» deve essere accettato; ridicolo eppure sacro, e, no, non disonorevole, perfino in queste circostanze.

(*Buio*)

SCENA VIII^a: La bottega del barbiere dell'albergo (1)

IL BARBIERE DELL'ALBERGO

Guardate, signore!

Va bene, signore?

segue nota 40

La voce di Aschenbach si distacca dal Mi della sua «autocoscienza» per poi ricadervi. In mezzo, il contrasto tra Sol \sharp e Sol \natural . Il soggetto scopre su se stesso qualcosa che gli era fino allora celato. Un vero colpo di scena, con cui Britten sceglie di chiudere il sipario. Non su un accordo perfetto, ma su una minacciosa quarta vuota nel basso.

⁴¹ La seconda metà dell'opera occupa l'ultimo (quinto) capitolo del racconto di Mann. Lo iato tra i due atti è posto in un momento in cui il tempo para-realistico non lo richiederebbe. Ma nel frattempo il percorso fatto dal soggetto-Aschenbach è stato lungo e faticoso, lo dimostra il preludio 'mahleriano' che elabora lo «I love you» (es. 17). Un simile espediente – mostrare il lavoro interiore del protagonista in un preludio che riannodi le fila musicali dell'atto precedente – è adoperato anche nell'atto terzo dell'*Otello* verdiano. Nel recitativo vediamo riapparire il tema dell'epidemia, saldamente installato nel pianoforte, e il «so be it» con cui Aschenbach è pronto ad accettare il proprio destino. Il protagonista lentamente si alienerà da se medesimo fino a ridurre all'osso il proprio spazio di riflessione.

⁴² La scena ottava ci mostra Aschenbach alle prese con la quinta incarnazione dei «tramiti dionisiaci». È il barbiere dell'albergo, accompagnato da una petulante coppia di oboi e dai due corni stoppati nel registro acuto: d'altronde quale barbiere o parrucchiere non ha la fama di essere un pettegolo? I suoi modi sono particolarmente servili, illustrati da un intercalare-tormentone («Va bene, signore?») nel ritmo 'indigeno' di $\frac{3}{4}$. Una personalità untuosa, da mezzano. Ma è anche distratto, perché (come nel racconto) si lascia sfuggire l'accento a una «malattia» da temere. Aschenbach ha solo notato un rarefarsi degli accenti tedeschi, l'accento alla «malattia» lo fa sobbarzare. Il barbiere fa finta di nulla, rimettendo la conversazione nel suo binario preferito.

(Aschenbach is revealed in the barber's chair)

Move the head to the left.

Yes, the weather is idyllic.

Too hot? Oh, just a trifle.

The hotel guests are fewer?

(The barber holds up a mirror.)

Guardate, Signore!

Va bene, Signore?

Your head down, if you please.

But what was that you're saying?

You hear less German?

Ah! your compatriots are always very careful
but so nice.

Take the von Becks!

I've tended Herr von Beck for many summers,

a splendid head of hair if I may say so,
remarkable for someone in his middle years,
and such a youthful skin!

(Guardate Signore!)

Each year they spend the summer with us,
(va bene, Signore?)

but now after ten days they have gone,
gone back to the cold unwelcoming North.

(Head up just a little!)

The Signore is not leaving us?

He does not fear the sickness, does he?

ASCHENBACH *(sharply)*

Sickness! what sickness?

BARBER

Nothing, I know nothing.

ASCHENBACH

But you mentioned it.

BARBER

It is not important, it is nothing.

ASCHENBACH

You must know what you mean.

BARBER

Take no notice, sir, it is not important.

You fancy this oil, sir?

A delectable scent, sir.

The Signore now takes little interest in such
things, I know.

That is it, Signore.

(Aschenbach gets up from the chair)

Next week at the same time?

(Aschenbach si mostra sulla sedia del barbiere)

Giri la testa a sinistra.

Sì, il tempo è idilliaco.

Troppo caldo? Oh, un tantino.

C'è poca gente all'albergo?

(Presentando uno specchio)

Guardate, signore!

Va bene, signore?

Abbassi la testa, per cortesia.

Ma che cosa stava dicendo?

Che ascolta di meno parlare in tedesco?

Ah, i suoi compatrioti sono sempre molto cauti
ma tanto gentili.

Prenda i von Beck!

Mi sono occupato di Herr von Beck per molte

[estati,

una splendida chioma, se posso dirlo,
notevole per una persona di mezza età,
e con una pelle così giovanile!

(Guardate signore!)

Ogni anno passano l'estate con noi,
(va bene, signore?)

ma adesso, dopo dieci giorni sono partiti,
per rientrare nel freddo inospitale Nord.

(Alzi un po' la testa!)

Il signore non ci starà lasciando?

Non ha paura della malattia, non è vero?

ASCHENBACH *(brusco)*

Malattia! che malattia?

IL BARBIERE

Nulla, io non ne so nulla.

ASCHENBACH

Ma l'ha detto Lei.

IL BARBIERE

Non è importante, non è nulla.

ASCHENBACH

Lei deve sapere ciò che dice.

IL BARBIERE

Non ci faccia caso, Signore, non è importante.

Le piace questo olio, signore?

Un profumo squisito, signore.

Il signore si interessa poco di queste cose, credo.

Ecco fatto, signore.

(Aschenbach si alza dalla sedia)

La settimana prossima alla stessa ora?

Va bene, Signore, egregio Signore.
Prego, prego!

ASCHENBACH (*comes forward as the hotel barber and his chair fade*)

Sickness, what sickness?
More than a malaise from the sirocco?
A sickness to drive people away?

Va bene signore, egregio signore.
Prego, prego!

ASCHENBACH (*viene avanti, mentre il barbiere dell'albergo e la poltrona svaniscono*)

Malattia, che malattia?
Più del malessere dello scirocco?
Una malattia tale da spingere la gente ad
[andarsene?

SCENE 9: The pursuit

ASCHENBACH (*is crossing to Venice*)

Do I detect a scent?⁴³
A sweetish medicinal cleanliness,
overlaying the smell of still canals?

GONDOLIER

Aou'!

ANOTHER GONDOLIER (*off stage*)

Aou'!

(*The gondola stops and Aschenbach gets out. There are many people standing about*)

ASCHENBACH

How quiet the city is!
What can they all be looking at?

CITIZENS

(*reading from a notice*)

Citizens are advised
to take precautions
against infection.
Citizens are advised not
to eat shellfish in this
unusually hot season.
Citizens must not use
the canal water for
household purposes.
People are warned...
warned...

ASCHENBACH

Warned... warned...

SCENA IX^a: L'inseguimento

ASCHENBACH (*si sta recando a Venezia*)

Ma non avverto un odore?
Un odore dolciastro, di disinfettante,
che copre il tanfo dei canali fermi?

UN GONDOLIERE

Aou'!

UN ALTRO GONDOLIERE (*fuori scena*)

Aou'!

(*La gondola si ferma e Aschenbach scende. Molte persone in piedi nei dintorni*)

ASCHENBACH

Quanto è calma la città!
Che cosa staranno guardando?

I CITTADINI

(*leggendo un avviso stampato*)

I cittadini sono avvisati
di prendere precauzioni
contro l'infezione.
I cittadini sono avvisati
di non mangiare frutti
di mare in questa
stagione inusualmente
calda.
I cittadini non usino
l'acqua di canale per
uso domestico.
La popolazione
è avvertita... avvertita...

ASCHENBACH

Avvertita... avvertita...

⁴³ L'opera può permettersi di far ascoltare gli avvisi enigmatici sull'igiene che nel racconto sono solo descritti, ponendo un crocchio di cittadini davanti ad essi. La scena è la parallela della sesta, di cui riprende alcuni personaggi (la mendicante, il cameriere, la guida, i venditori); la «lace seller» parodisticamente fa il verso ad Aschenbach e alla sua allocuzione allo scirocco. Il rapporto di Aschenbach con la minaccia epidemica è un po' differente tra opera e racconto. In quest'ultimo Aschenbach gioca coi veneziani come il gatto con il topo, divertendosi – in modo masochistico – a osservare come gli stanno mentendo. Nell'opera il suo amore per la verità è più accanito.

CITIZENS

Everyone is warned.

ASCHENBACH

What is all this? The city fathers are seldom so
[serious.^{xii}

(Moving to talk to some shopkeepers)

What is this sweetish smell
which^{xiii} pervades the air, my friends?

SHOPKEEPERS

Scusi?

ASCHENBACH

What are these warnings?

GLASS MAKER

Just a formal precaution, sir.

RESTAURANT WAITER

Police regulations, sir with which we must
[conform.

LACE SELLER

The air is sultry, the sirocco blows.

A GUIDE

No, quite unimportant, sir, precautionary –

Let me guide the Signore,
I can find him...

ASCHENBACH

Basta! Basta!

(He turns away)

SHOPKEEPERS

Scusi, Signore!

BEGGAR WOMAN

La carità! The bambini are sick.

NEWSPAPERS SELLER *(entering)*La Stampa! Giornali tedeschi...⁴⁴

Il Mondo! German newspapers...

ASCHENBACH

Das Tagblatt, grazie.

I CITTADINI

Tutti sono avvertiti.

ASCHENBACH

Cos'è tutto ciò?
Raramente le autorità sono tanto serie.

(Va a parlare con alcuni venditori)

Cos'è questo odore dolciastro
che pervade l'aria, amici?

I NEGOZIANTI

Scusi?

ASCHENBACH

Cosa sono quelle avvertenze?

IL VETRAIO

Una dovuta precauzione, signore.

IL CAMERIERE DEL RISTORANTE

Provvedimenti di polizia, signore, ai quali noi
[dobbiamo attenerci.

LA MERLETTAIA

L'aria è malsana, lo scirocco soffia.

LA GUIDA

Niente di importante, Signore, solo una
[precauzione.

Mi lasci guidare il signore.
Io posso trovarLe...

ASCHENBACH

Basta! Basta!

(Si volta e va via)

I NEGOZIANTI

Scusi, signore!

LA MENDICANTE

La carità! I bambini sono malati.

UNA GIORNALAIA *(entrando)*

La Stampa! Giornali tedeschi...

Il Mondo! Giornali tedeschi...

ASCHENBACH

Das Tagblatt, grazie.

^{xii} «solicitous» – «sollecite».^{xiii} «that».⁴⁴ La verità è rivelata ad Aschenbach dalla lettura del «Tagblatt». Il segreto della città viene assimilato al segreto di Aschenbach; un movimento di quarte nel basso e poi l'esplosione dell'accordo di Tazio collega l'epidemia e l'amore per il fanciullo. Come in una rappresentazione onirica, ecco quest'ultimo apparire con la sua famiglia (questa *consecutio* così stretta è naturalmente forzata rispetto al racconto).

NEWSPAPERS SELLER
Grazie, Signore...
La Stampa!
Giornali inglesi...
Il Mondo!
La Stampa!
Giornale, giornale...
(Esce)

ASCHENBACH
Let me see what my
countrymen say.
«Rumours of cholera in
Venice officially...
denied.»
Ah, here it is. «We
doubt the good faith
of the Venetian city
fathers in their refusal to
admit to the cases of
cholera in the city.
German citizens should
return as soon as
possible.» Ugh!
rumours, rumours,
rumours. They should
be silent. The city's
secret, growing darker
every day, like the
secrets in my own heart.
(The Polish family ap-
pears)

UNA GIORNALAIA
Grazie, Signore...
La Stampa!
Giornali inglesi...
Il Mondo!
La Stampa!
Giornale, giornale...
(Esce)

ASCHENBACH
Vediamo cosa dicono
i miei connazionali.
«...Voci di colera a
Venezia ufficialmente...
smentite».
Ah, ecco: «Nutriamo
dubbi sulla buona fede
delle autorità veneziane
che rifiutano di
ammettere i casi di
colera in città. I cittadini
tedeschi dovrebbero
ritornare prima
possibile». Puah! Voci,
voci, voci. Dovrebbero
starsene zitti. Il segreto
della città cresce più
oscuro ogni giorno,
come i segreti del mio
stesso cuore.
(Appare la famiglia po-
lacca)

ASCHENBACH
They must receive no hint.
They must not be told.
They must not leave.
(Aschenbach begins following the family)
And now I cannot let them out of sight,⁴⁵
daily I watch and wander.

ASCHENBACH
Non devono accorgersi di nulla.
Non devono essere informati.
Non devono partire.
(Incomincia a inseguire la famiglia)
E adesso non posso perderli di vista,
quotidianamente osservo e vago.

⁴⁵ L'inseguimento di Aschenbach avviene sopra una sorta di passacaglia (un basso ostinato) di cinque battute. Il passo è costituito, musicalmente, dall'alternanza della passacaglia, musica 'interiore', che coincide con il soggetto-Aschenbach, con la musica 'reale' degli ambienti in cui Tadzio e la famiglia sostano, osservati dall'inseguitore. È una rincorsa senza scopo, perché Aschenbach non ha nessuna intenzione di raggiungere il suo amato, ma solo di contemplarlo e di tenerlo nel suo raggio, di prolungare all'infinito, come in un famoso paradosso di Zenone, l'inseguimento. Per questo la passacaglia ha una forma ad arco: inizio e fine si raggiungono, così come la dichiarazione d'amore di Aschenbach alla fine dell'atto primo andava da Mi a Mi. Al di sopra del basso, il «tema del desiderio» nella sua estenuante progressione.

ESEMPIO 18 (II.9, 211)

Restless ($\text{♩} = 80$)
[Vc., Cb.]

p *express. and smooth*
[Cb., Tbn.]
p

Strange times of chance encounters, painful hopes,
silent communion.

(The family is sitting at a café table in the Piazza.⁴⁶ Aschenbach sits near them. The café orchestra plays. Tadzio's mother deliberately gets up and places herself between her son and Aschenbach. The family leaves and starts walking. Aschenbach follows)

Careful search now leads me to them.

Cunning finds him out.

(The family approaches and enters St. Mark's)⁴⁷

My eyes are on him even at his prayer,
incense and sickness mingle in the air.

(Aschenbach follows. Tadzio kneels a little apart from the others. Aschenbach stands amongst the casual populace away from the family. There is a service going on. Bells)

CHORUS

Kyrie eleison, Christe eleison

(Tadzio is aware of Aschenbach's presence)

Christe audi nos, Christe exaudi nos.

Sancte Marce ora pro nobis.

PRIEST

Ite, missa est.

(The service is over, the family leaves. Aschenbach follows them down the Merceria)

ASCHENBACH

When I am near, he knows.⁴⁸

As for me a calm untroubled face

Strani momenti di fortunosi incontri, dolorose
speranze, silenziosa comunione.

(La famiglia siede a un caffè della Piazza. Aschenbach siede loro vicino. L'orchestra del caffè suona. La madre di Tadzio si alza e prende deliberatamente posto fra suo figlio e Aschenbach, indi la famiglia riprende a camminare. Aschenbach li insegue)

Un'attenta ricerca mi guida verso di loro.

La mia astuzia fa sì che io lo trovi.

(La famiglia si avvicina a San Marco e vi entra)

I miei occhi sono su di lui persino quando prega,
incenso e malattia si mischiano nell'aria.

(Aschenbach li segue. Tadzio s'inginocchia, un po' staccato dai suoi. Aschenbach sosta in mezzo alla folla, lontano dalla famiglia. Un servizio religioso è in corso. Campanie)

CORO

Kyrie eleison, Christe eleison

(Tadzio si accorge della presenza di Aschenbach)

Christe audi nos, Christe exaudi nos.

Sancte Marce ora pro nobis.

IL PRETE

Ite, missa est.

(La funzione arriva alla fine. La famiglia esce. Aschenbach segue la loro discesa per le Mercerie)

ASCHENBACH

Quando sono vicino, lui se ne accorge.

Quanto a me, il mio viso sereno e calmo

segue nota 45

La prima parte dell'inseguimento consiste nella ripetizione del modello per otto volte (le ultime due sono 'a incastro'; sfruttando la forma ad arco del tema l'ultima nota del modello è anche la prima del successivo, come ad incalzare sempre di più e a stringere).

⁴⁶ La prima tappa è in un famoso (immaginiamo quale!) caffè in Piazza San Marco, ai tavolini esterni. Come da prassi una piccola orchestra suona per gli avventori. Siamo a Venezia, il $\frac{3}{4}$ impera ma questa volta è una «*Quasi valse*». Il tema ripresenta il salto La-Sol# di «Then Eros is in the word» alla fine dell'atto primo, oltre a essere nella tonalità di Tadzio.

⁴⁷ La seconda parte dell'inseguimento e della passacaglia prevede quattro ripetizioni e mezzo. Del resto non c'è molta strada da fare per arrivare a San Marco. Sottolineiamo ancora una volta il carattere allucinatorio e irreal della situazione: alla compressione degli avvenimenti si aggiunge la compressione della messa, di cui ascoltiamo un *Kyrie*, un *Christe exaudi nos*, un *Sancte Marce ora pro nobis* e subito *Ite missa est!* Anche la musica di questa celebrazione offre un esempio di compressione, nel contrappunto primitivo e ravvicinato delle preghiere, accompagnate dagli 'squilli' delle campane.

⁴⁸ Ancora otto ripetizioni: l'ultima si perde verso l'acuto mentre Aschenbach perde la famiglia polacca in mezzo alla folla che si frappono tra lui e il suo amato. Arriviamo a un parossistico unisono quando – colpo di scena – Aschenbach si trova di fronte alla famiglia, inopinatamente. Pausa lunga e silenzio mentre il protagonista non può fare altro che togliersi il cappello e inchinarsi: questo è il massimo della comunicazione cui può accedere.

hides a panic fear –
yet I am driven on...

(The citizens gradually appear walking the Merceria)

CHORUS ASCHENBACH
Fewer guests from smart hotels
come to walk about our streets
We who live by summer's trade
guard the city's secret.
There's no danger if we watch
and do as we are told.

CHORUS

Under the burning sky
The sirocco still blows.

(Aschenbach suddenly comes face to face with the family. He bows, raises his hat and turns away)

ASCHENBACH

O voluptuous days,⁴⁹

nasconde un timore panico –
eppure sono spinto a continuare...

(I cittadini compaiono gradualmente e camminano nella Merceria)

CORO ASCHENBACH
Sempre meno ospiti dagli alberghi eleganti vengono a camminare lungo le nostre strade
Noi, che viviamo del commercio estivo, custodiamo il segreto della città.
Non c'è pericolo se siamo attenti e facciamo come ci è stato detto.

CORO

Sotto un cielo in fiamme
Lo scirocco soffia ancora.

(Aschenbach si trova improvvisamente faccia a faccia con la famiglia. S'inchina, si toglie il cappello e va)

ASCHENBACH

O voluttuosi giorni

⁴⁹ Sette ripetizioni del modello della passacaglia accompagnano le riflessioni di Aschenbach, ma sempre più compresse. Finché non decide di salire su una gondola e dà l'ordine al gondoliere di inseguire la famiglia polacca. A quel punto la passacaglia riprende un'ultima volta, stavolta in una forma più distesa benché in un tempo più mosso. Sono cinque ripetizioni, ulteriori, del modello. Finché l'inseguimento, come tutti – e anche Aschenbach – sanno, si conclude così, in albergo:

ESEMPIO 19 (⁴232]

[faster still] *(The family enters the hotel, followed by Aschenbach.)*

Aschenbach

Ah... Tackzio, E - ros, char - mer.

[Vibr.]

mf

relaxing *(Tackzio disappears into his bedroom.)*

pp

[V.la, Cl.] Ah!

[Vibr.]

O the *rapture*^{xiv} I suffer:
the feverish chase,
exquisite fear,
the taste of knowledge,
time gained by silence
while the echoing cries answer
from the labyrinth.

(The family gets into a gondola. Calling to a gondolier)

Follow them!

(He gets into his own gondola and follows the family through the canals)

GONDOLIERS *(in the two boats)*

Aou'! Delongo aou'!

THIRD GONDOLIER *(from a distance)*

Aou'!

Chiamate! Aou'!

FIRST and SECOND GONDOLIER *(from a distance)*

Stagando aou'!

(The Polish family gets out of their gondola. Aschenbach follows them)

ASCHENBACH

Ah, Tadzio, Eros, charmer,
see I am past all fear,
blind to danger,
drunken, powerless,
sunk in the bliss of madness.

(The family enters the hotel, followed by Aschenbach)

Ah, Tadzio, Eros, charmer.

(Tadzio disappears into his bedroom. Aschenbach remains some time leaning against the door post. He then slowly goes to his room. Shaken but excited, he calls himself to order. With book)

Gustav von Aschenbach, what is this path you have taken? What would your forebears say – decent, stern men, in whose respectable name and under whose influence you, the artist, made the life of art into a service, a hero's life of struggle and abstinence.

O rapimento che subisco:
la caccia febbrile,
paura squisita,
il gusto della conoscenza,
tempo guadagnato col silenzio,
mentre le grida echeggiando rispondono
dal labirinto.

(La famiglia monta nella gondola. Chiama il gondoliere)

Li segua!

(Aschenbach monta in gondola e insegue la famiglia attraverso i canali)

GONDOLIERI *(nelle due barche)*

Aou'! Delongo aou'!

TERZO GONDOLIERE *(da lontano)*

Aou'!

Chiamate! Aou'!

PRIMO e SECONDO GONDOLIERE *(da lontano)*

Stagando aou'!

(La famiglia polacca sbarca dalla sua gondola. Aschenbach li insegue)

ASCHENBACH

Ah, Tadzio, Eros, ammaliatore,
lo vedi, sono oltre ogni paura,
cieco al pericolo,
ebbro, impotente,
sommerso nella beatitudine della pazzia.

(La famiglia entra in albergo, seguita da Aschenbach)

Ah, Tadzio, Eros, ammaliatore.

(Tadzio sparisce nella sua camera. Aschenbach rimane per un po' con la fronte appoggiata allo stipite della porta. Indi torna lentamente in camera. Scosso, ma ancora eccitato, si ricompone. Con il libro)

Gustav von Aschenbach, su quale strada ti sei messo? Che cosa avrebbero detto i tuoi antenati – uomini decorosi, austeri, sotto il cui rispettabile nome e sotto il cui influsso tu, l'artista, hai speso una vita eroica, di lotta e astinenza al servizio dell'arte.

segue nota 49

È evidente il sottinteso sessuale, di appagamento da *voyeur*, soprattutto perché giunto alla fine di una lunga e meccanica *climax*. Non ci sarebbe bisogno, come dice la didascalia, di vedere Tadzio «sparire nella sua camera da letto». La scena dell'inseguimento è una vera consumazione dell'atto sessuale con Tadzio. Si noti, infine, che il vibrafono – lo strumento di Tadzio – riprende e chiude 'a spechio' l'ultimo sospiro di Aschenbach.

^{xiv} «joy» – «gioia».

(He pauses, smiles to himself)

Yes, but when heroes have flourished, Eros has flourished too. It was no shame to them to be enthralled, rather it brought them praise, it brought them honour.

(Si ferma e sorride a se stesso)

Sì, ma quando gli eroi fiorivano, anche Eros fioriva. Non avevano vergogna di essere ammaliati, anzi, questo recava loro gloria, recava onore.

SCENE 10: The strolling players⁵⁰

(On the terrace outside the hotel after dinner. The hotel porter and waiter are ushering the guests)

PORTER	WAITER
This way for the players, Signori!	Please come this way.
A rough lot of course, but you'll enjoy it.	A rough lot.
<i>(Answering a guest)</i>	
Yes, they come each year; it is the custom.	Take your places, Signori.
Take your places, Signori.	

(The hotel guests take their places)

GUESTS

The player are here,
Where are our places?
The players are here
To charm and delight us
With quips and grimaces
With old songs new turned
With new antics learned
To please and excite us
To woo and invite us
The players are here
We're in our places!

(The strolling players begin. A boy and a girl come forward: two acrobats mime the instruments [flute and guitar])

BOY and GIRL⁵¹

mio carino
O how I need you near me
mia carina

SCENA X^a: I suonatori ambulanti

(Sul terrazzo esterno dell'albergo, dopo cena. Il facchino e il cameriere dell'albergo piazzano i clienti)

IL FACCHINO	IL CAMERIERE
Per vedere i suonatori, da questa parte, signori!	Per cortesia, venite da questa parte.
Sono certo un po' grezzi, ma vi divertirete.	Un po' grezzi.
<i>(Risponde a un cliente)</i>	
Sì, vengono ogni anno; è l'usanza.	Prendete posto, signori!
Prendete posto, signori!	

(I clienti prendono posizione)

OSPITI DELL'ALBERGO

I suonatori sono qui,
dove sono i nostri posti?
I suonatori sono qui,
per incantarci e deliziarci
con lazzi e smorfie.
Con vecchie canzoni rimaneggiate,
con nuove buffonerie imparate.
Per darci piacere e stimolarci,
per corteggiarci e invitarci.
I suonatori sono qui,
siamo tutti ai nostri posti!

(I suonatori ambulanti incominciano. Un ragazzo e una ragazza si fanno avanti; due acrobati mimano gli strumenti, flauto e chitarra)

RAGAZZO e RAGAZZA

mio carino
O quanto ho bisogno di starti accanto
mia carina

⁵⁰ Il distacco tra Aschenbach e il mondo che lo circonda si accentua nella scena degli artisti di strada. È una cosiddetta *mise en abyme*, perché nelle canzoni popolaristiche che sentiremo, così come nella famosa scena del teatro nel teatro di *Hamlet*, troviamo una riproduzione in piccolo della situazione del protagonista. Non ci sorprende il § p con cui gli ospiti si radunano, e l'orchestrazione in cui spiccano le ottave dei corni, in una gentile disposizione di spirito che ricorda un *musical*.

