



FONDAZIONE
TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

A SOGNO
Midsummer
DI UNA
NOTTE **Night's**
Dream DI
MEZZA ESTATE



La Fenice prima dell'Opera 2004 2



Kenneth Green (n. 1916), *Benjamin Britten e Peter Pears*, 1943. Londra, National Portrait Gallery.

La Fenice prima dell'opera 2004 2

Sommario

- 5 La locandina
- 7 «È sogno? o realtà ...»
di Michele Girardi
- 9 *A Midsummer Night's Dream*, libretto e guida all'opera
a cura di Riccardo Pecci
- 91 *A Midsummer Night's Dream* in breve
a cura di Gianni Ruffin
- 93 Argomento – Argument – Synopsis – Handlung
- 101 Julian Budden
Britten e Shakespeare
- 109 Davide Daolmi
«Amanti, a letto! È ormai l'ora delle fate»
- 133 Benjamin Britten
Il Sogno del compositore
- 139 David Pountney
Appunti per un'interpretazione registica
di *A Midsummer Night's Dream*
- 141 Guido Paduano
La realtà e i suoi contrari
- 169 Cecilia Palandri
Bibliografia
- 181 *Online: Great Britten*
a cura di Roberto Campanella
- 191 Benjamin Britten
a cura di Mirko Schipilliti
- 198 Britten in Venice

THE ACTORS' NAMES

THESEUS, Duke of Athens
 EGEUS, father to Hermia
 LYSANDER } in love with Hermia
 DEMETRIUS }
 PHILOSTRATE, Master of the Revels to Theseus
 QUINCE, a carpenter (Prologues)
 SNUG, a joiner (lion) - slow
 BOTTOM, a weaver (Pyramus)
 FLUTE, a bellows-mender (Thouky) - high
 SNOUT, a tinker (Wall) - old man
 STARVELING, a tailor (Moon) - thin
 HIPPOLYTA, Queen of the Amazons, betrothed to
 Theseus
 HERMIA, daughter to Egeus, in love with Lysander small
 HELENA, in love with Demetrius tall
 OBERON, King of the Fairies
 TITANIA, Queen of the Fairies
 PUCK, or Robin Goodfellow
 PEASEBLOSSOM }
 COBWEB } fairies
 MOTH }
 MUSTARDSEED }

Dieh
 4 2 2 2
 2 1 2 1
 1 2 1
 2 1 2

La pagina con l'elenco dei personaggi nell'esemplare del *Dream* (Penguin) posseduto da Britten, con le sue annotazioni. Aldeburgh, Britten-Pears Library. Da *The Cambridge Companion to Benjamin Britten*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999. Si noti tra l'altro che accanto a Flute non compare il nome di Pears, ma quello di H. Cuénod (il primo Sellem nel *Rake's Progress* di Stravinskij).

A Midsummer Night's Dream

(Sogno di una notte di mezza estate)

opera in tre atti

libretto di Benjamin Britten e Peter Pears

musica di Benjamin Britten

Editore Boosey & Hawkes, Londra

personaggi ed interpreti

Oberon William Towers

Tytania Susan Gritton

Puck Richard Gaunlett

<i>Theseus</i>	Mark Beesley	<i>Hippolyta</i>	Julie Mellor
<i>Lysander</i>	Matthew Beale	<i>Demetrius</i>	William Dazeley
<i>Hermia</i>	Alison Hagley	<i>Helena</i>	Joanne Lunn
<i>Bottom</i>	Conal Coad	<i>Quince</i>	Roger Bryson
<i>Flute</i>	Ryland Davies	<i>Snug</i>	Geoffry Moses
<i>Snout</i>	Francis Egerton	<i>Starveling</i>	Adrian Clarke

Cobweb, Peaseblossom, Mustardseed, Moth

Solisti del Coro «Pueri cantores»

maestro concertatore e direttore

Sir John Eliot Gardiner

regia David Pountney

scene Stefanos Lazaridis

costumi Sue Blane

light designer Rick Fisher

assistente alla regia Mary Anne Kraus

collaboratori alla scenografia

Alison Nalder e Matthew Deely

Orchestra del Teatro La Fenice

Coro «Pueri cantores» di Vicenza

direttore del Coro Roberto Fioretto

in lingua originale con sopratitoli in italiano

nuovo allestimento

prima rappresentazione a Venezia

<i>direttore musicale di palcoscenico</i>	Giuseppe Marotta
<i>direttore di palcoscenico</i>	Paolo Cucchi
<i>responsabile allestimenti scenici</i>	Massimo Checchetto
<i>maestro di sala</i>	Joice Fieldsend
<i>aiuto maestro del coro</i>	Ulisse Trabacchin
<i>altro direttore di palcoscenico</i>	Lorenzo Zanoni
<i>maestri di palcoscenico</i>	Jung Hun Yoo
	Raffaele Centurioni
<i>maestro rammentatore</i>	Pierpaolo Gastaldello
<i>maestro alle luci</i>	Alberto De Piero
<i>macchinista</i>	Vitaliano Bonicelli
<i>capo elettricista</i>	Vilmo Furian
<i>capo attrezzista</i>	Roberto Fiori
<i>capo sarta</i>	Rosalba Filieri
<i>responsabile della falegnameria</i>	Adamo Padovan
<i>coordinatore figuranti</i>	Claudio Colombini
<i>attrezzeria</i>	Laboratorio Teatro La Fenice (Venezia)
<i>costumi e calzature</i>	Nicolao Atelier (Venezia)
<i>parrucche</i>	Mario Audello (Torino)
<i>trucco</i>	Fabio Bergamo (Trieste)
<i>sopratitoli</i>	Studio GR (Venezia)

«È sogno? o realtà ...»

E [nel *Midsummer*] ci sono i vecchi strambi – gli artigiani – che sono ormai al di là della sperimentazione erotica e sono passati con naturalezza al teatro come strumento per capire chi si è, fingendo di essere ciò che non si è.
DAVID POUNTNEY

La Fenice vanta una lunga consuetudine con il teatro di Benjamin Britten, che inizia nel lontano settembre 1946, quando i veneziani udirono i Quattro preludi marinari dal *Peter Grimes* nell'ambito del IX festival di musica contemporanea, per toccare l'apice meno di dieci anni dopo, con la prima assoluta del suo capolavoro *The Turn of the Screw*, il 14 settembre 1954, e giungere fino alla prima europea di un'opera 'lagunare' come *Death in Venice* nel 1973. La si trova documentata nella breve rassegna *Britten in Venice* che chiude con straordinaria vivezza questo volume di «La Fenice prima dell'opera», allestita da Marco Riccucci con le immagini fornite da Luigi Ferrara, e siglata da una commovente istantanea di Britten nel 1976, l'anno della morte. Mi piace particolarmente quando l'occhio del fotografo si posa su una pausa dalle prove per ritrarre uno spuntino molto britannico sui gradini del ponte dietro al teatro, dove il tenore Peter Pears, smessi i panni dell'implacabile Quint, offre da bere alla piccola Olive Dyer (Flora) mentre l'altro bimbo, Miles sulla scena, se ne sta un po' in disparte, ed è poi David Hemmings, futuro protagonista di *Blow-up* di Michelangelo Antonioni.

Il corredo iconografico si presenta particolarmente ricco e, quel che più conta, in piena sintonia con i saggi e le rubriche di questo volume, che offrono al lettore una panoramica tanto vasta quanto pluralistica sul compositore che ha riportato l'opera inglese ai fasti dei tempi di Purcell. Non era un innovatore del linguaggio, Britten, anzi era proprio alieno al flusso delle avanguardie del secondo dopoguerra, limitandosi a coltivare una dichiarata passione per la musica di Alban Berg, in particolare. Per dirla con Davide Daolmi, autore di un saggio a tutto campo sull'intonazione del *Midsummer* shakespeariano, «negli anni di trincea dell'avanguardia musicale, fra il totalitarismo di Darmstadt e l'epigonismo populista del dopo Puccini, Britten sembra non prendere posizione e non inserirsi nemmeno nel dialogo. Sembra forse voler mediare, ma in fondo, il suo, è un isolarsi in un'idea di musica che orecchia la nascente Neue Musik giusto per recuperarne gli effetti più esteriori, ma rimane ancorata alla consolidata tradizione di sempre».

Britten possedeva peraltro un talento naturale per il teatro, che gli ha consentito di varare alcuni tra i titoli operistici di maggior successo del secolo passato, a maggior gloria del regno di Sua Maestà la Regina d'Inghilterra: *Great Britten*, appunto, come scrive Roberto Campanella, «che, tuttavia, dovette sopportare tutto il peso del perbenismo e di certi preconcetti, che vedevano nell'omosessualità una sorta di vergognosa malattia». Davide Daolmi affronta con finezza ermeneutica anche questa tematica, provando a quantificarne l'incidenza sulla creazione artistica. Occhieggia sulle sue pagine una Titania lasciva, ritratta da Füssli mentre abbraccia Bottom (Nico Chiappa, nella vivace traduzione di Carlo Vitali che pubblichiamo a fronte del libretto originale), a cui il folletto Puck ha imposto una testa d'asino. Lasciamo al lettore il piacere di scoprire quali sfumature di significato si nascondano dietro a tali situazioni drammatiche: Britten valorizza il mondo di ambiguità ereditato da Shakespeare coi mezzi della musica, e un esempio tangibile lo offre Riccardo Pecci, autore di una guida all'opera di insolita ricchezza, quando nota, ad esempio, «l'inatteso carattere marziale» dei soli della fate nel finale primo. Gli risponde il compositore stesso, nell'intervista rilasciata in occasione della prima di *Midsummer* (che pubblichiamo qui, per la prima volta in italiano): «le fate, dopotutto, costituiscono la guardia di Titania, e quindi, in certi punti, sono accompagnate da una musica marziale. Come nel mondo reale (sia detto per inciso) anche nel mondo degli spiriti c'è il male e c'è il bene». O piuttosto, come nota David Pountney spiegando la sua regia, «ci sono i bambini – le fate – e i loro genitori/maestri Oberon e Titania (Benjamin Britten e Peter Pears, ovviamente) spaventati e inefficienti che impartiscono un'educazione inquietante sul mondo delle emozioni e del matrimonio con il loro cattivo esempio».

Apri la sezione saggistica Julian Budden, che si concede una pausa dagli studi verdiani e pucciniani per affrontare, da compatriota, la posizione eccezionale di Britten, che ha provocato la rinascita del teatro musicale inglese in una «nazione di scrittori», dove la grande poesia «possiede una musicalità intrinseca che resiste all'intonazione, a causa della ricchezza di vocali brevi che si distorcono se prolungate». «Toccò a *Peter Grimes*» scrive Budden «il compito di mostrare come una "grande opera inglese" non fosse una contraddizione in termini».

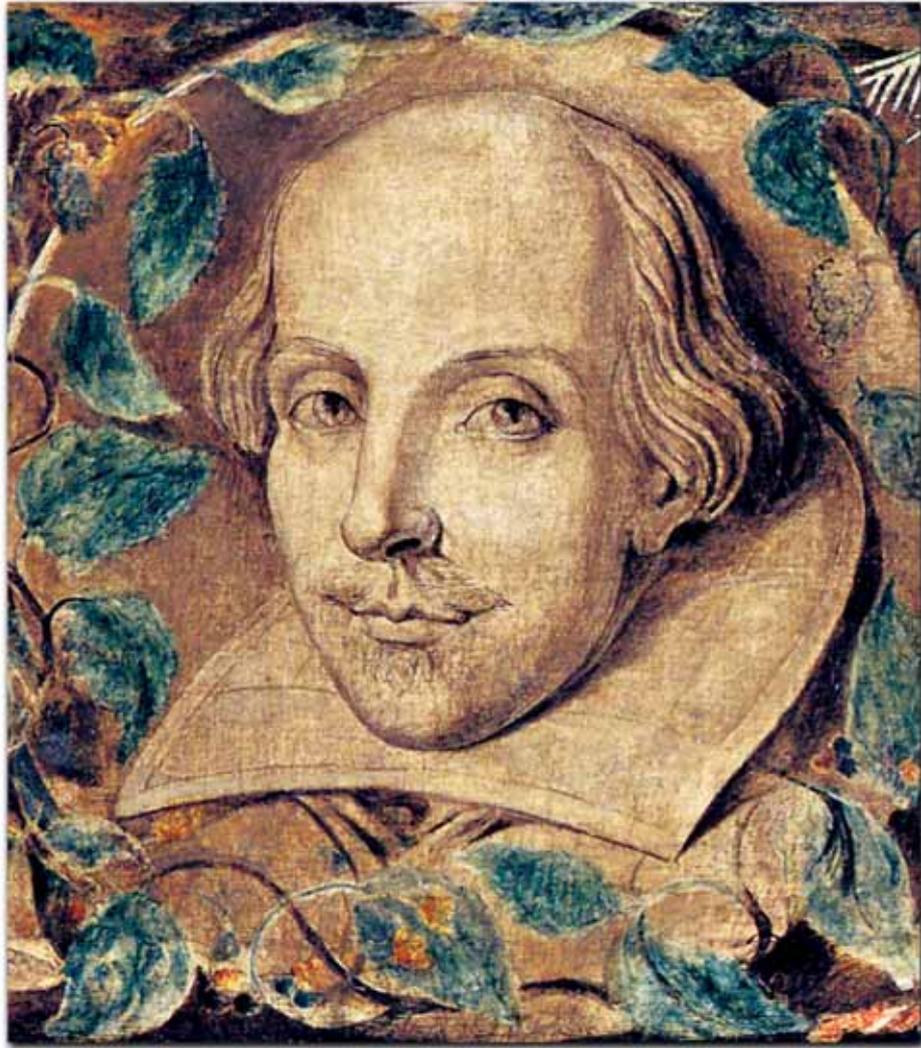
Guido Paduano, autore dell'importante ultimo saggio, affronta direttamente *A Midsummer Night's Dream* di Shakespeare, orientando il lettore in un gioco di specchi, tra realtà e fantasia, dove trova una collocazione centrale la posizione delle coppie di amanti nel contesto dei diversi piani narrativi del *play*, «per concludere che quell'inseparabile amalgama di gioia e precarietà che brilla alla fine nelle parole di Elena ("And I have found Demetrius like a jewel, / mine own and not my own", 4.1.190-191) è in realtà una situazione universale, una cifra dell'esistenza. Giustamente Britten l'ha trasformato nel suo canone ascendente che coinvolge tutti e quattro i soggetti e tutti e quattro gli oggetti del desiderio».

Michele Girardi

A SOGNO
Midsummer
DI UNA
NOTTE Night's
Dream
DI
MEZZA ESTATE

Libretto di Benjamin Britten e Peter Pears
dalla commedia di William Shakespeare
Musica di Benjamin Britten

Edizione a cura di Riccardo Pecci
con guida musicale all'opera



William Blake (1757-1827), *Ritratto di William Shakespeare*, particolare. Inchiostro e tempera su tela. Manchester, Manchester City Galleries.

A Midsummer Night's Dream libretto e guida all'opera

a cura di Riccardo Pecci

Presentiamo un'edizione del libretto del *Midsummer Night's Dream* op. 64 di Britten che tiene conto sia del libretto che della partitura a stampa.¹ Per quanto riguarda la traduzione italiana, si è optato per quella – vivida e scorrevole – di Carlo Vitali, alla quale sono state apportate minime modifiche per armonizzarla con il testo inglese da noi stabilito.

Le cifre in esponente che troverete nella sezione inglese del libretto rinviano alla guida all'ascolto che scorre a piè di pagina. Al lettore di questa rivista la guida offre un corredo relativamente ampio e ricco di osservazioni sulla musica del *Midsummer* britteniano; ampiezza che nasce anche dalla constatazione dell'esiguità della bibliografia a tutt'oggi disponibile in lingua italiana. Se il commento ad alcune pagine sembrerà a qualcuno troppo minuzioso, se non pedante, è perché il *Midsummer* è davvero un oggetto complesso, stratificato – e in ogni caso i dati tecnici sui quali ci si soffermerà sono tutti fortemente implicati dalla drammaturgia che li sostiene.

Non potendo comunque dir tutto, la scelta è stata quella di cercare la collaborazione del lettore. Si è tentato cioè di farlo camminare il più possibile sulle proprie gambe, attraverso note d'inquadramento generale, che lo invitino ad un ascolto il più possibile 'attivo' e consapevole, in grado di colmare gl'inevitabili vuoti di una guida. È il caso, in particolare, delle tre tipologie fondamentali di scrittura musicale adottate qui da Britten. Nel *Midsummer* – partitura che egli stesso definiva «molto meno uniforme» della sua *The Turn of the Screw* – ognuno dei tre piani che interagiscono nella commedia si traduce infatti in «un tipo diverso di scrittura e di 'tinta' orchestrale»;² trame, forme e colori che la guida si prova ad illustrare, nelle loro caratteristiche salienti, alle loro prime apparizioni.

¹ BENJAMIN BRITTEN, *A Midsummer Night's Dream*, London, Boosey & Hawkes, © 1961 by Hawkes & Son.

² Così Britten nel noto articolo pubblicato su «The Observer» del 5 giugno 1960, la cui traduzione italiana si può leggere in questo volume, alle pp. 133-138.

Speriamo di esservi riusciti, almeno in parte. In caso contrario... come dice Puck?... «Gentili spettatori, non biasimateci; / se avrete pazienza poi faremo ammenda»...

Indice

ATTO PRIMO	p.	15
ATTO SECONDO	p.	38
ATTO TERZO	p.	63
APPENDICE: <i>Orchestra</i>	p.	87
<i>Voci</i>	p.	89

A MIDSUMMER NIGHT'S DREAM

Opera in Three Acts
Libretto adapted from William Shakespeare
by Benjamin Britten and Peter Pears

The Characters of the Opera

OBERON, King of the Fairies	Counter-tenor (or Contralto)
TYTANIA, Queen of the Fairies	Coloratura Soprano
PUCK [or Robin Goodfellow]	Acrobat, speaking rôle
THESEUS, Duke of Athens	Bass
HIPPOLYTA, Queen of the Amazons, betrothed to Theseus	Contralto
LYSANDER, in love with Hermia	Tenor
DEMETRIUS, in love with Hermia	Baritone
HERMIA, in love with Lysander	Mezzo-soprano
HELENA, in love with Demetrius	Soprano
NICK BOTTOM, a weaver	Bass-baritone
PETER QUINCE, a carpenter	Bass
FRANCIS FLUTE, a bellows-mender	Tenor
SNUG, a joiner	Bass
TOM SNOOT, a tinker	Tenor
ROBIN STARVELING, a tailor	Baritone
COBWEB, PEASEBLOSSOM, MUSTARDSEED, MOTHS, Fairies	Trebles
CHORUS OF FAIRIES	Trebles or Sopranos

IL SOGNO D'UNA NOTTE DI MEZZA ESTATE

Opera in tre atti
Libretto di Benjamin Britten e Peter Pears
dalla commedia di William Shakespeare

Traduzione di Carlo Vitali

Personaggi e ruoli vocali

OBERON, re delle Fate	Controtenore (o contralto)
TITANIA, regina delle Fate	Soprano d'agilità
PUCK [o Robin Buonalana]	Acrobata, ruolo parlato
TESEO, Duca d'Atene	Basso
IPPOLITA, regina delle Amazzoni, promessa a Teseo	Contralto
LISANDRO, innamorato di Ermia	Tenore
DEMETRIO, innamorato di Ermia	Baritono
ERMIA, amante di Lisandro	Mezzo Soprano
ELENA, amante di Demetrio	Soprano
NICO CHIAPPA, tessitore	Basso-baritono
PIER COTOGNO, falegname	Basso
FRANCO SOFFIETTO, acconciamantici	Tenore
POSAPIANO, stipettaio	Basso
MASO SCARRAFONE, magnano	Tenore
ROBIN MORTODIFAME, sarto	Baritono
RAGNATELO, FIORDIPISELLO, MOSTARDINO, TIGNOLA, folletti	Voci bianche
Coro delle fate e dei folletti	Voci bianche o Soprani

ACT I

The wood. Deepening twilight.¹

(Enter Fairies, first group with Cobweb and Mustardseed, second group with Peaseblossom and Moth.)