⁵¹ Il primo numero (in §, *ça va sans dire*) è una melodia di Mario Ferradini, *Giovanottino mi sembrate tanto* (così la partitura, in realtà il vero titolo che tradisce l'origine toscana dell'autore è *Giovanottino mi garbate tanto*),

BOY

Just as the Siren needs the salt sea water,

GIRL

Dearest I weep when you're not near to hear
[me

BOY

And in my veins the blood begins to falter.

BOTH

Better by far if we had met and parted.

GIRL

I knew the Creed, but now I can't get started,

BOY

Can't say the Gloria nor l'Ave Maria,

BOTH

How shall I save my soul, l'anima mia?

(Aschenbach takes his place, apart from other guests)

Dearest my life is guided by your beauty

*(Tadzio is visible on the terrace)*Just as the North star guides the stormtossed
[sailor.

BOY

For you forgotten honor work and duty.

GIRL and BOY

Carino,
how shall I save my soul?
Carina,LEADER OF THE PLAYERS *(comes forward, an acrobat mimes the trumpet)*La mia nonna always used to tell me⁵²
«Leave the blondes alone, Sonny –

RAGAZZO

Come la sirena ha bisogno dell'acqua di mare.

RAGAZZA

Piango, tesoro, quando non sei qui ad
[ascoltarmi.

RAGAZZO

E nelle vene il sangue incomincia a mancarmi.

ENTRAMBI

Sarebbe stato meglio un incontro e poi lasciarci.

RAGAZZA

Sapevo il Credo, ma ora non posso accennarlo,

RAGAZZO

Non posso dire né il Gloria né l'Ave Maria.

ENTRAMBI

Come farò a salvare l'anima, l'anima mia?

(Aschenbach prende posto lontano dagli altri ospiti)

Tesoro, la tua bellezza è guida alla mia vita

*(Tadzio appare sulla terrazza)*Come la stella polare guida il marinaio
[sbattuto dalla tempesta.

RAGAZZO

Per te ho dimenticato onore lavoro e dovere.

RAGAZZA, RAGAZZO

Carino
come farò per salvare l'anima mia?
CarinaIL CAPO DEI SUONATORI *(si fa avanti: un acrobata mima la tromba)*La mia nonna mi diceva sempre
«Lascia stare le bionde, figliolo,

segue nota 51

riadattata a farne un duetto per tenore e soprano. L'armonia è saldamente ancorata in La da un pedale di dominante. Ma se leggessimo la melodia senza sapere cosa succede al di sotto, penseremmo di essere in Si /si. Come se l'armonia fosse 'imposta' dal soggetto-Aschenbach a leggerci un riferimento a Tadzio. Che è lampante: il grido «come salverò l'anima mia», e la constatazione del ragazzo che «per te ho dimenticato onore, lavoro, dovere» si attagliano perfettamente alla situazione. Che una melodia toscana sia cantata a Venezia, non ci sembrerà assurdo in tempi in cui i gondolieri si producono in stentorei *O sole mio*.

⁵² Il contrasto con il numero successivo non potrebbe essere più netto. Il penultimo dei «tramiti dionisiaci» è il capo dei suonatori, la cui natura brutale e beffarda è rivelata da come la tromba (mimata sul palco da un acrobata) interrompe l'atmosfera delicata del duetto. Il testo che canta è simile a quello della canzone popolare *Di belli come noi*, in cui le strofe sono quasi tutte una variazione dello stesso tema: i difetti dei vari colori dei capelli (la canzone popolare è al maschile mentre il testo della Piper è al femminile): «Mia nonna mi diceva / non prendere i castani / che son tutti tipi strani / che son tutti tipi strani; / mia nonna mi diceva / non prendere i castani / che son tutti tipi strani / e l'amor non sanno far». Il ritornello è leggermente diverso, perché se il libretto reca «evviva la libertà» (come nel finale primo di *Don Giovanni*), la canzone reca «Viva l'amore, l'amore / l'amor che

Sono tutte vagabonde!»

La mia mamma always used to tell me:

«Don't you choose brunettes, Sonny –
sono tutte traditore!»

Padre mio always used to tell me:

«Never touch a redhead, Sonny –
sono tutte...sono tutte...»

So I shall never be able to marry –
Evviva la libertà.

(The leader goes among the guests with his hat. Aschenbach calls to him)

ASCHENBACH

A word, please.⁵³

LEADER

Signore?

(During this conversation the two acrobats amuse the guests)

ASCHENBACH

Why are they disinfecting Venice?

LEADER

Orders, order, just orders.

ASCHENBACH

So there is no plague in Venice?

LEADER

Ha! That's a good one,
perhaps the sirocco's a plague?
Or the police, they are a plague!
No, you've got it wrong, Signore,
it's the heat, the heat and the weather.
Basta! Basta!

(He tries to go on with his collecting but it is intercepted by the hotel porter)

Here, hands off!

sono tutte vagabonde!»

La mia mamma mi diceva sempre

«Non scegliere le brune, figliolo,
sono tutte traditore!»

Mio padre mi diceva sempre

«Non toccare le rosse, figliolo –
sono tutte...sono tutte...»

E così non potrò mai maritarmi:
Evviva la libertà.

(Il capo passa fra gli ospiti col suo cappello. Aschenbach lo chiama)

ASCHENBACH

Una parola, per cortesia.

IL CAPO

Signore?

(Durante questa conversazione, i due acrobati divertono i clienti)

ASCHENBACH

Perché disinfettano Venezia?

IL CAPO

Ordini, ordini, solo ordini!

ASCHENBACH

Allora non c'è nessun'epidemia a Venezia?

IL CAPO

Ah! Questa è bella!
Lo scirocco sarebbe un'epidemia?
O la polizia, loro sì che sono un'epidemia!
No, lei si sbaglia, signore,
è il caldo, il caldo e il tempo.
Basta! Basta!

(Il capo tenta di continuare la sua questua, ma è interrotto dal facchino dell'albergo)

Ehi, giù le mani!

segue nota 52

vien, che va». Un inno comunque licenzioso, la cui ambiguità, all'interno della struttura di *Death in Venice*, è evidente; si noti l'uso del falsetto. Il ritornello è inquietante per la sua meccanicità; se al di sopra abbiamo una gioiosa melodia della tromba che ricorda *Dulcamara* e *L'elisir d'amore*, gli archi e l'arpa ripetono sotto, senza quasi variazione, lo stesso grumo di quarte sovrapposte, a contraddire qualunque approdo al *Mil*.

⁵³ Aschenbach appropria il capo dei suonatori per chiedergli notizie dell'epidemia. Ne riceve una risposta, al solito, ingannevole. In Mann come in Britten assistiamo finalmente al distacco del punto di vista del narratore da quello del personaggio; infatti il facchino dell'albergo si avvicina al capo dei suonatori e fuori dal raggio di azione di Aschenbach gli chiede che cosa abbia detto al tedesco; il capo dei suonatori e il facchino escono dalla loro finta cortesia per 'ringhiarsi' le risposte. Tutto il siparietto (sia con Aschenbach che col facchino) continua nel § del ritornello.

PORTER

What did you say to the German Signore?

LEADER

Nothing. Let go!

PORTER

What did you say?

LEADER

Told him he was talking o lot of nonsense
that's what I told him.

PORTER

Go on then, they're waiting,
and mind you, not a word.LEADER (*runs back to the other players and starts the
laughing song. Aschenbach and Tadzio never join in
the laughter*)^{xv}Fiorir rose in mezo al giasso⁵⁴
e de agosto nevegar?

CHORUS

Ha, ha, ha, ha,
How ridiculous you are!

LEADER

Trova[r] onde in terra ferma
e formighe in mezo al mar?*(Chorus)*Giovinoto che a na vecia
tanti basi ghe vol dar?

IL FACCHINO

Cosa dicevi al signore tedesco?

IL CAPO

Nulla. Lasciami andare!

IL FACCHINO

Cosa dicevi?

IL CAPO

Gli ho detto che diceva un mucchio di sciocchezze!
Questo gli ho detto.

IL FACCHINO

Vai, adesso, vai, ti aspettano.
E ricorda, neanche una parola!IL CAPO (*raggiunge di corsa gli altri suonatori e inco-
mincia la «canzone delle risate». Aschenbach e Tad-
zio non intervengono mai nelle risate*)Fiorir rose in mezo al giasso
e de agosto nevegar?

CORO

Ha, ha, ha, ha,
Quanto ridere ci fa!

IL CAPO

Trovar onde in terra ferma
e formighe in mezo al mar?*(Coro)*Giovinoto che a na vecia
tanti basi ghe vol dar?

^{xv} Abbiamo derivato il testo in veneziano (assai scorretto nel libretto originale) – facendo eccezione – dalla partitura.

⁵⁴ Segue l'ultimo numero, la «canzone delle risate», presente (ma soltanto come descrizione) anche nel racconto. La canzone ha un carattere aggressivo che si esplica in varie maniere, a cominciare dal testo. Il libretto ha cinque distici alternati da un *refrain* cantato dal coro. Ogni distico contiene almeno un *adynaton*, ossia un avvenimento impossibile da realizzarsi, commentato dalle risate del coro; sembrerebbe un gioco innocente, se non fosse che piano piano il fuoco si sposta su argomenti che stanno molto a cuore di Aschenbach. È possibile che un giovanotto possa aver voglia di baciare una vecchia? che una bella ragazza si voglia maritare con un vecchio? che un uccellino un po' stanco sia ancora buono per 'zufolare'? Ancora una volta la soggettività di Aschenbach si rivela strabordante. La veste musicale riflette l'intensificarsi dei riferimenti alla vicenda dell'opera (sul limitare tra diegetico ed extradiegetico, con il capo dei suonatori che prende lentamente il sopravvento come narratore onnisciente) con una lenta *climax* sonora, affidata soprattutto alle percussioni. Ci sono addirittura due fruste, una grande e una piccola, a intervenire sempre più frequentemente coi loro schiocchi. Il resto dell'orchestra quasi tace, a parte due fagotti, due clarinetti e due corni 'inchiodati' alla ripetizione di un frammento di terze parallele a partire da un accordo di undicesima. È come se fosse un organetto suonato da un dilettante, con le doppie forcelle di *crescendo* e *diminuendo*. Il finale, fino a che il capo dei suonatori non interrompe le risate generali, è solo affidato alle percussioni. Il baritono partecipa a questo *crescendo* col timbro della voce: all'inizio deve cantare «*con voce infantile*», alla fine invece riderà «*very strident*», aumentando il volume gradatamente e spostandosi verso l'acuto. La simmetria della filastrocca piano piano si rompe, con accenti spostati e battute eccedenti. Il modo con cui il capo dei suonatori soggioga l'uditorio rammenta un altro racconto di Mann, *Mario e il mago*.

(Chorus)

Bela tosa che se voia
co un vecio maridar?

(Chorus)

Oseleto un fià stracheto
che sia bon da sifolar?^{xv}

(To the audience)

What a lot of fools you are!

CHORUS

How ridiculous you are!

Ha, ha ha, ha.

(General laughter, led by the leader, grows in intensity until he stops it with a gesture. He then takes the players off amidst applause. The leader then starts his antics,⁵⁵ ending with a wild gesture. He puts his tongue out at the hotel guests, who start leaving uneasily)

ASCHENBACH

Ah, little Tadzìu,
we do not laugh like the others.
Does your innocence keep you aloof,
or do you look to me for guidance?
Do you look to me?

(Tadzio remains quietly for a moment, then leaves. Aschenbach, musing)

So the moments pass;⁵⁶
And as they dwindle through the fragile neck
Dividing life from death, I see them flow
As once I saw the thread of sand slip through
My father's hour glass.

*(Black out)*A YOUNG ENGLISH CLERK *(from the distance)*

One moment if you please.

(Nearer)

One moment if you please.

(Coro)

Bela tosa che se voia
co un vecio maridar?

(Coro)

Oseleto un fià stracheto
che sia bon da sifolar?

(To the audience)

Che branco di sciocchi che siete!

CORO

Quanto ridere ci fa!

Ha, ha, ha, ha.

(La risata generale, guidata dal capo, che aumenta di intensità fino a quando lui la ferma con un gesto. Poi, fra gli applausi, fa uscire i suonatori e comincia le sue buffonerie, terminando con un gesto selvaggio. Mostra la lingua agli ospiti dell'albergo che cominciano ad andarsene, a disagio)

ASCHENBACH

Ah, piccolo Tadzìu,
noi non ridiamo come gli altri.
Sarà la tua innocenza che ti rende distante,
o fai riferimento a me, perché ti guidi?
Fai riferimento a me?

(Tadzio rimane in tranquillità per un momento, poi parte. Aschenbach, riflettendo)

Così i momenti passano;
e mentre diminuiscono, nel fragile collo
che divide vita e morte, li vedo scorrere
come una volta vidi il filo di sabbia scivolare nella
clessidra di mio padre.

*(Buio)*UN GIOVANE IMPIEGATO INGLESE *(in distanza)*

Un momento per cortesia.

(Più vicino)

Un momento per cortesia.

⁵⁵ Dopo la fine delle risate il capo dei suonatori continua con smorfie 'dionisiache' che in orchestra si traducono in una serie di gesti improvvisi e in colpi del timpano. Il tutto termina con uno sberleffo al pubblico, che se ne va con molto disagio su una corona degli ottoni. Tadzio rimane da solo con Aschenbach, che trae buoni auspici per il rapporto con lui.

⁵⁶ La transizione alla scena successiva ne anticipa, come d'abitudine, alcuni elementi, come l'entrata del clarinetto basso, che comincia su un tremolo semitonale. La timbrica si sposta verso il grave coi suoni cavernosi del corno. Aschenbach ha una digressione ' lirica ' – tratta da un passaggio del racconto – a proposito del tempo che scorre. Il profilo cromatico discendente della sua linea la dice lunga su quanto gli resti di energia vitale.

SCENE 11: The travel bureau

A YOUNG ENGLISH CLERK (*is coping with a crowd of hotel guests*)⁵⁷

One moment, if you please.

GUESTS (*singly*)

We must go today, no later.

My ticket please.

CLERK

One moment, if you please.

GUESTS

Information, please, it is most urgent.

Please pay attention to me.

CLERK

One moment, if you please.

GUESTS

Four places in the Wagon-lits for tonight,
four places, first class.

But my dear young man, I said today.

CLERK

One moment, if you please.

GUESTS

A hotel overnight, near the station.

Called to France – urgent business – I cannot
wait – I must go.

Will you help me, please.

CLERK

I'm sorry, Signori, we are closed.

(*The hotel guests leave in confusion. Aschenbach comes forward*)

ASCHENBACH

Young man, why do all these people hurry to
[leave?

CLERK

The end of the season, sir.

ASCHENBACH

What are these warnings all over the city?

CLERK

The city always takes precautions in this weather.

SCENA XI^a: L'ufficio di viaggi

UN GIOVANE IMPIEGATO INGLESE (*affronta una folla di clienti di vari alberghi*)

Un momento, per cortesia.

I CLIENTI (*singolarmente*)

Noi dobbiamo partire oggi, non oltre.

Il mio biglietto, per favore.

L'IMPIEGATO

Un momento, per cortesia.

I CLIENTI

Un'informazione, prego, della massima urgenza.

Per favore mi dia retta.

L'IMPIEGATO

Un momento, per cortesia.

I CLIENTI

Quattro posti in vagone letto per questa sera,
quattro posti, prima classe.

Ma, caro giovane, ho detto oggi.

L'IMPIEGATO

Un momento, per cortesia.

I CLIENTI

Un albergo per stanotte, vicino alla stazione.

Una chiamata dalla Francia – affari urgenti – non
posso aspettare – devo andare.

Mi aiuti, per cortesia.

L'IMPIEGATO

Mi dispiace, signori, siamo chiusi.

(*I clienti partono in grande confusione. Aschenbach si fa avanti*)

ASCHENBACH

Giovane, perché tutta questa gente si affretta a
[partire?

L'IMPIEGATO

La fine della stagione, Sir.

ASCHENBACH

Cosa sono questi avvisi in tutta la città?

L'IMPIEGATO

La città si cautela sempre con questo clima.

⁵⁷ La scena undicesima è formata da un'introduzione in cui si vede l'impiegato dell'agenzia di viaggi (dove siamo trasportati quasi per incantamento) cercare di placare gli ardori dei turisti che vogliono partire immediatamente, e dal suo successivo monologo. Già nell'introduzione sono evidenti i protagonisti strumentali di tutta la scena, la tuba e il clarinetto basso. Il diniego definitivo dell'impiegato – e la chiusura dell'ufficio – dà luogo a una raffica di Sol-Fa-Mi nel clarinetto basso, frammento che verrà ampliato e rovesciato in vari modi.

ASCHENBACH

Is that the truth?

CLERK

Sir, that is what they say,
what we are told to believe. But...

ASCHENBACH

The truth!

CLERK

In these last years,⁵⁸ Asiatic cholera has spread from the delta of the Ganges: to Hindustan, to China, Afghanistan and thence to Persia. They thought it would travel westwards by land, but it came by sea, to the southern ports – Malaga, Palermo... Last May, two dead bodies were discovered here in Venice with signs of the plague. It was hushed up. In a week there were ten more, twenty, thirty. A guest from Austria went home and died; hence the reports in the German newspapers. The authorities denied it – the city had never been healthier, they said. Sir, death is at work, the plague is with us. It flourishes, redoubles its powers. It is violent, convulsive, suffocating, few who contract it recover. The Ospedale Civico is full. The traffic to San Michele is continuous. And, Sir, the authorities are not moved by scruples, or by international agreements. They fear for their pockets – if there should be panic or blockade... Meanwhile the city is demoralised. Crime, drunkenness, murder, organised vice – evil forces are rife. Sir, take my advice. The blockade cannot be far off. Rather than put it off till tomorrow, you would do well to leave today.

ASCHENBACH

È questa la verità?

L'IMPIEGATO

Sir, è quello che dicono,
cioè quel che ci dicono di credere. Ma...

ASCHENBACH

La verità!

L'IMPIEGATO

In questi ultimi anni, il colera asiatico si è propagato dal delta del Gange: verso l'Indostan, la Cina, l'Afganistan e di lì in Persia. Si credeva che migrasse per via di terra verso l'Ovest, ma è venuto dal mare, nei porti del sud – Malaga, Palermo... Nel maggio scorso, due cadaveri furono trovati qui a Venezia, con i segni dell'epidemia. Fu tenuto segreto. Ma dopo una settimana ce n'erano dieci, venti, trenta. Un turista austriaco morì appena tornato a casa, e così apparvero i primi articoli nei giornali tedeschi. Le autorità negarono – la città non era mai stata tanto salubre, risposero. Sir, la morte è al lavoro, il male è tra noi. Cresce, raddoppia i suoi poteri. È violento, convulsivo, soffocante, pochi tra i contagiati guariscono. L'Ospedale Civico è pieno. Il viavai verso San Michele è continuo. E le autorità, Sir, non hanno né scrupoli, né rispetto per le convenzioni internazionali. Temono per le loro tasche – se si dovesse arrivare al panico o alla quarantena... Intanto la città si rilassa moralmente. Criminalità, ubriachezza, omicidi, prostituzione – forze malvagie prendono piede. Sir, segua il mio consiglio. La quarantena non può essere lontana. Invece di rimandare a domani, farebbe meglio a partire oggi stesso.

⁵⁸ Mi-Fa-Sol sono le note con cui comincia il resoconto dell'impiegato. Sono le stesse del finale dell'atto primo. Sia nel racconto che nell'opera l'impiegato – inglese – non fa parte fino in fondo della 'congiura' e quindi cede (nel racconto non ha nemmeno bisogno del pressante «the truth!» di Aschenbach). Due elementi sovrapposti: il tema dell'epidemia nel grave (violoncelli e contrabbassi) e la linea del clarinetto basso, con la sua fioritura. Lo sviluppo di questa linea è in una frase discendente che lentamente si impadronirà dello spazio sonoro (a partire dal fagotto). La voce dell'impiegato non ne viene 'accompagnata', ma si rifugia in un sillabato molto chiaro, che raramente coincide con quello che fanno gli strumenti. E solo in un momento si accende, guadagnando un acuto operistico («Death is at work»). Una nuova ascesa la sentiamo quando l'impiegato parla delle «evil forces». Questo accenno alle «forze del male» e alla corruzione dei costumi, presente anche in Mann, è fondamentale: la malattia di Venezia e la malattia morale di Aschenbach coincidono. Opporsi, e dunque partire, sarebbe contrastare il destino che Aschenbach si è scelto. Il profilo discendente della sua allocuzione al tempo e il profilo discendente della scoperta del dilagare dell'epidemia coincidono; è una discesa verso la fine, verso l'annientamento.

ASCHENBACH

Thank you, young man.

CLERK

Good night sir, it is true, every word.

SCENE 12: The lady of the pearls

ASCHENBACH (*walks up and down agitatedly*)

So it is true, true, more fearful than I thought.⁵⁹

I must warn them, warn the lady of the pearls,
speak to her now.

«Madame», I will say,

«allow a perfect stranger to give you a warning».

«Madame», I will say, «Go away at once,
you are *not safe here*.^{xvi}

Venice is in the grip of the plague.

Do you not see how everyone is leaving?

You must go too, with your daughters,
and with... Tazio, your son».

«Madame», I will say, «Madame»...

(The lights go up on the hall of the hotel. Tazio's mother walks into the hall.⁶⁰ Aschenbach makes as if to speak to her. She comes right up to him but he turns aside into his room. With book)

So – I didn't speak! Once again I have failed to make everything decent and above aboard, missed the opportunity to become myself again, missed the opportunity to regain my reason, my self-possession. But what is self-possession? What is reason, moral sense, what is art itself, compared to the rewards of chaos? The city's secret, desperate, disastrous, destroying, is my hope. I will not speak. What if all were dead, and only we two left alive?

(He sleeps)

ASCHENBACH

La ringrazio, giovane.

L'IMPIEGATO

Buonanotte, Sir, questa è la verità, parola per
[parola.

SCENA XII^a: La dama delle perle

ASCHENBACH (*agitato cammina su e giù*)

Dunque è vero, e più spaventoso di quanto

[pensavo.

Devo avvertirli, avvisare la signora delle perle,
parlare con lei subito.

«Madame» le dirò,

«permetta a un perfetto estraneo di avvertirla».

«Madame», le dirò «parta, e subito,
qui non siete al sicuro.

Venezia è in preda all'epidemia.

Non vede come tutti stanno partendo?

Deve andare via anche lei, con le sue figlie,
e con... Tazio, suo figlio».

«Madame...», le dirò, «Madame»...

(Si accendono le luci nella hall dell'albergo. La madre di Tazio entra nella hall. Aschenbach fa per parlarle... Lei viene direttamente verso di lui, ma lui si gira e rientra in camera. Con il libro)

Dunque – non ho parlato! Ho perso ancora l'occasione di rendere tutto dignitoso e rispettabile, ho perso l'opportunità di ritornare me stesso, di riavere la mia ragione, il controllo di me. Ma cos'è il controllo di sé? Cos'è la ragione, il senso morale, cos'è l'arte stessa comparata ai premi garantiti dal caos? Il segreto della città, disperato, disastroso, sterminatore, è la mia speranza. Non parlerò. Che accadrebbe se tutti morissero, e solo noi due rimanessimo in vita?

(Dorme)

⁵⁹ Nella breve scena dodicesima il materiale connettivo è il § faticoso della scena sesta. Aschenbach 'prova' il suo discorso alla dama delle perle assumendone il lessico: una quarta discendente è all'inizio dei suoi ripetuti «“Madame”, I will say», anche questi in progressione discendente.

^{xvi} «in danger» – «[qui siete] in pericolo».

⁶⁰ La dama delle perle entra con la consueta alternanza di quarte aumentate e giuste. Al momento di incontrare Aschenbach sentiamo un colpo di piatti. Ma Aschenbach non riesce a parlarle... Aschenbach non solo è attirato dal baratro, ossia dal caos, e ormai staccato dall'arte e dalla padronanza del sé, ma ammette perfino che il «segreto della città» e l'autodistruzione sono la sua speranza (nel racconto, finito nel 1912, questo vale come pre-sagio della imminente guerra e della fine della *belle époque*).

SCENE 13: The dream

(A dark stage. Aschenbach is faintly discernable asleep)

DIONYSUS

Receive the stranger god.⁶¹

APOLLO

No! Reject the abyss.

DIONYSUS

Do not turn away from life.

APOLLO

No! Abjure the knowledge that forgives.

DIONYSUS

Do not refuse the mysteries.

APOLLO

No! Love reason, beauty, form.

DIONYSUS

He who denies the god, denies his nature.

APOLLO

No! Remember the miracle of regained
[detachment.^{xvii}

DIONYSUS

Come! Beat on the drums.

APOLLO

No!

DIONYSUS

Stumble in the reeling dance.

APOLLO (*fading*)

No!

DIONYSUS

Goad the beasts with
garlanded staves,
seize their horns,
ride into the throng.
Behold the sacrifice!

APOLLO (*distant*)

I go, I go now.

SCENA XIII^a: Il sogno

(Palcoscenico buio. Aschenbach, appena visibile, è addormentato)

DIONISO

Ricevi il dio straniero.

APOLLO

No! Rifiuta l'abisso.

DIONISO

Non voltare le spalle alla vita.

APOLLO

No! Abiura la conoscenza che perdona.

DIONISO

Non rifiutare i misteri.

APOLLO

No! Ama la ragione, la bellezza, la forma.

DIONISO

Chi rifiuta il dio, rifiuta la propria natura.

APOLLO

No! Ricordati il miracolo del riconquistato
[distacco.

DIONISO

Vieni! Suona i tamburi.

APOLLO

No!

DIONISO

Abbandonati alla danza frenetica.

APOLLO (*svanendo*)

No!

DIONISO

Incita le bestie con
bastoni inghirlandati,
afferra le loro corna,
cavalca fra la torma.
Contempla il sacrificio!

APOLLO (*in distanza*)

Vado, adesso vado, vado.

⁶¹ Aschenbach dorme e i suoi pensieri prendono corpo. L'ultimo dei «tramiti» è Dioniso stesso, preannunciato dal tema del viaggio, che, come abbiamo visto, si identifica col viaggio al di fuori della ragione e dell'equilibrio – caratteri tipici del dionisiaco. Abbiamo un contrasto ricalcato sulle sticomitie e sulle dispute della tragedia greca classica. Al disegno ascendente di Dioniso si oppone il disegno ad arco di Apollo, accompagnato dalle campane. Le due voci, il baritono e il contraltista, si dispongono ai due estremi dell'ottava La₂-La₃. Ma alla fine il baritono invade l'ottava superiore con sempre maggior decisione. E il contraltista scenderà fino al La₂.

^{xvii} «No! be ruled by me and by my laws» – «No! sii governato da me e dalle mie leggi».

(The followers of Dionysus appear)

Aa-oo! Aa-oo!

Taste it. Taste the
sacrifice.⁶²

Join the worshippers,
embrace, laugh, cry,
to honour the god,
I am he!

(I seguaci di Dioniso compaiono)

Aa-oo! Aa-oo!

Assaggiolo. Assaggia il
sacrificio.

Unisciti agli adoratori,
abbraccia, ridi, piangi,
in onore del dio.

Io sono lui!

FOLLOWERS

Aa-oo! Aa-oo!

(The Dionysiac dance starts riotously,^{xviii} and slowly fades)

ASCHENBACH *(in his sleep)*

Aa-oo! Aa-oo!

(He suddenly awakes. Spoken)

It is true, it is all true.⁶³ I can fall no further. O the
taste of knowledge. Let the gods do what they will
with me.

(Black out)

I SEGUACI

Aa-oo! Aa-oo!

(La danza dionisiaca comincia tumultuosa, e lentamente si affievolisce)

ASCHENBACH *(nel sonno)*

Aa-oo! Aa-oo!

(Si sveglia all'improvviso. Parlando)

È vero, tutto vero. Non posso cadere più in
basso. Oh, sapore della conoscenza. Che gli dei
facciano di me quello che vogliono.

(Buio)

SCENE 14: The empty beach⁶⁴

*(Aschenbach slowly moves to his chair on the beach
where Tadzio and a few friends are mooning about.)*

SCENA XIV^a: La spiaggia vuota

*Aschenbach va lentamente verso la sua sdraio sulla
spiaggia. Tadzio e pochi amici stanno bighellonan-*

⁶² Rimasto solo Dioniso, nulla può frenarne il trionfo. Questa parte del sogno è – a differenza della precedente – presente nel racconto di Mann, che descriveva un incubo a carattere dionisiaco con tanto di satiri, sacrifici, orgia. Quando Dioniso urla «I am he», dopo essere stato preceduto dallo «Aa-oo» degli adoratori e dalla presenza dell'accordo di Tadzio, non ci rimane difficile capire con chi sia veramente da identificare il dio. Ecco la fine, il rovescio, lo smascheramento dei giochi apollinei del finale primo. Le note del tema di Tadzio sono alla fine contraddette dall'approdo finale del sabba, il Re♯; quest'ultima nota è stata anticipata dalla tuba, che non ha smesso per un attimo di insistere, nella regione grave, su una versione contratta del tema dell'epidemia.

^{xviii} «reaches a climax» – «raggiunge un apice».

⁶³ L'ultimo brevissimo recitativo di Aschenbach è una resa incondizionata. La sua frase finale è una catena di terze discendenti, come il tema della vista – e che sia vero o no che la terza, in Britten, ha spesso una connotazione amorosa, è a questo sentimento che Aschenbach ha ceduto completamente.

⁶⁴ Aschenbach si trascina sulla spiaggia. Il panorama si apre ancora ai nostri occhi, ma *quantum mutatus ab illo!*
ESEMPIO 20 (II.14, 288)

Perfino i bambini, oppressi, non riescono a giocare. Le energie vitali sono state come risucchiate via dalla partitura.

They begin a desultory dance.^{xix} It breaks off. They begin another, but soon run off)

(Black out)

ASCHENBACH

Do what you will with me!

SCENE 15: The hotel barber's shop (II)

(Aschenbach is again in the chair and the hotel barber is attending to him)

BARBER

Yes! A very wise decision, if I may say so.⁶⁵

One should not neglect oneself in one's middle
[life.

Everyone should make a stand against advancing
[years.

(Holding up the mirror)

Guardate, Signore, egregio Signore!

Grey? O just a trifle,
due to lack of interest,

you would not neglect your health? your teeth?

Then why refuse the use of cosmetics?

Nothing ages a man like grey hair,

Permit me to aid it just a little?

(Works on his hair with lotions etc.)

Very wise,
magnificent,
all the difference,
va bene, Signore?

Now if we were to tone up the skin?

O just a little, a very little...

(Works on Aschenbach's skin)

Signore, my forte...

to bring back the appearance of youth...

va bene, Signore?

Give some brilliance to the eyes –

nothing brightens a face like the eyes!

do. Incominciano una danza discontinua, l'interrompono. Ne cominciano un'altra, ma presto corrono via)

(Buio)

ASCHENBACH

Fa' di me quello che vuoi!

SCENA XV^a: La bottega del barbiere dell'albergo (II)

(Aschenbach appare ancora nella poltrona del barbiere dell'albergo, che si sta occupando di lui)

IL BARBIERE

Si! Una decisione molto saggia, se mi permette.

A metà della vita non ci si dovrebbe trascurare.

Tutti dovrebbero opporre resistenza agli anni che
[avanzano.

(Tenendo su lo specchio)

Guardate, signore, egregio signore!

Grigio? Appena un'inezia,
colpa del Suo disinteresse;

Lei non trascurerebbe la sua salute? i suoi denti?

Allora perché rifiutarsi l'uso dei cosmetici?

Niente invecchia di più un uomo che i capelli grigi.

Mi permetta di rimediarmi solo un pochino?

(Lavora i suoi capelli con delle lozioni, etc.)

Molto saggio,
magnifico,
ecco la differenza,
va bene, signore?

E se ora dessimo un po' di tono alla pelle?

Oh solo un poco, solo un pochino...

(Lavora alla pelle di Aschenbach)

Signore, il mio forte...

per restituire l'apparenza della gioventù...

va bene, signore?

Diamo un poco di luce agli occhi –

niente illumina il viso quanto gli occhi!

^{xix} «game» – «gioco».

⁶⁵ La scena quindicesima è un ampliamento dell'ottava; il lessico musicale del barbiere, colle sue idiosincrasie («Guardate, signore») e il suono stridente di oboi, corni, trombe con sordina, rimane pressoché invariato. Si aggiunge solo – non piccolo dettaglio – il suono del timpano. Aschenbach, muto, assiste impassibile alla trasformazione che il barbiere sta operando su di lui. Così non replica all'allusione amorosa del barbiere, che è paral-la a quella del bellimbusto sul vaporetto; anche perché i cosmetici lo hanno ridotto uguale a quello.

(Works on Aschenbach's eyes)

Head back, Signore...
quite, quite still...
an excellent subject, if I may say so.

(Holding up the mirror)

Guardate Signore! va bene Signore?
Prego, prego.
A masterpiece, a masterpiece!
Now the Signore can fall in love with a good
grace.

Prego, prego,

(Accepting Aschenbach's tip)

Addio Signore, egregio Signore!

(Black out)

(Lavora agli occhi di Aschenbach)

La testa all'indietro, signore...
immobile, completamente immobile...
Lei è un eccellente soggetto, se mi è permesso dirlo.

(Tenendo su lo specchio)

Guardate signore! va bene signore?
Prego, prego.
Un capolavoro, un capolavoro!
Adesso il signore può innamorarsi con buona
[grazia.]

Prego, prego.

(Accettando la mancia di Aschenbach)

Addio signore, egregio signore.

(Buio)

SCENE 16: The last visit to Venice

ASCHENBACH *(in his new appearance is seen getting gaily into a gondola)*

Hurrah for the Piazza,⁶⁶
The pride of the city,
All hail to San Marco
All hail to my beauty, my beauty,

(The gondola stops and Aschenbach gets out)

«the pretty little darling
don't you know».

(He sees the Polish family walking in front of him and starts distractedly following them.⁶⁷ Tazio detaches himself from the rest of his family and waits for Aschenbach. He looks full at Aschenbach, who turns away)

He saw me, he saw me, and did not betray me.

(Tazio joins his family. Aschenbach continues to follow but loses sight of them. Aschenbach leans ex-

SCENA XVI^a: L'ultima visita a Venezia

ASCHENBACH *(nel suo nuovo aspetto, sale gioiosamente in gondola)*

Hurrah per la Piazza,
l'orgoglio della città,
gloria a San Marco,
gloria alla mia bellezza,

(La gondola si ferma e Aschenbach scende)

«il piccolo caro tesoro
mi capisce?»

(Vede la famiglia polacca che cammina davanti a lui, e incomincia ad inseguirli distrattamente. Tazio si stacca dal resto della sua famiglia e aspetta Aschenbach, guardandolo fisso negli occhi. Aschenbach si volta)

Mi ha visto, mi ha visto e non mi ha tradito.

(Tazio raggiunge la sua famiglia. Aschenbach continua ad inseguirli, ma li perde di vista. Aschenbach

⁶⁶ E infatti appena uscito dalla bottega e lanciato per le strade di Venezia, troviamo Aschenbach nel pieno di una stridula – pseudo-wagneriana, perché ci ricorda l'atto terzo di *Siegfried* – e gioiosa melodia che varia il «We'll meet on the Piazza» dell'equivoca compagnia della barca per Venezia. Lo sfondo musicale è il «Serenissima» declamato dai legni.

⁶⁷ L'ultimo inseguimento di Aschenbach sembra produttivo. La struttura è ancora quella di una ripetizione di uno schema, anche se non più di passacaglia. Un altro procedimento antiquato – ironia della sorte, per un uomo così ringiovanito dai cosmetici – si sovrappone: un canone a specchio tra le parti, in una sorta di variazione del tema del desiderio. Il canone è, come la passacaglia, emblema di un moto apparente; l'inseguimento tra le parti non 'sviluppa'. Purtuttavia più dinamico della passacaglia: e per la prima volta l'accordo di Tazio si muove, non è più un'entità statica e irraggiungibile, irrelata al resto del tessuto, confinata nella tonalità di La. Infatti Tazio si «distacca» dalla famiglia per attendere Aschenbach e guardarlo con intenzione. Ma al termine dell'inseguimento Aschenbach non ha nulla, se non quello sguardo; che è come tornare al punto di partenza. Dunque ritorna il La e l'accordo 'fisso'.

hausted against a well-head. The strawberry seller comes by)

STRAWBERRY SELLER

Le bele fragole,⁶⁸

La bela, bela ua,

Fine strawberries.

(Aschenbach buys some fruit)

Grassie tante a voi, Signore.

(She goes out singing.)

Signore, fresh today.

ASCHENBACH

Ugh, they are soft, musty, over-ripe!

(He sits down, tired and ill)

Chaos, chaos and sickness.⁶⁹

What if all were dead

and only we two left alive?

O Aschenbach...

Famous as master...

Self-discipline... your strength...

All folly, all pretence –

O perilous sweetness

the *path*^{xx} that poets crave.

Socrates knew, Socrates told us.

Does beauty lead to wisdom, Phaedrus?⁷⁰

Yes, but through the senses.

si appoggia esausto contro il bordo di un pozzo. La venditrice di fragole si avvicina)

LA VENDITRICE DI FRAGOLE

Le bele fragole,

la bela, la bela ua,

Belle fragole.

(Aschenbach compra qualche frutto)

Grassie tante a voi, signore...

(Esce cantando)

Signori, fresche di oggi.

ASCHENBACH

Puah, sono sfatte, ammuffite, troppo mature!

(Si siede, stanco e malato)

Caos, caos e malattia.

Cosa accadrebbe se tutti fossero morti

e noi due soltanto rimanessimo in vita?

O Aschenbach...

Famoso maestro...

Autodisciplina... la tua forza...

Tutto è follia, tutto è pretesa –

O pericolosa dolcezza

sentiero cui i poeti anelano.

Socrate lo sapeva, Socrate ce lo ha detto.

La bellezza conduce alla saggezza, Fedro?

Sì, ma attraverso i sensi.

⁶⁸ L'allargamento delle parti amplia e svuota lo spazio sonoro. Rimane, all'acuto, il violino solo, e al grave un unico contrabbasso. Se lo strumento solista è, narratologicamente, la 'messa a fuoco' del personaggio, il doppio strumento solista ne mette a nudo la dissociazione, e anche, nel suono esile, la spossatezza. Torna in scena la venditrice di fragole, con la sua cantilena. Aschenbach compra la frutta a ripetere l'atto 'magico' che nell'atto primo lo aveva convinto a rimanere a Venezia. L'incantesimo opera al contrario.

⁶⁹ L'inizio dell'aria conclusiva di Aschenbach è tutto contrappuntato dalle note dell'accordo di Tadzio e dal tema del desiderio. Caos e malattia: questo è l'approdo a cui è arrivato Aschenbach, che non può che constatarlo, accompagnato dalla sua fanfara. Mann indugia così sulla differenza tra il famoso scrittore appena nobilitato e il decadente e grottesco personaggio appoggiato al pozzo.

^{xx} «wisdom» – «saggezza».

⁷⁰ Il nucleo centrale dell'aria è nel famoso dialogo pseudo-platonico tratto anch'esso da Mann:

ESEMPIO 21 (II.16, 308)

Very quietly (Allegretto) ($\text{♩} = 76$)

Aschenbach

[Pf., Arpa] Does beau - ty lead to wis - dom Phae - drus?

Can poets take this way then
 For senses lead to passion, Phaedrus.
 Passion leads to knowledge
 Knowledge to forgiveness
 To compassion with the abyss.
 Should we then reject it, Phaedrus,
 The wisdom poets crave,
 Seeking only form and pure detachment
 Simplicity and discipline?
 But this beauty, Phaedrus.
 Discovered through the senses
 And senses lead to passion, Phaedrus
 And passion to the *pit*.^{xxi}

And now, Phaedrus, I will go.
 But you stay here
 and when your eyes no longer see me, then you
 go too.

(Black out)

SCENE 17: The departure

(The hotel hall leading to the beach. The hotel manager is standing waiting. The hotel porter is fussing around)

MANAGER

The wind still blows from the land,
 the air is not good, it is hot and unnatural.⁷¹
 The time of politeness and welcome
 to our excellent hotel is over.

Possano i poeti percorrere questa via, dunque
 poiché i sensi conducono alla passione, Fedro.
 La passione conduce alla conoscenza
 la conoscenza al perdono
 E alla simpatia con l'abisso.
 Dobbiamo dunque rifiutarla, Fedro,
 la saggezza cui anelano i poeti
 cercando solo la forma e il puro distacco
 la semplicità e la disciplina?
 Ma questa è la bellezza, Fedro.
 Scoperta attraverso i sensi
 e i sensi conducono alla passione, Fedro
 e la passione alla fossa.

Ed ora, Fedro, io vado.
 Ma tu resta qui
 e quando i tuoi occhi non potranno più vedermi,
 va', allora, anche tu.

(Buio)

SCENA XVII^a: La partenza

(La hall dell'albergo, che porta in spiaggia. Il direttore dell'albergo aspetta in piedi. Il facchino dell'albergo si aggira attorno)

IL DIRETTORE

Il vento soffia ancora da terra,
 l'aria non è buona, è calda e innaturale.
 Il tempo della cortesia e del benvenuto
 al nostro eccellente albergo è finito.

segue nota 70

È stato notato come questo approdo nell'opera sia connotato in modo sostanzialmente più positivo che non nel racconto. L'uniforme accompagnamento – meglio: interpunzione – dell'arpa e del pianoforte è un'ultima incarnazione del recitativo di Aschenbach, come se egli avesse travalicato la sua dimensione intellettuale. Il tono ultraterreno – già nell'arpa – è aumentato dalla presenza sporadica degli armonici degli archi, e dalla veste modale (per sua natura, nel lessico novecentesco, 'distaccata'). Si tratta in effetti di una compresenza di Do e la; un compromesso tra la nuova essenza di Aschenbach (le note che iniziano la melodia sono le stesse con cui ha dichiarato il suo amore per Tadzio) e la tonalità attorno a cui gravitava all'inizio. Non solo; ma nella melodia e nella inflessione all'insù di ogni semifrase, arcuata come un punto di domanda, come nel finale «then you go too», troviamo la conciliazione tra la seconda maggiore e la terza. Una conciliazione anche tra i due 'sistemi' esatonale e tonale. Insomma, un arricchimento piuttosto che una sconfitta. Al termine del monologo il tema della vista compare orchestrato per soli fiati. Simbolicamente il cambio di chiave e la dicitura «Scene 17» sono simultanei; simbolicamente, perché la scena ultima si chiama «The departure».

^{xxi} «abyss» – «abisso».

⁷¹ La «vista» è il naturale tramite con cui siamo reintrodotti nell'albergo. È una delle poche situazioni in cui non vediamo interferire l'ingombrante soggetto-Aschenbach, ma assistiamo al retroscena. Il dialogo tra il direttore dell'albergo e il facchino è ricco di allusioni escatologiche. L'albergo è metafora del luogo dove si consuma l'espe-

PORTER (*gaily*)

First one goes,
then another goes – è capo?
Soon we shall be all alone – è capo?

MANAGER

Be silent!
Where is the baggage of the lady of the pearls?
Were you not told to bring it down?

PORTER

First one goes,
then another goes,
then five go – è vero capo?

MANAGER

Begone!

(*The hotel porter goes off*)

When guests arrive at my splendid hotel

I welcome them,
I show them the view.
And when they go,
by choice or chance,
I'm here to say addio!

PORTER (*returning with baggage*)

First one goes,
now they all go.

(*He puts the baggage down*)

And the writing gentleman?

MANAGER

Be silent –
who comes and goes is my affair.

(*Aschenbach comes in wearily. He looks at the baggage*)⁷²

Buon giorno, Signor von Aschenbach.

ASCHENBACH

More departures?

IL FACCHINO (*garrulo*)

Prima parte uno,
dopo va via un altro – eh, capo?
Presto saremo tutti soli – eh, capo?

IL DIRETTORE

Zitto!
Dove sono i bagagli della signora delle perle?
Non ti avevo detto di portarli giù?

IL FACCHINO

Prima parte uno,
dopo va via un altro,
dopo ne partono cinque – è vero, capo?

IL DIRETTORE

Sparisci!

(*Il facchino esce*)

Quando gli ospiti arrivano al mio splendido
[albergo,

io do loro il benvenuto,
mostro loro la vista.
E quando partono,
per scelta o per caso,
io sono qui a dar loro l'addio!

IL FACCHINO (*ritornando con i bagagli*)

Prima parte uno,
adesso partono tutti.

(*Scarica i bagagli*)

E il signore che scrive?

IL DIRETTORE

Zitto –
chi viene e chi va è affare mio.

(*Aschenbach arriva faticosamente. Dà un'occhiata a i bagagli*)

Buon giorno, signor von Aschenbach.

ASCHENBACH

Altre partenze?

segue nota 71

rienza vitale, col suo carico di conoscenza, di avvenimenti, ma da cui alla fine bisogna staccarsi. È dunque ironicamente che dobbiamo intendere l'allegria petulante del facchino e dei suoi «First one goes, then another goes», e il *solo* del direttore, accompagnato dalla consueta fanfara, «When guests arrive», col finale «Addio». Siamo in fa#, relativa minore di La. Ci stiamo avvicinando alla meta.

⁷² Aschenbach pronuncia poche parole, non sembra reagire più di tanto alla notizia della partenza di Tazio insieme alla famiglia. La sua presenza dà solo l'aire al direttore per uscire in una nuova frase enfatica e allusiva («Our work is nearly done»). Nel «lavoro» del direttore si può scorgere un riferimento al lavoro dei «tramiti» che hanno condotto Aschenbach fino a quel punto.

MANAGER

Signore, it is the time of departure.

ASCHENBACH

Our Polish friends?

MANAGER

Precisely, Signore,
the lady and her family
now return to their home
in the cold, cold north
beyond the mountains.

ASCHENBACH

When?

MANAGER

After luncheon, to be sure.

(Aschenbach nods)

Yes, Signor von Aschenbach,
the season comes to an end,
our work is nearly done.
No doubt the Signore
will be leaving us soon?
We must all lose
what we think to enjoy the most.

(The hotel manager watches Aschenbach go out the deserted beach. He goes to his usual chair. Tadzio, Jaschuu, a few other boys, and Tadzio's sisters come on to the beach.⁷³ Tadzio and Jaschuu start a game together; the other children watch. The game becomes rougher with Jaschuu dominating. The other children become frightened. Jaschuu gets Tadzio down: he kneels on his back. The children cry out. Jaschuu presses Tadzio's face into the sand. The other children run off)

IL DIRETTORE

Signore, è il periodo della partenze.

ASCHENBACH

I nostri amici polacchi?

IL DIRETTORE

Precisamente, signore,
la signora e la sua famiglia
ritornano alla loro casa
nel freddo, freddo nord
oltre le montagne.

ASCHENBACH

Quando?

IL DIRETTORE

Dopo pranzo, credo.

(Aschenbach annuisce)

Sì, Signor von Aschenbach,
la stagione arriva alla fine,
il nostro lavoro è più o meno finito.
Senza dubbio, il signore
ci lascerà presto?
Tutti siamo destinati a perdere
ciò che crediamo ci dia più gioia.

(Il direttore dell'albergo osserva Aschenbach uscire sulla spiaggia deserta. Va verso la solita sedia a sdraio. Tadzio, Jaschuu, un gruppo di ragazzi e le sorelle di Tadzio arrivano in spiaggia. Tadzio e Jaschuu incominciano un gioco insieme; gli altri bambini guardano. Il gioco diventa più violento con Jaschuu che domina la lotta. Gli altri bambini incominciano a spaventarsi. Jaschuu getta a terra Tadzio: gli schiaccia la schiena con le ginocchia. I bambini strillano. Jaschuu preme il viso di Tadzio nella sabbia. Gli altri bambini scappano via)

⁷³ I giochi dei bambini sulla spiaggia non sembrano differenti dal solito. Ma comincia un improvviso *stringendo*, e sentiamo la tuba, sotto il tessuto strumentale che si infittisce a poco a poco, prodursi nel frammento del 'sabba' del sogno di Aschenbach (che è poi il tema dell'epidemia). In effetti Tadzio, il vincitore del *pentathlon*, sta soccombendo. È il rovesciamento del finale dell'atto primo (e ricordiamoci che quel finale è stato introdotto dalla Piper e da Britten). Ma Aschenbach riesce a intervenire nel mondo fin qui sempre osservato da lontano: interviene con un gesto e un grido, a interrompere la profanazione del corpo di Tadzio. È il suo atto d'amore, con cui guadagna, in un certo senso, l'ultraterreno.

ASCHENBACH (*trying to get up*)

Ah no!

(*Jaschiu suddenly lets Tadzio go and runs off. Tadzio slowly gets up as he is called*)

CHORUS (*off*)

Adziù! Adziù! Adziù!

ASCHENBACH

Tadziù!⁷⁴

(*At a clear beckon from Tadzio, Aschenbach slumps in his chair. Tadzio continues his walk far out to sea.*)

END OF THE OPERA

ASCHENBACH (*cercando di alzarsi*)

Ah, no!

(*Jaschiu, di colpo libera Tadzio e scappa. Tadzio si solleva lentamente nel mentre viene chiamato*)

CORO (*fuori scena*)

Adziù! Adziù! Adziù!