FAIRIES

Over hill, over dale, thorough bush,
thorough briar,
Over park, over pale, thorough flood,
thorough fire,
We do wander everywhere,
Swifter than the Moone's sphere;
And we serve the Fairy Queen,
To dew her orbs upon the green.

ATTO PRIMO

Il bosco. Crepuscolo inoltrato.

(Entrano le fate, il primo gruppo con Ragnatelo e Mostardino, il secondo con Fiordipisello e Tignola.)

FATE

Per colli e vallate, per macchie e brughiere,
per parchi e steccati, tra l'onde e le fiamme,
vaghiamo qua e là,
più mobili del cerchio della luna;
a servire la regina delle fate,
spargendo di rugiada le sue orme sui prati.

¹ L'orchestra ci fa udire il respiro dello shakespeariano *Wood near Athens* attraverso il preludio, una ventina di battute esposte unicamente dagli archi divisi e prescritte *slow and mysterious (lento misterioso)*. Al centro della rappresentazione britteniana è difatti il 'mistero' che si effonde da questo bosco avvolto dal crepuscolo (*deepening twilight*), teatro non imparziale della vicenda cui ci prepariamo ad assistere: un bosco al tramonto che Wilfrid Mellers vuole simbolo del preconcio, per il quale Britten trova una lingua appropriatamente 'misteriosa', arcana, oscura. Su un metro che oscilla ambigualmente tra 6/4 e 3/2 (primo, velato omaggio del purcelliano Britten alla fortuna barocca dell'emilia, l'alternanza di 3∞2 e 2∞3 nell'aggruppamento di sei unità di tempo) una logica incomprensibile allinea in *pianissimo* l'intero repertorio delle triadi maggiori disponibili nel nostro sistema musicale (dodici accordi, tenendo conto delle equivalenze enarmoniche), ora in stato fondamentale ora rivoltate (e a volte con omissione di qualche intervallo). Tolle due ripetizioni di una coppia di accordi, le fondamentali delle dodici triadi disegnano ovviamente una serie di altrettanti suoni:

ESEMPIO 1 *The Wood – deepening Twilight* (serie *WT*)



Conclusa la presentazione della serie *WT*, l'orchestra ce la fa immediatamente riudire per intero, questa volta però imprimendole un movimento *slowly animating (poco a poco animando)*, che sfocia in quella triade maggiore di Sol dalla quale avevamo entrambe le volte preso le mosse. Come si vede, nel complesso si tratta di un percorso erratico (blandamente centrato sulla tonalità di Sol maggiore indicata dall'armatura di chiave), che solo a sprazzi si coagula in moti cadenzali, peraltro subito contraddetti dal proseguo. E le dodici triadi maggiori sono un materiale amorfo che presto contribuirà – variamente segmentato e riorganizzato – a caratterizzare la musica delle *fairies*, le fate e

FOUR SOLO FAIRIES

Cowslips tall, her pensioners be,
In their gold coats, spots you see,
Those be rubies, fairy favours,
In those freckles live their savours.

ALL FAIRIES

We must go seek some dewdrops here,
And hang a pearl in every cowslip's ear.²

ELFI SOLISTI

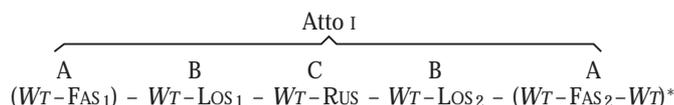
Primule screziate, fatele corteggio.
Le macchie sui vostri manti dorati
siano rubini, dono delle fate,
vi riposino gli aromi.

TUTTE LE FATE

Andiamo a cercar gocce di rugiada,
ad ogni petalo appenderemo una perla.

segue nota 1

i folletti che popolano il bosco – luogo del quale risulta in tal modo enfatizzata dai mezzi musicali la natura di autentica *faeryland*, di allucinato «paese delle fate». Quanto all'utilizzo 'tonale' del totale delle altezze della scala cromatica, destinato a giocare un ruolo significativo nella partitura del *Midsummer*, esso è espediente non nuovo nel teatro di Britten e rinvia quantomeno al precedente della serie che funge da tema variato nei sedici interludi orchestrali de *The Turn of the Screw* (come nota Eric Walter White). All'incoerenza piena di mistero della successione armonica – che di fatto compromette la rassicurante superficie tonale della musica – fanno inoltre *pendant* una intricata, innaturale condotta delle parti (a partire dal movimento dei contrabbassi dal Si al La# le voci si incrociano sistematicamente raggiungendo la nota successiva in altra ottava, attraverso lunghi portamenti) e l'uso sistematico della sordina e del tremolo (forse una trascrizione musicale – accentuata dai glissati e dalle escursioni *crescendo-diminuendo* della dinamica – delle cupe folate irregolari che s'immagina scompigliino le fronde). La voce misteriosa di questo fatato e fatale *Wood* al crepuscolo (*Wt*) attraversa, permea ed abbraccia, in qualità di ritornello strumentale, l'intera architettura drammatico-musicale ABCBA imposta al primo atto; costruzione platealmente simmetrica tutta giocata (per dirla con Britten) sull'avvicendamento dei «tre gruppi completamente distinti» – e della rispettiva musica – delle *fairies* (FAS), dei *lovers* (LOS) – le due coppie di amanti – e dei *rustics* (RUS), i 'rustici' artigiani, come mostra in dettaglio lo schema seguente:



(*Le parentesi indicano fusione/sovrapposizione di scena e ritornello *WT*.)

² All'ingresso in scena del primo gruppo di fate e folletti l'accelerazione agogica impressa al respiro del bosco (serie *WT*: es. 1) ha oramai raggiunto un movimento *Lively* (*vivace*) che verrà ora mantenuto lungo tutto il *song* di *Over hill, over dale*, primo saggio della scrittura musicale riservata da Britten alle *fairies* shakespeariane. La ricetta escogitata per loro prevede l'insolita alleanza dell'esilità quasi incorporea della voce bianca (simbolo tangibile del fiabesco-soprannaturale) con le sonorità 'puntiformi' di «arpe e percussioni» (qui tamburo militare, *Glockenspiel* e triangolo) arricchite dall'apporto inconsueto del clavicembalo. Il pezzo ha una semplice struttura tripartita ABA, e denuncia chiaramente i molteplici rapporti di filiazione con la musica del bosco, a partire dalla conservazione (o meglio dal potenziamento) della mobilità di scansione della battuta caratteristica del ritmo emiolio. In A (*FAIRIES*: «Over hill, over dale» e *ALL FAIRIES*: «we must go seek»), gli archi si bloccano sulla ripetizione ostinata dell'inizio della serie *WT* (le prime due triadi: Sol e Fa#), mentre nelle voci (e negli strumenti) delle fate i portamenti, che avevano allacciato le triadi della serie *WT*, si articolano e distendono idealmente in profili scalari: il timbro sottile delle voci bianche traccia difatti un frammento di una scala eolia trasposta sul Fa#, ispessito da flauti, cembalo ed arpe che lo armonizzano omoritmicamente con sei delle triadi maggiori della serie *WT*, in moto parallelo:

*(Puck appears suddenly.)*³*(Appare improvvisamente Puck.)*

PUCK
(calling)
 How now, spirits?

PUCK
(chiamando)
 Olà, spiritelli!

*(The Fairies scatter to the side.)**(Le fate si sparpagliano.)*

FAIRIES
 Or I mistake your shape and making quite,
 Or are you not that shrewd and knavish sprite
 Call'd Robin Goodfellow? Are you not he,
 That frights the maidens of the villagery,

FATE
 Se non m'inganno alla forma ed ai modi,
 non sei il folletto perfido e maligno
 di nome Robin Buonalana? Non sei tu quello
 che spaventa le ragazze del villaggio,

segue nota 2

ESEMPIO 2

[Lively ($\sigma = 63$)
 (*vivace*)]

FAIRIES, FIRST GROUP, with COBWEB and MUSTARDSEED

[Lively ($\sigma = 63$)
 (*vivace*)]

La frizione delle triadi Sol-Fa# dell'ostinato con la commistione di Fa diesis maggiore e minore realizzata dagli accordi delle *fairies* è perfettamente in linea con quell'«asprezza» (*sharpness*) che Britten sottolineava nelle fate e nei folletti del *Midsummer*, a suo dire tutt'altro che quelle «innocenti nullità» abitualmente messe in scena dai registi. Così come le insistenti specularità della costruzione sonora (si osservi ad esempio il trattamento del motivo *a* nell'es. 2) preannunciano il ruolo che il principio della simmetria giocherà costantemente nella lingua musicale delle *fairies* britteniane. Principio – assieme a quello dell'asprezza dell'incontro verticale – ribadito anche nella parte B (FOUR SOLO FAIRIES: «Cowlips tall»). Qui il conseguente del primo periodo («In their gold coats, spots you see») si presenta appunto come inversione degli intervalli dell'antecedente. E la melodia in 6/4 (dunque articolata in $3 \infty 2$) in Re maggiore delle *fairies* entra discretamente in collisione – nel ritmo e nelle altezze – con un secco basso ostinato in 3/2 (cioè $2 \infty 3$) e in Re eolio di fagotto e cembalo, imperniato sull'intervallo di quarta e dedotto dall'ultima frase vocale della parte A.

³ Alla comparsa repentina di Puck s'insinua e si stabilisce in orchestra il ritmo in 5/4:2/4 che lo contraddistingue, alternativamente 'urlato' sul Fa# dalla tromba piccola in Re, in mezzo alle velocissime figurazioni scalari (simmetriche) dei legni e delle arpe e scandito in *pianissimo* dal tamburo (in Fa# alto). A partire dall'annuncio del nome («Robin Goodfellow») i due strumenti, rimasti unicamente in compagnia di un pedale dei contrabbassi, uniscono le forze e – sempre riaffermando congiuntamente il ritmo di Puck – la tromba si lancia in acrobazie impertinenti centrate sulla tonica Re che guizzano capricciosamente da un tipo di scala all'altro, disegnando curve rette in qualche modo dal principio della simmetria:

Skim milk, and sometimes labour in
the quern
And bootless make the breathless
huswife churn,
And sometime make the drink to bear
no barm,
Mislead night-wanderers, laughing at
their harm?
You do the work and they shall have
good luck,
They that Hobgoblin call you, and
sweet Puck!

PUCK
But room, fairies, here comes Oberon.

FAIRIES
And here our mistress;

COBWEB
Would that he were gone.

*(Enter slowly Oberon and Tytania, with her
train, from opposite sides.)*⁴

che screma il latte ed inceppa la zangola,
sicché la massaia perde il fiato e la fatica,
e la birra non lasci fermentare;

quel che manda i viandanti fuori strada, e ai loro
danni se la ride?

Ma a chi ti chiama «dolce Puck», «caro folletto»
fai per loro il lavoro, e porti bene!

PUCK
Fate largo, fatine, arriva Oberon!

FATE
Ed ecco qui la nostra regina.

RAGNATELO
Mai non fosse venuto!

*(Da lati opposti entrano solennemente Oberon e
Tytania col seguito.)*

segue nota 3

ESEMPIO 3

[Quick (♩ = 136)
(allegro)]

The musical score for Example 3 consists of two staves. The top staff is for the Trumpet (Tpt.) and the bottom staff is for Percussion (Perc.). The Tpt. part begins with a tempo marking of 'Quick (♩ = 136) (allegro)' and a dynamic of 'mf gay'. The Perc. part is marked 'sf mf' and features a rhythmic pattern of eighth notes. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/2.

Mezzi che catturano felicemente la natura birbonesca e malandrina di quel «shrewd and knavish sprite» che è Puck, visto da Britten come una creatura «del tutto amorale e tuttavia innocente». Osservate più da vicino, le scale della tromba mostrano oltretutto una certa inclinazione all'ottatonismo (ossia all'alternanza di tono e semitono): uno stilema notoriamente associato al mondo della magia e del soprannaturale già dai compositori russi del diciannovesimo secolo, che contribuisce pertanto (insieme alla caratterizzazione percussiva e ai procedimenti a specchio della musica) a sottolineare l'appartenenza di Robin al mondo delle *fairies*.

⁴ L'ingresso delle figure corrucciate di Oberon e di Tytania col suo seguito avviene su una marcia lenta in 2/2 che – nello strumentale e nelle armonie – s'inscrive a sua volta nell'orbita del linguaggio del soprannaturale. In particolare, essa sembra mimare nel dettaglio gli aspri litigi che da tempo incrinano il rapporto dei due personaggi («they do square», si dice espressamente nel luogo corrispondente del *Midsommer*, ossia 2.1), mentre il racconto di fate e folletti è più sbrigativo che non nell'originale shakespeariano. Quasi a ritrarre la fermezza della regina delle fate che «trattiene a forza il bel ragazzo» (*ibid.*), una ostinata terza discendente affidata a contrabbassi, cembalo e timpani

FAIRIES

(whispered)

Oberon is passing fell and wrath,
Because that she, as her attendant, hath
A lovely boy stolen from an Indian King,
And jealous Oberon would have the child.

OBERON

Ill met by moonlight,⁵
Proud Tytania.

TYTANIA

Ill met by moonlight,
Jealous Oberon.
Fairies, skip hence,
I have forsworn his bed and company.

(All the Fairies hide.)

OBERON

Therefore the winds have suck'd up from
the sea
Contagious fogs.

FATE

(sottovoce)

Oberon s'arrovella e ingoia amaro,
perché lei tiene come fido paggio
un bel fanciullo, rapito a un re dell'India.
Ed Oberon, geloso, lo vorrebbe per sé.

OBERON

Mal venuta in questa luna,
orgogliosa Titania.

TITANIA

E tu mal incontrato,
Oberon geloso.
Via di qui, mie fate,
più non lo voglio per sposo e compagno.

(Le fate si nascondono.)

OBERON

Per questo i venti assorbono dal mare
Miasmi contagiosi,

segue nota 4

(Sol \sharp -Fa \sharp -Mi) continua a riaffermare imperturbabile la dominante di La maggiore, del tutto indifferente agli interventi aggressivi di violoncelli ed arpe (puntellati da triangolo, piatti e gong), che cercano di scalzarla opponendole triadi (dapprima minori - nell'es. 4 quella di Sol -, poi maggiori) tonalmente remote, a loro volta immagini efficaci degli assalti irati e scomposti dell'«invidioso Oberon»:
ESEMPIO 4

Slow march ($\sigma = 60$)
(marcia, lento)

E, anche in questo caso, la logica che presiede alla successione delle fondamentali delle triadi è l'esaurimento della scala cromatica.

⁵ Il duetto bellicoso del re e della regina delle fate si snoda sulla prosecuzione della *Slow march*: la musica resta pertanto polarizzata dal gioco tra 'sfida' e 'ostinazione' appena descritto. In particolare, il polo della 'sfida' alla cellula discendente di tre note ora s'incarna nella triade di Si bemolle minore, e più avanti addirittura nella stessa tonalità (maggiore e minore) di Si bemolle, alimentando un persistente contrasto con la tonica La. Di questo gioco - al pari del caos delle stagioni - la «fiera Tytania» e l'«invidioso Oberon» restano, nella loro discordia, «parents and original», verso non a caso sottolineato da un accenno di *da capo* («We are their parents and originals»). Nella gara delle due voci di soprano di coloratura di Tytania e di quella di contraltista di Oberon risuonano inoltre molteplici, raffinate allusioni all'amato universo musicale barocco (si noti ad esempio la riesumazione del seicentesco *tremolo* vocale su «the winds»).

TYTANIA

Therefore the ox hath stretched his yoke
in vain,

OBERON

The fold stands empty in the drowned fields,

TYTANIA

The crows are fatted with the murrion flock.

OBERON, TYTANIA

The seasons alter: the spring, the summer,
The childing autumn, the angry winter,
change

Their wonted liv'ries, and the mazed world,
By their increase, now knows not which
is which;

And this same progeny of evils comes
From our debate, from our dissension.
We are their parents and original, we are.

OBERON

Do you amend it then, it lies in you;
I do but beg a little changeling boy,
To be my henchman.

TYTANIA

Set your heart at rest,
The Fairy land buys not the child of me.
His mother was a votress of my Order,
But she being mortal, of that boy did die,
And for her sake I will not part with him.

OBERON

Give me that boy, and I will go with thee.

TYTANIA

Not for thy Fairy kingdom. Fairies, away!

(Exit Tytania and Fairies.)

OBERON

Well, go thy way: thou shalt not from
this grove,

Till I torment thee for this injury.

My gentle Puck come hither;
(Puck approaches Oberon.)

Thou rememb'rest⁶

TITANIA

per questo in vano al giogo il bue si sottomette,

OBERON

le stalle son vuote fra i campi inondati,

TITANIA

i corvi si ingrassano di carogne,

OBERON, TITANIA

le stagioni sono turbate: primavera, estate,
l'autunno fecondo, l'inverno furente

si scambiano le insegne, e il mondo attonito
dal loro succedersi più non le riconosce.

E questa sequela di mali proviene
dai nostri scontri e dissensi,
noi ne siamo l'origine e la fonte.

OBERON

Dunque sta in te emendarli!
Io non ti chiedo che il fanciul rapito,
per farne il mio paggetto.

TITANIA

Mettiti il cuore in pace,
non basterà il tuo regno a comperarlo.
La madre era una mia sacerdotessa,
ma - essendo mortale - morì nel generarlo,
e per amor di lei non voglio cederlo.

OBERON

Dammi il ragazzo, e tornerò con te.

TITANIA

Non per tutto il tuo regno. Andiamo, o fate!

(Partono Titania e le fate.)

OBERON

Vai per la tua strada; ma non uscirai da questo
bosco

prima ch'io ti castighi dell'oltraggio.

Vieni qui, mio buon Puck.

(Puck si avvicina ad Oberon.)

Ricordi l'erba

⁶ La musica ispirata dal sortilegio del succo della viola del pensiero (*lento, con lenezza* - 6/8, Mi bemolle maggiore) è fascinosa ed incantatoria, e l'uso pervasivo e coordinato di simmetrie e di to-

The herb I shew'd thee once;
The juice of it, on sleeping eye-lids laid,
Will make or man or woman madly dote
Upon the next live creature that it sees,
(Be it on Lion, Bear, or Wolf, or Bull,
On meddling Monkey, or busy Ape.)
Fetch me this herb, and be thou here again,
Ere the Leviathan can swim a league.

PUCK

I'll put a girdle round about the earth
In forty minutes.
(*He flies off.*)

OBERON

Having once this juice,
I'll watch Tytania, when she is asleep,
And drop the liquor of it in her eyes;

che un giorno ti mostrai?

Il succo suo, cosperso sulle ciglia di un dormiente,
farà sì che, uomo o donna, s'incapricci alla follia
della prima creatura vivente che vedrà
(sia essa leone, orso, lupo o toro,
bertuccia petulante, o sconcio babbuino).
Riportami quell'erba, e qui ritorna
prima che il Leviatano abbia nuotato un miglio.