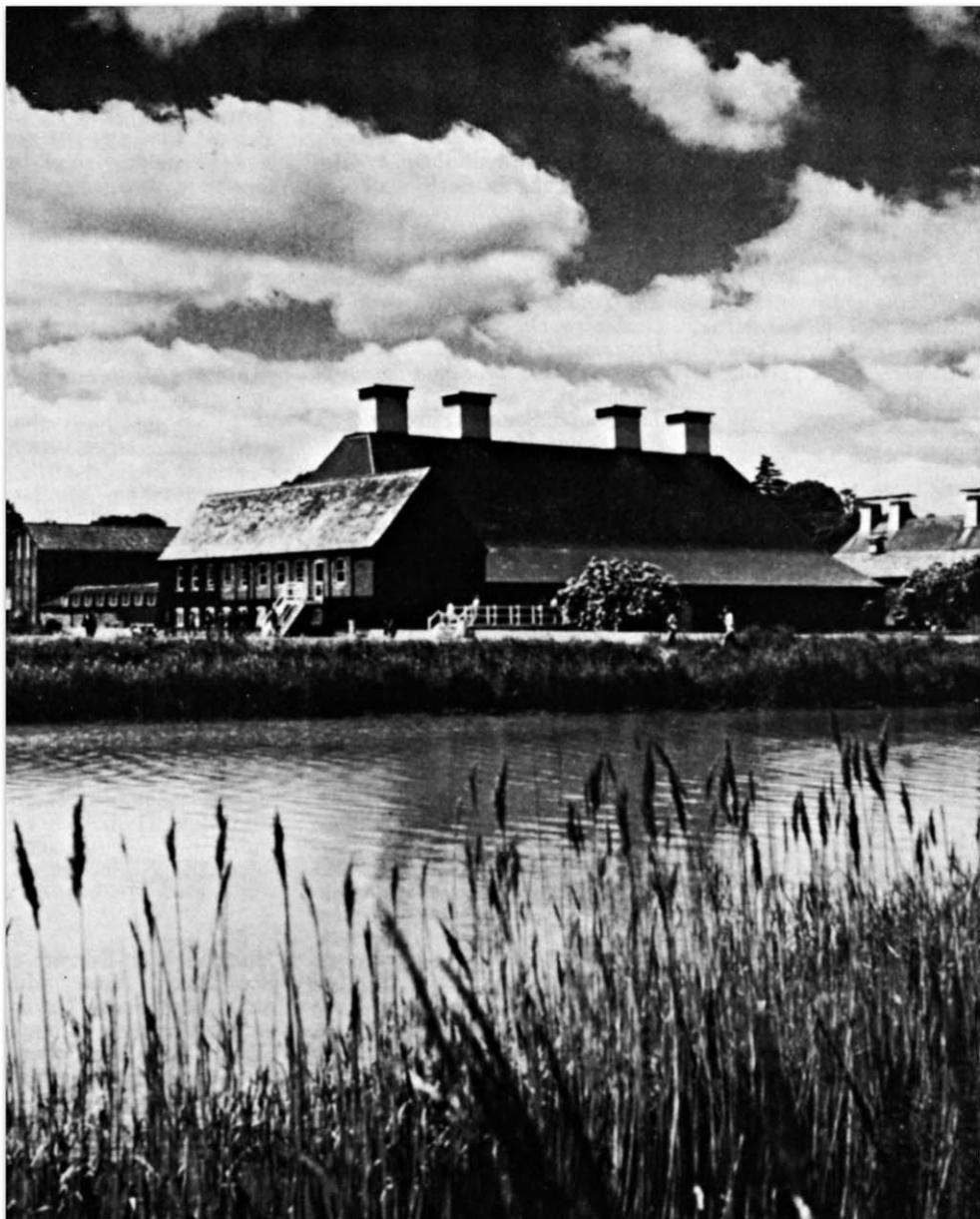
ASCHENBACH

Tadziù!

(*A un chiaro gesto di Tadzio, Aschenbach crolla nella sua sedia. Tadzio continua a camminare in lontananza verso il mare.*)

FINE DELL'OPERA

⁷⁴ La musica ritorna al saldo approdo di La, Aschenbach imitando il coro canta il suo finale richiamo («Tadziù») sulle stesse note di «Then Eros is in the word». Il diletto «psicagogo» nominato da Mann proprio quando Aschenbach chiude gli occhi gli fa un cenno, un cenno chiaro, prima di allontanarsi, e la sua musica si impadronisce della trama strumentale, trasfigurandosi anch'essa, dal vibrafono al timbro più immateriale del *Glockenspiel*. L'ultima nota è un La acutissimo, che vibra sempre più lentamente fino ad estinguersi. La strada di Aschenbach è finita.



L'esterno dei Maltings di Snape. I Maltings ospitarono la prima assoluta di *Death in Venice*. Da MICHAEL OLIVER, *Benjamin Britten*, London, Phaidon Press, 1996.

L'orchestra

3 Flauti (I e II anche Ottavini)
2 Oboi
2 Clarinetti (II anche Clarinetto basso)
2 Fagotti

Arpa
Pianoforte

Violini I (minimo 6)
Violini II (minimo 4)
Viole (minimo 3)
Violoncelli (minimo 3)
Contrabbassi (minimo 2)

2 Corni
2 Trombe
2 Tromboni
Bassotuba

Timpani

Percussioni (5 esecutori): 6 tamburi (2 [tamburi militari] piccoli, 2 tenori, 2 grancasse [una molto grande]), 3 tomtom, 3 tamburi cinesi, tamburo piccolo, tamburo intonato (Do), coppia di piatti, 2 piatti sospesi, coppia di piatti piccoli, tamburino [basco], *wood-blocks*, triangolo, 2 fruste (grande e piccola), 2 gong intonati, 2 tamtam (piccolo e grande), macchina del vento, campane, albero di campanelle, crotali, vibrafono, 2 *glockenspiele*, 2 xilofoni (uno piccolo), 1 marimba.

Britten è uno dei grandi virtuosi dell'orchestrazione novecentesca. Pochi compositori come lui riescono a sfruttare il (relativamente) poco in modo da farlo fruttare così tanto, sia come volume di suono che come varietà di soluzioni. L'orchestra di *Death in Venice* procede nel solco delle sperimentazioni cameristiche di Britten, anche se in modo sensibilmente più largo.

Non troviamo però una grande varietà di legni: non c'è il corno inglese né il controfagotto, dei flauti è presente solo l'ottavino (ma con la possibilità di averne due simultaneamente). Se l'orchestra è un'orchestra cosiddetta «a due», classica, con la particolarità di avere una coppia di tromboni invece di uno solo, e se gli archi potrebbero essere anche nel numero di quelli che compongono un'orchestra da camera, colpisce la massa delle percussioni, che necessita di cinque esecutori più il timpanista. La parte intonata e quella non intonata sono entrambe ben nutrite, con una prevalenza tuttavia di membrane rispetto agli strumenti di metallo. Si tratta di percussioni tutto sommato tradizionali (non c'è grande differenza rispetto a partiture 'classiche' del Novecento come *Ioni-*

sation, quanto meno come varietà), ed è più o meno improprio, nonostante l'interesse di Britten per la cultura dell'Asia sud-orientale, parlare di *gamelan*. È semmai un *gamelan* occidentale, che ben riflette la presenza, su un piano quasi paritario accanto alla parola cantata, del mimo e della danza (nel Novecento un gran numero di partiture per danza prevede un ruolo preponderante delle percussioni). Una funzione quasi di protagonista ha il vibrafono, che 'interpreta' Tazio, e che ha i suoi 'doppi' nel *glockenspiel* e nella marimba.

Un altro strumento che ha una funzione ben individuata è il pianoforte, che suona sia nell'orchestra che come accompagnamento – meglio: interpunzione – dei recitativi di Aschenbach. La partitura è esplicita nel dire che i recitativi dovrebbero essere «declamatory in style, rather than lyrical», ma che non dovrebbero essere mai cantati «in the manner of *recitativo secco*, but always with some expression»,¹ indice di una concezione che a noi pare oggi datata del recitativo al cembalo settecentesco, ma anche di un'esplicita presa di distanza da qualunque tentazione neoclassica. Ma anche che la lunghezza e la posizione dei recitativi sono state precisamente calcolate, onde evitare tagli indesiderati.² Il recitativo non si oppone all'aria, non fa da cesura.

Si può dire che nessuno scorcio sia eccessivamente difficile per l'orchestra, ma un gran numero di passaggi 'esposti' è insidioso per l'intonazione e per la sicurezza dell'emissione (soprattutto nei fiati).

¹ BENJAMIN BRITTEN, *Death in Venice* cit.; curata da Colin Matthews e Rosamund Strode: Britten, come è specificato (p. XIV) non poté curare le bozze della stampa a causa della sua cattiva salute.

² Ivi, p. XIII. Tagli opzionali sono invece indicati dal compositore medesimo nella partitura.

Le voci

The image displays a musical score for the opera *Death in Venice*, specifically focusing on the vocal ranges of the main characters. The score is written on ten staves, each corresponding to a character. The characters listed from top to bottom are: Aschenbach (Tenor), Traveller (Bass), Elderly fop (Bass), Old gondolier (Bass), Hotel manager (Bass), Hotel barber (Bass), Leader of the players (Bass), Dionysus (Bass), and Apollo (Soprano). Each staff shows a melodic line with a range indicator (a double-headed arrow) and a note indicating the highest pitch reached. The notes for Aschenbach, Traveller, Elderly fop, Old gondolier, Hotel manager, Hotel barber, Leader of the players, and Dionysus are all in the bass or tenor range. The note for Apollo is in the soprano range. The word 'falsetto' is written above the notes for the Elderly fop and the Leader of the players, indicating that they sing in falsetto.

Poche opere come *Death in Venice*, oltre a *Erwartung*, potrebbero aspirare al genere di «monodramma», in quanto incentrata attorno al conflitto personale e interiore di Aschenbach, alla sua vicenda psicologica. Ma per quanto riguarda l'aspetto vocale il tenore che interpreta il personaggio-chiave (l'unico vero personaggio sulla scena, se vogliamo) è attorniato da una selva di voci che possiamo disporre in tre categorie differenti: l'antagonista (il basso-baritono, che canta sette personaggi diversi); la voce di Apollo (controtenore, in effetti un contralto maschio); e poi le presenze di vario tipo che dovrebbero, a leggere la partitura, sortire dal coro.

Andiamo per ordine di importanza. Aschenbach reca l'impronta vocale del suo primo interprete Peter Pears, compagno di vita e di lavoro di Britten, allora in età piuttosto matura per un cantante. Quindi le escursioni verso il regi-

stro acuto sono sempre caute, con una (ovvia) predilezione per il medio-acuto nei passi solistici (alcuni dei quali, come «Mysterious gondola» possono bene essere chiamati «arie»), e un abbassamento nei recitativi. Non solo, ma l'orchestrazione accorta e spesso cameristica dell'opera preserva la voce del tenore da una soverchia fatica: se dovesse travalicare un'orchestra 'a tre' arriverebbe al finale senza voce, tanto è lunga la parte. I recitativi, quasi parlati (la parte non è notata ritmicamente), sono senza accompagnamento, se si eccettui l'intervento del pianoforte alla fine di ogni frase. Per il resto Britten mise a frutto le qualità attoriali di Pears disegnando un ruolo estremamente sfumato, in cui quasi tutti i tipi di canto convivono: dal legato al declamato al parlato; dalla 'ultraterrena' (e legata) «aria di Fedro» ai vivaci dialoghi col gondoliere e col facchino.

L'«avversario» di Aschenbach è il basso-baritono, che interpreta ben sette ruoli differenti. Britten gioca dunque sull'identificazione, sul fatto che il pubblico riconosca l'uni-

cià del personaggio a metà tra il teatrale e il vocale, ma contraddice – volutamente – la sua scelta identitaria col costruire differentemente ogni sua incarnazione. Il viaggiatore e il vecchio gondoliere sono dei bassi, soprattutto quest'ultimo, anche se del basso hanno la tessitura ma non le note gravi; il gondoliere si segnala per un canto spezzato irto di semicrome, il viaggiatore per un tono solenne e 'cerimoniale' che guadagna, alla fine, le regioni acute. Gli altri, che potrebbero essere chiamati tutti baritoni, vanno dall'eleganza melliflua (e che alterna canto sillabico 'buffo' a frasi legate nel registro acuto) del barbiere, al timbro baritonale-eroico e stentoreo del direttore dell'albergo, al breve ma potente intervento di Dioniso. Due altri personaggi si spingono verso l'acuto fino ad impiegare il falsetto: il capo dei suonatori ambulanti, che canta due pezzi quasi 'in stile', e il più acuto di tutti – «Il bellimbusto attempato», con la sua sguaiata tendenza a spingersi fuori dal giro (e fuori dalle convenzioni).

La partitura isola solo un altro cantante, la voce di Apollo, affidata a un controtensore, o per meglio dire a un contraltista. Erano i tempi del *revival* della musica antica e Britten pensò di servirsi del timbro asessuato e straniante di un maschio che canta in falsetto per rendere la voce del dio che tanta importanza ha nel finale dell'atto primo e nel contrasto con la voce di Dioniso del secondo. Ovviamente nell'atto primo questa voce in qualche modo *sta al posto di* Tadzio, ossia un fanciullo appena pubere mira delle voglie omosessuali di Aschenbach.

A giudicare dalle intenzioni del compositore dichiarate nella partitura tutte le altre parti che hanno interventi solistici dovrebbero uscire dal coro: dai soprani quattro degli ospiti dell'albergo, le tre venditrici veneziane tra cui la ricorrente venditrice di fragole, la ragazza che canta (insieme a un tenore) la canzone popolare dei suonatori ambulanti; dai contralti altre tre ospiti e la mendicante; dai tenori, oltre al suonatore ambulante già menzionato, il facchino (che assurge quasi a comprimario), due gondolieri, il vetraio, due americani clienti dell'albergo; dai bassi e dai baritoni il barcaiolo del Lido, lo *steward* della nave che porta Aschenbach a Venezia, tre altri clienti, un cameriere dell'albergo e uno del ristorante che cerca di attirare Aschenbach a Venezia, una guida nella medesima scena, un gondoliere, un prete della Basilica di San Marco, e l'impiegato dell'agenzia dei viaggi che ha quasi un'aria nell'atto secondo. Come si vede una presenza continua e molteplice, con importanti differenze tra un ruolo e un altro. Oltretutto il coro canta anche – naturalmente! – come coro: di clienti, di turisti, di veneziani, di straccioni, di devoti, di seguaci di Dioniso... un impegno notevole che fa di quest'opera cucita attorno a un personaggio solo una delle più popolate di voci.

Death in Venice in breve

a cura di Maria Giovanna Miggiani

Nella sua ultima opera, Benjamin Britten (1913-1976) ha riassunto la ricerca di una vita intera. Scritta tra il 1971 e il 1973, *Death in Venice* è ambientata a Venezia, città prediletta dal compositore inglese. Il soggetto è desunto dalla novella omonima di Thomas Mann (1912) e attinge dunque da un modello di alta letteratura, secondo un orientamento ben presente in altri lavori del musicista, come *Billy Budd* (1951, da Melville), *The Turn of the Screw* (1954, da Henry James), *A Midsummer Night's Dream* (1960, da Shakespeare). L'originale traiettoria stilistica di Britten, inaugurata con *Peter Grimes* (1945), opera tradizionale e grandiosa, fu alimentata da un vivo afflato ideale, soprattutto dall'amicizia giovanile con il grande poeta inglese Wystan Hugh Auden, il quale lo stimolò a porre radicalmente in questione i valori della società e della civiltà contemporanei. L'intuizione del teatro in musica come luogo privilegiato per l'espressione di insegnamenti etici indusse il musicista non solo a ripensare le convenzioni drammaturgiche del passato, ma anche a predisporre opportunità celebrative entro cui allestire le sue creazioni, come l'Aldeburgh Festival of Music and Arts da lui fondato nel 1947. Figura di drammaturgo integrale, anche nel caso di *Death in Venice* il musicista volle seguire ogni particolare della definizione dell'opera. Il libretto fu affidato a Myfanwy Piper, sperimentata collaboratrice e moglie dello scenografo di fiducia John Piper, che ne curò la realizzazione scenica. Di tutte le opere britteniane *Death in Venice* è anche quella più strettamente dipendente dalle caratteristiche vocali e dalle raffinatezze stilistiche del tenore Peter Pears, storico interprete dei suoi lavori teatrali, cui è dedicata.

La novella *Der Tod in Venedig* di Thomas Mann, oltre a indubbi influssi autobiografici, riprende figure della tradizione letteraria tedesca e dell'attualità. Nella figura di Aschenbach sono adombrati l'anziano Goethe, innamorato infelice di una diciassettenne; il poeta August von Platen, noto per il suo culto della classicità e le predilezioni omoerotiche, morto a Siracusa nel 1835; Gustav Mahler, mancato nel 1911 proprio mentre Mann stava scrivendo la novella (e il cui nome di battesimo, non a caso, egli attribuì al protagonista del racconto). Nell'opera di Britten le implicazioni autobiografiche si addensano ulteriormente: la vicenda ambigua e decadente descritta da Mann è trattata da Britten con tale partecipazione da far ritenere che vi sia un'identificazione tra il protagonista, Gustav von Aschenbach, e il compositore britannico, i quali hanno in comune la strenua autodisciplina, il riserbo, la vocazione artistica come passione totalizzante, il sentimento della dicotomia tra ordine e caos, bellezza e conoscenza che si traduce nel conflitto, di matrice nietszcheana, tra Apollo e Dioniso.

Tuttavia questo lavoro estremo di Britten ha anche il carattere di un testamento spirituale, incentrato sul valore non solo estetico ma soprattutto morale del bello e dell'arte. Temi fondamentali di *Death in Venice*, come di altre opere britteniane, sono l'infanzia come espressione della bellezza, interiore e fisica, e pertanto fonte di vertigine e turbamento; il sottile confine tra il bene e il male, legati tra loro in modo quasi inestricabile; la constatazione della fi-

nitezza e della sostanziale solitudine di ogni essere umano, la quale stimola una *pietas*, una solidarietà umana che Mann certo non addita nella sua novella.

Sul piano espressivo il compositore fece ricorso a strategie diverse, dalla serialità a elementi modali e tonali e alla tecnica del *Leitmotiv*, secondo un orientamento sostanzialmente eclettico che in anni non lontani gli valse accuse di passatismo e aspre censure, oggi del tutto superate. Con toccante essenzialità Britten accomuna momenti drammaturgicamente simili a scelte stilistiche e strumentali ricorrenti, che conferiscono unità a tutta l'opera. Ad esempio, Aschenbach proferisce i suoi pensosi monologhi in un recitativo accompagnato dal pianoforte; i giochi sulla spiaggia di Tazio sono realizzati da strumenti a percussione vicini al *gamelan* balinese, che realizzano armonie basate su scale pentafoniche con continue variazioni ritmiche, quasi a sottolineare la dimensione di sogno che avvolge ogni gesto di questo personaggio. L'azione 'normale' è invece affidata a un'orchestrazione tradizionale.

Tre sono i registri vocali principali: un tenore per Aschenbach, un controtenore per la voce di Apollo, un basso-baritono che ricopre ben sette ruoli minori (il viaggiatore, il bellimbusto attempato, il vecchio gondoliere, Il direttore dell'albergo, il barbiere, il capo dei suonatori ambulanti, il dio Dioniso che gli appare in sogno ecc.), accomunati dalla loro natura di annunciatori del fato. Il giovane Tazio e la sua famiglia sono invece danzatori, dunque con loro Aschenbach mai riuscirà ad istituire una comunicazione di carattere verbale. Il richiamo alla tragedia greca si rende evidente non solo nel tentativo di fondere poesia, musica, danza in un unico spettacolo, ma soprattutto nel nucleo principale dell'opera, che è una meditazione sulla sofferenza, la morte e l'imprevedibilità della vita umana, sulla forza delle passioni e l'irrazionalità che le muove.

La gestazione dell'ultima opera di Britten corrispose a un periodo di gravi problemi di salute, tra cui un intervento cardiocirurgico nel 1973. Rappresentata per la prima volta ai Maltings di Snape (Suffolk) il 16 giugno 1973, pochi mesi dopo *Death in Venice* fu data in prima continentale alla Fenice di Venezia il 20 settembre 1973, sempre con Peter Pears nella parte del protagonista. Dopo aver composto l'opera Britten non rinunciò a visitare la città del suo cuore e, infatti, tornò nuovamente a Venezia nel novembre 1975, poco prima di morire.

Argomento - Argument - Synopsis - Handlung

Argomento

ATTO PRIMO

Lo scrittore Gustav von Aschenbach passeggia per la periferia di Monaco di Baviera in una sera primaverile e incontra un viaggiatore straniero che lo invita a recarsi verso Sud, in cerca di ispirazione, come già hanno fatto grandi poeti. Aschenbach raccoglie questo consiglio e decide di recarsi a Venezia.

Sul battello, in mezzo ad alcuni giovani, Aschenbach incontra un uomo, il cui aspetto (un trucco molto carico ne maschera la tarda età) desta il suo orrore. Al Lido, dove l'ha portato un misterioso gondoliere che ricorda Caronte, il direttore dell'hotel conduce lo scrittore nella sua stanza; fra gli ospiti, è presente anche una famiglia polacca: Aschenbach medita sul valore della bellezza. Il giorno dopo, in spiaggia, lo scrittore contempla il paesaggio opprimente: quando appare Tazio, il fanciullo polacco ammirato dai compagni, lo osserva come il capolavoro che egli stesso vorrebbe aver creato.

Disturbato dallo scirocco e dai venditori ambulanti, Aschenbach decide di lasciare Venezia. Si dirige verso la stazione, ma lo smarrimento del bagaglio gli offre il pretesto per rimanere. Ritornato nella stanza, vede Tazio che gioca sulla spiaggia: un motivo in più per restare. Il vento è cambiato, il sole risplende: ispirato dalla luminosa presenza di Tazio, Aschenbach si perde in fantasie mitologiche e assiste ai giochi dei ragazzi come fossero episodi della Grecia antica. Tazio vince tutte le gare e i compagni lo incoronano: in quel momento Aschenbach sente la voce di Apollo che lo illumina sull'essenza della vera bellezza; cerca di parlare a Tazio, senza però riuscirci, ma un sorriso del fanciullo lo rende consapevole del fatto che quanto egli prova è amore.

ATTO SECONDO

Lo scirocco opprimente è tornato: dal barbiere dell'hotel Aschenbach sente parlare per la prima volta del 'morbo' che si sta diffondendo a Venezia e, sceso in città, legge alcuni manifesti che rafforzano i suoi timori; da un giornale tedesco apprende che è in atto un'epidemia di colera e teme che la famiglia polacca possa partire per mettersi in salvo. Con sempre minor ritegno lo scrittore insegue Tazio e i suoi familiari in giro per la città, fino alla porta della camera del fanciullo.

Suonatori ambulanti tengono uno spettacolo in albergo, Aschenbach nota che neppure Tazio condivide l'allegria generale. Rimasto solo, lo scrittore riflette sull'inesorabile fluire del tempo.

In un'agenzia di viaggi il giovane impiegato inglese è costretto a chiudere a causa del numero eccessivo di turisti che intendono lasciare la città. Questi informa Aschenbach sull'epidemia che sta effettivamente dilagando: solo per timore di perdite economiche le autorità non divulgano la notizia. Aschenbach vorrebbe avvertire la madre di Tazio, ma quando la incontra non riesce a



Pears (a sinistra) e Britten (a destra) a Bali (1956), con i costumi tradizionali; in mezzo Luigi e Margherita d'Assia.

parlarle. In preda alla sua ossessione, lo scrittore immagina con segreta gioia un'ecatombe in cui gli unici sopravvissuti siano lui e Tadzio.

Aschenbach si addormenta e assiste in sogno allo scontro tra le due principali nature della sua anima, apollinea e dionisiaca, rappresentate dalle voci fuori scena di Apollo e Dioniso che alla fine trionfa. I selvaggi adoratori del dio straniero irrompono con grida bestiali e al culmine della danza appare l'immagine di Tadzio. Spaventato, Aschenbach si sveglia, riconosce il tradimento dei suoi ideali, ma si abbandona alla volontà del nuovo dio.

Sulla spiaggia deserta lo scrittore osserva Tadzio e i suoi compagni che danzano. Desideroso di piacere, Aschenbach si reca dal barbiere: con i capelli tinti e con un trucco che dovrebbe ringiovanirlo, egli assomiglia al bellimbusto visto sul battello per Venezia e che tanto aveva disprezzato. Egli prosegue il suo inseguimento di Tadzio, per la città con la famiglia, anche quando il fanciullo se ne accorge. Esausto, si siede e medita sul dilemma socratico del poeta, che può percepire la bellezza ideale solo attraverso i sensi.

Mentre il direttore dell'hotel e il portiere commentano la partenza affrettata degli ospiti, Aschenbach scopre che anche la famiglia polacca sta per andarsene e comprende che si sta avvicinando la fine. Sulla spiaggia Tadzio gioca con gli amici, ma è da loro umiliato: lo scrittore grida nel tentativo di soccorrerlo. Tadzio si incammina verso il mare, incurante dei richiami dei compagni. Aschenbach ripete il suo grido e, quando sembra che Tadzio si volga verso di lui, egli crolla morto sulla sedia.

Argument

PREMIER ACTE

Un soir de printemps, l'écrivain Gustav von Aschenbach erre dans la banlieue de Munich et rencontre un voyageur, qui l'invite à se rendre au sud à la recherche de l'inspiration, comme l'ont déjà fait tant d'autres poètes. Aschenbach suit le conseil de l'étranger et décide de partir pour Venise.

Sur le bateau, parmi des jeunes gens, Aschenbach aperçoit un vieil homme, dont l'aspect lui fait horreur (il cache son âge sous un épais maquillage). Au Lido, où il a été conduit par un mystérieux gondolier, qui lui rappelle Charon, il est accueilli par le directeur de l'hôtel, qui lui montre sa chambre; parmi les clients, il y a aussi une famille polonaise, dont fait partie un garçon très beau. Aschenbach médite sur la valeur de la beauté. Le jour suivant, à la plage, l'écrivain contemple le paysage étouffant; lorsque Tadzio, le beau garçon polonais admiré par ses copains, paraît, il voit en lui le chef-d'œuvre qu'il voudrait avoir lui-même créé.

Géné par le sirocco et importuné par les marchands ambulants, Aschenbach décide de quitter Venise et part pour la gare, mais l'égarément de ses bagages lui serve de prétexte pour retourner au Lido. De la fenêtre de sa chambre, il voit Tadzio jouer sur la plage: raison de plus pour rester. Le vent a changé, le soleil brille: inspiré par la présence lumineuse de Tadzio, Aschenbach s'abandonne à des rêveries mythologiques et regarde les jeux des enfants comme s'ils avaient lieu dans la Grèce antique. Tadzio gagne toutes les épreuves et ses copains le couronnent: à ce moment-là, Aschenbach entend la voix d'Apollon, qui l'éclaire à propos de l'essence de la beauté véritable. Il tente de parler à Tadzio, mais n'y parvient pas: toutefois, un sourire du jeune garçon lui fait comprendre que ce qu'il ressent, c'est de l'amour.

DEUXIÈME ACTE

Le sirocco étouffant est de retour. Chez le coiffeur de l'hôtel, Aschenbach entend parler pour la première fois de la 'maladie' qui est en train de se répandre à Venise. Il descend en ville et lit des affiches qui confirment ses craintes; par un journal allemand, il apprend qu'une épidémie de choléra est en cours. L'écrivain craint que la famille polonaise ne parte, pour échapper au danger. De plus en plus sans retenue, il suit Tadzio et sa famille à travers la ville, jusqu'à la porte de la chambre du garçon.

Des musiciens ambulants se produisent sur la terrasse de l'hôtel. Aschenbach remarque que Tadzio ne partage non plus la gaieté générale; resté seul, il réfléchit à l'écoulement implacable du temps.

Dans une agence de voyages, le jeune employé anglais est obligé de fermer son guichet, en raison de la foule de touristes empressés de quitter la ville. Il avoue à Aschenbach qu'en effet l'épidémie est en train de déferler: les autorités ne l'admettent pas uniquement par peur de pertes économiques. Aschenbach voudrait avertir la mère de Tadzio, mais lorsqu'il la croise, il n'arrive pas à lui parler. Entièrement en proie à son obsession, l'écrivain imagine, avec joie secrète, une hécatombe, où les seuls survivants seraient Tadzio et lui.

Ensuite, Aschenbach s'endort et rêve d'assister au combat entre les deux natures, apollinienne et dionysiaque, de son âme, représentées par les voix hors scène d'Apollon et de Dionysos. Ce dernier finalement l'emporte, et les sauvages adorateurs du dieu étranger font irruption en poussant des cris bestiaux; au paroxysme de la danse, paraît l'image de Tadzio. Aschenbach se réveille, effrayé, et reconnaît qu'il a trahi ses idéaux, mais s'abandonne tout de même à la volonté de son nouveau dieu.

Sur la plage déserte, l'écrivain observe Tadzio et ses copains.

Comme il est désireux de plaire, il se rend chez le coiffeur, qui teint ses cheveux et maquille son visage: ce maquillage, qui devrait le rajeunir, le rend semblable au vieux beau qu'il avait vu sur le bateau, en arrivant à Venise, et qui l'avait tant dégoûté. Ainsi arrangé, il reprend sa poursuite de Tazio et de sa famille dans les ruelles de Venise, jusqu'au moment où le garçon s'en aperçoit et le regarde à son tour. Aschenbach, épuisé, s'assied et médite sur le dilemme socratique du poète, qui ne peut percevoir la beauté idéale qu'à travers les sens.

Le directeur de l'hôtel et le portier parlent du départ précipité des clients; c'est ainsi que Aschenbach découvre que la famille polonaise est aussi sur le point de partir, et comprend que sa fin est proche. A la plage, Tazio joue avec ses amis, mais en est humilié; l'écrivain s'écrie, en essayant de lui venir en aide. Tazio se dirige vers la mer, ignorant les appels de ses copains. Aschenbach répète son nom, puis, lorsque Tazio paraît se tourner vers lui, il s'effondre, mort, dans son fauteuil.

Synopsis

ACT ONE

While the writer Gustav von Aschenbach is walking around the outskirts of Munich, Bavaria one spring evening, he meets a foreign traveller who invites him down to the South, in search of inspiration, as did great poets in the past. Aschenbach decides to accept this advice and go down to Venice.

Surrounded by several young people, on the boat Aschenbach meets a man, whose appearance horrifies him since it is so heavily made-up to conceal his age. A mysterious gondolier who is reminiscent of Caronte takes him to the Lido, and once he has arrived at his hotel, the manager takes him to his room. Amongst the guests is also a Polish family. Aschenbach reflects on the value of beauty. The following day, while on the beach, the writer contemplates the oppressive landscape and when the young Polish boy, Tazio, appears together with his friends, he observes him as if he were a masterpiece he himself would have liked to have created.

Bothered by the south-easterly wind and the itinerant salesmen, Aschenbach decides to leave Venice. He heads towards the station but when his luggage is lost, he uses it as an excuse to remain. Once he has returned to his room, he sees Tazio playing on the beach – even more reason to stay. The wind has changed and the sun is shining – inspired by the luminous presence of Tazio, Aschenbach is carried away by mythological fantasies and watches the boys' games as if they were episodes from Ancient Greece. Tazio wins all the races and his friends crown him – at that moment Aschenbach hears Apollo's voice enlightening him on the true essence of beauty; he tries to speak to Tazio but is unsuccessful. When the young boy smiles at him, he realizes he is in love.

ACT TWO

The oppressive south-easterly wind has returned. While he is at the hotel barber, for the first time Aschenbach hears them talking about the 'disease' that is spreading through Venice and when he goes into the city, he can see the first signs, thus augmenting his fears. Reading a German newspaper he learns that an epidemic of cholera has broken out and fears that the Polish family might leave to seek safety. He follows Tazio and his family throughout the city with less and less restraint, even as far as the door of the young boy's hotel room.

Itinerant musicians are performing in the hotel and Aschenbach observes that Tazio is not joining in in the general air of cheerfulness either. Once he is alone, the writer reflects on the inexorable passage of time.

In a travel agency, the young English clerk is forced to close the office since so many tourists want to leave the city. He informs Aschenbach of the epidemic that is spreading – the authorities are denying the news because they fear financial losses. Aschenbach would like to warn Tazio's mother, but when he meets her, he is unable to talk to her. Overcome with his obsession, with secret joy the writer imagines a hecatomb which only he and Tazio survive.

Aschenbach falls asleep and in his dreams hears the voices of Dionysus and Apollo, the confrontation of the two key natures of his soul, and Dionysus finally prevails. The wild worshippers of the foreign god burst in on the scene shouting savagely, and at the climax of the dance, Tazio's image appears. Aschenbach awakens in fear and realises he has betrayed his ideals, but decides to submit to the new god's will.

On the deserted beach the writer watches Tazio and his friends dancing. Wishing to make himself more attractive, Aschenbach goes to the barber. He has his hair dyed and his face made up to make him look younger, thus making him look like the dandy he saw on the boat to Venice and despised. He continues following Tazio throughout the city with his family, even when he knows the young boy has noticed. Overcome with exhaustion he sits down and reflects on the Socratic dilemma of the poet who perceives beauty only through the senses.

While the hotel manager and porter are discussing the rushed departure of the guests, Aschenbach discovers that the Polish family are also about to leave, and realises that the end is near. On the beach Tazio is playing with his friends, but they are humiliating him – the writer shouts out in an attempt to help him. Tazio walks towards the sea, ignoring his friends' calls. Aschenbach shouts out once more and just when Tazio seems to be turning towards him, he collapses lifeless in his chair.

Handlung

ERSTER AKT

An einem Frühlingsabend begegnet der Schriftsteller Gustav von Aschenbach bei einem Spaziergang am Stadtrand von München einem Fremden. Dieser rät ihm zu einer Reise in den Süden, um neue Inspiration zu finden – genau wie viele große Dichter vor ihm. Aschenbach fasst daher den Entschluss, nach Venedig zu fahren.

Auf dem Dampfer bemerkt Aschenbach inmitten einer Gruppe junger Leute einen Mann, dessen Aussehen (er ist stark geschminkt, um sein Alter zu verschleiern) ihn mit Abscheu erfüllt. Nachdem sich Aschenbach von einem mysteriösen, an Charon gemahnenden Gondoliere zum Lido hat rudern lassen, wird er vom Hoteldirektor auf sein Zimmer begleitet; unter den Hotelgästen befindet sich auch eine polnische Familie: Aschenbach meditiert über den Wert der Schönheit. Tags darauf läßt der Schriftsteller am Strand seinen Blick durch die bedrückende Landschaft schweifen: in dem nun auftretenden polnischen Knaben Tazio erkennt er das Meisterwerk, das er selbst gerne geschaffen hätte.

Vom Schirotto und den fliegenden Händlern irritiert, beschließt Aschenbach, Venedig zu verlassen, und begibt sich zum Bahnhof. Das Abhandenkommen seines Gepäcks ist ihm jedoch ein willkommener Vorwand, um seine Abreise im letzten Moment aufzuschieben. Er kehrt auf sein Zimmer zurück und sieht Tazio am Strand spielen: ein weiterer Grund zu bleiben. Der Wind hat gedreht und die Sonne scheint wieder: von der lichten Erscheinung Tazios inspiriert, verliert sich Aschenbach in Gedankenspielen; dabei verklärt er das Spiel der Kinder zu Episoden aus der griechischen Mythologie. Tazio gewinnt alle Wettkämpfe. In dem Moment, in dem er von seinen

Spielkameraden zum Sieger gekürt wird, vernimmt Aschenbach die Stimme Apollos, der ihn in das Geheimnis der wahren Schönheit einweicht; vergeblich sucht er den Kontakt zu Tadzio; bei einem Lächeln des Knaben wird ihm bewusst, dass er Liebe zu ihm empfindet.

ZWEITER AKT

Der drückende Schirokko setzt erneut ein: beim Hotelbarbier kommen Aschenbach erste Gerüchte über die in Venedig grassierende ‚Krankheit‘ zu Ohren; seine Befürchtungen werden von den amtlichen Bekanntmachungen bestätigt, die er in der Stadt zu Gesicht bekommt; in einer deutschen Zeitung liest er vom Ausbruch einer Cholera-Epidemie; dabei fürchtet er vor allem, die polnische Familie könne aus Vorsicht abreisen. Unverhohlen folgt der Schriftsteller Tadzio und seiner Familie durch die Stadt bis vor das Zimmer des Knaben.

Als ein paar Straßenmusikanten im Hotel aufspielen, bemerkt Aschenbach, dass auch Tadzio keinen Gefallen an der allgemeinen Heiterkeit findet. Wieder alleine, denkt er über das unerbittliche Vergehen der Zeit nach.

Der junge englische Angestellte eines Reisebüros sieht sich angesichts des enormen Andrangs abreisewilliger Touristen gezwungen, sein Büro zu schließen. Er informiert Aschenbach darüber, dass sich die Epidemie tatsächlich ausbreitet: von den Behörden wird diese Nachricht aus Furcht vor wirtschaftlichen Einbußen allerdings zurückgehalten. Aschenbach beschließt Tadzios Mutter zu warnen; bei der Begegnung mit ihr verschlägt es ihm jedoch die Sprache. Mit heimlicher Freude gibt er sich ganz der Vorstellung hin, er und Tadzio wären die einzigen Überlebenden der Epidemie.

Aschenbach schläft ein; im Traum erscheinen ihm die beiden widerstreitenden Seiten seiner Seele, Appollo und Dionysos, deren Stimmen hinter der Bühne vernehmbar sind. Schließlich triumphiert Dionysos. Die wüsten Adepten der fremden Gottheit drängen mit bestialischem Geschrei auf die Bühne; auf dem Höhepunkt ihres wilden Tanzes erscheint das Abbild Tadzios. Aschenbach schreckt aus dem Schlaf auf: er gesteht sich zwar den Verrat an den eigenen Idealen ein, gibt sich aber dennoch ganz dem Willen der neuen Gottheit hin.

Am fast menschenleeren Strand sieht der Schriftsteller Tadzio und seinen Spielkameraden bei einem Ringelreihen zu. Von Genußsucht getrieben, begibt er sich zum Barbier, läßt sich das Haar färben und mit Schminke verjüngen. So ähnelt er nun ganz dem Schönling, den er bei seiner Ankunft voller Abscheu auf dem Dampfer beobachtet hatte. Er folgt Tadzios Familie erneut durch die Stadt, wird jedoch von dem Knaben bemerkt. Erschöpft läßt er sich nieder und grübelt über das sokratische Dilemma des Dichters, dem sich die ideale Schönheit nur über die Sinne erschließt.

Als Hoteldirektor und Portier die überhastete Abreise der Gäste kommentieren, bemerkt Aschenbach, dass auch die polnische Familie im Begriff ist abzureisen. Er spürt, dass sein Ende naht. Tadzio spielt am Strand mit den anderen Kindern und wird von ihnen verhöhnt: mit lauten Rufen versucht der Schriftsteller, ihm beizustehen. Ungeachtet der Warnungen seiner Spielkameraden nähert sich Tadzio dem Wasser. Aschenbach wiederholt seinen Ruf – und als Tadzio sich zu ihm umzudrehen scheint, bricht er tot auf seinem Stuhl zusammen.

Bibliografia

a cura di Vincenzina C. Ottomano

Come si può facilmente immaginare l'ecclettismo di Britten e la sua esperienza operistica, vera e propria cattedrale nel deserto nella produzione musicale anglosassone, sono oggetto di un imponente *corpus* di letteratura musicologica. Un primo passo per orientarsi in questa intricatissima selva è sicuramente la consultazione della voce dedicata al compositore nel *New Grove*¹ che, oltre a fornire informazioni primarie sulla vita e le opere di Britten, offre anche un'adeguata selezione bibliografica suddivisa in sezioni tematiche.

Se la curiosità del lettore non fosse sufficientemente soddisfatta dalla voce enciclopedica, l'imponente volume di Humphrey Carpenter assicurerà degna risposta a qualsiasi interesse di natura biografica.² Tutt'altra la prospettiva di Michael Olivier che da buon annunciatore radiofonico e autore televisivo ci propone gli eventi significativi della vita di Britten attraverso un racconto molto personale, corredato da documenti inediti quali lettere e interviste raccolte durante gli anni di lavoro per la BBC.³

Ulteriori spunti verranno sicuramente dalla preziosa pubblicazione in due volumi curata da Donald Mitchell e da Philip Reed.⁴ Si tratta di un'ampia selezione di lettere e pagine di diario che riescono a raccontare con sincerità disarmante aspetti spesso difficili della biografia dell'autore. Il privato di Britten è qui mostrato nel modo più autentico, grazie alla sua intima corrispondenza con il compagno di una vita, Peter Pears, ma diventa anche documento unico della collaborazione tra un grande compositore e il suo interprete supremo.⁵

¹ *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 21 voll., London, Macmillan, 2001². Segnaliamo, inoltre, due validi strumenti di consultazione per la bibliografia completa su Britten: JOHN EVANS, PHILIP REED, PAUL WILSON, *A Britten Source Book*, Aldeburgh, The Britten-Pears Library, 1987 e PETER J. HODGSON, *Benjamin Britten: a Guide to Research*, New York, Garland, 1996.

² HUMPHREY CARPENTER, *Benjamin Britten: a Biography*, London, Faber and Faber, 1993.

³ MICHAEL OLIVIER, *Benjamin Britten*, London, Phaidon, 1996. Esiste anche una gran quantità di ritratti biografici offerti dai contemporanei di Britten, parenti, amici o da coloro che collaborarono attivamente alla sua produzione musicale. Tra i più interessanti ricordiamo: DONALD MITCHELL, *Benjamin Britten: 1913-1976; pictures from a life; a pictorial biography*, London, Faber and Faber, 1980; ALAN BLYTH, *Remembering Britten*, London, Hutchinson and Co., 1981; RONALD DUNCAN, *Working with Britten: A personal Memoir*, Devon, The Rebel Press, 1981; BETH BRITTEN, *My brother Benjamin*, Buckinghamshire, Kensal Press, 1986; PETER PEARS, *The travel Diaries of Peter Pears, 1936-78*, a cura di Philip Reed, Woodbridge, Boydell & Brewer, 1995.

⁴ *Letters from a Life: Selected Letters and Diaries of Benjamin Britten*, 2 voll., a cura di Donald Mitchell e Philip Reed, Berkeley, University of California Press, 1991.

⁵ Riguardo al tema dell'omosessualità si vedano le considerazioni generali di WAYNE KOESTENBAUM, *The Queen's Throat: Opera, Homosexuality, and the Mystery of Desire*, New York, Poseidon, 1993 e quelle più specifiche in MICHAEL WILCOX, *Benjamin Britten's Operas*, Bath (Suffolk), Absolute Press, 1997; PHILIPP BRETT, *Eros and Orientalism in Britten's Operas*, in *Queering the Pitch: the New Gay and Lesbian Musicology*, a cura di Philip Brett, Elizabeth Wood, Gary C. Thomas, New York-London, Routledge, 1994; CLIFFORD HINDLEY, *Contem-*

Ma veniamo alla letteratura che si impegna in modo specifico sul terreno della critica e dell'analisi della produzione musicale. Se dobbiamo ancora all'immane Donald Mitchell una delle prime pubblicazioni sull'argomento,⁶ contributi più recenti si troveranno nella silloge curata da Christopher Palmer, di cui segnaliamo, in particolare, gli studi riguardanti *Death in Venice*,⁷ e nella raccolta della Cambridge University Press pubblicata con la supervisione di Mervyn Cooke. Il volume che ospita una notevole quantità di saggi, offerti sia da coloro che conobbero personalmente il compositore sia da musicologi emergenti, si distingue per l'eterogeneità delle tematiche che pur suddivise in quattro capitoli (*Apprenticeship*, *The Opera*, *Perspectives* e *The composer in the community*) spaziano da considerazioni di carattere analitico (come lo studio di Eric Roseberry)⁸ fino ad approfondimenti *di genere* sulle possibili implicazioni tra biografia e opera (su cui scrive Clifford Hindley).⁹

Monumenti assoluti per una disamina puntuale delle opere di Britten sono il volume di Peter Evans che unisce a una prefazione corredata da note biografiche un'analisi puntuale delle opere in ordine cronologico,¹⁰ e il più attuale di Philipp Rupprecht,¹¹ che espone un'originale interpretazione dell'idea di fusione tra parola e espressione musicale tanto cara al compositore anglosassone. Lo stesso obiettivo è perseguito da Claire Seymour in uno studio analitico che intreccia significativamente approfondimenti sulle partiture britteniane a considerazioni di carattere estetico, in particolare, sulla necessità del compositore di palesare attraverso la musica le ansie e l'inquietudine della vita privata.¹²

Di recentissima pubblicazione, inoltre, il lavoro di Graham Elliot.¹³ Lo studioso presenta un'originale interpretazione della parabola artistica di Britten a partire dalla sua ossessione per lo

plation and Reality: A Study in Britten's «Death in Venice», «Music & Letters», LXXI/4, 1990, pp. 511-523. Preziosi, inoltre, sia per la loro fruibilità in lingua italiana sia perché arricchiscono il filone dei *gender studies* per lo più di matrice americana, i saggi di MICHELE GIRARDI, *Billy Budd come Desdemona?*, in *Billy Budd* di Britten, Venezia, Teatro La Fenice, 2000, pp. 127-136 e DAVIDE DAOLMI, «*Amanti a letto! È ormai l'ora delle fate*», «La Fenice prima dell'Opera», 2004/2, pp. 109-132.

⁶ *Benjamin Britten: a Commentary on his Works from a Group of Specialists*, a cura di Donald Mitchell e Hans Keller, London, Rockliff, 1952

⁷ *The Britten Companion*, a cura di Christopher Palmer, Cambridge, Cambridge University Press, 1984. In particolare: DONALD MITCHELL, «*Death in Venice*»: *The dark side of perfection*, pp. 238-249 e CHRISTOPHER PALMER, *Toward a Genealogy of «Death in Venice»*, pp. 250-267.

⁸ ERIC ROSEBERRY, *The Concertos and Early Orchestral Scores: Aspects of Style and Aesthetic*, in *The Cambridge companion to Benjamin Britten*, a cura di Mervyn Cooke, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, pp. 233-244.

⁹ CLIFFORD HINDLEY, *Eros in Life and Death: «Billy Budd» and «Death in Venice»*, *ivi*, pp. 154-164.

¹⁰ PETER EVANS, *The music of Benjamin Britten*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1979. Importanti considerazioni si potranno ritrovare anche in: DAVID HERBERT, *The Opera of Benjamin Britten*, London Hamilton, 1979; SANDRA CORSE, *Opera and the uses of language: Mozart, Verdi, and Britten*, Rutherford, Fairleigh Dickinson University Press, 1987; ERIC WALTER WHITE, *Benjamin Britten. His Life and Operas*, Berkeley, The University of California Press, 1983². Citiamo solo per dovere di completezza anche il lavoro di PATRICIA HOWARD, *The operas of Benjamin Britten: an introduction*, London, Barrie and Rockliff, the Cresset Press, 1969, in quanto evidentemente datato ma soprattutto perché, visto l'anno di pubblicazione, ferma le sue considerazioni all'opera *The burning Fiery Furnace*. Lo stesso vale per il volume italiano di ADRIANO BASSI, *Benjamin Britten*, Milano, Targa italiana, 1989, che pur presentandosi come testo divulgativo privo di qualsiasi valore scientifico, risulta comunque poco attendibile.

¹¹ PHILIPP RUPPRECHT, *Britten's musical language*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001. Dello stesso autore si veda anche il saggio *Tonal stratification and uncertainty in Britten's music*, «*Journal of Music Theory*», XI/2, 1996, pp. 311-346.

¹² CLAIRE SEYMOUR, *The Opera of Benjamin Britten: expression and evasion*, Woodbridge, Boydell Press, 2004.

¹³ GRAHAM ELLIOTT, *Benjamin Britten: the spiritual dimension*, Oxford, Oxford University Press, 2006.



Foto di gruppo a Venezia in occasione della prima assoluta di *The Turn of the Screw*. 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), *The Rape of Lucretia* (Coro Femminile), *Albert Herring* (Lady Billows), *Gloriana* (Elizabeth), e alle prime inglesi (1933) della *Fanciulla di neve* (Kupava) e della *Fiaba dello zar Saltan* (Militrissa) di Rimskij-Korsakov.

Britten insieme con Pears, Mstislav Rostropovič e la moglie Galina Višnevskaja (partecipò alla prima esecuzione di *War Requiem*).

‘spazio sacro’. Se a volte le considerazioni di Elliot possono sembrare un po’ forzate è innegabile che, almeno per quanto riguarda la produzione teatrale, il compositore avesse in mente una dimensione rituale. L’esperienza delle *Chamber Operas* e in seguito delle *Church Parables*, infatti, arriva a influenzare, almeno formalmente, anche opere apparentemente insospettabili come *Owen Wingrave* o la stessa *Death in Venice*.

Come si può immaginare, ben nutrita è anche la bibliografia sull’ultima opera di Britten. *Death in Venice*, infatti, è stata oggetto d’indagine da ogni punto di vista: dalla genesi compositiva fino alle più sottili interpretazioni psicologiche. Ancora Mitchell, nel volume monografico dedicato all’opera,¹⁴ riesce a compendiare in modo esauriente diverse problematiche. Infatti, oltre ad un’accurata ricostruzione cronologica della genesi compositiva curata da Rosamund Strode, è possibile leggere l’eccezionale testimonianza della librettista Myfanwy Piper, mentre una ricognizione rigorosa degli schizzi di Britten è l’oggetto del saggio di Colin Matthews. Interessante, inoltre, l’inevitabile confronto con la versione cinematografica firmata da Luchino Visconti di *Der Tod in Venedig* affrontato da Philipp Reed, che fa luce anche sui problemi di diritto d’autore affrontati da Britten durante la composizione dell’opera.¹⁵

La strettissima collaborazione tra compositore e librettista, già messa in risalto dalle memorie della Piper, è ben delineata nel saggio di Ruth Sara Longobardi apparso in «Twentieth-century music»¹⁶ mentre Sara e Larry Corse ripercorrono i motivi ricorrenti, sia nel testo sia nella musica e il complicato rapporto del libretto con la fonte letteraria.¹⁷ Una sintesi delle osservazioni dei maggiori studiosi britteniani riguardo al rapporto dell’opera con la filosofia platonica si può trovare in Clifford Hindley, che ricostruisce passo dopo passo tutte le citazioni letterarie riconducibili al *Fedro* nonché le inevitabili implicazioni sul linguaggio musicale.¹⁸

Un’ultima considerazione merita la monografia di Barbara Diana.¹⁹ La pubblicazione, dopo un *excursus* ragionato sull’intera produzione teatrale di Britten, affronta *Death in Venice* con spunti spesso insoliti.

Interessanti, infatti, sono i documenti originali riportati dall’autrice dopo le sue ricerche presso la *Britten-Pears Library* di Aldeburgh, nonché l’analisi drammaturgica, sulla base delle convenzioni del teatro classico ellenistico, come chiara testimonianza della una purezza drammatica perseguita da Britten. Nonostante manchi un’adeguata sezione riservata agli aspetti musicali il libro è il solo riferimento valido per un lettore di lingua italiana. Ci auguriamo vivamente che non rimanga il solo contributo nostrano sull’opera e sul compositore.

¹⁴ *Benjamin Britten: «Death in Venice»*, a cura di Donald Mitchell, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.

¹⁵ In proposito si veda anche: JAMES M. LARNER, *Benjamin Britten and Luchino Visconti: Iterations of Thomas Mann’s ‘Death in Venice’*, PhD, Florida State University, 2006 e SANDRO NAGLIA, *Mann, Mahler, Visconti: «Morte a Venezia»*, Pescara, Edizioni Tracce, 1995.