PUCK

In mezz'oretta appena
stenderò un nastro tutt'intorno al globo.
(*Vola via.*)

OBERON

Quando avrò il succo magico
attenderò che Titania s'assopisca
e spargerò il liquore a lei sugli occhi,

segue nota 6

tale cromatico ne fa un vero e proprio concentrato del soprannaturale britteniano. In ogni battuta la celesta (ennesimo strumento a percussione delle *fairies*) arpeggia in *pianissimo* due accordi internamente simmetrici: ① un'armonia di tonica con appoggiature simultanee (Mi \flat - Fa - La \flat - Si \flat) e ② un *cluster* (Mi \sharp - Fa \sharp - Sol - La \sharp : in realtà un accordo di appoggiature) raggiunto con un moto cromatico a specchio delle due linee formate dalle seconde maggiori. Sono otto dei dodici suoni della scala cromatica, cui la voce argentina di Oberon aggiunge inizialmente («*thou rememb'rest*») i restanti quattro, compresi nell'intervallo Do \flat -Re; successivamente («*(Be it on Lion)*») scioglie gli accordi ipnotici alternati dalla celesta in un «tema dell'incantesimo» (lo *spell theme* di cui parla Patricia Howard) articolato in due semifrasi simmetriche, mentre i tremoli di violini e viole con sordina incrociano percorsi speculari:

ESEMPIO 5

[Slow and gentle (♩ = 104)]
(*lento, con lenezza*)

The musical score for Example 5 is written for five instruments: Percussion (Glockenspiel), Celesta, Oboe, Violin II, and Viola. The tempo is marked 'Slow and gentle (♩ = 104)' and the mood is 'lento, con lenezza'. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 8/8. The Percussion part features a Glockenspiel with a *ppp* dynamic. The Celesta part consists of arpeggiated chords. The Oboe part has a melodic line with lyrics: '(Be it on Lion, Bear or Wolf, or Bull, On meddling Monkey or busy Ape)'. The Violin II and Viola parts play tremolos with a sordina (muted) and a *pp* dynamic.

And ere I take this charm from off her sight
I'll make her render up her page to me.

(Oberon disappears and the wood is left empty.)⁷

(Enter Lysander and Hermia, separately, and meeting.)

LYSANDER

How now, my love? Why is your cheek
so pale?

How chance the roses there do fade so fast?

HERMIA

Belike for want of rain, which I could well
Beteem them from the tempest of my eyes.

LYSANDER

Ay me: for aught that I could ever read,
Could ever hear by tale or history,
The course of true love never did run smooth,
But either it was different in blood:

né lo rimuoverò prima che m'abbia
ridato il paggio.

(Oberon scompare e il bosco rimane deserto.)

(Entrano da lati diversi Ermia e Lisandro, che si ritrovano.)

LISANDRO

Eccoti amore! Perché sì pallida in volto?

Perché sì presto sfioriron le sue rose?

ERMIA

Forse per siccità, benché potessi
irrigarle con la tempesta del mio pianto.

LISANDRO

Ohimè! Sempre, per quanto io potessi leggere
o udire dai racconti o dalle storie,
contraria fu la fortuna ai fedeli amanti,
ma per disparità di condizione...

⁷ Il ritornello *WT* (es. 1) funge da cardine tra il piano soprannaturale delle *fairies* (A), dal quale prendiamo congedo per un poco, e quello umano dei *lovers* (B). Lo scarto è ben riverberato dalla musica: con l'ingresso di due voci finalmente 'melodrammatiche' – quelle di mezzosoprano e tenore di Hermia e Lysander – *texture* e colore orchestrale virano bruscamente verso il linguaggio della tradizione operistica. L'orchestra presenta il materiale tematico *agitato* di questa scena: ① un motivo ricavato da due terze minori dolorosamente ripiegato su se stesso, affidato a flauti ed oboi, che sostanzierà larghi tratti delle linee melodiche dei *lovers*, sull'accompagnamento ② di una figura affannosa consistente nell'incalzante *crescendo* dinamico e 'ritmico' di una triade diminuita (dunque ancora due terze minori, sovrapposte) a corni e trombone:

ESEMPIO 6

Squisitamente melodrammatica è anche la concezione del duetto: il caldo e rassegnato cantabile/arioso in minore dei due amanti si prosciuga nel 'tempo di mezzo' («A good persuasion») in cui un recitativo di Lysander comunica ad Hermia il progetto di fuga, e un sussulto di speranza strappa improvvisamente agli amanti una sorta di mossa 'cabaletta' in maggiore (*with spirit - con spirito*: «I swear to thee»). Costruita su una redistribuzione delle dodici triadi della serie *WT* (es. 1), l'armonia di questa 'cabaletta' mette però impietosamente a nudo la vanità dei desideri e dei giuramenti degli ingenui ed ignari *lovers*, ormai risucchiati dalla *faeryland* e dai suoi destabilizzanti misteri.

HERMIA, LYSANDER

O cross! Too high to be enthrall'd to low.
Or else misgraffed, in respect of years:
O spite! Too old to be engag'd to young.
Or else it stood upon the choice of friends.
O hell! To choose love by another's eyes.
If then true lovers ever have been cross'd,
It stands as an edict in destiny.

HERMIA

Then let us teach our trial patience.

LYSANDER

A good persuasion; therefore hear me

Hermia,

I have a widow aunt, a dowager,
Of great renown, and she hath no child:
From Athens is her house remote seven
leagues,

And she respects me, as her only son:
There, gentle Hermia, may I marry thee,
And to that place, the sharp Athenian Law
(Compelling thee to marry with Demetrius)⁸
Cannot pursue us. If thou lov'st me, then,
There will I go with thee.

HERMIA

My good Lysander, (if thou lov'st me)
I swear to thee, by Cupid's strongest bow,

LYSANDER

I swear to thee,
By his best arrow with the golden head,

HERMIA

I swear to thee,
By the simplicity of Venus' doves,

LYSANDER

I swear to thee,
By that which knitteth souls, and prospers
loves,

HERMIA, LYSANDER

And by that fire which burn'd the
Carthage Queen,
When the false Trojan under sail was seen,

ERMIA, LISANDRO

O ciel! Chi troppo in alto o troppo in basso,
oppur male assortiti per età:
disdetta! O troppo vecchi o troppo giovani,
oppure fu per scelta degli amici.
O peste! Che un altro debba scegliere per noi!
Che sempre abbia contrasti un fido amore,
sembra proprio decreto del destino.

ERMIA

Esercitiamo dunque la pazienza.

LISANDRO

Saggio parere, e dunque odimi, o Ermia.

Ho una zia vedova, benestante,
d'ottima fama, e senza figli.
A sei miglia da Atene ella dimora

e mi riguarda con occhio di madre.
Nella sua casa, Ermia gentile, posso
farti mia sposa, e là la cruda legge
che ti sforza alle nozze con Demetrio
non può obbligarci. Dunque, se tu m'ami
v'andremo insieme.

ERMIA

Mio buon Lisandro, se tu pure m'ami,
lo giuro a te per l'arco di Cupido,

LISANDRO

Io giuro a te
per la sua freccia dalla punta d'oro,

ERMIA

Io giuro a te
per le candide colombe di Venere,

LISANDRO

Io giuro a te
per colui che allaccia i cuori e protegge l'amore,

ERMIA, LISANDRO

per quel fuoco che arse la regina di Cartagine
quando vide salpare il Troiano spergiuro,

⁸ Questo verso è – per ammissione dello stesso compositore – l'unica aggiunta di Britten e Pears al testo del *Midsommer* shakespeariano.

By all the vows that ever men have broke,
In number more than ever woman spoke,
I swear, I swear...

(They slowly go out. The wood is empty.)

(Oberon appears.)

OBERON

(Be it on Lion, Bear or Wolf, or Bull,
On meddling Monkey, or busy Ape...)
But who comes here? I am invisible;⁹
I will overhear their conference.

(Enter Demetrius.)

DEMETRIUS

I love thee not, therefore pursue me not,
(Enter Helena, pursuing him.)
Where is Lysander, and fair Hermia?
The one I'll slay, the other slayeth me.
Thou told'st me they were stol'n unto
this wood;
And here am I, and wode within this wood,
Because I cannot meet my Hermia.
Hence, get thee gone, and follow me
no more.

HELENA

(panting)
You draw me, you hard-hearted... adamant,
Leave you your... power to draw,

per tutti i giuramenti infranti dagli uomini,
più numerosi di quelli pronunciati dalle donne,
lo giuro, lo giuro...

(Si allontanano a passo lento. Il bosco rimane vuoto.)

(Appare Oberon.)

OBERON

(Sia pur leone, orso, lupo o toro,
bertuccia petulante, o sconcio babbuino...)
Ma chi mai giunge? Restando invisibile
ascolterò tutti i loro discorsi.

(Entra Demetrio.)

DEMETRIO

Io non ti amo, e dunque non seguirmi.
(Entra Elena, inseguendolo.)
Dov'è Lisandro con la bella Ermia?
L'uno l'ucciderò, l'altra mi uccide.
Dicesti che fuggiron qui nel bosco,
e qui nel bosco io mi arrovello
perché non trovo la mia Ermia.
Vattene, e più non mi perseguitare.

ELENA

(ansimando)
Tu mi attiri, o cuor di pietra;
lascia il poter che a te m'attrae

⁹ Dopo una fugace allusione al mondo delle *fairies* sulle note della musica del bosco al tramonto (es. 1) e di quella di Oberon (es. 5), un *Impetuoso* in 2/2 ci rigetta nelle sonorità più tradizionali dell'umano e del 'melodrammatico': le suppliche di Helena e le scostanti repliche di Demetrius sono egemonizzate dal noto motivo di quattro note di flauti e oboi (es. 6), combinato con una ruvida (*rough*) figurazione agli archi che subentra alla triade diminuita di corni e trombone:

ESEMPIO 7

The image shows two musical staves. The first staff is in 2/2 time, marked 'Impetuoso (♩ = 88) (impetuoso)'. It features a melody in the treble clef with a 'f rough' dynamic and a 'pizz.' marking in the bass clef. The second staff is also in 2/2 time, marked 'f express.'. It features a melody in the treble clef with a 'f' dynamic and a 'pizz.' marking in the bass clef. Both staves show a sequence of notes with accents and slurs, illustrating the 'rough' and 'expressive' qualities mentioned in the text.

And I shall have no... power to follow you.

DEMETRIUS

Do I entice you? Do I speak you fair?
Or rather do I not in plainest truth,
Tell you I do not, nor I cannot, love you?

HELENA

Even for... that do I... love you the... more;
I am your spaniel, and, Demetrius,¹⁰
The more you beat me, I will fawn on you.
Use me but as your spaniel; spurn me,
strike me,

Neglect me, lose me; only give me leave
(Unworthy as I am) to follow thee.

DEMETRIUS

Tempt not too much the hatred of my sprite,
For I am sick when I do look on thee.

HELENA

And I am sick when I look not on thee.

DEMETRIUS

I'll run from thee, and hide me in the brakes,
And leave thee to the mercy of wild beasts.
(*He goes out.*)

HELENA

I'll follow you... and make a...
heav'n of hell...

OBERON

Fare thee well, Nymph! Ere he do leave
this grove,

HELENA

(*running out*)

To die upon the hand I love so well.

OBERON

Thou shalt fly him, and he shall seek thy love.
(*Puck flies in.*)¹¹

ed io perderò quello di seguirti.

DEMETRIO

Forse che ti lusingo? Ti parlo con dolcezza?
O non ti dico chiaro e schietto
che non ti amo, e che non posso amarti?

ELENA

E per questo io t'amo ancor di più.
Sono, o Demetrio, il tuo cagnolino;
più tu mi batti, più ti faccio festa.
Trattami come un cane, disprezzami, battimi,
non ti curar di me, abbandonami; ma permettimi
almeno,
indegna come sono, di seguirti.

DEMETRIO

Non tentare il mio spirito collerico,
perché mi sento male alla tua vista.

ELENA

Ed io sto male quando non ti vedo.

DEMETRIO

Fuggirò via da te, celandomi nella macchia;
ti lascio alla mercé delle fiere selvagge.
(*Parte.*)

ELENA

Ti seguirò; per me sarà beatitudine, e non tor-
mento...

OBERON

Addio, ninfa! Prima che egli lasci questa radura,

ELENA

(*correndo via*)

Morire per mano di chi amo tanto.

OBERON

sarai tu a fuggirlo, e lui a pregarti d'amore.
(*Puck entra volando.*)

¹⁰ Il tono umiliato e remissivo di «I am your spaniel» suggerisce a Britten una delicata parentesi cameristica per soprano e soli legni, un'oasi tonalmente piuttosto statica (*more quietly – più tranquillo* – 3/4, La maggiore) nell'*agitato* che la incornicia, caratterizzata dalla scrittura per settime e none parallele di oboe e fagotto.

¹¹ Le acrobazie della tromba, il tamburo e gli arpeggi della celesta sanciscono la ricomparsa in scena di Puck e del suo *King of the Fairies*. L'evocazione della sponda su cui Tytania suole coricarsi si traduce in una delle pagine più magicamente evocatrici dell'intera partitura, un ammaliante, flessibile arioso (*I know a bank*) che reinventa i materiali musicali dell'incantesimo della viola del pen-

Welcome, wanderer! Hast thou the flower there?
(Puck gives Oberon the flower and lies at his feet.)

I know a bank where the wild thyme blows,
Where Oxlips and the nodding Violet grows,
Quite over-canopied with luscious

Woodbine,

With sweet musk-roses and with Eglantine;
There sleeps Tytania, sometime of the night,
Lull'd in these flowers, with dances
and delight:

And there the snake throws her
enamell'd skin,

Weed wide enough to wrap a Fairy in.
And with the juice of this I'll streak her eyes,
And make her full of hateful fantasies.
(To Puck)

Take thou some of it, and seek through
this grove;

A sweet Athenian lady is in love
With a disdainful youth: anoint his eyes,
But do it when the next thing he espies
May be the Lady. Thou shalt know the man
By the Athenian garments he hath on.

(They disappear. The wood is left empty.)¹²

Benvenuto, giramondo! Hai con te il fiore?
(Puck porge il fiore ad Oberon e si abbandona ai suoi piedi.)

So di una sponda ove fiorisce il timo selvaggio,
dove sboccia la primula e china il capo la violetta.
Là, sotto un leggiadro baldacchino di agrifoglio,

dolci rose muschiate, rose di macchia,
dorme Titania talvolta la notte,
cullata da quei fiori, fra danze e armonie.

E là abbandona il serpe la sua iridata spoglia,

ampia quanto basta per avvolgervi una fata.
Con questo succo cospargerò i suoi occhi
riempiendola di fantasie bizzarre.
(a Puck)

Prendine un poco, e cerca per la radura

una gentil fanciulla ateniese, innamorata
d'un giovane crudele: bagnane a lui le ciglia,
ma solo quando al suo risveglio possa
veder subito la dama. Tu lo conoscerai
dall'abito ateniese che egli porta.

(Entrambi si allontanano. Il bosco resta deserto.)

segue nota 11

siero (es. 5) ed è letteralmente cucito addosso alla vocalità di controtenore di Alfred Deller, creatore del ruolo, e al suo repertorio. A questo proposito non si fa di solito che il nome di Purcell, ma il referente della scrittura britteniana sembra qui rimontare addirittura più indietro, alla pratica monodica del primo e medio Barocco: ampie sezioni quasi «senza misure» – nel senso della ‘sprezzatura’ cacciniana – si alternano ad una sezione ricorrente a ritornello intesa in ‘rigoroso’ tempo di 3/4, accompagnata dai soli archi con sordina. Nelle prime, un canto solistico impreziosito da una ricca coltre di abbellimenti di gusto seicentesco si eleva sulla base armonica fornita da un ideale ‘continuo’ strumentale, movimentata dalle diminuzioni ‘improvvisate’ di arpe e cembalo (gli strumenti del soprannaturale).

¹² Il ritornello *WT* annuncia l'ennesimo cambiamento di piano e – conseguentemente – di registro musicale: dai *lovers* (B) ai *rustics* (C), presentati da un brusco, staccatissimo motivo del trombone sulle grossolane interiezioni dissonanti (intessute di seconde) di altri fiati:

ESEMPIO 8

The image shows a musical score for a bass instrument, likely a trombone, in 4/4 time. The tempo is marked as quarter note = 136. The score begins with a dynamic marking of *pp* (pianissimo) and a hairpin crescendo. The music consists of a series of chords and single notes, with some slurs and accents. The key signature has one sharp (F#). The score ends with a dynamic marking of *p* (piano).

(The six rustics enter cautiously.)

QUINCE

Is all our company here?

ALL

Ay, Ay.

BOTTOM

You were best to call them generally, man by man, according to the scrip.

FLUTE

First, good Peter Quince, say what the play treats on.

QUINCE

Marry, our play is the most lamentable comedy, and most cruel death of Pyramus and Thisby.¹³*(Entrano cautamente i sei rustici.)*

COTOGNO

Ci siamo tutti?

GLI ALTRI

Sì.

CHIAPPA

Faresti meglio a chiamarli all'ingrosso, uno per uno, secondo il copione.

SOFFIETTO

Prima, buon Pier Cotogno, racconta di cosa parla il dramma.

COTOGNO

Per la Martina! Il dramma nostro è la molto lamentevole commedia e la crudelissima morte di Piramo e Tisbi.

segue nota 12

Un'immagine caricaturale, si direbbe, della rozzezza degli artigiani, uomini dal cervello – e dall'eloquio – assai poco esercitato, come in Shakespeare insinuerà maliziosamente il cerimoniere di Theus, Philostrate (5.1) in una battuta che in Britten verrà affidata invece ad Hippolyta. Ma altre letture sono possibili. La linea scolpita ed irrequieta del trombone, che s'affretta a contraddire ogni scala e pure si aggira con esatta simmetria attorno alla nota Re, non è poi abissalmente lontana dalle acrobazie capricciose della tromba di Puck; così come la contiguità al parlato raggiunta dalle parti dei *rustics* ha in fondo un unico corrispettivo all'interno dell'opera: l'impermeabilità al canto della parte di questo folletto, confinato al suo *speaking rôle*. La musica evidenzia insomma un'affinità inaspettata tra la 'rusticità' degli artigiani (uomini prossimi al mondo animale, come esplicherà la metamorfosi di Bottom) e il più aggressivo degli esseri fatati, un'alleanza tra Natura e Soprannaturale che (già presente nella connotazione del bosco come *faeryland*) getta forse una luce particolare sulla commedia che i sei *hard-handed men* ateniesi s'apprestano ad inscenare.

¹³ Il falegname Quince completa l'esposizione del titolo della commedia intonando quello che suona come basso I-V-I di una cadenza perfetta in La bemolle. Flute, Snout, Starveling e Snug se ne appropriano istantaneamente reinterpretandolo però come il basso di una bislacca cadenza rivoltata I-V⁷-I in Mi maggiore, che riudremo spesso d'ora in avanti:

ESEMPIO 9

FLUTE *p*

QUINCE *f* Of Py - ra - mus and This - by.

SNOUT *p* Of Py - ra - mus and This - by.

STARVELING *p* Of Py - ra - mus and This - by.

SNUG *p* Of Py - ra - mus and This - by.

È il primo contributo della musica di Britten alla rappresentazione comico-grottesca dei *rustics*, una involontaria messa in burla del mondo dell'umano e dei suoi *clichés* che attingerà, a tratti, i toni di una vera e propria graffiante satira (se pur inconsapevole).

FLUTE, SNOOT, STARVELING, SNUG
Of Pyramus and Thisby.

BOTTOM

A very good piece of work I assure you, and a merry. Now, good Peter Quince, call forth your actors by the scroll. Masters spread yourselves.

QUINCE

Answer as I call you. Nick Bottom the weaver.

BOTTOM

Ready; name what part I am for, and proceed.

QUINCE

You Nick Bottom are set down for Pyramus.

BOTTOM

What is Pyramus, a lover, or a tyrant?

QUINCE

A lover that kills himself most gallant for love.

BOTTOM

My chief humour is for a tyrant. I could play Eracles rarely,¹⁴ or a part to tear a cat in, to make all split the raging rocks; and shiv'ring shocks shall break the locks of prison-gates, and Phibbus' car shall shine from far, and make and mar the foolish Fates. This was lofty. Now name the rest of the players.

QUINCE

Francis Flute, bellows mender.

SOFFIETTO, SCARRAFONE,
MORTODIFAME, POSAPIANO
Di Piramo e di Tisbi.

CHIAPPA

Un bel pezzo di roba, garantito, e anche allegro. E adesso, mio buon Pier Cotogno, chiama gli attori sulla lista. Compari, in fila.

COTOGNO

Rispondete quando vi chiamo. Nico Chiappa, tessitore.

CHIAPPA

Presente. Dimmi che parte faccio, e vai avanti.

COTOGNO

Tu, Nico Chiappa, devi fare Piramo.