¹⁶ SARA RUTH LONGOBARDI, *Multivalence and collaboration in Benjamin Britten’s «Death in Venice»*, «Twentieth-century music», II/1, 2005, p. 53-78.

¹⁷ SARA CORSE, LARRY CORSE, *Britten’s «Death in Venice»: Literary and Musical Structures*, «The Musical Quarterly», LXXII/3, 1989, pp. 344-363.

¹⁸ CLIFFORD HINDLEY, *Platonic Elements in Britten’s «Death in Venice»*, «Music & Letters», LXXIII/3, 1992, pp. 407-429. Sullo stesso argomento si veda anche JOHN EVANS, «*Death in Venice*: the Apollonian/Dionysian Conflict», «The Opera Quarterly», IV/3, 1987, 102-115 e ROY TRAVIS, *The Recurrent Figure in the Britten/Piper Opera «Death in Venice»*, «Music Forum», VI, 1987, pp. 129-246.

¹⁹ BARBARA DIANA, *Il sapore della conoscenza: Benjamin Britten e «Death in Venice»*, Torino, Paravia, 1997.

Online

a cura di Roberto Campanella

Il bello ideale

Il concetto elaborato da Winckelmann intorno alla meta del Settecento per definire l'estetica neoclassica sembra essere condiviso anche dal metodico professor Aschenbach, nella novella di Thomas Mann, da cui deriva il libretto di *Death in Venice*: l'ormai cinquantenne scrittore aveva cercato per tutta la vita di dimostrare come l'arte dovesse rifuggire da ogni implicazione troppo realistica o materiale per risolversi in pura spiritualità e, a tale scopo, si era imposto una ferrea disciplina, atta a dominare le proprie passioni, i propri istinti. Sta di fatto, però, che questa teoria, sia nel caso dell'archeologo tedesco sia in quello del protagonista di *Der Tod in Venedig*, non regge di fronte all'evidenza delle loro rispettive vicende 'private': il primo cadrà realmente di morte violenta in una locanda di Trieste, per mano d'un uomo conosciuto da poco, con cui aveva iniziato un rapporto erotico; l'altro sarà stroncato, nella finzione letteraria, dalla malattia, al culmine d'una travolgente passione per un adolescente polacco, notato durante il suo soggiorno veneziano, la cui bellezza, pur assimilabile nella sua mente alla perfezione di un dio greco, gli suscita sentimenti tutt'altro che casti. Dunque la vita – reale o immaginata che sia – si prende la rivincita sull'arte, soprattutto quando questa si fa puro esercizio formale o, addirittura, pretende di imporsi anche fuori del suo ambito come esperienza totalizzante. Una lezione che forse dovrebbe far riflettere, come certamente è stato nel caso di Britten, che ha avvertito drammaticamente sulla sua pelle il conflitto tra arte e morale, e che non a caso ha voluto, nell'ultima sua opera teatrale, mettere in musica proprio questo soggetto scabroso.

Di questo e d'altro si occupano i siti dedicati al compositore inglese, il cui stesso cognome è legato per omofonia alla sua terra natale, come viene sottolineato nella monografia presente sul portale *Musikweb*, con cui si apre questa rassegna. Nella biografia (in inglese) a firma di Rob Barnett si pone l'accento sulla fama e la fortuna internazionale di Britten, superando conterranei come Elgar, Walton e Vaughan Williams, ma anche su un certo suo rovello segreto, su quell'atteggiamento di contrapposizione rispetto al mondo, che rappresentava probabilmente la reazione all'invidia suscitata dal suo straordinario successo e soprattutto all'emarginazione e alla condanna più meno esplicita della sua omosessualità. La sua stessa partenza per gli Stati Uniti nel 1939, insieme al poeta Wystan Hugh Auden, al tenore Peter Pears (compagno inseparabile e interprete prediletto delle sue opere) e ad altri amici, per poter assistere all'esecuzione newyorkese delle sue *Variazioni su un tema di Frank Bridge* (l'amato maestro), fu intesa malignamente – riferisce ancora Rob Barnett – come una fuga dalla patria, proprio nel momento in cui era esposta ad un pericolo mortale (lo scoppio della seconda guerra mondiale).

Dopo questa parte introduttiva la trattazione continua ricordando i più significativi momenti ed aspetti dell'esperienza umana ed artistica di Britten: la sua formazione con Bridge, maestro anche di pacifismo, e poi presso il Royal College of Music; l'interesse dell'allievo per Schönberg e, soprattutto per Berg; l'importanza della musica scritta per il cinema alla fine degli anni Trenta, spesso avvalendosi della collaborazione di un letterato come Auden, e per la radio nell'im-

mediato dopoguerra; le composizioni presentate al festival dell'International Society of Contemporary Music di Barcellona e quelle ispirate al pacifismo e all'antifascismo composte negli anni della guerra di Spagna; il sodalizio con Pears; i due concerti, per pianoforte e per violino e orchestra, composti nel 1938, anno in cui si stabilisce nel Suffolk, la sua terra natale, con un cenno al suo metodo di lavoro rigoroso e produttivo; l'esperienza negli USA (che segna la sua maturazione), nel corso della quale si lega d'amicizia con Aaron Copland; il ritorno in Inghilterra nel 1942 e l'affermarsi della vocazione per il teatro musicale (che è alla base di un capolavoro come *Peter Grimes* e di altre opere); gli anni Cinquanta dominati dai viaggi internazionali e dal festival di Aldeburgh; la feconda amicizia, nel decennio successivo, con Šostakovič e Rostropovič; e poi l'ultimo periodo funestato dalla malattia, trascorso in una casa a Horsham, dove continua tenacemente la sua attività creativa, realizzando tra l'altro *Death in Venice*. Chiude questa biografia un breve capitolo sulla fortuna del compositore *post mortem*. Il biografo ha curato anche la cronologia delle composizioni, oltre al catalogo della sterminata discografia in CD. Tra le altre sezioni del sito merita d'essere segnalato un breve saggio di Damian Oxborough (*The Development of Benjamin Britten within Opera*), in cui, tra l'altro, si affronta il tema dell'omosessualità, oltre a un articolo di Roy Brewer (*Ripe for Reassessment?*), scritto in occasione del venticinquesimo anniversario della morte dell'artista, in cui s'invoca una sua rivalutazione, e a una serie di puntigliose osservazioni e critiche anche aspre alla biografia di Barnett.¹

Un altro sito importante è quello 'ufficiale' della *Britten-Pears Foundation*, ricco di documenti iconografici, che comprende fundamentalmente un breve profilo biografico di ognuno dei due artisti, seguito da una più articolata biografia e, per Britten, da un'elegante quanto funzionale linea del tempo, oltre che da un'ampia sezione sulla sua produzione musicale. Di questa si offre il catalogo completo, diviso in *Operas*, *Orchestral music* e *Songs*, con rimandi ipertestuali a informazioni e commenti sulle singole composizioni (per quanto riguarda *Death in Venice* si legga la sintetica ma incisiva presentazione, che coniuga elementi autobiografici a osservazioni di carattere musicale). Altre pagine riguardano le esecuzioni di musiche del Maestro programmate in tutto il mondo (anche in collegamento con il sito specializzato *Operabase*), i cataloghi della biblioteca con relativi motori di ricerca, i progetti (tra cui quello di realizzare il catalogo tematico), le *News* e, per finire, la Red House di Aldeburgh, dove l'inseparabile coppia visse per quasi trent'anni.² Quanto alle precedenti rappresentazioni veneziane dell'opera cui è dedicato il presente volume, l'*Archivio storico* del Teatro La Fenice, ancora in fase di perfezionamento tecnico e di arricchimento dei documenti consultabili *online*, questa volta concede la semplice menzione del titolo (in italiano), degli autori e delle date in cui andò in scena quell'ormai lontana produzione (settembre 1973).³

Altre biografie si trovano sulle varie edizioni dell'enciclopedia *Wikipedia*. La voce, abbastanza ampia, consultabile nell'edizione inglese si sofferma anche sui premi assegnati al Maestro e sulla bibliografia, dedicando anche un paragrafo alla 'fama' di cui gode il compositore, oscurata peraltro dal giudizio negativo su certi aspetti della sua vita privata e della sua sfera affettiva (si veda ad esempio la presentazione del saggio di John Bridcut, *Britten's Children*, d'argomento non facile, ma svolto con mano leggera); in chiusura una serie di *link*, rimandano, tra l'altro, ad alcune registrazioni di interviste (su *Bbc.co.uk*) e al catalogo completo delle composizioni, divi-

¹ <http://www.musicweb-international.com/britten/>.

² <http://www.brittenpears.org/>.

³ <http://www.archivistoricolafenice.org/fenice/GladReq/index.jsp>.

⁴ http://en.wikipedia.org/wiki/Benjamin_Britten.

so per generi (all'interno di *Geocities*, che ospita anche una breve cronologia della vita insieme a un'articolata bibliografia).⁴ Simile alla precedente la voce in spagnolo.⁵ Nell'edizione italiana, una breve sintesi della vita è seguita da valutazioni sulla musica e dall'elenco delle opere principali, per alcune delle quali (tra cui *Death in Venice*) si fornisce qualche informazione.⁶ Più stringate le voci in portoghese, francese e tedesco.⁷ In inglese segnaliamo altresì la voce del *Grove Concise Dictionary of Music*, consultabile su *Classical Music Pages*.⁸

Rivelatore, all'interno di un'altra monografia curata da Cyrus Behroozi e Thomas Niday, disponibile su *Caltech* (California Institute of Technology), lo schema della giornata-tipo del metodico Britten. Ulteriori pagine offrono un'approfondita analisi del *War Requiem* e di altre opere di carattere religioso, una sintetica bibliografia, e una serie di *link* e alcuni *audioclips* relativi alle composizioni analizzate.⁹ Quanto a ritratti e foto, il sito da segnalare è quello della National Portrait Gallery, che offre una serie di ventiquattro documenti iconografici.¹⁰ Su Peter Pears notizie biografiche sono contenute nella voce in inglese di *Wikipedia*, corredata da due *link*: rispettivamente a una serie di ritratti (su *Bach Cantatas Website*) e ad altre immagini, tra cui quelle delle due lapidi tombali, teneramente accostate, del tenore e del compositore.¹¹ Altri ritratti sul sito della *National Portrait Gallery*.¹²

Britten non è stato solo un grande compositore, ma anche un instancabile animatore della vita musicale inglese insieme a Pears: la sua realizzazione più prestigiosa è rappresentata dal festival di Aldeburgh, nel Suffolk, dove vennero eseguite le prime di molte composizioni importanti e che oggi, con l'annuale rassegna dedicata al suo principale fondatore costituisce, in un certo qual modo, la piccola 'Bayreuth' del musicista inglese. *Aldeburgh Music* ne è il sito ufficiale, in cui si trovano informazioni sulla storia del festival, gli eventi musicali, le prenotazioni, i progetti educativi e altro. Correda il sito una ricca galleria di immagini dei luoghi in cui si svolgono i concerti, i corsi e le altre attività.¹³

Tra la produzione britteniana spicca quella operistica: è il più grande autore inglese in questo genere, dopo Purcell. E, in effetti, il suo teatro musicale si è sempre meritato un notevole successo, grazie ad una perizia compositiva che ha saputo conciliare l'insegnamento dei grandi del passato con alcune tendenze moderne, restando in larga parte fedele alla tradizione tonale, in un eclettismo accattivante e di grande brillantezza. Ma se il teatro è forse il principale mezzo attraverso cui il musicista si affermò come stella incontrastata nel firmamento mondiale, esso costituisce al tempo stesso il luogo in cui si rivela l'altra faccia della medaglia, il profondo *mal de vivre*, cui già abbiamo fatto cenno: non è un caso che tre opere importanti, quali *The turn of the screw*, *Billy Budd* e *Death in Venice* si basino su vicende drammatiche a sfondo omosessuale. Del resto, l'opera rivela fin dal suo nascere aspetti di ambiguità con o senza personaggi *en travesti*. Riguardo alla possibilità di riscrivere una storia dell'opera in chiave *queer* si veda l'interessante contributo di Davide Daolmi ed Emanuele Senici *L'omosessualità è un modo di cantare*, reperi-

⁵ http://es.wikipedia.org/wiki/Benjamin_Britten.

⁶ http://it.wikipedia.org/wiki/Benjamin_Britten.

⁷ http://pt.wikipedia.org/wiki/Benjamin_Britten, http://fr.wikipedia.org/wiki/Benjamin_Britten e http://de.wikipedia.org/wiki/Benjamin_Britten.

⁸ <http://w3.rz-berlin.mpg.de/cmp/britten.html>.

⁹ <http://www.cco.caltech.edu/~tan/Britten/britcont.html>.

¹⁰ <http://www.npg.org.uk/live/search/person.asp?LinkID=mp00560>.

¹¹ http://en.wikipedia.org/wiki/Peter_Pears.

¹² <http://www.npg.org.uk/live/search/person.asp?search=ss&sText=peter+pears&LinkID=mp03478>.

¹³ http://www.aldeburgh.co.uk/home.cfm?flash_detected=YES.



Britten guida la regina Elisabetta in visita ai Maltings di Snape, da poco trasformati. Per celebrare l'incoronazione di Elisabetta II Britten scrisse *Gloriana*.

bile sul sito di Michele Girardi, presso il *server* dell'Università di Pavia.¹⁴ A proposito delle inclinazioni sessuali del musicista, *Chuck Rothman*, scrittore di fantascienza statunitense, ricorda con qualche ironia in una pagina del suo sito la passioncella segreta del musicista, durante la sua *tournee* americana, per suo padre allora adolescente.¹⁵

Per qualche approfondimento sul 'trasgressivo' teatro musicale di Britten si consulti l'eccellente *dossier* proposto da Mathilde Bouhon sulla rivista *Forum opéra*, che contiene sintetiche ma esaurienti notizie biografiche, firmate dalla stessa Bouhon, che è anche autrice di un'ampia analisi di *The Turn of the Screw* (*Il giro di vite*), un'opera cameristica, la cui mirabile orchestrazione – com'è noto – utilizza solo voci acute e un insieme strumentale ridotto, in cui hanno grande ri-

¹⁴ <http://musicologia.unipv.it/girardi/DaolmiSenici.htm>.

¹⁵ <http://www.sff.net/people/rothman/britten.htm>.

salto le percussioni. Un altro saggio (a firma di Jean-Christophe Henry) riguarda un tema particolarmente caro al compositore, quello dell'infanzia violata, mentre Bernard Schreuders prende in considerazione gli aspetti salienti dell'opera *Billy Budd*, e Bertrand Bouffartigue quelli di *Peter Grimes* e *A Midsummer Night's Dream*: dall'analisi di queste tre opere emerge, tra l'altro, come cifra distintiva dell'arte britteniana, quello che l'Henry chiama «simbolismo tonale», vale a dire l'associazione di certe tonalità a determinati eventi, concetti o personaggi.¹⁶

Venendo all'opera protagonista del presente volume, genesi, riassunto, analisi drammaturgico-musicale (che mette in evidenza alcune scelte decisamente originali operate dal compositore nell'orchestrazione) compongono la voce del *Dizionario dell'Opera* (Baldini Castoldi Dalai).¹⁷ Un ampio riassunto (in inglese), preceduto da considerazioni sul lavoro di Britten in rapporto alla novella di Thomas Mann (il fascino decadente di Venezia, lo scontro tra l'elemento apollineo e quello dionisiaco, i ruoli vocali, l'omosessualità ecc.) è reperibile su *ENO*, sito dell'English National Opera.¹⁸ In inglese, su *Wikipedia*, si trova la trama dell'opera insieme ad altre informazioni, tra cui la tabella dei ruoli (vocali e non). In francese *Opéramer* offre un saggio, dove si dimostra l'unicità dell'ultima fatica operistica di Britten nel panorama del teatro musicale del Novecento.¹⁹ Quanto a Myfanwy Piper, ancora l'edizione inglese di *Wikipedia* offre una breve biografia, seguita dall'elenco dei libretti,²⁰ mentre il già citato sito della National Portrait Gallery fornisce due ritratti.²¹

Relativamente alla fonte letteraria e al suo autore, segnaliamo, oltre al sito del *Gutenberg Project*, che mette a disposizione il testo integrale della novella in lingua originale,²² alcune pagine in italiano: il sito del *Liceo Berchet* di Milano (con la biografia dello scrittore e l'analisi del racconto),²³ *Wikipedia* (da cui si ottiene la trama del racconto insieme ai riferimenti autobiografici),²⁴ *La Frusta!* e *Psicolinea.it* (entrambi contenenti una sintesi della vita di Thomas Mann),²⁵ *Italia Libri* (che propone un bel saggio di Annamaria Fabiano, in cui si traccia un percorso lungo le ambiguità che caratterizzano la narrativa dello scrittore di Lubeca).²⁶

Chiudiamo con un doveroso cenno al capolavoro cinematografico di Luchino Visconti, tratto dalla medesima fonte letteraria, uscito prima dell'opera, indicando le pagine relative del sito dedicato al grande regista italiano.²⁷ Anche per il film, come per l'opera e la novella, valga per tutti, operando le dovute trasposizioni, un aforisma del fin troppo arguto Oscar Wilde (dalla prefazione al *Ritratto di Dorian Gray*):

Non esistono libri morali o immorali. I libri sono scritti bene o scritti male. E questo è tutto.

¹⁶ <http://www.forumopera.com/dossiers/11britten.htm>.

¹⁷ http://www.delteatro.it/dizionario_dell_opera/d/death_in_venice.php.

¹⁸ http://www.eno.org/src/death_in_venice.pdf.

¹⁹ <http://www.operavenir.com/britten.html>.

²⁰ http://en.wikipedia.org/wiki/Myfanwy_Piper.

²¹ <http://www.npg.org.uk/live/search/person.asp?LinkID=mp68704>.

²² <http://www.gutenberg.org/etext/12108>.

²³ <http://www.liceoberchet.it/netday00/letteratura/mann/mann.htm>.

²⁴ http://it.wikipedia.org/wiki/La_morte_a_Venezia#Autobiografia.

²⁵ http://lafrusta.homestead.com/pro_mann.html e http://www.psicolinea.it/p_p/thomas_mann.htm.

²⁶ <http://www.italialibri.net/dossier/mann/tm1.html>.

²⁷ http://www.luchinvisconti.net/visconti_sc_film/morte_venezia.htm.



Britten in un ritratto fotografico (1945) di Cecil Beaton (1904-1980).

Dall'archivio storico del Teatro La Fenice

a cura di Franco Rossi

Britten e i fantasmi veneziani

15 settembre 1946: il nono Festival internazionale di musica contemporanea viene inaugurato al Teatro La Fenice con un concerto diretto da Gregor Fitelberg: a pochi mesi dalla conclusione del secondo conflitto mondiale, la volontà di aprirsi al mondo intero si concretizza nella presenza sia di autori italiani che di quelli europei sino ad allora piuttosto trascurati dai programmi. Al *Concerto per la mano sinistra* di Ravel, interpretato da Jacques Février, vengono accostati *Harnasie* di Szymanowski e due brani del giovanissimo Benjamin Britten, la *Passacaglia* e i *Quattro preludi marinari* da *Peter Grimes*. In questo periodo si apprezzano numerosi, giusti risarcimenti all'Europa, libera anche in termini culturali e musicali: pochi giorni prima il violino di Yehudi Menuhin aveva proposto in Palazzo Ducale il concerto di Beethoven e il concerto BWV 1042 di Bach; qualche giorno più tardi Ginevra Vivante torna finalmente nella sala dei concerti del «Benedetto Marcello» e qualche giorno ancora trascorre prima che Hermann Scherchen (bollato come «pericoloso comunista» dalle veline del regime fascista) diriga Antheil, Schönberg, Milhaud e Šostakovič.

La musica di Britten sembra essere assai gradita al pubblico veneziano, sempre più attento a raffinate soluzioni strumentali: esattamente due anni più tardi alle Sale Apollinee, e sempre nell'ambito del Festival di musica contemporanea, il Quartetto Poltronieri accosta il Quartetto n. 2 per archi del compositore inglese a quello di Rota. I lavori di Britten entrano da questo momento nella programmazione di *routine* della Fenice: nel marzo del 1950 è la volta della *Young Person's Guide to the Orchestra* diretta da Ettore Gracis, mentre un anno più tardi Karl Elmendorff esegue la prima assoluta delle *Variations on a Theme of Frank Bridge*, primo maestro del compositore. Tra queste due, la *Scottish Ballade* per due pianoforti e orchestra (con Gorini-Lorenzi diretti da Dean Dixon) e le *Serate musicali*, dovute ancora all'iniziativa dello stesso Dixon. Di poco posteriore l'allestimento di *Fanfare*, in una realizzazione coreografica inedita di Jerome Robbins e proposto dal New York City Ballet come apertura di uno spettacolo che comprendeva anche *La gabbia* (su musica di Igor Stravinskij), estratti da *Il lago dei cigni* e la *Sinfonia in Do* sulla composizione di Georges Bizet. Non sarà questa l'unica occasione a muovere l'interesse del mondo del balletto verso la musica di Britten: nel dicembre del 1955 il coreografo John Cranko associa, a *Persephone*, *Le Silfidi* e a *Spettacolo di gala* le *Variations*, mettendo a contatto Vivaldi, Chopin, Prokof'ev e Benjamin Britten. Finalmente, nel 1980, viene allestito un balletto concepito come tale dal compositore: *Il principe delle pagode*, sui ricordi del viaggio che avevano portato il musicista nell'Estremo Oriente, con la coppia Fracci-Nurejev in vetrina. Del resto, anche *Death in Venice*, è vivificata da una forte presenza coreutica.

Il Festival internazionale di musica contemporanea, giunto alla sua diciassettesima edizione, ha avuto il merito di proporre una *première* operistica di Britten, oramai affermato. *The Turn of the Screw*, su libretto di Myfanwy Piper, vede la luce la sera del 14 settembre 1954, spettacolo ripreso assai presto, considerata la prudenza con la quale la musica contemporanea viene offerta al



La prima assoluta di *The Turn of the Screw* al Teatro La Fenice di Venezia, 1954; regia di Britten e Basil Coleman, scene e costumi di John Piper. In scena: Jennifer Vyvian (Governess), Peter Pears (Quint). Dopo l'esordio a Cambridge (1948) nell'arrangiamento britteniano della *Beggar's Opera* (Jenny Diver), la Vyvian (1925-1974) partecipò alle prime 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.

pubblico, nel 1972, quando «Il gazzettino» apre la pagina degli spettacoli con un titolo suggestivo: *Gracis ha rievocato... I fantasmi di Britten*.

Dunque si può concordare con chi definisce questo *Giro di vite* uno dei massimi esiti del melodramma del nostro secolo. [...] Di rilievo l'edizione che ne ha offerto il Teatro La Fenice. Merito innanzi tutto di Ettore Gracis; non crediamo di esagerare se affermiamo che egli ha fornito una delle sue prove più lusinghiere e convincenti concertando con estrema cura, tenendo il discorso musicale sempre su di un piano di pacate essenzialità, senza indulgere a inutili forzature e calibrando con sagacia le esigenze della scena con quelle orchestrali.

Dopo una nuova ripresa concertistica, che vede protagonista ancora una volta Dean Dixon (evidentemente particolarmente affezionato a Britten), che propone *Les illuminations*, affidate alla voce di Gloria Davy, riemerge anche da parte del teatro l'idea di valorizzare l'interesse di Britten per la didattica,¹ di cui è traccia fin troppo chiara la *Young Person's Guide* più volte propo-

¹ Da sottolineare da parte della Fenice l'allestimento di *The little Sweep* come opera per ragazzi, a ulteriore dimostrazione del vistoso impegno didattico del compositore e, in questo caso, ampiamente condiviso dal teatro veneziano.

sta, e che sfocia nello studio di composizioni della tradizione inglese: non solo il compositore contribuisce alla revisione di grandi lavori del passato (tra gli altri *The Beggar's Opera*, data in questa versione proprio alla Fenice nel maggio del 1965, e *Dido and Æneas*, nell'aprile del 1989), ma l'interesse verso il mondo medievale sembra acuto e sincero: nel 1961 *Noye's Fludde* viene eseguito nella versione italiana di Piero Nardi, mentre l'interesse nei confronti del mondo popolare appare schietto e sincero, testimoniato a più riprese anche alla Fenice con la ripresa dei *Folk Songs*, tra i quali spicca la brillante esecuzione del maggio 1987 di Samuel Ramey, in una serata interamente dedicata a Schubert e a compositori americani e inglesi. Non deve quindi stupire la fine intuizione di Massimo Mila nell'alludere a echi ed idee di matrice monteverdiana persino nella struttura agile e penetrante, allo stesso tempo, di alcune pagine di *Death in Venice*:

E altri motivi conduttori presenta la finissima partitura orchestrale, di natura cameristica, anche se gli strumenti sono assai più numerosi che nel *Giro di vite*: ma ben raramente usati insieme in maniera massiccia, bensì in monteverdiane distribuzioni parziali.²

I due momenti più significativi della presenza alla Fenice del grande compositore inglese sono comunque la grande prima assoluta del *Turn of the Screw* e dalla prima europea [recte: continentale, dal momento che la *première* era stata prima proposta al pubblico inglese e scozzese del festival di Aldeburgh il 16 giugno 1973] di *Death in Venice*. Nonostante il rilievo comunque significativo offerto dal primo tra questi due lavori, è sicuramente al secondo che risalgono le più vive aspettative, spinte in questo anche dall'allora recente versione cinematografica del capolavoro di Thomas Mann:

Quando apparve il film di Luchino Visconti *Morte a Venezia* (1971), tratto dalla celebre novella omonima di Thomas Mann (1913), vi fu uno che si seccò e preoccupò: Benjamin Britten. L'illustre compositore inglese, infatti, aveva da tempo pensato di cavare un'opera lirica dallo stesso soggetto; e temeva, pertanto, che il film di Visconti potesse turbare il lavoro ch'egli già aveva iniziato; o, chissà, rendere a suo tempo più difficile la diffusione del nuovo melodramma. Per sottrarsi alla suggestione del regista italiano, Britten comunque evitò accuratamente di andare a vedere il film; e condusse avanti la proprio partitura, fino a completarla.³

È in realtà difficile credere ad una così scarsa considerazione del fiuto di Britten nei confronti del panorama culturale: la scelta di un autore come Visconti non poteva che aumentare l'aspettativa del pubblico nei confronti di uno spettacolo tanto diverso da quello cinematografico, anche se inevitabilmente era destinata anche ad accrescere le esigenze nei confronti della musica. Se da una parte la scelta dell'autore di non farsi influenzare dalla versione di Visconti è lodevole, dall'altra essa risulta persino documentata dalla originalità con la quale Britten organizza il proprio materiale:

Chi legga il celebre racconto di Thomas Mann, reso popolare dal recente film di Visconti, si domanda con stupore come sia possibile portarlo sul teatro, e per di più in musica. [...] Britten ha risolto molto bene il problema, incatenando in 2 atti una serie di 17 scene che vedono quasi sempre il protagonista in primo piano, ora monologante con se stesso (e allora il suo canto è accompagnato dal solo pianoforte), ora impegnato negli incontri con il mondo esterno, fedelmente dedotti dal testo, senza alcuna omissione.