CHIAPPA

Chi è Piramo: un amoroso o un tiranno?

COTOGNO

Un amoroso, che si ammazza da prode, per amore.

CHIAPPA

Veramente son più tagliato per il tiranno. Potrei far da dio la parte di Ercolesso, una da squartare un gatto, da mandare in pezzi i sassi furibondi e dare brividi di febbre alle serrature del carcere, e far splendere come un faro il carro di Febeo, e sconocchiare il Fato fessacchiotto. Questa m'andrebbe a fagiolo. Ora chiama gli altri attori.

COTOGNO

Franco Soffietto, acconciamantici.

¹⁴ Bottom dà un saggio del tono 'terribile' che s'addice ad Ercole e ai tiranni scandendo i suoi versi su un modulo ritmico-melodico di quattro note ripetuto in progressione e in minaccioso *crescendo* dalla sua voce basso-baritonale:

ESEMPIO 10

mf cresc.

BOTTOM

to make all split the ra - ging rocks;

motivo che evolve infine in una frase in Fa maggiore di quattro battute («And Phibbus' car») con la quale il compiaciuto tessitore prosegue e conclude la sua fragorosa esibizione. La vanteria non resta impunita: tra una ripetizione della frase e l'altra, i legni canzonano Bottom deformando il motivo nelle 'rustiche' seconde del linguaggio musicale degli artigiani.

BOTTOM

This is Eracles' vein, a tyrant's vein: a lover is more condoling.

FLUTE

Here, Peter Quince.

QUINCE

Flute, you must take Thisby on you.

FLUTE

What is Thisby? a wand'ring knight?

QUINCE

It is the lady that Pyramus must love.

FLUTE

Nay faith, let not me play a woman, I have a beard coming.

QUINCE

That's all one, you shall play it in a mask, and you may speak as small as you will.

BOTTOM

And I may hide my face, let me play Thisby too: I'll speak in a monstrous little voice; «Thisne, Thisne», «Ah Pyramus, my lover dear, thy Thisby dear, and Lady dear».¹⁵

QUINCE

No, no, you must play Pyramus, and, Flute, you Thisby.

BOTTOM

Well, proceed.

FLUTE

(practising to himself)

«Ah Pyramus, my lover dear, thy Thisby dear, and Lady dear...»¹⁶

CHIAPPA

Questo è l'umore di Ercolesso: da tiranno. Un amoroso è troppo loffio.

SOFFIETTO

Presente, Pier Cotogno.

COTOGNO

Soffietto, tu devi fare Tisbi.

SOFFIETTO

Chi è Tisbi, un cavaliere errante?

COTOGNO

È la signora che Piramo deve amare.

SOFFIETTO

No, per la miseria, non mi fate far da donna; mi spunta fuori la barba.

COTOGNO

Non fa fatto, porterai la maschera e puoi parlare in falsetto quanto vuoi.

CHIAPPA

Posso mascherarmi anch'io; fatemi fare Tisbi anche a me: parlerò in un falsetto mostruoso. «Tisbi, Tisbi». «Ah, Piramo, amor mio, la tua Tisbina, il tuo caro bene».

COTOGNO

No, no; tu devi fare Piramo, e Soffietto, Tisbi.

CHIAPPA

Va bene; andiamo avanti.

SOFFIETTO

(provando da sé la parte)

«Ah, Piramo, amor mio, la tua Tisbina, il tuo caro bene...».

¹⁵ Per la sua interpretazione della dama, Bottom risfodera le quattro battute costruite col motivo della terribile *Eracles' vein* (es. 10), che ora suonano come una rotonda frase da cantabile operistico, resa stucchevolmente femminile da una vocina in falsetto e da una figurazione soave (*sweetly*) nei flauti. A questo punto è ormai sufficientemente chiaro il campo di variazione della lingua musicale dei *rustics* di Britten: è una lingua che oscilla tra il rozzo tono colloquiale dei dialoghi (che raggiungerà perfino l'onomatopea: es. 11) e i *clichés* melodrammatici storpiati (con un involontario effetto di sbeffeggiamento) dalla loro pretenziosa recitazione.

¹⁶ Spinto dall'emulazione, Flute si cimenta a sua volta con le quattro battute della frase di Bottom, facendone quello che può, con esiti invero piuttosto deludenti: l'attacca sul grado sbagliato, la tenta in tonalità diverse ma il canto gli si strozza invariabilmente sull'ultima battuta.

QUINCE

Robin Starveling, the Tailor.

STARVELING

Here, Peter Quince.

QUINCE

Robin Starveling, you must play Thisby's mother.
Tom Snout, the Tinker.

SNOUT

Here, Peter Quince.

QUINCE

You, Pyramus' father; myself, Thisby's father;
Snug the joiner, you, the Lion's part; and I hope
here is a play fitted.

SNUG

Have you the Lion's part written? pray you, if be,
give it me, for I am slow of study.¹⁷

QUINCE

You may do it extempore, for it is nothing but
roaring.

BOTTOM

Let me play the Lion too. I will roar that I will do
any man's heart good to hear me, I will roar, that
I will make the Duke say, Let him roar again.¹⁸

FLUTE

And you should do it too terribly, you would

COTOGNO

Robin Mortodifame, sarto.

MORTODIFAME

Presente, Pier Cotogno.

COTOGNO

Mortodifame, tu farai la mamma di Tisbi. Maso
Scarrafone, magnano.

SCARRAFONE

Presente, Pier Cotogno.

COTOGNO

E tu il padre di Piramo; io, il padre di Tisbi. Pos-
apiano, stipettaio, tu sarai il Leone. E così la com-
media è in piedi, speriamo.

POSAPIANO

Ce l'hai scritta la parte del Leone? Se c'è, fammela
avere, in cortesia, perché sono un po' lento ad im-
parare.

COTOGNO

Puoi dirla a soggetto, perché c'è solo da ruggire.

CHIAPPA

Fatemi fare a me anche il Leone. Posso ruggire da
consolare l'anima di qualsiasi galantuomo. A sen-
tirmi ruggire perfino il duca dirà: «Fatelo ruggire
ancora!»

SOFFIETTO

Sì, e ruggiresti così spaventosissimamente da far

¹⁷ Sulle variazioni della bizzarra cadenza dell'es. 9, Britten si diverte a sottolineare l'intelligenza non troppo sveglia del povero stipettaio Snug facendolo esprimere con un recitativo insopportabilmente lento e stentato.

¹⁸ Concedendosi una pittura sonora tanto irresistibilmente comica quanto scontata, Britten sonorizza il ruggito di Bottom con un 'naturalistico' intervallo di quarta diminuita discendente, reso ancora più verosimile dall'esecuzione *quasi glissando* del trombone:

ESEMPIO 11

Più interessante è osservare come, alla paradossale assicurazione del tessitore di saper ruggire «come un usignolo», il greve, leonino *glissando* si trasforma nel non meno paradossale «ruggito-cinguettio» di clarinetti e flauti in *Flatterzunge*.

fright the Duchess and the ladies, that they would shriek, and that were enough to hang us all.

QUINCE, STARVELING, SNOUT, SNUG
That would hang us ev'ry mother's son.

FLUTE

Ev'ry mother's son.

BOTTOM

But I will aggravate my voice so, that I will roar you as gently as any sucking dove; I will roar you and 'twere any nightingale.

QUINCE

You can play no part but Pyramus, for Pyramus is a sweet-fac'd man, a proper man, a most lovely gentleman-like man, therefore you must needs play Pyramus.

BOTTOM

Well, I will undertake it.

(General satisfaction.)

QUINCE

But masters here are your parts, and I am to entreat you, request you, and desire you, to con them by tonight; here will we rehearse anon.

BOTTOM

We will meet, and here we may rehearse most obscenely and courageously. Take pains, be perfect, adieu.

STARVELING, SNOUT, SNUG, FLUTE
Adieu.

QUINCE

Adieu, at the Duke's oak we meet.

ALL

(going)

Adieu.

(Exeunt. The wood is left empty.)

*(Enter Lysander and Hermia.)*¹⁹

strillare di paura la duchessa e le dame. Quanto abbasta per farci impiccare tutti.

COTOGNO, MORTODIFAME,
SCARRAFONE, POSAPIANO

Per fare impiccare ogni figlio di mamma.

SOFFIETTO

Ogni figlio di mamma.

CHIAPPA

Ma terrò a freno la mia voce così da ruggire con la dolcezza di una colomba che tuba; anzi, ruggirò come un usignolo.

COTOGNO

Tu devi fare solo Piramo, perché Piramo è un uomo di bell'aspetto, un uomo come si deve, un uomo della miglior pasta della gentiluomeria. E quindi devi fare la parte di Piramo.

CHIAPPA

Intesi, la sfangerò.

(Soddisfazione generale)

COTOGNO

Eh, compari: eccovi le parti. E sono a scongiurarvi, pregarvi e farvi istanza di studiarle per stasera; ché qui faremo le prove senza indugio.

CHIAPPA

Ci troveremo, e qui potremo provare oscenicamente senza fallo. Datevi da fare, mirate alla perfezione. Addio.

MORTODIFAME, SCARRAFONE,
POSAPIANO, SOFFIETTO
Addio.

COTOGNO

Addio, ci troveremo alla quercia del duca.

TUTTI

(partendo)

Addio.

(Escono. Il bosco rimane deserto.)

(Entrano Lisandro e Ermia.)

¹⁹ Il ritorno dal piano dei *rustics* (C) a quello dei *lovers* (B), separati dal consueto ritornello *WT* (es. 1), è esplicitato dall'orchestra con la ripresa della combinazione di materiali dell'es. 6 relativa a Ly-

LYSANDER

Fair love, you faint with wand'ring
in the wood,
And to speak troth I have forgot our way:
We'll rest us, Hermia, if you think it good,
And tarry for the comfort of the day.

HERMIA

Be it so, Lysander; find you out a bed.
For I upon this bank will rest my head.

LYSANDER

One turf shall serve as pillow for us both,
One heart, one bed, two bosoms,
and one troth.

HERMIA

Nay, good Lysander, for my sake, my dear,
Lie further off yet, do not lie so near.
So far be distant, and good night,
sweet friend;

Thy love ne'er alter, till thy sweet life end.

LYSANDER, HERMIA

Amen to that fair prayer, say I,
And then end life, when I end loyalty.²⁰

(They go to sleep. Enter Puck.)²¹

LISANDRO

Mio dolce amore, tu vieni meno per il tanto er-
rare,
e, a dire il vero, io ho smarrito la via.
Fermiamo il passo, o Ermia, se ti piace,
e sostiamo per il necessario riposo.

ERMIA

Sia pur, Lisandro; cercati un giaciglio,
che io poserò il capo su questa proda.

LISANDRO

Un'unica zolla ci servirà da cuscino.
Un cuore, un letto, due petti e una fede.

ERMIA

No, buon Lisandro, te ne prego, o caro:
giaci un poco più in là, non così presso.
Allontanati e buona notte, dolce amico.

Non venga mai meno il tuo amore, per la vita.

LISANDRO, ERMIA

Amen a quella bella preghiera, io dico,
e che la vita finisca, quando la mia lealtà vien meno.

(Vanno a dormire. Entra Puck.)

segue nota 19

sander ed Hermia: ① motivo di quattro note dei *lovers* e ① *crescendo* dinamico e ritmico di un ac-
cordo, qui però insensibilmente rovesciato in un *decrecendo* esattamente speculare:

ESEMPIO 12

Agitated (a little slower then before) ($\sigma = 60$)
(agitato, come sopra ma poco meno mosso)

The musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a 2/2 time signature. It begins with a forte (*f*) dynamic and a triplet of eighth notes. The melody then moves to a piano (*pp*) dynamic. The lower staff is in bass clef and features a chordal accompaniment that starts with a forte (*f*) dynamic and ends with a piano (*p*) dynamic. The two staves are connected by a brace on the right side.

In questo dilagare a macchia d'olio dei procedimenti simmetrici si può forse leggere un'allusione al-
l'influsso arcano della *faeryland*, a quel 'bosco del preconcio/soprannaturale' che sta ormai per fa-
gocitare la coppia di giovani Ateniesi e i loro ingenui desideri.

²⁰ I due amanti si scambiano teneramente la buona notte fino ad assopirsi in un suggestivo *Very quietly* (*molto tranquillo*) nel quale intrecciano quasi a canone i loro canti, intessuti esclusivamente di ri-
petizioni (anche per inversione) del motivo dei *lovers* (es. 6) e raddoppiati da due violoncelli soli.

²¹ L'intrufolarsi in scena di Puck comporta un brusco scarto agogico: un *Quick and lively* (*Allegro vivace*) riporta in orchestra gli sgargianti ritmi e colori caratteristici dell'es. 3, attenuati dallo sfor-
zo del folletto di contenere la sua esuberanza per non destare i due giovani addormentati (dinami-

PUCK

Through the forest have I gone,
 But Athenian found I none,
 On whose eyes I might approve
 This flower's force in stirring love.
 Night and silence; who is here?
(coming upon the sleeping Lysander)
 Weeds of Athens he doth wear;
 This is he (my master said)
 Despised the Athenian maid:
(He squeezes the juice on Lysander's eyes.)
 Churl, upon thine eyes I throw
 All the power this charm doth owe:
 So awake when I am gone:
 For I must now to Oberon.
(Exit Puck.)

HERMIA

(in her sleep)

Amen, amen to that fair prayer, say I.

HELENA

(approaching)²²

Stay, tho' thou kill me, sweet Demetrius.

DEMETRIUS

*(running in)*I charge thee, hence, and do not haunt
me thus.

HELENA

(following)

O, wilt thou darkling leave me? do not so.

DEMETRIUS

Stay, on thy peril, I alone will go.

(Running out)

HELENA

O I am out of breath in this fond chase,
*(sinking exhausted)*The more my... prayer, the... lesser is
my... grace,

PUCK

Ho percorso l'intera foresta,
 ma di Ateniesi non ne trovo.
 A chi spargere sugli occhi
 l'amorosa virtù di questo fiore?
 Notte e silenzio; chi è mai qui?
(imbattendosi in Lisandro)
 Porta panni ateniesi.
 Costui (mi disse il mio padrone)
 disprezza la fanciulla di Atene.
(Stilla il succo sugli occhi di Lisandro.)
 O zotico, sulle tue ciglia io sprizzo
 tutto il poter di questo incanto:
 risvegliati quando sarò partito,
 ché il padrone m'attende.
(Puck parte.)

ERMIA

(nel sonno)

Amen, rispondo alla tua dolce preghiera.

ELENA

(avvicinandosi)

Fermati, foss'anche per uccidermi, Demetrio!

DEMETRIO

(entra correndo)

Vai via, te lo comando, più non perseguitarmi.

ELENA

(andandogli dietro)

Vuoi lasciarmi in questo scuro? No, te ne prego.

DEMETRIO

A tuo rischio e pericolo, me ne andrò da solo.

(correndo via)

ELENA

Ho perso il fiato in questa pazza corsa.

(accasciandosi sfinita)

Più prego, meno trovo ascolto.

segue nota 21

ca *pianissimo*, sordina alla tromba). L'es. 3 si fonde immediatamente con la musica dell'incantesimo (es. 5), a ricordarci il compito che Puck si appresta ad assolvere, per cederle interamente la parola quando quest'ultimo bagna le palpebre di Lysander.

²² La folle rincorsa di Demetrius da parte di Helena approda in scena, e con essa l'*Impetuoso* dell'es. 7.

Happy is Hermia, wheresoe'er she lies,
 For she hath blessed and attractive eyes.
 Alas, I am as ugly as a bear;
 For beasts that meet me, run away for fear.
(She sees Lysander.)
 But who is here? Lysander on the ground;
 Dead or asleep? I see no blood, no wound,
 Lysander, if you live, good sire, awake.

LYSANDER
(Awakes)

And run through fire I will for thy sweet sake.²³
 Transparent Helena, Nature shows her art,
 That through thy bosom makes me see
 thy heart.

Where is Demetrius? O, how fit a word
 Is that vile name to perish on my sword!

HELENA

Do not say so, Lysander, say not so:
 What though he love your Hermia? Lord,
 what though?

Yet Hermia still loves you; then be content.

LYSANDER

Content with Hermia! No, I do repent
 The tedious minutes I with her have spent.
 Not Hermia, but Helena I love;
 Who will not change a raven for a dove?

HELENA
(furious)

Wherefore was I to this keen mockery born?
 When at your hands did I deserve this scorn?
 Good troth, you do me wrong (good sooth,
 you do)

In such disdainful manner me to woo.
 But fare you well; perforce I must confess,
(running out)
 I thought you Lord of more true gentleness.

Felice Ermia, dovunque sia ora,
 per i suoi beati occhi che incantano.
 Ahimè, io sono brutta come un'orsa;
 le belve fuggono via solo a vedermi.
(Vede Lisandro.)
 Ma chi è là? Lisandro steso al suolo!
 È morto o dorme? Non vedo sangue o ferite.
 Svegliati, buon Lisandro, se sei vivo.

LISANDRO
(svegliandosi)

Mi getterei nel fuoco per tuo amore,
 Elena trasparente! Natura prova il suo potere
 Scoprendomi il tuo cuore in mezzo al petto.

Dov'è Demetrio? Nome abietto,
 Degno di perire sulla mia spada!

ELENA

Non dir così, Lisandro, non così.
 Se lui ama la tua Ermia, che t'importa?

Ermia ama te: dunque non sei felice?

LISANDRO

Ermia farmi felice? No, ché mi rincresce
 degli attimi tediosi trascorsi con lei.
 Non Ermia io amo, ma Elena.
 Chi cambierebbe una colomba con un corvo?

ELENA
(furibonda)

Dunque son nata per patire questa aspra beffa?
 Quando meritai tale scorno da te?
 Davvero mi fai torto, in fede mia,

a corteggiarmi con tanto diletto.
 Addio, mi è forza confessare
(fuggendo via)
 Che ti credevo miglior gentiluomo.

²³ L'esaltato corteggiamento di Helena da parte di Lysander è sostenuto da una serie di accordi *sforzati* di settima di dominante, resi più tesi ed espressivi da una sesta maggiore in forma di appoggiatura non risolta, che – in patente analogia con la serie di triadi *W7* dell'es. 1 e con la 'cabaletta' della nota 7 – esplora inquietamente il repertorio delle dodici tonalità maggiori. In questa pagina l'espressiva, melodrammatica lingua musicale dell'umano viene dunque subordinata ai principi di organizzazione del soprannaturale: una scelta che è eloquente commento dello stato in cui versa il giovane, che qui parla e agisce sotto l'influsso delle *fairies* e dei loro sortilegi.

LYSANDER

She sees not Hermia: Hermia, sleep
thou there,
And never mayst thou come Lysander near;
Sleep thou there;
And all my powers address your love
and might,
To honour Helen, and to be her knight.
(*running out*)

HERMIA

(*wakes up, calling*)
Lysander, help me, what a dream was here,²⁴
Lysander look, how I do quake with fear:
Methought a serpent eat my heart away,
And you sat smiling at his cruel prey.
Lysander, what remov'd? Lysander, Lord,
What, out of hearing, gone? No sound,
no word?
Alack where are you? Speak and if you hear:
Speak of all loves; Lysander, I swoon almost
with fear.
(*running out*)
Lysander, Lord...

TYTANIA

(*distant*)
Come, now a roundel, and a fairy song;²⁵
Then for the third part of a minute, hence,
Some to kill cankers in the musk-rose buds,
Some war with rermice, for their leathern
wings,

LISANDRO

Non ha visto Ermia. Ermia, resta pure a dormire
e non tornar mai più presso a Lisandro.
Resta a dormire;
e voi, mie facultà, rivolgetevi con tutte le forze
d'amore
ad onorare Elena, e ad essere suo cavaliere.
(*fuggendo via*)

ERMIA

(*svegliandosi e invocando*)
Lisandro, aiuto! Che incubo crudele!
Guarda, Lisandro, tremo di terrore.
Vedevo un serpente divorarmi il cuore,
e tu miravi sorridendo il crudele assalto.
Lisandro, sei partito? Lisandro, mio signore,
non m'odi, non rispondi?

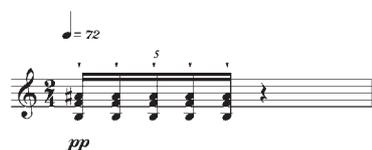
Ahimè, dove sei tu? Parla, se puoi sentirmi;
in nome dell'amore, Lisandro, io vengo meno dal-
l'orrore.
(*correndo via*)
Lisandro, mio signore...

TITANIA

(*lontana*)
Danzate ora un rondello, e cantate, mie fate.
Poi, in un batter d'occhio, via di qua,
a uccidere i bruchi nelle rose muschiate,
a guerreggiar coi pipistrelli. Con le loro ali mem-
branose,

²⁴ Il monologo sempre più inquieto che segue il risveglio di Hermia è punteggiato da un accordo ai legni, una traccia dissonante dell'ultimo accordo che ha risuonato dietro Lysander:

ESEMPIO 13



²⁵ Come preannunciato dallo schema della nota 1, l'ultima parola spetta nel primo atto alla lingua musicale delle *fairies*, cui infine ritorniamo chiudendo il cerchio arcano progettato da Britten e Pears. L'abituale ritornello *WT* (reintegrato nella sua forma originaria) diventa, in quest'ultimo trapasso di piani sonori (da B ad A), il 'misterioso' fondale sul quale la voce di Tytania pennella il suo arioso (*Come, now a roundel*) pieno di seduzione e non esente da colorature.

(*Entering with Cobweb, Peaseblossom, Mustardseed, Moth and Fairies.*)

To make my small elves coats, and some
keep back
The clam'rous owl that nightly hoots and
wonders,
At our quaint spirits: sing me now asleep,

(*She lies down with the Fairies around her.*)

Then to your offices, and let me rest.

SOLO FAIRIES

You spotted snakes with double tongue,²⁶
Thorny hedgehogs, be not seen,
Newts and blind-worms do no wrong,
Come not near our Fairy Queen.
Philomel with melody,
Sing in our sweet lullaby.

ALL FAIRIES

Lullaby,
Never harm, nor spell, nor charm,
Come our lovely Lady nigh.
So good night with lullaby.

(*Entra con Ragnatelo, Fiordipisello, Mostardino, Tignola e le altre fate.*)

Farete dei corsetti per i miei elfi. Altre daran la
caccia
al gufo facinoroso, che nella notte ulula e sbarra

gli occhi sui nostri allegri giochi. Fatemi assopire
col canto,

(*si adagia, attorniata dalle fate.*)

e poi via ai vostri incarichi; lasciatemi al riposo.

ELFI SOLISTI

Voi serpi screziate, dalla lingua forcuta,
voi ricci spinosi, sparite di qui.
Gechi e orbettini, non fate del male,
non v'appressate alla regina delle fate.
Filomela, con la tua melodia
unisciti alla dolce ninna nanna.

TUTTE LE FATE

Ninna, nanna.
Malie, fatture, incanti,
lungi all'amabile nostra signora.
Buona notte, e ninna nanna.

²⁶ La ninna nanna intonata dal seguito di Tytania (*You spotted snakes*) è un ampio *song* corale ABABA dallo smagliante strumentale 'fiabesco'. Le due strofe A intonate da SOLO FAIRIES («You spotted snakes» e «Weaving spiders»): *Lively rhythmic - vivace e ritmico - 3/4:2/4* e la parte conclusiva affidata a COBWEB («Hence away») contengono musica nuova, dall'inatteso carattere marziale sottolineato dai *woodblocks*:

ESEMPIO 14

Lively and rhythmic (♩ = 108)
(*vivace e ritmico*)

SOLO FAIRIES You spot - ted snakes with dou - ble tongue, Thorn - y hedge - hogs be not seen.

VI, I, II *poco col legno*
Hps'd, Blocks

Destinare *martial music* alle fate di Tytania, cui siamo abituati a pensare come alle creature 'leggiate' per antonomasia, rientra - per precisa ammissione di Britten - in quella rilettura delle *fairies* cui abbiamo già fatto cenno nella nota 2: del resto, si domandava il compositore, esse non sono forse «guardie» che scortano la loro regina? Né manca il solito tocco di asprezza per la musica di una poesia che Britten giudicava «bizzarra»: in questo caso, la frizione più o meno diretta tra terze maggiori e minori (adombrata già nelle prime battute dell'es. 14 con la falsa relazione tra il Si maggiore delle *fairies* e il Si minore espresso dalle armonie sottostanti). Quanto al refrain B cantato due volte da ALL FAIRIES («Lullaby»: *Gently - 6/4 e 2/2*), esso riutilizza la parte A di *Over hill, over dale* (es. 2), con i suoi profili scalari e l'accompagnamento ostinato dell'inizio della serie *WT*, accentuando in tal modo il disegno simmetrico del primo atto.

SOLO FAIRIES

Weaving spiders, come not here,
Hence, you long-legg'd spinners, hence;
Beetles black, approach not near;
Worm nor snail, do no offence.
Philomel with melody, *etc.*

ALL FAIRIES

Lullaby, *etc.*

COBWEB

(whispered)

Hence away, now all is well;
One aloof, stand sentinel.

(Tytania sleeps. The Fairies, except one standing sentry, slip out.)

(Oberon appears.)

OBERON

(squeezing the juice from the flower onto Tytania's eyelids)²⁷

What thou seest when thou dost wake,
Do it for thy true Love take:
Love and languish for his sake.
Be it ounce, or cat, or bear,
Pard, or boar with bristled hair,
In thine eye that shall appear,
When thou wak'st, it is thy dear,
Wake when some vile thing is near.
(He slowly disappears and the lights fade on the sleeping Tytania.)

CURTAIN

ELFI SOLISTI

Ragni tessitori, non v'accostate,
via di qui, tessitori spilungoni;
neri scarabei, lungi da qui.
Bruchi e lumache, state tranquilli.
Filomela, con la tua melodia, *ecc.*

TUTTE LE FATE

Ninna, nanna, *ecc.*

RAGNATELO

(sussurrando)

Ora andiam, tutto è in ordine;
ed il più sveglio resti in sentinella.

(Titania dorme. Tutte le fate scivolano via, meno una che resta di guardia.)

(Appare Oberon.)

OBERON

(spreme il succo del fiore sulle ciglia di Titania)

Ciò che vedrai al tuo risveglio,
quello sarà il tuo caro bene:
per lui dovrai languir d'amore,
che sia una lonza, un gatto o un orso,
un leopardo o un verro irsuto
a mostrarsi agli occhi tuoi.
Al tuo risveglio l'amerai.
Apri gli occhi quando sia qui qualche oggetto vile.
(Si dilegua lentamente e le luci si spengono su Titania addormentata.)

SIPARIO

²⁷ La condanna all'innamoramento di Tytania avviene su una versione sontuosa della musica dell'incantesimo (es. 5), caratterizzata dalla sonorità brulicante della massa degli archi completamente divisa e dal trionfo del tema dell'incantesimo, che egemonizza l'orchestra percorrendola da un estremo all'altro, dal pizzicato dei contrabbassi al registro acuto dell'arpa. In ultimo, mentre ancora il tema riecheggia negli strumenti 'magici' del soprannaturale, gli archi gravi riportano la nostra attenzione sul 'respiro' del bosco, concludendo l'atto sull'inizio della serie *WT* (es. 1) e spegnendosi infine su quella triade maggiore di Sol senza quinta, dalla quale tutto aveva avuto inizio.

ACT II

ATTO SECONDO

The Wood. Tytania lying asleep.²⁸

Il bosco. Titania giace addormentata.

*(Enter the six rustics.)*²⁹*(Entrano i sei rustici.)*

BOTTOM

CHIAPPA

Are we all met?

Siam tutti qui?

²⁸ Ad accompagnare il sonno incantato di Tytania nel bosco, si srotola lentamente in un uniforme *pianissimo* dell'orchestra e in tempo non misurato una successione di quattro triadi maggiori, forse non del tutto immemore del precedente delle altrettante triadi 'magiche' accostate da Mendelssohn nel suo *Sommernachtstraum*, dove – si ricorderà – esse costituiscono un importante elemento strutturale:

ESEMPIO 15



Affidate ai quattro reparti dell'orchestra (ognuno provvisto di una diversa armatura di chiave) e disposte in modo da coprirne tutti i registri, la triade ① è sul I grado di Re bemolle maggiore, agli archi con sordina; l'accordo ② è la triade sul I di Re maggiore con sesta aggiunta agli ottoni, egualmente ovattata dalla sordina; il ③, I⁶ di Mi bemolle maggiore ai legni; il ④, I di Do maggiore senza quinta agli strumenti delle *fairies* (in un raffinato impasto di registro 8' del clavicembalo, armonici delle arpe, vibrafono e piatto sospeso colpito delicatamente con una bacchetta morbida). Ingegnerissimo e drammaturgicamente efficace è il modo con il quale Britten crea per il secondo atto questa serie accordale del 'sonno del bosco', ricavandola sostanzialmente dalla musica del *Wood* al tramonto (serie *WT*: es. 1) del primo atto; da quest'ultima essa riceve inoltre molti significati e funzioni e pertanto la chiameremo d'ora in avanti serie *WA* (= *Wood* + *Asleep*). Due sono le relazioni stabilite tra le serie:

- la successione di ①, ②, ③ e ④ che forma *WA* è un'estrapolazione dalla serie *WT* limitata a tutte le triadi costruibili tra il Do e il Mi^b;
- analogamente alla serie *WT*, *WA* utilizza 'tonalmente' il totale delle altezze della scala cromatica (le triadi ①, ② e ③ coprono nove dei dodici suoni; ④ ce ne dà altri due, mentre la quinta, Sol, viene omessa in quanto già udita come terza di ③; resta il Si, che viene aggiunto come appoggiatura non risolta a ②).

Il resto del preludio (in parziale analogia con quello del primo atto) è una sorta di ipnotica 'passacaglia' costruita sulla serie *WA*, che ne allinea cinque variazioni in un ininterrotto *crescendo* agogico arrestato dall'ultima tappa: 1) *Very calm* (*Molto tranquillo*); 2) *more flowing* (*più mosso*); 3) *Lively* (*Animato*); 4) *more lively* (*più mosso*) 5) *slower* (*più lento*) (incompleta). Il procedimento variativo consiste essenzialmente nella sovrapposizione agli accordi di curve melodiche simmetriche, sul tipo di quelle disegnate dalla tromba di Puck (es. 3).

²⁹ Un improvviso tempo *rhythmic* (*ritmico*) in 6/8 s'installa sull'accordo ② dell'ultima variazione (*slower* – *più lento*), di fatto troncando la magica 'passacaglia', e introduce nel timbro dei fagotti un ruvido 'borbottio' in crome ispirato alla parte del trombone dell'es. 8, che spazza via in pochi istanti il clima sognante del preludio: segno inequivocabile dell'imminente l'ingresso in scena dei sei *rustics* e della loro comicità involontaria.

FLUTE, SNOUT, STARVELING, SNUG
Pat, pat, pat.

QUINCE
And here's a marvellous convenient place for our rehearsal.³⁰

FLUTE, SNOUT, STARVELING, SNUG
For our rehearsal.

BOTTOM
Peter Quince?

QUINCE
What sayest thou, bully Bottom?

BOTTOM
There are things in this comedy that will never please. First, Pyramus must draw a sword to kill himself, which the Ladies cannot abide.

THE OTHERS
By'r lakin, a parlous fear.

FLUTE
I believe we must leave the killing out, when all is done.

BOTTOM
Not a whit, not a whit, I have a device to make all well. Write me a Prologue; tell them, that I, Pyramus, am not Pyramus, but Bottom the weaver; this will put them out of fear.

SNUG
Will not the Ladies be afraid of the Lion?

SOFFIETTO, SCARRAFONE,
MORTODIFAME, POSAPIANO
Sì, sì, sì.

COTOGNO
Ed ecco qui un posto che va a giusto a fagiolo per la nostra prova.

SOFFIETTO, SCARRAFONE,
MORTODIFAME, POSAPIANO
Per la nostra prova.

CHIAPPA
Pier Cotogno?

COTOGNO
Che dici, prode Chiappa?

CHIAPPA
C'è delle cose in questa commedia che non vanno proprio giù. Primo: Piramo deve sguainare la spada per ammazzarsi, roba che le signore non la ingollano.

GLI ALTRI
Per la madosca, una fifa blu.

SOFFIETTO
Credo che dobbiamo saltare l'ammazzamento, quando tutto è finito.

CHIAPPA
Manco per idea; manco per idea, ho un marchingegno io per metter tutto a posto. Scrivetemi un prologo dove dite che io, Piramo, non sono Piramo, ma Chiappa il tessitore; e così gli leviamo la paura.

POSAPIANO
Le signore non avranno paura del leone?

³⁰ La voce del falegname presenta un motivetto contraddistinto da un'acciaccatura per la quale Britten prescrive l'esecuzione «in battere»:

ESEMPIO 16

[rhythmic ($\bullet = 1/16$)
(ritmico)]

QUINCE 

Immediatamente ripreso dai compagni di Quince, esso giocherà un ruolo significativo nell'orditura sia vocale che strumentale di questa scena.

SNOUT, STARVELING, QUINCE

The Lion.

FLUTE

I fear it, I promise you.

BOTTOM

Therefore another Prologue must tell them plainly he is not a Lion but Snug the joiner.

QUINCE

But there is two hard things, that is, to bring the moonlight³¹ into the chamber: for you know, Pyramus and Thisby meet by moonlight.

STARVELING

Doth the moon shine that night we play our play?

BOTTOM

A Calendar, look in the Almanac, find out moonshine.

THE OTHERS

Moonshine, moonshine.

BOTTOM

Or else one must come in with a bush of thorns and a lanthorn and say he comes to present the person of Moonshine.

FLUTE, SNOUT, STARVELING, SNUG

Moonshine.

QUINCE

Then, there is another thing, we must have a wall in the great chamber.

SNOUT

You can never bring in a wall.

FLUTE, SNOUT, STARVELING, QUINCE,
SNUG

What say you, Bottom?

BOTTOM

Some man or other must present wall, and let him hold his fingers thus, and through that cranny shall Pyramus and Thisby whisper.

SCARRAFONE, MORTODIFAME, COTOGNO

Il leone.

SOFFIETTO

Mette fifa anche a me, garantito.

CHIAPPA

Allora: ci vuole un altro prologo per dire chiaro e tondo che questo non è un leone, ma Posapiano, lo stipettaio.

COTOGNO

Ma poi c'è un paio d'intoppi. Primo: fare entrare in camera il chiaro di luna, perché, lo sapete, Piramo e Tisbi s'incontrano al chiar di luna.

MORTODIFAME

Ci sarà luna la sera della recita?

CHIAPPA

Date qua un lunario, un almanacco; trovatemi il chiar di luna.

GLI ALTRI

Chiar di luna, chiar di luna.

CHIAPPA

Sennò deve entrare qualcuno con un fascio di spine e una lanterna, e dire che lui impersona il Chiaro di Luna.

SOFFIETTO, SCARRAFONE,
MORTODIFAME, POSAPIANO

Chiaro di Luna.

COTOGNO

Poi c'è dell'altro: ci vuole un muro nel gran camerone.

SCARRAFONE

Non si può portar dentro un muro.

SOFFIETTO, SCARRAFONE,
MORTODIFAME, COTOGNO, POSAPIANO

Che dici, Chiappa?

CHIAPPA

Qualcheduno purchessia deve presentarsi da muro e tenere le dita in questo modo, e attraverso quella crepa bisbiglieranno Piramo e Tisbi.

³¹ Tra gli espedienti qui escogitati da Britten per muoverci al sorriso, degna di nota è l'ossessiva sottolineatura della sillaba *moon-* attraverso un comico indugio su *Re^b/Do[#]*.

THE OTHERS

Then all is well.

QUINCE

Come, sit down ev'ry mother's son, and rehearse your parts, ev'ry man according to his cue. Pyramus, you begin.

*(Puck flies in.)*³²

PUCK

What hempen homespuns have we swaggering here,
So near the cradle of our Fairy Queen?

QUINCE

Speak, Pyramus: Thisby stand forth.

BOTTOM

Thisby, the flowers of odious savours
sweet...

QUINCE

Odours, odourours.

BOTTOM

Odours savours sweet,
So hath thy breath, my dearest Thisby dear.
But Hark, a voice; stay thou but here awhile
And by and by I will to thee appear.

(Exit Bottom.)

PUCK

I'll follow you, I'll lead you about a round.
(He follows Bottom.)

FLUTE

(comes nervously forward)

Must I speak now?

QUINCE

Ay, marry, must you. For you must understand he goes but to see a noise he heard and is to come again.

GLI ALTRI

Così va bene.

COTOGNO

Forza, sedetevi, figli di mamma, e provate le vostre parti; tutti secondo le didascalie. Piramo, comincia tu.

(Entra volando Puck.)

PUCK

Che razza di ruvidi bifolchi abbiamo qui a berciare,
Così vicino alla culla della regina delle fate?

COTOGNO

Attacca, Piramo. Tisbi, vieni avanti.

CHIAPPA

Tisbi, i fiori odiosi olezzano dolci...

COTOGNO

Odorosi, odorosi.

CHIAPPA

I fiori odorosi olezzano dolci,
come il tuo fiato, carissima Tisbi cara.
Ma odi! Una voce. Stai qui sol per un po'
e prima o poi da te ritornerò.

(Bottom parte.)

PUCK

Ti seguirò, per farti fare un giro.
(Va dietro a Chiappa.)

SOFFIETTO

(facendosi avanti nervosamente)

Tocca a me di parlare?

COTOGNO

Sicuro che ti tocca. Perché devi capire che lui è andato a vedere un rumore che ha sentito e poi torna subito.

³² L'inizio delle prove della *most lamentable comedy of Pyramus and Thisbe* è salutato dal trionfale ritorno (in Do maggiore) della cadenza rivoltata dell'es. 9, ornata da un pomposo trillo con un gruppetto di chiusa nei flauti e clarinetti, mentre le acrobazie della tromba di Puck (es. 3) segnalano la presenza in scena del dispettoso folletto.

FLUTE

Most radiant Pyramus, most lily-white
of hue,
Of colour like the red rose on triumphant
brier,
Most brisky juvenal, and eke most
lovely Jew,
As true as truest horse, that never yet
would tire,
I'll meet thee, Pyramus, at Ninny's tomb.³³

QUINCE

Why, you must not speak that yet; that you answer to Pyramus: you speak all your part at once, cues and all. Pyramus, enter, your cue is past, it is «never tire».

FLUTE

O, as true as truest horse, that never yet would tire.

(Enter Puck and Bottom with an ass-head upon his shoulders.)

BOTTOM

If I were fair, Thisby, I were only thine.

(Puck flies off.)

THE OTHERS

O monstrous, O strange. We are haunted, pray masters, fly, masters, help.

(Exeunt. As they disappear:)

Help.

BOTTOM

Why do they run away? This is a knavery to make me afeard.

(Flute reappears.)

FLUTE

O Bottom, Bottom, thou art chang'd; what do I see on thee?

SOFFIETTO

Piramo splendidissimo, di gota candidissima,

rosso come la rosa sul pruno trionfante,

giulivo e giubileo come amabil giudeo,

fido, anzi fidatissimo, qual destriero fortissimo,

ti incontrerò, Piramo, alla tomba del Ninno.

COTOGNO

No, quello non lo devi ancora dire; quello lo dirai rispondendo a Piramo. Ma tu leggi tutta la tua parte in un fiato, didascalie e tutto. Piramo, entra tu. Il tuo attacco era dopo «qual destriero fortissimo».

SOFFIETTO

Ah: «fido, anzi fidatissimo, qual destriero fortissimo».

(Entrano Chiappa, con una testa d'asino, e Puck.)

CHIAPPA

Se bello fossi, Tisbi, sarei sol tuo.

(Puck vola via.)