Sopra questa partitura squisita fino all'estenuamento, il protagonista insedia i suoi monologhi, con interventi di personaggi esterni marginali e del vero antagonista, che non è il giovane Taddeo [= Tadzio],

² MASSIMO MILA, *In prima italiana al teatro La Fenice. «Morte a Venezia» da Mann a Britten*, «La stampa», 22 settembre 1973.

³ TEODORO CELLI, *In «Morte a Venezia» il tema della pietà racchiude il messaggio di Britten*, «Il tempo», settembre 1973.

così scipito nella sua immobile bellezza, bensì sette persone affidate ad una sola voce [...]. Capolavoro? Eh, certo che un gran bel regalo Britten se lo è fatto per i suoi sessant'anni: una prova di maturità pienamente raggiunta, grazie alla quale si può forse parlare per la prima volta di lui come d'un maestro.⁴

Il successo sincero di un lavoro tanto caro al pubblico veneziano per il soggetto, per l'ambientazione e, non ultimo, anche per l'affascinante trasposizione cinematografica è ulteriormente testimoniato dalle parole del «Gazzettino»:

L'intuizione fondamentale del lavoro consiste nella continua alterità cui è sottoposto Aschenbach: che ha appunto come 'doppio' via via le figure che incontra nel suo viaggio. [...] Così il centro dell'opera poggia su due forze opposte e complementari, che alla fine determinano il progressivo sfacelo dello scrittore. [...] Allora preferiamo ripensare a *Morte a Venezia* non come a un'opera teatrale compiuta, ma come a una successione di episodi vocali, raffiguranti quel dualismo cui si è accennato prima.⁵

La simpatia che ispira la stessa figura di Britten, più volte testimoniata anche nei suoi rapporti mai 'ingessati' con gli interpreti, e i legami che storicamente lo hanno legato alla città lagunare e che si sono definitivamente fissati proprio con la creazione di *Death in Venice*, offrono ancora una volta l'occasione per riflettere sui delicati temi che vengono posti all'attenzione dello spettatore.

Le opere di Britten a Venezia⁶

1954 – XVII Festival di musica contemporanea

The Turn of the Screw, (Il giro di vite), opera in a prologue and two acts, libretto di Myfanwy Piper – prima rappresentazione assoluta, 14 settembre 1954 (2 recite).

1. The Prologue: Peter Pears 2. Governess: Jennifer Vyvyan 3. Miles: David Hemmings 4. Flora: Olive Dyer 5. Mrs. Grose: Joan Cross 6. Miss. Jessel: Arda Mandikian 7. Quint: Peter Pears – M° conc.: Benjamin Britten; reg.: Basil Coleman; bozz. e fig.: John Piper; real. scen.: Stage Decor Ltd.; real. cost.: Maria Garde, W. G. Rostale; The English Opera Group.

1961 – XIV Festival internazionale di musica contemporanea

Il diluvio di Noè (Noye's Fludde), commedia medioevale (trad.: Piero Nardi; adattamento ritmico di Raffaele Cumar) – 9 aprile 1961 (2 recite).*

1. La voce di Dio: Annibale Ninchi 2. Noè: Plinio Clabassi 3. La Signora Noè: Rena Garazioti 4. Sem: Margherita Benetti 5. Cam: Gianna Eggenberger 6. Jafet: Florindo Andreolli 7. La Signora

⁴ MILA, *In prima italiana* cit.

⁵ MARIO MESSINIS, *La prima italiana di «Morte a Venezia» alla Fenice, Britten: eros e disfacimento*, «Il Gazzettino», 22 settembre 1973.

⁶ In questa cronologia non figurano i balletti di o su musiche di Britten, oltre a due riprese del *Piccolo spazzacamino (The little Sweep)*, nel 1972 e 2000, nella rassegna «L'opera a scuola», come *Il diluvio di Noè* (1997).



Death in Venice, portata dai complessi inglesi al Teatro La Fenice di Venezia poco dopo (il 20 settembre) la prima assoluta di Snape, Maltings, 16 giugno 1973; regia di Colin Graham, scene di John Piper, costumi di Charles Knode, coreografia di Frederick Ashton. In scena: Robert Huguenin (Tadzio), Peter Pears (Aschenbach). Foto Giacomelli. Archivio storico del Teatro La Fenice.

The Prince of Pagodas al Teatro La Fenice di Venezia, 1980; coreografia di Sallie Wilson, regia di Beppe Menegatti, scene e costumi di Anna Anni (prima rappresentazione a Londra, Covent Garden, 1957, con la coreografia di John Cranko, le scene di John Piper e i costumi di Desmond Heeley). Archivio storico del Teatro La Fenice.

Sem: Mirella Fornaro 8. La Signora Cam: Gemma Marangoni 9. La Signora Jafet: Paola Brunello – M° conc.: Ettore Gracis; reg.: Giulio Pacuvio; fl: Piero Verardo; scen.: Gianrico Becher.

* Lo spettacolo ebbe luogo alla Scuola grande di San Rocco.

1972 – Stagione Lirica

Il giro di vite, opera in un prologo e due atti – 18 gennaio 1972 (5 recite).

1. Il Prologo: Herbert Handt 2. L'Istitutrice: Gianna Amato 3. Miles: Claudio Iachino 4. Flora: Cinzia De Mola 5. La signora Grose: Stefania Malagù 6. Miss Jessel: Nellie Praganza 7. Quint: Herbert Handt – M° conc.: Ettore Gracis; reg.: Virginio Puecher; scen.: Virginio Puecher, Ugo Mulas; cost.: Ebe Colciaghi; Allestimento del Teatro alla Scala di Milano.

1973 – Festival internazionale di musica contemporanea

Death in Venice, opera in two acts, libretto di Myfanwy Piper – prima continentale, 22 settembre 1973 (2 recite).

1. Gustav von Aschenbach: Peter Pears (Nigel Douglas) 2. The traveller 3. The elderly Fop 4. The old Gondolier 5. The hotel Manager 6. The hotel Barber 7. The Leader of the players 8. Dionysus: John Shirley Quirk (Thomas Hemsley) 9. Apollo: James Bowman 10. The polish Mother: Deanne Bergsma 11. Tadzio: Robert Huguenin 12-13. Her two Daughters: Elisabeth Griffiths, Melanie Phillips 14. Their Governess: Anne Kenward 15. Jaschiu: Nicolas Kirby – M° conc.: Stuart Bedford; reg.: Colin Graham; scen.: John Piper; cost.: Charles Knode; cor.: Frederick Ashton; English Chamber Orchestra.

1983 – Opera e teatro musicale

Il giro di vite – 15 maggio 1983 (4 recite).**

1. Prologo: Mario Bolognesi 2. Istitutrice: Gianna Amato 3. Miles: Martina Lazzarini 4. Flora: Anna Lazzarini 5. Signora Grose: Christine Batty 6. Miss Jessel: Adele Cossi 7. Quint: Mario Bolognesi. – M° conc.: Roger Norrington; reg.: Virginio Puecher; scen.: Virginio Puecher; Ugo Mulas; cost.: Ebe Colciaghi.

** L'opera andò in scena al Teatro Malibran.

1985 – Anno europeo della musica

Curlw River, a Parable for Church performance, di William Plomer – 31 maggio 1985 (4 recite).***

1. Madwoman: Alexander Oliver 2. Ferryman: Stewart Buchanan 3. Traveller: Cristopher Blades 4. Spirit of the boy: Giovanna Nardin 5. Leader of Pilgrims: Franco Ruta.

The prodigal Son, Third Parable for Church performance, di William Plomer.

1. Tempter (Abbott): Mario Bolognesi 2. Father: Peter Knapp 3. Elder Son: Eric Roberts 4. Younger Son: Joseph Evans – M° conc.: Antonio Bacchelli; idea dramm., reg., scen., cost.: Pier'Alli; Strumentisti del Teatro La Fenice; Le voci bianche della città di Trieste; m° coro: Edda Calvano.

*** Il dittico fu eseguito nella Basilica dei Ss. Giovanni e Paolo.



Curlew River a Venezia, 1985; messinscena del Teatro La Fenice nella Basilica dei SS. Giovanni e Paolo; regia, scene e costumi di Pier'Alli. Foto G. Arici & M. A. Smith. Archivio storico del Teatro La Fenice.

The Prodigal Son a Venezia, 1985; messinscena del Teatro La Fenice nella Basilica dei SS. Giovanni e Paolo; scena scene e costumi di Pier'Alli. Foto G. Arici & M. A. Smith. Archivio storico del Teatro La Fenice.

1992 – *Stagione del bicentenario*

The Turn of the Screw – 14 aprile 1992 (6 recite)

1.: The prologue: Kurt Streit 2. The Governess: Anna Steiger 3. Miles: Justin Morris 4. Flora: Eileen Hulse 5. Mrs. Grose: Phyllis Cannan 6. Miss Jessel: Nadine Seconde 7. Quint: Kurt Streit – M° conc.: Stuart Bedford; reg.: Michael Hampe; scen. e cost.: John Gunter; Strumentisti del Teatro La Fenice; Allestimento dell'Opera di Colonia.

2000 – *PalaFenice al Tronchetto*

Billy Budd, opera in two acts, libretto di Edward Morgan Forster e Eric Crozier – 23 giugno 2000 (5 recite).

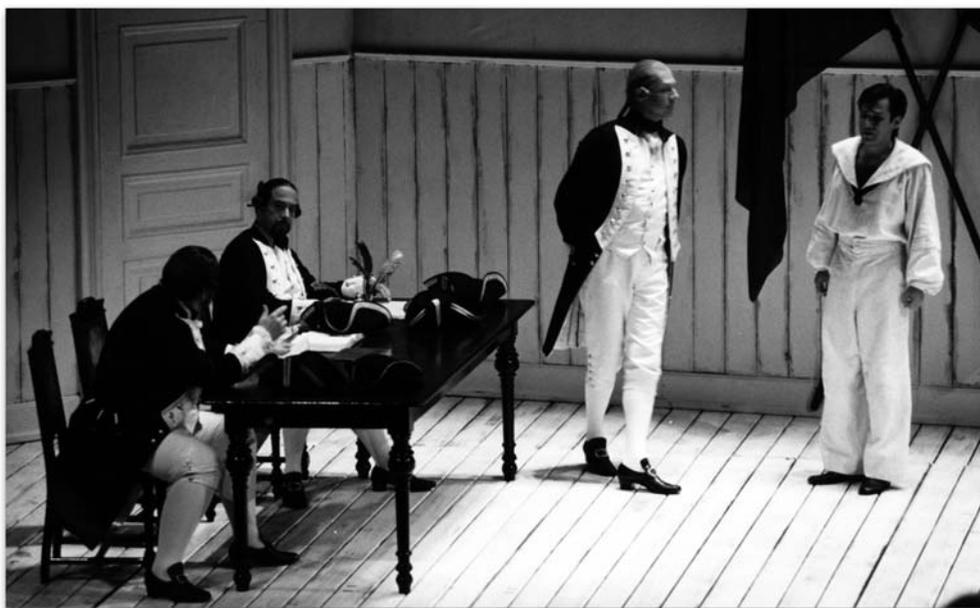
1. Billy Budd: Mark Oswald 2. Edward Fairfax Vere: Keith Lewis 3. John Claggart: Monte Pederson 4. Mr. Redburn: Robert Bork 5. Mr. Flint: Peter Sidhon 6. Mr. Ratcliffe: Daniel Lewis Williams 7. Red Whiskers: Ian Honeyman 8. Donald: Gaetan Laparrière 9. Dansker: Eric Garrett – M° conc.: Isaac Karabatchevsky; m° coro: Giovanni Andreoli; reg.: Willy Decker; scen. e cost.: Wolfgang Gussmann; Coro lirico-sinfonico di Verona; Allestimento dell'Opernhaus di Colonia.

2003-2004 – *Stagione di lirica e balletto*

A Midsummer Night's Dream, opera in three acts, libretto di Benjamin Britten e Peter Pears – 31 maggio 1985 (5 recite).****

1. Oberon: William Towers 2. Tytania: Susan Gritton 3. Puck: Richard Gauntlett 4. Theseus: Mark Beesley 5. Lysander: Matthew Beale 6. Hermia: Alison Hagley 7. Bottom: Conal Coad 8. Flute: Ryland Davies 9. Snout: Francis Egerton 10. Hippolyta: Julie Mellor 11. Demetrius: William Dazeley 12. Helena: Joanne Lunn 13. Quince: Roger Bryson 14. Snug: Geoffrey Moses 15. Starveling: Adrian Clarke – M° conc.: John Eliot Gardiner; reg.: David Pountney; scen.: Stefanos Lazaridis; cost.: Sue Blain; cor.: Mary Ann Kraus; «Pueri cantores» di Vicenza; dir. Roberto Fiochetto.

**** L'opera andò in scena al Teatro Malibran.



Billy Budd (II) a Venezia, PalaFenice al Tronchetto, 2000 (versione in due atti); regia di Willy Decker, scene e costumi di Wolfgang Gussmann (ricostruzione dell'allestimento dell'Opernhaus di Colonia, 1993). In scena Billy (Mark Oswald) dinanzi alla Corte marziale. Foto Graziano Arici. Archivio storico del Teatro La Fenice.

A Midsummer Night's Dream a Venezia, La Fenice al Malibran, 2004, regia di David Pountney, scene di Stefanos Lazaridis, costumi di Sue Blain, coreografia di Mary Ann Kraus. In scena: Susan Gritton (Tytania), Conal Coad (Bottom). Foto Michele Crosera. Archivio storico del Teatro La Fenice.

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia



CONSORZIO VENEZIA NUOVA 



ABBONATI SOSTENITORI

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia **Struttura Organizzativa**

SOVRINTENDENZA

Giampaolo Vianello *sovrintendente*

Anna Migliavacca
Cristina Rubini

DIREZIONI OPERATIVE

PERSONALE E SVILUPPO ORGANIZZATIVO

Paolo Libettoni
direttore

Stefano Callegaro
Giovanna Casarin
Antonella D'Este
Lucio Gaiani
Alfredo Iazzoni
Renata Magliocco
Fernanda Milan
Lorenza Vianello

Cristiano Chiarot
direttore

Rossana Berti
Nadia Buoso
Laura Coppola
Barbara Montagner
addeba stampa
Elisabetta Navarbi
Marina Dorigo ◊

SERVIZI DI SALA
*nnp**

AMMINISTRATIVA E CONTROLLO

Mauro Rocchesso
direttore

Elisabetta Bottoni
Anna Trahuio
Dino Calzavara ◊

SERVIZI GENERALI

Ruggero Peraro
responsabile
Giuseppina Cenedese
*nnp**
Stefano Lanzi
Gianni Mejato
Gilberto Paggiaro
Daniela Serao
Thomas Silvestri
Roberto Urdich
Andrea Giacomini ◊
Sergio Parmesan ◊

◊ a termine

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia **Struttura Organizzativa**

DIREZIONE ARTISTICA

Fortunato Ortombina *direttore artistico*

Eliahu Inbal *direttore musicale*

Bepi Morassi *direttore della produzione*

Franco Bolletta *consulente artistico per la danza*

SEGRETERIA ARTISTICA

Pierangelo Conte
segretario artistico

UFFICIO CASTING
Liliana Fagarazzi
Luisa Meneghetti

SERVIZI MUSICALI
Cristiano Beda
Salvatore Guarino
Andrea Rampin
Francesca Tondelli
Roberto Pirrò ◊

ARCHIVIO MUSICALE
Gianluca Borgonovi
Marco Paladin

AREA FORMAZIONE E PROGRAMMI SPECIALI

Domenico Cardone
responsabile

Simonetta Bonato
Monica Fracassetti ◊

DIREZIONE SERVIZI DI ORGANIZZAZIONE DELLA PRODUZIONE

Paolo Cucchi
assistente

Lorenzo Zanoni
*direttore di scena e
palcoscenico*

Valter Marcanzin

Lucia Cecchelin
responsabile produzione

Silvia Martini ◊

Gianni Pilon
responsabile trasporti

Fabio Volpe
Bruno Bellini ◊

DIREZIONE ALLESTIMENTO SCENOTECNICO

Massimo Checchetto
direttore

Francesca Piviotti

Area tecnica

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Tecnica

<i>Macchinisti, falegnameria, magazzini</i>	<i>Elettricisti e audiovisivi</i>	<i>Attrezzeria</i>	<i>Interventi scenografici</i>	<i>Sartoria e vestizione</i>
Vitaliano Bonicelli <i>capo reparto</i>	Vilmo Furian <i>capo reparto</i>	Roberto Fiori <i>capo reparto</i>	Marcello Valonta Giorgio Mascia ◇	Carlos Tieppo ◇ <i>capo reparto</i>
Andrea Muzzati <i>vice capo reparto</i>	Fabio Baretin <i>vice capo reparto</i>	Sara Valentina Bresciani <i>vice capo reparto</i>		Bernadette Baudhuin Emma Bevilacqua Elsa Frati Lorenzina Mimmo Luigina Monaldini Sandra Tagliapietra Tebe Amici ◇
Roberto Rizzo <i>vice capo reparto</i>	Costantino Pederoda <i>vice capo reparto</i>	Salvatore De Vero Oscar Gabbanoto Vittorio Garbin Romeo Gava Paola Milani Dario Piovon Paola Ganeo ◇		Nicola Zennaro <i>addetto calzoleria</i>
Paolo De Marchi <i>responsabile falegnameria</i>	Alessandro Ballarin Alberto Bellemo Andrea Benetello Michele Benetello Marco Covelli Cristiano Faè Stefano Faggian Federico Geatti Euro Michelazzi Roberto Nardo Maurizio Nava Marino Perini <i>nnp*</i> Alberto Petrovich <i>nnp*</i> Tullio Tombolani Teodoro Valle Giancarlo Vianello Massimo Vianello Roberto Vianello Marco Zen Domenico Migliaccio ◇ Luca Seno ◇ Michele Voltan ◇			
Mario Visentin <i>vice capo reparto temporaneo</i>				
Michele Arzenton <i>nnp*</i>				
Roberto Cordella				
Antonio Covatta <i>nnp*</i>				
Dario De Bernardin				
Luciano Del Zotto				
Bruno D'Este				
Roberto Gallo				
Sergio Gaspari				
Michele Gasparini				
Giorgio Heinz				
Roberto Mazzon				
Carlo Melchiori				
Francesco Nascimben				
Pasquale Paulon <i>nnp*</i>				
Arnold Righetti				
Stefano Rosan				
Claudio Rosan				
Paolo Rosso				
Massimo Senis				
Luciano Tegen				
Federico Tenderini				
Andrea Zane				
Pierluca Conchetto ◇				
Franco Contini ◇				
Franco Fiacco ◇				
Claudio Girardi ◇				
Enzo Martinelli ◇				
Francesco Padovan ◇				
Giovanni Pancino ◇				
Manuel Valerio ◇				

◇ a termine

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Artistica

Joyce Fieldsend ◊
maestro di sala

Ilaria Maccacaro ◊
maestro di palcoscenico

Pier Paolo Gastaldello ◊
maestro rammentatore

Roberta Paroletti ◊
maestro al ballo

Maria Cristina Vavolo ◊
maestro alle luci

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

Violini primi

Roberto Baraldi Δ
Enrico Balboni Δ ◊
Nicholas Myall •
Chiaki Kanda • ◊
Mauro Chirico
Loris Cristofoli
Andrea Crosara
Roberto Dall'Igna
Marcello Fiori
Nicola Fregonese
Elisabetta Merlo
Sara Michieletto
Martina Molin
Annamaria Pellegrino
Daniela Santi
Mariana Stefan
Anna Tositti
Anna Trentin
Maria Grazia Zohar
Diego Revilla ◊

Violini secondi

Alessandro Molin •
Gianaldo Tatone •
Samuel Angeletti Ciaramicoli
Alessio Dei Rossi
Maurizio Fagotto
Emanuele Fraschini
Maddalena Main
Luca Minardi
Mania Ninova
Elizaveta Rotari
Rossella Savelli
Aldo Telesca
Johanna Verheijen
*nnp**
Roberto Zampieron
Mario Donnoli ◊

Viole

Daniel Formentelli •
Alfredo Zamarra • ◊
Antonio Bernardi
Lorenzo Corti
Paolo Pasoli
Elena Battistella
Rony Creter
Anna Mencarelli
Stefano Pio
Katalin Szabó
Stefano Trevisan
Igor Codeluppi ◊
Valentina Giovannoli ◊

Violoncelli

Emanuele Silvestri •
Alessandro Zanardi •
Nicola Boscaro
Marco Trentin
Bruno Frizzarin
Paolo Mencarelli
Filippo Negri
Antonino Puliafito
Mauro Roveri
Renato Scapin
Cecilia Pilati ◊

Contrabbassi

Matteo Liuzzi •
Stefano Pratissoli •
Massimo Frison
Walter Garosi
Ennio Dalla Ricca
Giulio Parenzan
Marco Petruzzi
Denis Pozzan

Ottavino

Franco Massaglia

Flauti

Angelo Moretti •
Andrea Romani •
Luca Clementi
Fabrizio Mazzacua

Oboi

Rossana Calvi •
Marco Gironi •
Angela Cavallo
Valter De Franceschi

Corno inglese

Renato Nason

Clarinetti

Alessandro Fantini •
Vincenzo Paci •
Federico Ranzato
Claudio Tassinari

Clarinetto basso

Salvatore Passalacqua ◊

Fagotti

Roberto Giaccaglia •
Roberto Fardin
Massimo Nalesso

Controfagotti

Fabio Grandesso

Corni

Konstantin Becker •
Andrea Corsini •
Loris Antiga
Adelia Colombo
Stefano Fabris
Guido Fuga

Trombe

Fabiano Maniero •
Mirko Bellucco
Milko Raspanti
Eleonora Zanella

Tromboni

Massimo La Rosa •
Giuseppe Mendola •
Maurizio Meneguz •
Federico Garato

Tromboni bassi

Athos Castellan
Claudio Magnanini

Tuba

Alessandro Ballarin

Timpani

Roberto Pasqualato •
Dimitri Fiorin •

Percussioni

Claudio Cavallini
Attilio De Fanti
Gottardo Paganin
Claudio Tomaselli ◊
Babara Tomasin ◊

Pianoforte e tastiere

Carlo Rebeschini •

Arpa

Brunilde Bonelli • ◊

Δ primo violino di spalla

• prime parti

◊ a termine

* *nnp* nominativo non pubblicato
per mancato consenso

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Artistica

Alfonso Caiani
direttore del Coro

Ulisse Trabacchin
altro maestro del Coro

CORO DEL TEATRO LA FENICE

Soprani

Nicoletta Andeliero
Cristina Baston
Lorena Belli
Piera Ida Boano
Anna Maria Braconi
Lucia Braga
Mercedes Cerrato
Emanuela Conti
Anna Dal Fabbro
Milena Ermacora
Susanna Grossi
Michiko Hayashi
Maria Antonietta Lago
Loriana Marin
Antonella Meridda
Alessia Pavan
Lucia Raicevich
Andrea Lia Rigotti
Ester Salaro
Elisa Savino
Anna Malvasio ◇

Alti

Valeria Arrivo
Mafalda Castaldo
Claudia Clarich
Marta Codognola
Chiara Dal Bo'
Elisabetta Gianese
Lone Kirsten Loëll
Manuela Marchetto
Misuzu Ozawa
Gabriella Pellos
Francesca Poropat
Orietta Posocco
Nausica Rossi
Paola Rossi
Rita Celanzi ◇
Roberta De Iulius ◇