GLI ALTRI

O mostro, o prodigio! È una stregoneria! Dite le orazioni, comparì; tagliate la corda. Aiuto!

(Partono. Non appena sono scomparsi:)

Aiuto!

CHIAPPA

Perché scappano? Questa è una carognata per mettermi paura.

(Soffietto riappare.)

SOFFIETTO

O Chiappa, Chiappa! Come sei cambiato! Cosa ti vedo sul collo?

³³ La prestazione di Flute come Thisbe non è assai più convincente di quella offerta nel primo atto: dapprima l'aggiusta-mantici rinnova i tentativi già descritti nella nota 16, poi («Most briskly») si precipita in un giocondo, insensato *Lively (Vivace)* in Re maggiore bruciando nella grottesca calcata i due versi restanti della sua parte.

BOTTOM

What do you see?

(Exit Flute.)

You see an ass-head of your own, do you? do you?

(The rustics reappear from behind the trees.)

CHIAPPA

Cosa vedi?

(Parte Soffietto.)

La tua testa di somaro, ci vedi!

*(I rustici riappaiono da dietro gli alberi.)*FLUTE, SNOOT, STARVELING, QUINCE,
SNUGBless thee, Bottom, bless thee; thou art translated.³⁴*(They disappear.)*SOFFIETTO, SCARRAFONE,
MORTODIFAME, COTOGNO, POSAPIANO

Che Dio ti salvi, Chiappa! Sei trasformato!

(Scompaiono.)

BOTTOM

I see their knavery; this is to make an ass of me, to fright me, if they could; but I will not stir from this place, and I will sing that they shall hear I am not afraid.

*(Singing)*The woosell cock, so black of hue,³⁵

With orange-tawny bill,

The throstle, with his note so true,

The wren, with little quill...

CHIAPPA

Vedo: è una carognata. Vorrebbero farmi passare da somaro, mettermi paura, se potessero; ma io non mi muoverò da qui e canterò, così si accorgerranno che non ho paura.

(cantando)

Il corvo, dal manto sì nero

col becco colore d'arancio,

il tordo col suo fino canto,

lo scricciolo col suo trillo...

³⁴ Flute, Snout, Starveling, Quince e Snug constatacono esterrefatti la metamorfosi di Bottom su una versione allargata del motivo dell'es. 16.

³⁵ *The woosell cock* è un brano *pesante e ruvido* che trasmette un senso di animalesca brutalità. Il canto del tessitore con la testa di ciuco è sguaiato (*very loudly*) e bestiale, ed è assecondato in orchestra da un feroce *détaché* degli archi. Nonostante il caos tonale, il profilo melodico è tuttavia chiaramente strutturato da un preciso modulo intervallare ricorrente di terza minore o maggiore (messo in risalto dai corni a 2), utilizzato secondo quel meccanismo di immediata contraddizione tonale che rinvia sì alla musica dei *rustics* (es. 8), ma ancor prima a Puck (es. 3). Del resto, non è forse questo Bottom *translated* una creatura di confine, un umano pienamente *disumanizzato* che – in quanto ridotto dal folletto ad asinina, pura 'natura' – si ritrova pericolosamente tangente al mondo del soprannaturale? Ciò non toglie che – almeno in superficie – il vero collante di questo *song* belluino sia la rigidità del ritmo e dell'organizzazione formale, non meno brutali degli agglomerati indecifrabili di suoni che si coagulano misura dopo misura.

ESEMPIO 17

[heavy and rough (♩=64)]
 [(*pesante e ruvido*)]
very loudly

The woosell cock, so black of hue, With orange-tawny bill

f rough

TYTANIA
(*awaking*)³⁶

What angel wakes me from my flow'ry bed?

BOTTOM

The finch, the sparrow and the lark,
The plain-song cuckoo grey,
Whose note full many a man doth mark
And dares not answer, nay.

TYTANIA

I pray thee, gentle mortal, sing again;
Mine ear is much enamour'd of thy note;
So is mine eye enthralled to thy shape,
Thou art as wise, as thou art beautiful.

BOTTOM

Not so, neither, but if I had wit enough to get out
of this wood...

TYTANIA

Out of this wood do not desire to go,
Thou shalt remain here, whether thou
wilt or no.

I am a spirit of no common rate;
I'll give thee Fairies to attend on thee;
Peaseblossom!

PEASEBLOSSOM

(*enters*)

Ready.

TYTANIA

Cobweb!

COBWEB

(*enters*)

And I.

TYTANIA

Moth!

MOTH

(*enters*)

And I.

TITANIA

(*svegliandosi*)

Quale angelo mi ridesta dal mio letto fiorito?

CHIAPPA

Il cardello, il passero, l'allodola,
il cucco dal lagno monotono,
che più di un marito l'ascolta
e non osa risponder di no.

TITANIA

Dolce mortal, ti prego, canta ancora;
il mio orecchio è rapito dal tuo canto,
l'occhio è rapito dalla tua bellezza.
Saggio sei quanto bello.

CHIAPPA

Né l'uno né l'altro, ma se avessi senno abbastanza
per uscir da questo bosco...

TITANIA

Da questo bosco non voler uscire;
qui resterai, che tu lo voglia o no.

Io sono uno spirito di sublime rango,
e metterò le fate ai tuoi comandi.
Fiordipisello!

FIORDIPISELLO

(*entrando*)

Agli ordini.

TITANIA

Ragnatelo!

RAGNATELO

(*entrando*)

Anch'io.

TITANIA

Tignola!

TIGNOLA

(*entrando*)

Anch'io.

³⁶ A questo punto le linee tonalmente caotiche del canto di Bottom *translated* si normalizzano nelle scale della parte A di *Over hill, over dale* (nota 2), eseguite specularmente dalle due arpe (*Quietly - tranquillo - 6/4, Mi bemolle maggiore*) su pedale di tonica in parte interna (flauti e *Glockenspiel*). È il risveglio di Tytania, che sollecita una transizione musicalmente efficacissima da *The woosell cock* alle familiari sonorità delle *fairies* e del loro *song* di apertura e di chiusura del primo atto (note 2 e 26).

TYTANIA
Mustardseed!

MUSTARDSEED
(enters)
And I.

ALL FOUR FAIRIES
Where shall we go?

TYTANIA
Be kind and courteous to this gentleman;³⁷
Hop in his walks and gambol in his eyes,
Feed him with apricocks, and dewberries,
With purple grapes, green figs, and
mulberries,
The honey-bags steal from the humble bees,
And for night-tapers crop their waxen thighs,
And light them at the fiery glow-worm's eyes,
To have my love to bed, and to arise:
Nod to him, elves, and do him courtesies.

ALL FOUR FAIRIES
(bow deeply to Bottom)
Hail, mortal, hail!³⁸

TITANIA
Mostardino!

MOSTARDINO
(entrando)
Anch'io.

I QUATTRO ELFI
Dove dobbiamo andare?

TITANIA
Siate dolci e cortesi con questo gentiluomo,
sui suoi passi ruzzando e festeggiando,
nutritelo di more e di albicocche,
d'uve purpuree, verdi fichi e gelsi;

rubate ai calabroni il loro miele
e le zampette ceree, come fiaccole
da appicciare alla fiamma delle lucciole,
per far strada al mio amor quando si corica
e quando s'alza. Fategli, o elfi, riverenza!

I QUATTRO ELFI
(inchinandosi profondamente a Chiappa)
Salve, mortale, salve!

³⁷ La vocalità brillante da soprano barocco di Tytania torna alla ribalta in *Be kind and courteous* (*Gracefully* – *Grazioso* – 3/4), una fascinosa, piccola aria col *da capo* impreziosita (soprattutto nella parte B) dalle colorature della *Queen of the Fairies*. Né manca a questa pagina il sapore della 'magica' lingua musicale delle *fairies* – lingua amante delle simmetrie e di qualche asprezza, come sappiamo -: nella sezione A la ricca sonorità di undicesime e none secondarie (II¹¹, III⁹ e I⁹ con armatura di chiave di Do maggiore) viene prima animata da ostinati a specchio delle due arpe e da scale simmetriche nei legni, e poi finemente 'speziata' dalle entrate di un basso che introduce pedali (Si^b, Mi^b) in urto bitonale con l'edificio sonoro soprastante.

ESEMPIO 18

Gracefully (♩ = 60)
(grazioso)

TYTANIA
Be kind and cour - teous

³⁸ L'omaggio dei quattro elfi a Bottom è insieme una sorta di omaggio di Britten alle Odi e ai *welcome songs* purcelliani. Esplicito, questa volta: una didascalia in partitura prescrive infatti che il ritmo puntato che caratterizza la scrittura degli archi – condotto nelle tipicamente barocche, seppur dis-

BOTTOM I cry your worship's mercy, your mercy, heartily.	CHIAPPA Con perdonanza di vostra signoria, con perdonanza, di cuore.
ALL FOUR FAIRIES Hail, mortal, hail!	I QUATTRO ELFI Salve, mortale, salve!
BOTTOM I cry your worship's mercy, I beseech your worship's name.	CHIAPPA Con perdonanza di vostra signoria, imploro di conoscere il nome di vostra signoria.
COBWEB Cobweb. Hail, mortal, hail.	RAGNATELO Ragnatelo. Salve, mortale, salve!
BOTTOM I shall desire you of more acquaintance, good Master Cobweb. Your name, honest gentleman?	CHIAPPA Bramo fare con voi più ampia conoscenza, buon messer Ragnatelo. E il vostro nome, galantuomo?
PEASEBLOSSOM Peaseblossom. Hail, mortal, hail.	FIORDIPISELLO Fiordipisello. Salve, mortale, salve!

segue nota 38

simulate, terze parallele – sia eseguito in «Purcellian style», ovvero con un leggero ritardo della semicroma. La struttura di questo *Slow and ceremonial* è molto semplice: le battute in ritmo puntato agli archi divisi con sordina e percussioni, che fanno da sottofondo al forbito eloquio di Bottom:

ESEMPIO 19

Slow and ceremonial $\text{♩} = 66$
(lento)
div. muted

pp sim.

div. muted

si avvicendano alle repliche degli elfi, con la loro formula di saluto, sulle armonie dei fiati:

ESEMPIO 20

FOUR SOLO FAIRIES

Hail, hail, hail mor-tal, hail mor-tal, hail, hail.

p muted

Particolarmente interessante è il trattamento cui viene qui sottoposta la tonalità di Do maggiore: voci e strumenti si aggirano in modo simmetrico intorno all'intervallo di terza tonica-mediante, toccando sistematicamente il Si \flat misolidio (un tono sotto) e il Fa \sharp lidio (un tono sopra). Movimenti a specchio che non lasciano dubbio alcuno sulla connotazione 'magica' di questa pagina.

BOTTOM

I pray you commend me to Mistress Squash, your mother, and to Master Peascod, your father. Your name, I beseech you sir?

MUSTARDSEED

Mustardseed. Hail, mortal, hail.

PEASEBLOSSOM, COBWEB,
MUSTARDSEED

Hail, mortal, hail!

BOTTOM

Your kindred hath made my eyes water ere now, good Master Mustardseed, I desire you more acquaintance.

(Moth comes forward.)

Your name, sir?

MOTH

Mo...

TYTANIA

(interrupting)

Come, sit thee down upon this flowery bed,

While I thy amiable cheeks do coy,

And stick musk-roses in thy sleek smooth head,

And kiss thy fair large ears, my gentle joy.

(Titania and Bottom settle down on the bank.)³⁹

BOTTOM

Where's Peaseblossom?

PEASEBLOSSOM

Ready.

(He goes to Bottom.)

BOTTOM

Scratch my head Peaseblossom.

CHIAPPA

Vi prego raccomandarmi a madama Buccia, vostra madre, e a messer Baccello, vostro padre. E il vostro nome, signor mio, con perdonanza?

MOSTARDINO

Mostardino. Salve, mortale, salve!

FIORDIPISELLO, RAGNATELO,

MOSTARDINO

Salve, mortale, salve!

CHIAPPA

I vostri parenti mi han fatto più di una volta sparger lacrime, buon messer Mostardino. Anche con voi bramo far ampia conoscenza.

(Tignola si fa avanti.)

Il vostro nome, signore?

TIGNOLA

Ti...

TITANIA

(interrompendolo)

Vieni, siedi su questo letto di fiori

dove carezzerò le tue guanciotte,

coronerò di rose la tua fronte alta e liscia

bacerò i tuoi orecchioni, bella gioia.

(Titania e Chiappa si assidono sulla sponda.)

CHIAPPA

Dov'è Fiordipisello?

FIORDIPISELLO

Agli ordini.

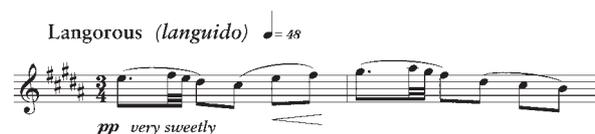
(Si avvicina a Chiappa.)

CHIAPPA

Grattatemi la testa, Fiordipisello.

³⁹ Con brusca soluzione della continuità stilistica, il clima di abbandono dei due novelli amanti ispira alla musica di Britten languidi ed onirici toni debussyani, quasi un ammiccamento al *Prélude à l'après-midi d'un faune* che apparenta genialmente il Bottom metamorfosato di Shakespeare al sognante fauno mallarmeiano:

ESEMPIO 21



(Peaseblossom scratches Bottom's head.)

Where's Mounsiour Cobweb?

COBWEB

Ready.

(He goes to Bottom.)

BOTTOM

Monsieur Cobweb, get you your weapons in your hand, and kill me a red-hipped humble-bee, and good Mounsiour; bring me the honey-bag.

(Cobweb finds a bee, catches it and takes the honey to Bottom.)

Where's Mounsiour Mustardseed?

MUSTARDSEED

Ready.

BOTTOM

Give me your neaf, Mounsiour Mustardseed.

(Mustardseed shakes his hand violently.)

Pray you leave your courtesy good Mounsiour.

MUSTARDSEED

What's your will?

BOTTOM

Nothing, good Mounsiour, but to help Cavalery Cobweb to scratch. I am such a tender ass, if my hair do but tickle me, I must scratch.

(Mustardseed helps Cobweb to scratch Bottom's head.)

Where's Mounsiour Moth?

MOTH

(comes forward)

H...

TYTANIA

(interrupting)

What, wilt thou hear some music, my sweet love?

BOTTOM

I have a reas'nable good ear in music.

La la la la...

Let's have the tongs and the bones.

(The Fairies take their instruments and start to play.)⁴⁰

(Fiordipisello esegue.)

Dov'è monsù Ragnatelo?

RAGNATELO

Pronto.

(Va da Chiappa.)

CHIAPPA

Monsù Ragnatelo, snudate l'arma e ammazzatemi un calabrone zamparossa e, mio buon monsù, portatemi la sua sacca del miele.

(Ragnatelo trova un calabrone, lo cattura e porta il miele a Chiappa.)

Dov'è monsù Mostardino?

MOSTARDINO

Pronto.

CHIAPPA

Qua la zampa, monsù Mostardino.

(Mostardino gli stringe la mano con energia.)

Prego, non disturbatevi, buon monsù.

MOSTARDINO

Che comandate, allora?

CHIAPPA

Niente, mio buon monsù, solo di aiutare a grattare Sir Ragnatelo. Sono un asino sì, ma tanto tenerello che se mi prude il pelo devo grattarmi.

(Mostardino aiuta Ragnatelo a grattare la testa di Chiappa.)

Dov'è monsù Tignola?

TIGNOLA

(Viene avanti.)

Presen...

TITANIA

(interrompendolo.)

Vuoi ascoltare un po' di musica, amor mio dolce?

CHIAPPA

Ho un discreto orecchio in fatto di musica.

La la la la...

Sentiamo un po' i tamburelli e le nacchere.

(Le fate prendono gli strumenti e cominciano a suonare.)

⁴⁰ Il meccanismo della discontinuità stilistica viene riconfermato dagli inserti di musica di scena offerti al compiaciuto Bottom: due fedeli calchi in miniatura di danza barocca – una nitida *Quick march (alla marcia)* in 4/4, e un altrettanto nitido *Quick and gay (Allegro e giocoso)* in 6/8 – ese-

Ah! Ah! I have a reas'nable good ear in music.
(*Bottom gets up and begins to dance.*)

La la la la!
(*He yawns.*)

But I pray you let none of your people stir me, I
have an exposition of sleep come upon me.

TYTANIA

Sleep thou, and I will wind thee in my arms.

Fairies be gone, and be all ways away.
(*The Fairies disappear.*)

So doth the woodbine, the sweet
Honeysuckle

Gently entwine; the female ivy so
Enrings the barked fingers of the Elm.
O how I love thee! How I dote on thee!

BOTTOM

Ah!

(*They sleep, and it grows dark.*)⁴¹

(*Enter Puck and Oberon.*)

OBERON

How now, mad spirit,
What night-rule now about this haunted
grove?

PUCK

See, see, my Mistress with a monster is
in love.

OBERON

This falls out better than I could devise.
But hast thou yet latch'd the Athenian's eyes
With a love-juice, as I did bid thee do?
(*Enter Demetrius and Hermia.*)
Stand close, this is the same Athenian.

Ah, ah! Ho un discreto orecchio in fatto di musica.
(*Chiappa si leva in piedi e comincia a danzare.*)

La la la la!
(*Sbadiglia.*)

Ma per favore, che nessuno mi disturbi adesso.
Sento che mi viene una botta di sonno.

TITANIA

Dormi, e ti cullerò fra le mie braccia.

Andate, fate, disperdetevi qua e là.
(*Scompaiono le fate.*)

Così il convolvolo abbraccia soave
il gentil caprifoglio, così l'edera femmina

s'intreccia alle dita rugose dell'olmo.

Oh, quanto t'amo! Sono folle di te!

CHIAPPA

Ah!

(*S'addormentano e scende l'oscurità.*)

(*Entrano Oberon e Puck.*)

OBERON

Salve, spiritello bizzarro!
Quale incanto notturno regna su questa radura?

PUCK

Ecco, la mia signora s'è invaghita d'un mostro.

OBERON

Di meglio non speravo.
Ma non spargesti dunque ancora il succo amoroso,
come ti comandai, sugli occhi all'Ateniese?
(*Entrano Ermia e Demetrio.*)
Stai pronto, quell'Ateniese è qui.

segue nota 40

guiti sul palco da flauti dolci sopranini, piatti piccoli e *woodblocks*, in contrasto stridente con l'impressionistico *noyer le ton*, con la scrittura languidamente 'sfumata' e l'armatura di chiave con cinque diesis (Si maggiore) che li circonda (es. 21).

⁴¹ In analogia alla serie *WT* (es. 1) del primo atto, la musica del 'sonno nel bosco' (ossia la 'passacaglia' sulla serie *WA* della nota 28, es. 15) viene richiamata in funzione di interludio tra i due grandi quadri che compongono il secondo atto. In particolare, la 'passacaglia' esercita qui una vera e propria funzione di mediazione, passando da citazioni della melodia del *langorous* di Bottom e Tytania ai ritmi saltellanti e marziali di Puck e delle *fairies* che introducono il secondo quadro, costellato dai materiali tematici di Oberon e dei *lovers* che già abbiamo imparato via via a riconoscere.

PUCK

This is the woman, but not this the man.

(Oberon and Puck listen.)

DEMETRIUS

O, why rebuke you him that loves you so?

HERMIA

If thou hast slain Lysander in his sleep,

Plunge in the deep, and kill me too.

Ah good Demetrius, wilt thou give him me?

DEMETRIUS

I had rather give his carcass to my hounds.

HERMIA

Out dog, out cur, oh hast thou slain him then?

DEMETRIUS

I am not guilty of Lysander's blood.

HERMIA

I pray thee tell me then that he is well.

DEMETRIUS

An if I could, what should I get therefore?

HERMIA

A privilege, never to see me more;

And from thy hated presence part I so;

See me no more, whether he be dead or no.

(Exit.)

DEMETRIUS

There is no following her in this fierce vein,

Here therefore for a while I will remain.

So sorrow's heaviness doth heavier grow.

(He lies down.)

OBERON

What hast thou done? Thou hast mistaken
quite

And laid the love-juice on some true-love's
sight;

About the wood go swifter than the wind,

And Helena of Athens look thou find.

PUCK

I go, I go, look how I go,

Swifter than arrow from the Tartar's bow.

(He flies off.)

PUCK

La donna è quella, ma l'uomo non è lui.

(Oberon e Puck stanno in ascolto.)

DEMETRIO

Perché maltratti tanto chi t'adora?

ERMIA

Se uccidesti Lisandro nel suo sonno,

compisci l'opra e trafiggi me pure.

Ah, buon Demetrio, rendimi l'amato!

DEMETRIO

Ai cani vorrei dar la sua carogna!

ERMIA

Cane rabbioso, dunque l'uccidesti?

DEMETRIO

Non sono reo del sangue di Lisandro!

ERMIA

Dimmi, ti prego, ch'egli è sano e salvo!

DEMETRIO

E a me che gioverebbe se il dicessi?

ERMIA

Un gran premio: di mai più rivedermi.

Dal tuo odioso cospetto ora m'involò;

più non cercar se io sia viva o morta.

(Parte.)

DEMETRIO

Seguirla non conviene in tanta furia,

dunque resterò un poco qui in disparte,

e intanto cresce il peso del dolore.

(Si corica.)

OBERON

Che hai fatto dunque? Al tutto t'ingannasti

e il succo hai sparso su un fedele amante;

vai per la selva, ratto più del vento,

A ritrovare Elena, l'Ateniese.

PUCK

Ecco, guarda, volo in fretta

più che dall'arco tartaro saetta.

(Vola via.)

OBERON
(squeezing flower onto Demetrius' eyes)

Flower of this purple dye,
Hit with Cupid's archery,
Sink in apple of his eye,
When his love he doth espy,
Let her shine as gloriously
As the Venus of the sky.
When thou wak'st, if she be by
Beg of her for remedy.

(Puck flies in.)

PUCK
Captain of our fairy band,
Helena is here at hand,
And the youth, mistook by me;
Shall we their fond pageant see?
Lord, what fools these mortals be!

(Enter Helena, Lysander following. Oberon and Puck stand aside.)

LYSANDER
Why should you think that I should woo
in scorn?

HELENA
These vows are Hermia's. Will you give
her o'er?

LYSANDER
I had no judgment, when to her I swore.

HELENA
Nor none in my mind, now you give her o'er.

LYSANDER
Demetrius loves her, and he loves not you.

(Demetrius awakes.)

DEMETRIUS
O Helen, goddess, nymph, perfect, divine,⁴²
To what, my love, shall I compare thine eyne?
Crystal is muddy. O how ripe in show

OBERON
(spremeo il succo sugli occhi di Demetrio)

Fior di tinta porporina,
colpisci con l'arco di Cupido,
affonda nella sua pupilla.
Quando vedrà l'amata,
fa che splenda con fulgore
come Venere nel cielo.
Se al tuo risveglio ti sarà dappresso,
pregala di medicarti.

(Entra volando Puck.)

PUCK
Re del nostro stuol fatato,
ecco Elena qui giunge
col giovane, da me attirato.
Ora vedremo un bel quadretto.
Signore, che pazzi questi mortali!

(Entra Elena, seguita da Lisandro, Oberon e Puck restano in disparte.)

LISANDRO
Pensi che sol per scorno io ti corteggi?

ELENA
Per Ermia sono questi tuoi voti. Vuoi dunque abbandonarla?

LISANDRO
Ero accecato, quando a lei giuravo.

ELENA
Più cieco, io credo, se la vuoi lasciare.

LISANDRO
Demetrio ama lei sola, e te non cura.

(Demetrio si ridesta.)

DEMETRIO
O Elena, mia dea, ninfa, perfetta!
A che, amor mio, comparerò i tuoi occhi?
È torbido il cristallo. Le tue labbra,

⁴² La foga amorosa di Demetrius straripa in un canto *Very impetuous* (molto impetuoso) su febbrili terzine dei violini, interpolato da complesse cadenze ai fiati:

Thy lips, these kissing cherries, tempting
grow!
That pure congealed white, high Taurus'
snow,
Fann'd with the eastern wind, turns to a crow
When thou hold'st up thy hand. O let me kiss
This Princess of pure white, this seal of bliss.
O Helen!

HELENA

O spite!

DEMETRIUS

Goddess!

HELENA

O Hell!

DEMETRIUS

Nymph, perfect, divine!

HELENA

I see you all are bent
to set against me for your merriment.

LYSANDER

(to Demetrius)

You are unkind Demetrius; be not so,
For you love Hermia, this you know I know.

DEMETRIUS

Look, where thy love comes. Yonder is
thy dear.

HERMIA

(entering)

Ah, Lysander, why unkindly didst thou
leave me so?

HELENA

Injurious Hermia, most ungrateful maid,
Have you conspir'd, have you with these
contriv'd

To bait me with this foul derision?

ciliegie mature per i baci, s'offrono a tentare!

La neve dei monti Tauri, puro candore gelato,

spazzata dai venti d'oriente, nereggi qual corvo
quando levi la mano. Oh, ch'io la baci,
la regina del candore, la sede della felicità.

O Elena!

ELENA

Che insulto!

DEMETRIO

O dea!

ELENA

O demonio!

DEMETRIO

Mia dea, ninfa, perfetta!

ELENA

Tutti vi vedo uniti
A prendervi allegro strazio di me.

LISANDRO

(a Demetrio)

Sei scortese, o Demetrio, basta ormai;
poiché tu ami Ermia, e costei non conosci.

DEMETRIO

Guarda, arriva il tuo amore. Quello è il tuo caro
bene.

ERMIA

(entrando)

Ah, Lisandro, perché mi abbandonasti sì crudel-
mente?

ELENA

Ermia discortese, perfida fanciulla,
hai congiurato, hai stretto con costoro un patto

per abbindolarmi con questa insana derisione?

segue nota 42

ESEMPIO 22

Very impetuous (♩ = 88)
(molto impetuoso)

DEMETRIUS *f*

O He - len, god - dess, nymph, per - fect, di - vine,

Is all the counsel that we two have shar'd,
The sisters' vows, the hours that we have
spent,
When we have chid the hasty-footed time
For parting us; O is all forgot?⁴³
All school-days' friendship, childhood
innocence?
We, Hermia, like two artificial gods,
Have with our needles created one flower,
Both on one sampler, sitting on one cushion,
Both warbling of one song, both in one key;
Two lovely berries, moulded on one stem,
So with two seeming bodies, but one heart.
And will you rent our ancient love asunder,
To join with men in scorning your poor friend?
It is not friendly, 'tis not maidenly.

HERMIA

I am amazed at your passionate words.
I scorn you not: it seems that you scorn me.

HELENA

Ay do, persever, counterfeit sad looks,
Make mouths upon me when I turn my back,
Wink at each other, hold the sweet jest up:
(*as if going*)
But fare ye well, 'tis partly my own fault,

LYSANDER

Stay, gentle Helena, hear my excuse,

HELENA

Which death or absence soon shall remedy.

LYSANDER

My love, my life, my soul, fair Helena!

Tutti i nostri comuni discorsi,
l'amor giurato come sorelle, le ore insieme
trascorse,
i rimproveri contro il tempo piè-veloce
che ci separava; tutto ciò l'hai scordato?
L'amicizia dei giorni di scuola, l'innocenza infantile?
Noi due, o Ermia, come divinità industriose,
ricamavamo con due aghi un solo fiore,
da un unico modello, sedute su un solo cuscino,
canticchiando una sola canzone, sullo stesso tono;
due bacche maturate su un unico ramo,
due corpi somiglianti ed un sol cuore.
E vuoi ora spezzar l'affetto antico
e con due uomini beffar la misera amica?
Così non fa un'amica, una fanciulla onesta.

ERMIA

L'ira del tuo discorso mi sorprende.
Io non ti burlo, anzi mi par l'opposto.

ELENA

Ma sì, continuate, fate lo sguardo triste,
fatemi le boccacce dietro le spalle,
ammiccate, continuate il bel gioco.
(*facendo l'atto di partire*)
Addio a voi, è anche mia la colpa,

LISANDRO

Ferma, Elena gentile, scusami,

ELENA

Che espiro presto con l'esilio o la morte.

LISANDRO

Amor mio, vita mia, mio cuore, Elena bella!

⁴³ Oboe e fagotto sembrano rievocare con il loro tenero (*gently*) e armonioso dialogo 'a specchio' su figurazione ostinata i tempi dell'intesa sororale tra le due donne, illustrando musicalmente quell'idea dell'unità nella differenza che attraversa tutte le immagini impiegate da Helena:

ESEMPIO 23

The musical score shows two staves: Oboe (Ob.) and Bassoon (Bsn.). The Oboe staff is in treble clef, 3/4 time, with a tempo marking of ♩ = 72 and the instruction 'easier (rilassante)'. The Bassoon staff is in bass clef, 3/4 time, with a dynamic marking of 'p' and the instruction 'gently'. Both parts play a melodic line that includes a fermata and a '5' fingering. The Oboe part is marked 'gently' and the Bassoon part is marked 'p' and 'gently'.

HELENA O excellent!	ELENA Bravissimo!
HERMIA (to Lysander) Sweet, do not scorn her so. ⁴⁴	ERMIA (a Lisandro) Amore, non burlarla così!
DEMETRIUS If she cannot entreat, I can compel.	DEMETRIO Se lei non sa pregare, posso forzarla.
LYSANDER Thou canst compel no more than she entreat.	LISANDRO Lei non sa, ma tu non puoi.
DEMETRIUS I say, I love her more than you can do.	DEMETRIO Io dico che l'amo più di te.
LYSANDER If thou say so, withdraw and prove it, too.	LISANDRO Se tu lo affermi, vieni qui a provarlo.
DEMETRIUS Quick, come.	DEMETRIO Avanti, presto.
HERMIA (holds Lysander) Lysander, where to tends all this?	ERMIA (trattenendo Lisandro) Lisandro, che vuol dire?
LYSANDER Away, you Ethiope.	LISANDRO Vattene, faccia di carbone!
DEMETRIUS No, no, sir, seem to break loose: you are a tame man, go.	DEMETRIO Sì, sì, saltami addosso! Va là, che sei un guappo di cartone!
LYSANDER (shaking off Hermia) Hang off, thou cat, thou burr, vile thing, let loose, Or I will shake thee from me like a serpent.	LISANDRO (scuotendosi di dosso Ermia) Levati, gatta, sanguisuga, robaccia, lasciami stare, o ti sbatto via come una serpe.

⁴⁴ A conferma dell'inclinazione fondamentalmente melodrammatica della lingua musicale dei *lovers*, il confronto serrato dei quattro giovani dà vita ad un quartetto *Quick (Allegro)* in 3/8, nel quale le due coppie delle donne e degli uomini combinano materiale melodico differenziato (le donne intonano una scala minore discendente dal VI grado, gli uomini gravitano sugli intervalli del motivo dei *lovers* dell'es. 6) mentre in orchestra pulsa un energetico ostinato:

ESEMPIO 24



La fattura del pezzo, che mima un 'tempo statico' concertato della «solita forma» dell'opera ottocentesca, è in effetti un efficace emblema dell'insolubilità del groviglio: sottolinea la vacuità delle parole che i quattro si scambiano – più quattro monologhi simultanei che un vero dialogo – ed esprime tutto il ristagno, la paralisi di un'azione che solo un intervento esterno potrà rimettere in moto.

HERMIA

Why are you grown so rude? What change
is this,
Sweet love?

DEMETRIUS

Seem to break loose, take on as you would follow.

LYSANDER

Thy love? Out tawny Tartar, out.

HERMIA

Sweet love.

DEMETRIUS

You are a tame man, go.

LYSANDER

Out loathed medicine, hated potion, hence.

HERMIA

Do you not jest?

HELENA

Yes, sooth, and so do you.

LYSANDER

Demetrius, I will keep my word with thee.

DEMETRIUS

I would I had your bond; I'll not trust thy word.

LYSANDER

What, should I hurt her, strike her, kill
her dead?

Although I hate her, I'll not harm her so.

HERMIA

What, can you do me greater harm than
hate?

Am not I Hermia? Are not you Lysander?
(*To Helena*)

O me! you juggler, you canker-blossom,
You thief of love.

DEMETRIUS

Lysander, keep thy Hermia, I will none.
If e'er I lov'd her all that love is gone.

LYSANDER

Ay, by my life;

Be certain 'tis no jest,

That I do hate thee and love Helena.

ERMIA

Perché così villano? Che cambiamento è questo,

dolce amor mio?

DEMETRIO

Saltami addosso, si vede che fai sul serio!

LISANDRO

Io l'amor tuo? Vai via, tartara sozza, fuori!

ERMIA

Dolce amor mio?

DEMETRIO

Sei proprio un guappo di cartone!

LISANDRO

Via, impiastro rancido, disgustosa pozione, vattene!

ERMIA

Non scherzi?

ELENA

Sì, in fede mia, e anche tu.

LISANDRO

Demetrio, io manterrò il mio impegno con te.

DEMETRIO

Vorrei un impegno scritto, ché della tua parola
non mi fido.

LISANDRO

Che? Devo colpirla, batterla, stenderla morta?

Anche se la odio, non voglio farle del male.

ERMIA

Che potresti farmi di peggio, più che odiarmi?

Non sono Ermia? Non sei tu Lisandro?
(*a Elena*)

Ah, intrigante, verme,
ladra d'amore!

DEMETRIO

Lisandro, tieniti la tua Ermia, io non la voglio.
Se mai l'ho amata, tutto il mio amore è svanito.

LISANDRO

Sì, sulla mia testa,

stai certo che non scherzo:

io odio te e amo Elena.

HELENA

You both are rivals and love Hermia,
And now are rivals to mock Helena.
(furious to Hermia)
Fie, fie! you counterfeit, you puppet, you.

HERMIA

Puppet? why so? ay, that way goes the game.
Now I perceive that she hath made compare
Between our statures; she hath urg'd her
height,
And with her personage, her tall personage,
Her height (forsooth) she hath prevail'd
with him.

And are you grown so high in his esteem,
Because I am so dwarfish and so low?
How low am I, thou painted maypole? Speak,
How low am I? I am not yet so low
But that my nails can reach unto thine eyes.

HELENA

I pray you though you mock me, gentlemen,
Let her not hurt me; you may perhaps think,
Because she is something lower than myself,
That I can match her.

HERMIA

Lower? Lower? Hark again!

HELENA

O when she's angry, she is keen and shrewd,
She was a vixen when she went to school,
And though she be but little...

HERMIA

Little again?

HELENA

...she is fierce.

HERMIA

Nothing but low and little?

HELENA

Get you gone, you dwarf.

HERMIA

Hark again!

HELENA

You minimus of hind'ring knot-grass made.

HERMIA

Why will you suffer her to flout me thus?

ELENA

Siete ambedue rivali nell'amore di Ermia,
ed ora anche nel beffare Elena.
(furibonda a Ermia)
Vergogna, falsa pupattola!

ERMIA

Perché pupattola? Ah, ora capisco il gioco!
Vedo che vi ha fatto fare il confronto
fra la sua statura e la mia, mettendo in valore la
sua altezza,
e con la sua figura, la sua figura slanciata,
di certo ha avuto ragione di lui.

Dunque sei cresciuta tanto nella sua stima
perché io son piccola e nanerottola?
Io sono bassa, nevvvero, pertica dipinta? Parla!
Io sono bassa? Ma non tanto
da non arrivare a strapparti gli occhi.

ELENA

Vi prego, signori, anche se volete schernirmi,
non lasciate che mi colpisca; forse penserete,
giacché è di me alquanto più bassa,
ch'io possa difendermi da sola.

ERMIA

Più bassa? Più bassa? Eccola di nuovo!

ELENA

Oh, quando va in furia, è perfida e tagliente.
Era una peste quando andava a scuola
e, pur essendo piccoletta...

ERMIA

Ancora piccoletta?

ELENA

...è una belva.

ERMIA

E sempre con «bassa» e «piccoletta»!

ELENA

Vattene, nana!

ERMIA

Ancora!

ELENA

Ciuffetto di gramigna!

ERMIA

Perché le permettete di straziarmi?

HELENA

You bead!

HERMIA

Hark again!

HELENA

You acorn!

HERMIA

Let me come to her!

HELENA

You bead!

HERMIA

Why will you suffer her to flout me?

HELENA

Get you gone, you dwarf.

LYSANDER

Be not afraid, she shall not harm thee,
Helena.

DEMETRIUS

No, sir, she shall not, though you take
her part.

LYSANDER

You are too officious
In her behalf that scorns your services.

DEMETRIUS

Let her alone; speak not of Helena.

LYSANDER

Now follow, if thou dar'st.

DEMETRIUS

Nay, I'll go with thee, cheek by jowl...

LYSANDER, DEMETRIUS

...to try whose right,
Or thine or mine is most in Helena.*(Exeunt Lysander and Demetrius.)*

HELENA, HERMIA

You, mistress, all this coil is 'long of you.

HERMIA

Nay, go not back.

HELENA

I will not trust you, I...

ELENA

Acino!

ERMIA

La sentite?

ELENA

Granellino!

ERMIA

Lasciatemela in mano!

ELENA

Acino!

ERMIA

Perché le permettete di straziarmi?

ELENA

Vattene, nana!

LISANDRO

Elena, non temere. Non ti farà del male.

DEMETRIO

No certo, signor mio, anche se prenderete le sue
parti.

LISANDRO

Siete troppo obbligante, signore,
Verso chi spregia i vostri servizi.

DEMETRIO

Lasciatela stare. Non parlate di Elena.

LISANDRO

Vienimi dietro, se hai coraggio.

DEMETRIO

Anzi, ti terrò testa, spalla a spalla...

LISANDRO, DEMETRIO

... per vedere chi,
Tu od io, ha più diritti su Elena.*(Partono Lisandro e Demetrio.)*

ELENA, ERMIA

Signora, tutto questo a causa vostra.

ERMIA

No, non fuggite.

ELENA

Di voi non mi fido.

HELENA, HERMIA

...Nor longer stay in your curst company.

HERMIA

Nay, go not back.

HELENA

Your hands than mine are quicker for a fray,
My legs are longer though to run away.

(Helena goes out, followed by Hermia.)

(Oberon comes forward in a rage, dragging Puck.)

PUCK

Ow! Oh! Ow!

OBERON

This is thy negligence, still thou mistak'st, still,
Or else committ'st thy knav'ries wilfully.

PUCK

Believe me, King of shadows, I mistook...
(Oberon shakes him.)

I mistook... Ah!

OBERON

Thou see'st these lovers seek a place to fight;
Hie therefore, Robin, overcast the night,
And lead these testy rivals so astray
As one come not within another's way.
Till o'er their brows, death-counterfeiting
sleep

With leaden legs and batty wings doth creep;
Then crush this herb into Lysander's eye.
When they next wake, all this derision
Shall seem a dream, and fruitless vision.
Haste, Robin, haste, make no delay:
We may effect this business yet, ere day.
(Oberon vanishes.)

*(It becomes misty.)*⁴⁵

ELENA, ERMIA

Via dalla vostra infausta compagnia!

ERMIA

No, non fuggite.

ELENA

Siete svelta di mano ad attaccare briga,
ma più svelta io di gamba a scappar via.

(Esce Elena, seguita da Ermia.)

(Entra Oberon infuriato, trascinando Puck.)

PUCK

Ahi! Ah! Ahi!

OBERON

Per la tua negligenza avviene questo, le sbagli tutte,
a meno che non siano canagliate fatte apposta.

PUCK

Credimi, re degli spiriti, fu errore...
(Oberon lo strapazza.)

Ho sbagliato. Ahi!