Tenori

Domenico Altobelli
Ferruccio Basei
Salvatore Bufaletti
Cosimo D'Adamo
Dionigi D'Ostuni
*nnp**
Gionata Marton
Enrico Masiero
Stefano Meggiolaro
Roberto Menegazzo
Dario Meneghetti
Ciro Passilongo
Marco Rumori
Bo Schunnesson
Salvatore Scribano
Massimo Squizzato
Paolo Ventura
Bernardino Zanetti

Bassi

Giuseppe Accolla
Carlo Agostini
Giampaolo Baldin
Julio Cesar Bertollo
Roberto Bruna
Antonio Casagrande
A. Simone Dovigo
Salvatore Giacalone
Alessandro Giacon
Umberto Imbrenda
Massimiliano Liva
Nicola Nalesso
Emanuele Pedrini
Mauro Rui
Roberto Spanò
Claudio Zancopè
Franco Zanette

◇ a termine

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

LIRICA E BALLETO 2008

Teatro Malibrán

16 / 17 / 18 / 19 / 20 gennaio 2008

Ballandi Entertainment

Sola me ne vo

con **Mariangela Melato**

regia **Giampiero Solari**

in collaborazione con il Teatro Stabile del Veneto

Teatro La Fenice

26 / 27 / 29 / 30 / 31 gennaio
3 / 5 febbraio 2008

La rondine

musica di **Giacomo Puccini**

versione 1917

personaggi e interpreti principali

Magda Fiorenza Cedolins / Maria
Luigia Borsi

Lisette Sandra Pastrana / Oriana
Kurteshi

Ruggero Fernando Portari / Arturo
Chacón-Cruz

Prunier Emanuele Giannino / Mark
Milhofer

Rambaldo Stefano Antonucci

maestro concertatore e direttore

Carlo Rizzi

regia **Graham Vick**

scene Peter J. Davison

costumi Sue Willmington

coreografia Ron Howell

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro

Emanuela Di Pietro

nuovo allestimento

in coproduzione con il Teatro Verdi di Trieste

Teatro Malibrán

30 / 31 gennaio
1 / 2 / 3 febbraio 2008

Compañía Mercedes Ruiz Juncá

Premio della critica Festival di Jerez
2007

interpreti

Mercedes Ruiz, due bailaoras,
tre cantaoras, due chitarristi,
un pianista, un percussionista

direzione artistica e coreografia

Mercedes Ruiz

musica originale Santiago Lara

testo Santiago Lara, David Lagos

costumi Fernando Ligeró

in collaborazione con il
Teatro Stabile del Veneto

Teatro La Fenice

28 febbraio
2 / 5 / 8 / 11 marzo 2008

Elektra

musica di **Richard Strauss**

personaggi e interpreti principali

Clitennestra Mette Ejsing

Elettra Gabriele Schnaut / Brigitte
Pinter

Crisotemide Elena Nebera

Egisto Kurt Azesberger

Oreste Peter Edelmann

maestro concertatore e direttore

Eliahu Inbal

regia **Klaus Michael Grüber**

scene e costumi Anselm Kiefer

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro

Alfonso Caiani

allestimento della Fondazione Teatro di San
Carlo di Napoli (Premio Abbiati 2004)

Teatro La Fenice

18 / 19 / 20 / 22 / 23 / 24 / 26 / 27
aprile 2008

Il barbiere di Siviglia

musica di **Gioachino Rossini**

personaggi e interpreti principali

Il conte d'Almaviva Francesco Meli /
Filippo Adami

Bartolo Bruno de Simone / Elia
Fabbian

Rosina Rinat Shaham / Marina
Comparato

Figaro Roberto Frontali / Christian
Senn

Basilio Giovanni Furlanetto / Enrico
Iori

maestro concertatore e direttore

Antonino Fogliani

regia **Bepi Morassi**

scene e costumi Lauro Crisman

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro

Alfonso Caiani

allestimento della

Fondazione Teatro La Fenice

LIRICA E BALLETO 2008

Teatro La Fenice

23 / 24 / 25 / 27 / 28 / 29 / 30 / 31
maggio 2008

Tosca

musica di **Giacomo Puccini**

personaggi e interpreti principali

Floria Tosca Daniela Dessì / Tiziana
Caruso

Mario Cavaradossi Walter Fraccaro /
Fabio Armiliato

Il barone Scarpia Carlo Guelfi /
Giuseppe Altomare

maestro concertatore e direttore

Daniele Callegari

regia **Robert Carsen**

scene e costumi **Anthony Ward**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro

Alfonso Caiani

allestimento della Staatsoper di Amburgo

Teatro La Fenice

20 / 22 / 25 / 27 / 29 giugno 2008

Death in Venice

(Morte a Venezia)

musica di **Benjamin Britten**

personaggi e interpreti principali

Gustav von Aschenbach **Marlin Miller**

*Il viaggiatore / Il bellimbusto attempato / Il
vecchio gondoliere / Il direttore
dell'albergo / Il barbiere dell'albergo / Il
capo dei suonatori ambulanti / La voce
di Dioniso* **Scott Hendricks**

La voce di Apollo **Razek-François Bitar**

maestro concertatore e direttore

Bruno Bartoletti

regia, scene e costumi **Pier Luigi Pizzi**

coreografia **Gheorghe Iancu**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro

Alfonso Caiani

allestimento della Fondazione Teatro Carlo
Felice di Genova (Premio Abbiati 2000)

Teatro La Fenice

14 / 16 / 18 / 20 / 23 settembre 2008

Boris Godunov

musica di **Modest Musorgskij**

versione originale in un prologo e
quattro atti (1874)

personaggi e interpreti principali

Boris Godunov **Ferruccio Furlanetto**

Ksenija **Francesca Sassu**

Pimen **Ayk Martirosian**

Il falso Dmitrij, detto Grigorij **Ian Storey**

Marina Mnizsek **Julia Gertseva**

L'ostessa **Francesca Franci**

maestro concertatore e direttore

Eliahu Inbal

regia **Eimuntas Nekrošius**

scene **Marius Nekrošius**

costumi **Nadezda Gulyaeva**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento del Maggio Musicale
Fiorentino (Premio Abbiati 2006)



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

LIRICA E BALLETO 2008

Teatro Malibran

10 / 12 / 14 / 16 ottobre 2008

La virtù de' strali d'Amore

musica di **Francesco Cavalli**

*prima rappresentazione italiana in
tempi moderni*

personaggi e interpreti principali

Eumete **Cristiana Arcari**

Primo marinaio / Evagora **Marco
Scavazza**

Secondo marinaio / Saturno **Roberto
Abbondanza**

Cleria / Venere **Roberta Invernizzi**

Cleandra / Amore **Monica Piccinini**

Clito / La Fama **Gemma Bertagnolli**

Leucippe / Clarindo **Lucia Cirillo**

Ercilea / Psiche **Donatella Lombardi**

Mercurio **Gian-Luca Zoccatelli**

maestro concertatore e direttore

Fabio Biondi

regia, scene e costumi

Facoltà di Design e Arti IUAV di
Venezia

orchestra Europa Galante

nuovo allestimento

Teatro La Fenice

19 / 21 / 22 / 24 / 25 / 26 / 28 / 29
ottobre 2008

Nabucco

musica di **Giuseppe Verdi**

personaggi e interpreti principali

Nabucco **Leo Nucci / Alberto Gazale**

Ismaele **Roberto De Biasio /
Alessandro Liberatore**

Zaccaria **Ferruccio Furlanetto**

Abigaille **Paoletta Marrocu /
Alessandra Rezza**

Fenena **Anna Smirnova / Daniela
Innamorati**

maestro concertatore e direttore

Renato Palumbo

regia e scene **Günter Krämer**

costumi **Falk Bauer**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento della Staatsoper di Vienna

Teatro La Fenice

5 / 6 / 7 / 8 / 9 novembre 2008

Teatro Mariinskij di San Pietroburgo

Il lago dei cigni

musica di **Pëtr Il'ič Cajkovskij**

coreografia **Marius Petipa e Lev**

Ivanov

interpreti

primi ballerini solisti e corpo di ballo
del Teatro Mariinskij di San
Pietroburgo

*adattamento della coreografia e direzione
dell'allestimento* **Konstantin
Sergeev**

scene **Simon Virsaladze**

costumi **Galina Solovyova**

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

12 / 14 / 16 / 18 / 20 dicembre 2008

Von heute auf morgen

(Dall'oggi al domani)

musica di **Arnold Schoenberg**

personaggi e interpreti principali

Il marito **Georg Nigl**

Pagliacci

musica di **Ruggero Leoncavallo**

personaggi e interpreti principali

Nedda **Adina Nutescu**

Canio **Piero Giuliacci**

Beppe **Luca Casalin**

Silvio **Marco Caria**

maestro concertatore e direttore

Eliahu Inbal

regia **Andreas Homoki**

scene **Frank Philipp Schloessmann**

costumi **Gideon Davey**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

STAGIONE SINFONICA 2007-2008

Teatro La Fenice

3 novembre 2007 ore 20.00 turno S
4 novembre 2007 ore 17.00 turno U

direttore

Eliahu Inbal

Ludwig van Beethoven

Sinfonia n. 9 in re minore op. 125
per soli, coro e orchestra

soprano Luba Orgonášová
mezzosoprano Christa Mayer

tenore Endrik Wottrich
basso Kwangchul Youn

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro Emanuela Di
Pietro

Teatro La Fenice

9 novembre 2007 ore 20.00 turno S
10 novembre 2007 ore 20.00 f.a.*

direttore

Eliahu Inbal

Richard Wagner

Wesendonck-Lieder WWV 91
contralto Petra Lang

Gustav Mahler

Sinfonia n. 5

Orchestra del Teatro La Fenice

* *riservato alle Assicurazioni Generali*

Basilica di San Marco

19 dicembre 2007 ore 20.00 solo per
invito

20 dicembre 2007 ore 20.00 turno S

direttore

Ottavio Dantone

Arcangelo Corelli

Concerto grosso in sol minore op. 6 n. 8
fatto per la notte di Natale

Antonio Vivaldi

«Nulla in mundo pax sincera», mottetto
per soprano, archi e continuo RV 630

Giuseppe Torelli

Concerto grosso in sol minore op. 8 n. 6
*Concerto a quattro in forma di
Pastorale per il Santissimo Natale*

Antonio Lotti

«Beati amoris», mottetto per soprano,
archi e continuo

prima esecuzione in tempi moderni

Giuseppe Sammartini

Concerto grosso in sol minore op. 5 n. 6
di Natale

soprano Maria Grazia Schiavo
violini Roberto Baraldi, Gianaldo
Tatone

violoncello Alessandro Zanardi

Orchestra del Teatro La Fenice

*in collaborazione con la Procuratoria
di San Marco*

Teatro La Fenice

21 dicembre 2007 ore 18.00 f.a.

direttore

Myung-Whun Chung

Anton Bruckner

Sinfonia n. 7 in mi maggiore

Orchestra del Teatro La Fenice

in collaborazione con

Rotary Club Venezia Mestre – Lions
Club Mestre Host

Teatro Malibran

12 gennaio 2008 ore 20.00 turno S
13 gennaio 2008 ore 17.00 turno U

direttore

Dmitrij Kitajenko

Richard Wagner

Rienzi WWV 49: Overture

Richard Strauss

Concerto in re maggiore per oboe e
piccola orchestra TrV 292

oboe Marco Gironi

Dmitrij Šostakovič

Sinfonia n. 11 in sol minore op. 103

Anno 1905

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

9 febbraio 2008 ore 20.00 turno S
10 febbraio 2008 ore 17.00 turno U

direttore

Yutaka Sado

Ludwig van Beethoven

Egmont, ouverture in fa minore op. 84

Arnold Schoenberg

Variazioni op. 31

Ludwig van Beethoven

Sinfonia n. 8 in fa maggiore op. 93

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

7 marzo 2008 ore 20.00 turno S

Teatro Toniolo

9 marzo 2008 ore 21.00*

direttore

Eliahu Inbal

Ludwig van Beethoven

Sinfonia n. 2 in re maggiore op. 36

Sinfonia n. 3 in mi bemolle maggiore
op. 55 *Eroica*

Orchestra del Teatro La Fenice

* *in abbonamento XXII Stagione di
musica sinfonica e da camera di
Mestre*

*in collaborazione con gli Amici della
Musica di Mestre*

STAGIONE SINFONICA 2007-2008

Teatro La Fenice

15 marzo 2008 ore 20.00 turno S
16 marzo 2008 ore 17.00 turno U

direttore

Yuri Temirkanov

Ludwig van Beethoven

Sinfonia n. 5 in do minore op. 67
Sinfonia n. 6 in fa maggiore op. 68
Pastorale

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

21 marzo 2008 ore 20.00 turno S
22 marzo 2008 ore 17.00 f.a.

direttore

Yuri Temirkanov

Dmitrij Šostakovič

Concerto per violoncello e orchestra n.
2 in sol maggiore op. 126
violoncello Mario Brunello

Pëtr Il'ič Čajkovskij

Sinfonia n. 5 in mi minore op. 64

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

28 marzo 2008 ore 20.00 turno S
29 marzo 2008 ore 20.00 f.a.
30 marzo 2008 ore 17.00 turno U

direttore

Andrey Boreyko

Modest Musorgskij

La chovanščina: Alba sulla Moscova
orchestrazione di Dmitrij Šostakovič (op.
106)

Dmitrij Šostakovič

L'esecuzione di Stepan Razin
cantata per basso, coro e orchestra op.
119

basso Vladimir Vaneev

Modest Musorgskij

Quadri di un'esposizione
trascrizione per orchestra di Maurice
Ravel

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro

Alfonso Caiani

Teatro La Fenice

4 aprile 2008 ore 20.00 turno S
5 aprile 2008 ore 20.00 f.a.
6 aprile 2008 ore 17.00 turno U

direttore

Eliahu Inbal

Ludwig van Beethoven

Sinfonia n. 4 in si bemolle maggiore op.
60

Luigi Nono

Variante, musica per violino solo, archi
e legni

violino Roberto Baraldi

Ludwig van Beethoven

Sinfonia n. 7 in la maggiore op. 92

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

3 maggio 2008 ore 20.00 turno S
4 maggio 2008 ore 17.00 turno U

direttore

Jeffrey Tate

Richard Strauss

*Tod und Verklärung (Morte e
trasfigurazione)*
poema sinfonico op. 24

Richard Wagner

Götterdämmerung WWV 86d:
Siegfrieds Rheinfahrt
Siegfrieds Trauermarsch
Brünnhildes Schlussgesang
soprano Evelyn Herlitzius

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

16 maggio 2008 ore 20.00 turno S
17 maggio 2008 ore 20.00*

direttore

Kurt Masur

Felix Mendelssohn-Bartholdy

Sinfonia n. 5 in re maggiore op. 107
Riforma
Le Ebridi, ouverture da concerto op. 26
La fiaba della bella Melusina, ouverture
da concerto op. 32
Ruy Blas, ouverture op. 95

Orchestra del Teatro La Fenice

* in abbonamento XXII Stagione di
musica sinfonica e da camera di Mestre
in collaborazione con gli Amici della
Musica di Mestre

Teatro La Fenice

4 luglio 2008 ore 20.00 turno S
5 luglio 2008 ore 20.00 f.a.

direttore

James Conlon

Johann Sebastian Bach

Schmücke dich, o liebe Seele BWV 654
trascrizione per orchestra di Arnold
Schoenberg

Ludwig van Beethoven

Sinfonia n. 1 in do maggiore op. 21

Johannes Brahms

Sinfonia n. 1 in do minore op. 68

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

11 luglio 2008 ore 20.00 turno S
12 luglio 2008 ore 20.00 f.a.

direttore

Eliahu Inbal

Gustav Mahler

Sinfonia n. 3 in re minore per contralto,
coro femminile, coro di voci bianche e
orchestra
contralto Petra Lang

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro

Claudio Marino Moretti



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

Rivista «La Fenice prima dell'Opera», 2007

a cura di Michele Girardi

GIACOMO MEYERBEER, *Il crociato in Egitto*, 1, 168 pp. ess. mus.: saggi di Anna Tedesco, Maria Giovanna Miggiani, Michele Girardi e Jürgen Maehder, Gian Giuseppe Filippi, Claudio Toscani

ERMANNO WOLF-FERRARI, *La vedova scaltra*, 2, 156 pp. ess. mus.: saggi di Virgilio Bernardoni, Giovanni Guanti, Mario Ghisalberti, Cesare De Michelis, Daniele Carnini

ARNOLD SCHÖNBERG, *Erwartung* - SERGEJ RACHMANINOV, *Francesca da Rimini*, 3, 176 pp. ess. mus.: saggi di Gianmario Borio, Franco Pulcini, Vincenzina Ottomano, Italo Nunziata, Daniele Carnini, Emanuele Bonomi

RICHARD WAGNER, *Siegfried*, 4, 208 pp. ess. mus.: saggi di Luca Zoppelli, Delphine Vincent, Riccardo Pecci

LUCA MOSCA, *Signor Goldoni*, 5, 144 pp. ess. mus.: saggi di Paolo Petazzi, Ernesto Rubin de Cervin, Mario Messinis, Carlo Carratelli, Gianluigi Melega, Daniele Carnini

ANTONIO VIVALDI, *Ercole sul Termodonte - Bajazet*, 6, 232 pp. ess. mus.: saggi di Michael Talbot, Dinko Fabris, Fabio Biondi, Luigi Ferrara, Carlo Vitali, Stefano Piana

JULES MASSENET, *Thaïs*, 7, 168 pp. ess. mus.: saggi di Jürgen Maehder, Adriana Guarnieri, Mercedes Viale Ferrero, Louis Gallet, Enrico Maria Ferrando, Marco Gurrieri

GIACOMO PUCCINI, *Turandot*, 8, 172 pp. ess. mus.: saggi di Anselm Gerhard, Emanuele d'Angelo, Michele Girardi, Michela Niccolai

Rivista «La Fenice prima dell'Opera», 2008

a cura di Michele Girardi

GIACOMO PUCCINI, *La rondine*, 1, 154 pp. ess. mus.: saggi di Giovanni Guanti, Daniela Goldin Folena, Michele Girardi, Michela Niccolai

RICHARD STRAUSS, *Elektra*, 2, 176 pp. ess. mus.: saggi di Jürgen Maehder, Guido Paduano, Riccardo Pecci

GIOACHINO ROSSINI, *Il barbiere di Siviglia*, 3, 156 pp. ess. mus.: saggi di Daniele Carnini, Serena Facci, Stefano Piana

GIACOMO PUCCINI, *Tosca*, 4, 136 pp. ess. mus.: saggi di Andrea Chegai, John Rosselli, Michele Girardi, Massimo Acanfora Torrefranca

BENJAMIN BRITTEN, *Death in Venice*, 5, 152 pp. ess. mus.: saggi di Vincenzina Ottomano, Davide Daolmi, Daniele Carnini

La Fenice prima dell'Opera 2008 5

Responsabile musicologico

Michele Girardi

Redazione

**Michele Girardi, Cecilia Palandri,
Elena Tonolo**

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*

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 giugno 2008 da

L'Artegrafica S.n.c.

Casale sul Sile (Treviso)

€ 15,00



FONDAZIONE AMICI DELLA FENICE

Il Teatro La Fenice, nato nel 1792 dalle ceneri del vecchio Teatro San Benedetto per opera di Giannantonio Selva, appartiene al patrimonio culturale di Venezia e del mondo intero: come ha confermato l'ondata di universale commozione dopo l'incendio del gennaio 1996 e la spinta di affettuosa partecipazione che ha accompagnato la rinascita a nuova vita della Fenice, ancora una volta risorta dalle sue ceneri. Imprese di questo impegno spirituale e materiale, nel quadro di una società moderna, hanno bisogno di essere appoggiate e incoraggiate dall'azione e dall'iniziativa di istituzioni e persone private: in tale prospettiva si è costituita nel 1979 l'Associazione «Amici della Fenice», con lo scopo di sostenere e affiancare il Teatro nelle sue molteplici attività e d'incrementare l'interesse attorno ai suoi allestimenti e ai suoi programmi. La Fondazione Amici della Fenice attende la risposta degli appassionati di musica e di chiunque abbia a cuore la storia teatrale e culturale di Venezia: da Voi, dalla Vostra partecipazione attiva, dipenderà in misura decisiva il successo del nostro progetto. Sentitevi parte viva del nostro Teatro! Associatevi dunque e fate conoscere le nostre iniziative a tutti gli amici della musica, dell'arte e della cultura.

Quote associative

Ordinario € 60	Benemerito € 250
Sostenitore €110	«Emerito» € 500

I versamenti vanno effettuati su Conto Corrente postale n. 10559300 o sul Conto Corrente n. 6152598319/59 c/o Banca Intesa, Calle Goldoni 4481 30124 Venezia, intestato al seguente indirizzo:
Fondazione Amici della Fenice
c/o Ateneo Veneto Campo San Fantin 1897
San Marco 30124 Venezia
tel. e fax: 041 5227737

Consiglio direttivo

Luciana Bellasich Malgara, Alfredo Bianchini, Carla Bonsembiante, Jaja Coin Masutti, Emilio Melli, Giovanni Morelli, Antonio Pagnan, Orsola Spinola, Paolo Trentinaglia de Daverio, Barbara di Valmarana, Livia Visconti d'Oleggio

Presidente Barbara di Valmarana

Vice presidente onorario Eugenio Bagnoli

Tesoriere Luciana Bellasich Malgara

Collaboratori Nicoletta di Colloredo

Segreteria generale Maria Donata Grimani

I soci hanno diritto a:

- Inviti a conferenze di presentazione delle opere in cartellone
- Partecipazione a viaggi musicali organizzati per i soci
- Inviti ad iniziative e manifestazioni musicali
- Inviti al «Premio Venezia», concorso pianistico
- Sconti al Fenice-bookshop
- Visite guidate al Teatro La Fenice
- Prelazione nell'acquisto di abbonamenti e biglietti fino ad esaurimento dei posti disponibili
- Invito alle prove aperte per i concerti e le opere

Le principali iniziative della Fondazione

- Restauro del Sipario Storico del Teatro La Fenice: olio su tela di 140 mq dipinto da Ermolao Paoletti nel 1878, restauro eseguito grazie al contributo di Save Venice Inc.
- Commissione di un'opera musicale a Marco Di Bari nell'occasione dei 200 anni del Teatro La Fenice
- Premio Venezia
- Incontri con l'opera

INIZIATIVE PER IL TEATRO DOPO L'INCENDIO
EFFETTUATE GRAZIE AL CONTO «RICOSTRUZIONE»

Restauri

- Modellino ligneo settecentesco del Teatro La Fenice dell'architetto Giannantonio Selva, scala 1: 25
- Consolidamento di uno stucco delle Sale Apollinee
- Restauro del sipario del Teatro Malibran con un contributo di Yoko Nagae Ceschina

Donazioni

Sipario del Gran Teatro La Fenice offerto da Laura Biagiotti a ricordo del marito Gianni Cigna

Acquisti

- Due pianoforti a gran coda da concerto Steinway
- Due pianoforti da concerto Fazioli
- Due pianoforti verticali Steinway
- Un clavicembalo
- Un contrabbasso a 5 corde
- Un Glockenspiel
- Tube wagneriane
- Stazione multimediale per Ufficio Decentramento

PUBBLICAZIONI

- Il Teatro La Fenice. I progetti, l'architettura, le decorazioni*, di Manlio Brusatin e Giuseppe Pavanello, con un saggio di Cesare De Michelis, Venezia, Albrizzi, 1987¹, 1996² (dopo l'incendio);
- Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli, 1792-1991*, di Michele Girardi e Franco Rossi, con il contributo di Yoko Nagae Ceschina, 2 volumi, Venezia, Albrizzi, 1989-1992;
- Gran Teatro La Fenice*, a cura di Terisio Pignatti, con note storiche di Paolo Cossato, Elisabetta Martinelli Pedrocco, Filippo Pedrocco, Venezia, Marsilio, 1981¹, 1984², 1994³;
- L'immagine e la scena. Bozzetti e figurini dall'archivio del Teatro La Fenice, 1938-1992*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1992;
- Giuseppe Borsato scenografo alla Fenice, 1809-1823*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1995;
- Francesco Bagnara scenografo alla Fenice, 1820-1839*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1996;
- Giuseppe e Pietro Bertoja scenografi alla Fenice, 1840-1902*, a cura di Maria Ida Biggi e Maria Teresa Muraro, Venezia, Marsilio, 1998;
- Il concorso per la Fenice 1789-1790*, di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1997;
- I progetti per la ricostruzione del Teatro La Fenice*, 1997, Venezia, Marsilio, 2000;
- Teatro Malibran*, a cura di Maria Ida Biggi e Giorgio Mangini, con saggi di Giovanni Morelli e Cesare De Michelis, Venezia, Marsilio, 2001;
- La Fenice 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa*, di Anna Laura Bellina e Michele Girardi, Venezia, Marsilio, 2003;
- Il mito della fenice in Oriente e in Occidente*, a cura di Francesco Zambon e Alessandro Grossato, Venezia, Marsilio, 2004;
- Pier Luigi Pizzi alla Fenice*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 2005.





FENICE SERVIZI TEATRALI

FEST

Presidente

Fabio Cerchiai

Consiglio d'Amministrazione

Fabio Cerchiai

Marco Cappelletto

Pierdomenico Gallo

Giorgio Orsoni

Giampaolo Vianello

Direttore

Cristiano Chiarot

Collegio Sindacale

Giampietro Brunello

Presidente

Alberta Bortignon

Carlo Dalla Libera

Sindaco Supplente

Marco Ziliotto

FEST srl
Fenice Servizi Teatrali