OBERON

Vedi che gli amanti cercano un luogo per il duello.
Vai dunque, Robin, fai calare la notte,
e mena i due ostinati rivali fuori strada,
sì che mai non si possano incontrare
finché sul loro ciglio il sonno, immagine di
morte,
non si insinui con piè di piombo e ali di pipistrello.
Spremi allora quest'erba sugli occhi di Lisandro.
Quando si sveglieranno, tutto questo contrasto
parrà loro un sogno, una vuota visione.
Vai dunque, Robin, non tardare;
Sbrigheremo questa faccenda prima che sia giorno.
(Oberon svanisce.)

(Cala la nebbia.)

⁴⁵ Mentre il folletto dà luogo al suo inganno, una 'coltre di nebbia' è stesa dalle avvolgenti armonie degli archi con sordina divisi (in due o addirittura quattro parti) e delle arpe, basate sugli intervalli degli accordi di Oberon (es. 5), e viene ininterrottamente solcata dalle acrobazie della tromba con sordina di Puck (es. 3).

PUCK

Up and down, up and down,
I will lead them up and down:
I am fear'd in field and town.
Goblin, lead them up and down.
Up and down, up and down,
Here comes one.

LYSANDER

(distant – calling)

Where art thou, proud Demetrius? Speak
thou now.

PUCK

(imitating Demetrius)

Here, villain, drawn and ready –

Where art thou?

(in his own voice)

Follow me then to plainer ground.

DEMETRIUS

(distant – calling)

Lysander, speak again.

Thou runaway, thou coward, art thou fled?

PUCK

(imitating Lysander)

Art bragging to the stars and wilt not come?

DEMETRIUS

Yea, art thou there?

PUCK

(in his own voice)

Follow my voice, we'll try no manhood here.

*(Exeunt.)**(Enter Lysander.)⁴⁶*

LYSANDER

He goes before me, and still dares me on.

PUCK

(distant – in Demetrius' voice)

Lysander!

PUCK

Su e giù, su e giù;
li farò andar di qua e di là.
Tutti mi temon, nei campi e in città.
Menali, spiritello, su e giù.
Su e giù, su e giù;
ecco, ne arriva uno. Cucù!

LISANDRO

(chiamando da lontano)

Dove sei, Demetrio audace? Rispondi!

PUCK

(imitando Demetrio)

Son qui, tanghero, pronto e in guardia. Dove sei?

(con la propria voce)

Seguimi su un terreno più propizio.

DEMETRIO

(chiamando da lontano)

Lisandro, parla ancora.

Vigliacccone, coniglio, sei scappato?

PUCK

(imitando Lisandro)

Abbai alla luna, e non ti fai vedere?

DEMETRIO

Allora, ci sei?

PUCK

(con la propria voce)

Segui la mia voce; vediamo se sei uomo.

*(Partono.)**(Entra Lisandro.)*

LISANDRO

Mi precede, e ancora mi sfida.

PUCK

(in distanza, con la voce di Demetrio)

Lisandro!

⁴⁶ All'ingresso di Lysander la 'coltre' si distribuisce sulle note dell'accordo ① della serie WA (es. 15), la triade maggiore di Re bemolle: il sonno sta effettivamente per impadronirsi del giovane, che pochi istanti dopo cade addormentato, mentre nei fiati risuona il motivo dei *lovers* (es. 6). Il piano prosegue senza scossoni: a sua volta, Demetrius crolla sull'accordo ②, laddove ③ e ④ vengono riservati rispettivamente ad Helena ed Hermia.

LYSANDER

When I come where he calls, then he is gone,
And I am fall'n in dark uneven way,
And here will rest me. Come, thou gentle day.
(He lies down.)

For if but once thou show me thy grey light
I'll find Demetrius, and revenge this spite.
(He sleeps.)

(Enter Puck.)

PUCK

(in his own voice)

Ho, ho, coward, why com'st thou not?

DEMETRIUS

(distant - calling)

Abide me if thou dar'st. Where art thou now?

PUCK

(distant - imitating Lysander)

Come hither, I am here.

(Enter Demetrius.)

DEMETRIUS

Nay, then, thou mock'st me; thou shalt buy
this dear,

If ever I thy face by daylight see,

Now go thy way; faintness constraineth me

To measure out my length on this cold bed.
(He lies down.)

By day's approach look to be visited.
(He sleeps.)

(Enter Puck, followed by Helena.)

HELENA

O weary night, O long and tedious night,
Abate thy hours, shine comforts from the
East,

And sleep that sometimes shuts up
sorrow's eye

Steal me awhile from mine own company.
(She sleeps.)

PUCK

Yet but three? Come one more,
Two of both kinds make up four.
Here she comes, curst and sad,

LISANDRO

Quando arrivo dove lui mi chiama, è già partito.
In questa strada oscura e accidentata mi sono perso,
e qui mi riposo. Vieni, cara luce del giorno.
(Si pone a giacere.)

Appena l'alba spunterà
troverò Demetrio, e di questa ingiuria farò vendetta.
(Si addormenta.)

(Entra Puck.)

PUCK

(con la propria voce)

Ah, vigliaccone, vieni fuori o no?

DEMETRIO

(chiamando da lontano)

Fatti vedere, se hai coraggio. Dove sei adesso?

PUCK

(in distanza. imitando Lisandro)

Fatti sotto, son qua.

(Entra Demetrio.)

DEMETRIO

No, tu mi burla, ma la pagherai cara,

se mai arrivo a vederti in faccia a giorno chiaro.
Vattene per i fatti tuoi, ché ora la stanchezza mi
sforza

a distendermi su questo freddo letto.
(Si pone a giacere.)

ma allo spuntar del giorno mi rivedrai.
(Si addormenta.)

(Entra Puck, seguito da Elena.)

ELENA

O notte d'angoscia, notte lunga e tediosa,
abbrevia le tue ore, risplenda da oriente il mio
conforto,

e il sonno, che talora chiude gli occhi al dolore,

mi sottragga per un poco a me stessa.
(Si addormenta.)

PUCK

Soltanto tre? Ne arrivi ancora un'altra,
ché due per ciascun genere fan quattro.
Ecco che giunge, triste e disperata.

(Enter Hermia.)

Cupid is a knavish lad
Thus to make poor females mad.

HERMIA

Never so weary, never so in woe,
Bedabbled with the dew, and torn with briers,
I can no further crawl, no further go,
My legs can keep no pace with my desires.
Here will I rest me till the break of day.
Heavens shield Lysander, if they mean a fray.
(She sleeps.)

(The Fairies come in very stealthily.)

FAIRIES

On the ground,
Sleep sound:⁴⁷
He'll apply
To your eye,
Gentle lover, remedy.
When thou wak'st,
Thou tak'st
True delight

(Entra Ermia.)

Cupido è proprio un ragazzaccio
a far uscir di testa queste povere femmine.

ERMIA

Più esausta e desolata che non mai,
fradicia di guazza, lacerata dai rovi,
non posso più trascinarci o procedere.
Il passo non sta dietro al desiderio.
Qui resterò sino al sorgere dell'alba.
Cielo, proteggi Lisandro, se vengono alle mani.
(Si addormenta.)

(Entrano le fate in punta di piedi.)

LE FATE

Sulla nuda terra
dormi sodo:
al tuo ciglio,
gentile amante,
si apporrà la medicina.
Al risveglio
tu proverai
vero diletto

⁴⁷ La pervasiva musica del 'sonno del bosco' fornisce anche l'impalcatura armonica di *On the ground, sleep sound*, piccolo, cullante *song* corale ABA intonato *very calmly* (*molto tranquillo*) da fate e folletti, che conduce alla calata del sipario. Quella di Britten suona addirittura come una curiosa interpretazione letterale del testo: giacché *on the ground* può essere appunto tradotto come «sull'ostinato»! A è un canonico periodo di otto battute, nel quale le *fairies* (raddoppiate da due violini soli) adagiano un canto per terze parallele, imperniato su un modulo ritmico-melodico di tre note in progressione, su due esposizioni della serie *WA* (un accordo per battuta):

ESEMPIO 25

very calmly (♩ = 84-92)
(*molto tranquillo*)

On the ground, Sleep sound, He'll apply To your eye, Gentle lover, remedy.

Ritroviamo poi la serie *WA* anche come accompagnamento delle sette battute di B («Of thy former [...] be shown»), questa volta però presentata con ritmo armonico raddoppiato (due accordi della serie per battuta).

In the sight
 Of thy former lady's eye:
 And the country proverb known,
 In your waking shall be shown:
 Jack shall have Jill,
 Nought shall go ill,
 The man shall have his mare again,
 And all shall be well.
 (*Exeunt Fairies.*)

(*Puck squeezes the juice on Lysander's eyes and goes out.*)⁴⁸

CURTAIN

nel rivedere
 il tuo antico amore,
 e si vedrà avverato
 il proverbio contadino:
 Gianni avrà la sua Giannetta
 e tutto è sistemato.
 Alla stalla torna la cavalla
 e tutto quanto a posto andrà.
 (*Partono le fate.*)

(*Puck spreme il succo sugli occhi di Lisandro ed esce.*)

SIPARIO

⁴⁸ Frammisti agli echi strumentali del *song*, sui quali la musica del secondo atto si chiude smorzandosi a poco a poco (*dying away*), udiamo i 'magici' accordi di Oberon (es. 5) a celesta, arpa e percussioni, a sottolineare il risolutivo gesto di Puck. Questa combinazione di serie *WA* e di es. 5 richiama da vicino quella che aveva portato a conclusione l'atto precedente (serie *WT* + es. 5: nota 27). Ancora una volta, insomma, la voce 'misteriosa' del bosco del *Midsommer*, venata dai suoni aerei dell'incantesimo, incornicia le vicende dei tre gruppi di personaggi.

ACT III

*The Wood, early next morning. Tytania with Bottom, and the four lovers lie asleep.*⁴⁹

(Oberon and Puck appear.)

OBERON
(observing Tytania)
My gentle Robin; see'st thou this sweet sight?
Her dotage now I do begin to pity.
And now I have the boy, I will undo
This hateful imperfection of her eyes.
Be as thou wast wont to be;
See as thou wast wont to see.
Dian's bud, o'er Cupid's flower,
Hath such force and blessed power.
Be as thou wast wont to be.
Now my Tytania, wake you, my sweet queen.

(Tytania wakes.)

TYTANIA
My Oberon, what visions have I seen!
Methought I was enamour'd of an ass.

OBERON
There lies your love.

ATTO TERZO

*Il bosco, al mattino del giorno dopo.
Titania con Chiappa e i quattro amanti,
tutti immersi nel sonno.*

(Appaiono Oberon e Puck.)

OBERON
(osservando Titania)
Vedi, gentile Robin, che bello spettacolo?
Comincia a farmi pena, per quanto è infatuata.
Ed ora che ho il ragazzo, disferò
questo obbrobrioso errore dei suoi occhi.
Sii quella che già solevi essere;
vedi come solevi già vedere.
Il bocciolo di Diana fiorito sullo stelo di Cupido
ne possiede la forza e il magico potere.
Sii quella che già solevi essere.
Svegli, Titania, dolce mia regina.

(Titania si sveglia.)

TITANIA
Oberon mio, quali visioni ho avuto!
Mi pareva di amare un asino.

OBERON
Eccolo lì disteso, l'amor tuo.

⁴⁹ È un'immagine nuova del bosco, quello che si offre alle orecchie del pubblico in apertura del terzo atto: deposti gli andamenti triadici e 'misteriosamente' modulanti del crepuscolo (serie *Wt.*: es. 1) e del sonno (serie *WA*: es. 15), i violini I e II, divisi complessivamente in tre parti, incrociano altrettante linee in sé 'polifoniche'. Basate su una frase *scorrevole* - di taglio simmetrico - in Sol minore naturale, esse danno vita ad una intricata scrittura imitativa rigorosamente diatonica:

ESEMPIO 26

Gently flowing crotchets ($\text{♩} = 114$)
(scorrevole con lenezza)



Quando il sipario si alzerà, vedremo un bosco al risveglio, schiarito dalle luci dell'alba: e gli umori di questa musica paiono altrettanto inclini alla distensione. Gli archi, commossi e nostalgici nel loro idioma modale e delicatamente dissonante, si muovono infatti già in sintonia con un Oberon reso compassionevole dal «dolce spettacolo» (*sweet sight*) della sua compagna Tytania addormentata e sembrano gustare con lui l'imminente riconciliazione.

TYTANIA

How came these things to pass?
Oh, how mine eyes do loathe his visage now!

OBERON

Silence awhile. Robin, take off this head:
(*Puck removes the ass-head.*)

Tytania, music call, and strike more dead
Than common sleep, of all these five
the sense.

TYTANIA

Music, ho! music, such as charmeth sleep.

(*Enter some Fairies.*)

OBERON

Sound music.

Come my Queen, take hands with me,
And rock the ground whereon these
sleepers be.

(*They dance.*)⁵⁰

Now thou and I are new in amity
And will this very midnight, solemnly
Dance in Duke Theseus' house triumphantly,
And bless it to all fair prosperity.
There shall the pairs of faithful lovers be
Wedded, with Theseus, all in jollity.

PUCK

Fairy King, attend, and mark,
I do hear the morning lark.

TITANIA

Come poté accader caso siffatto?
Oh, come lo detestano ora i miei occhi!

OBERON

Basta così. Robin, liberalo da quella testa.
(*Puck rimuove la testa d'asino.*)

Titania, evoca la tua musica ed immergi nel sonno
più profondo i sensi di questi cinque mortali.

TITANIA

Musica, olà, musica, che a loro incanti il sonno.

(*Entrano alcune fate.*)

OBERON

Fate musica!

Vieni, o regina, prendimi per mano;
culliamo il suolo che ospita i dormienti.

(*Danzano.*)

Ora che siam tornati in armonia,
danzteremo questa notte, solennemente,
nella reggia di Teseo fra il tripudio,
e a tutti augurerem felicità.
Là saranno anche queste due coppie d'amanti
unite in fauste nozze, come Teseo.

PUCK

Re delle fate, ascolta attento:
già s'ode il canto della mattutina allodola.

⁵⁰ Il re e la regina delle fate danzano al ritmo di una composta 'sarabanda' in 3/2, inevitabilmente popolata di simmetrie, sonorità 'soprannaturali' e moderate asprezze. Corno inglese e clarinetti intonano una melodia e - simultaneamente - la sua inversione, un contrappunto prevalentemente dissonante che si appoggia sugli accordi di settima e nona in contrattempo arpeggiati dagli strumenti 'magici':
ESEMPIO 27

Very slow (quasi Saraband)
(*lento molto*)

sonorous

sonorous

Analogamente a quanto era accaduto per l'usignolo di Bottom (nota 18), i trilli alternati dei due otavini intervengono ad evocare l'allodola udita da Puck.

*(He disappears.)**(Oberon, Tytania and the Fairies disappear, still dancing.)**(Distant horns.)*

DEMETRIUS

(waking)

Helena!

LYSANDER

*(waking)*Hermia!⁵¹

HELENA

(waking)

Demetrius!

HERMIA

(waking)

Lysander!

LYSANDER

Are you sure that we are awake? It seems to me
That we yet sleep, we dream.

HERMIA

Methinks I see these things with parted eye
When ev'ry thing seems double.

DEMETRIUS

These things seem small, and undistinguishable,
Like far-off mountains turned into clouds.

HELENA

So methinks;

*(Scompare.)**(Scompaiono anche Oberon, Titania e le fate, sempre danzando.)**(Corni in lontananza.)*

DEMETRIO

(svegliandosi)

Elena!

LISANDRO

(svegliandosi)

Ernia!

ELENA

(svegliandosi)

Demetrio!

ERMIA

(svegliandosi)

Lisandro!

LISANDRO

Sei certa che siam desti? A me par quasi
che noi dormiamo ancora, e che sogniamo.

ERMIA

Mi par vedere con l'occhio appannato,
quando il mondo sembra doppio.

DEMETRIO

Tutto ciò pare piccolo e indistinto,
come monti lontani che sfumano tra le nuvole.

ELENA

Così pare anche a me;

⁵¹ Si presti attenzione alla ricomparsa discreta del motivo di quattro note dei *lovers* (es. 6) nelle invocazioni reciproche di Lysander e di Hermia (in inversione). Gli amanti si destano sulle note della polifonia della musica del 'risveglio del bosco' (nota 49), che s'arena a tratti nell'ipnotica ripetizione *ad libitum* di una battuta, sulla quale s'odono sempre più vicini gli squilli fuori scena di corni di cacciatori. Questi *distant horns* evocati dal libretto riprendono alla lettera una didascalia shakespeariana (*Midsummer*, 4.1): didascalia che però nella commedia interviene al termine della danza di Oberon e Tytania a introdurre l'immediato ingresso in scena di Theseus, Hippolyta ed il padre di Hermia, Egeus, con il loro seguito. La ristrutturazione del *Midsummer* voluta da Britten e Pears – che smentisce gli squilli dei corni facendo entrare invece Bottom e i *rustics* – rende l'annuncio molto più sfumato: una sorta di anticipazione auditiva dell'esistenza di quella corte e di quel palazzo di Theseus che – diversamente da Shakespeare – si materializzeranno davanti ai nostri occhi solo nella seconda metà del terzo atto. Facendone – soprattutto – un segno astratto del ritorno dei quattro giovani alla 'realtà', a quel 'mondo dell'umano' cui essi appartenevano prima di smarrirsi nella *faeryland* (Britten contemplava la possibilità di scorciare l'episodio: si veda la nota a di p. 66).

ALL FOUR
We are awake!^a

[HELENA]
And I have found Demetrius like a jewel,
Mine own and not mine own.⁵²

DEMETRIUS
And I have found fair Helen like a jewel,
Mine own and not mine own.

HERMIA
And I have found Lysander like a jewel,
Mine own and not mine own.

LYSANDER
And I have found sweet Hermia like a jewel,
Mine own and not mine own.

ALL FOUR
Why then we are awake; let's go
(*The lovers go out.*)
And by the way let us recount our dreams.

BOTTOM
(*slowly waking*)⁵³
When my cue comes, call me, and I will answer:

TUTTI E QUATTRO
Siamo desti!

[HELENA]
ed io trovai Demetrio come un gioiello:
mio e non mio.

DEMETRIO
Ed io la bella Elena come un gioiello:
mia e non mia.

ERMIA
Ed io Lisandro come un gioiello:
mio e non mio.

LISANDRO
Ed io la dolce Ermia come un gioiello:
mia e non mia.

TUTTI E QUATTRO
E dunque siamo desti: andiamo,
(*Partono.*)
e per via narreremo i nostri sogni.

CHIAPPA
(*destandosi lentamente*)
Quando c'è la mia battuta, chiamatemi, e rispon-

^a È uso praticare qui un taglio nella partitura (da quattro dopo 17 a due prima di 19a) indicato da Britten come facoltativo, che è stato realizzato già in occasione della prima di Aldeburgh (cfr. pp. 343-5 della partitura). Nel caso si decida di servirsene, le quattro battute tagliate vengono sostituite da quella indicata nel riquadro.

⁵² Un cantabile *Calm and rubato* (*tranquillo con rubato*) in 2/2 dei giovani amanti varia in modo significativo il materiale melodico del quartetto del secondo atto (nota 44), rovesciando la scala minore delle donne in affermative scale maggiori ascendenti e conferendo un tono finalmente lieve (*lightly*) e rasserenato alle riformulazioni del motivo dei *lovers* nella parte degli uomini. Quanto all'armonia, Britten vi recupera il procedimento utilizzato nell'amorosa 'cabaletta' di Hermia e Lysander del primo atto (nota 7), riorganizzando ancora una volta le dodici triadi della serie *WT* (es. 1), che ora però vengono date tutte in rassicurante stato fondamentale. Questo richiamo alla *faeryland* allude forse al ruolo di imperscrutabile *deus ex machina* che giocano nel *Midsummer* le forze soprannaturali, artefici sia della separazione del primo atto che della riconciliazione del terzo. (È appunto questa 'materializzazione del preconcio' che ha dapprima scardinato e distrutto una rete di relazioni stabilite - quelle che legavano originariamente i *lovers* -, per ristabilire infine dal caos e dalla sofferenza una configurazione di rapporti personali ancor più armoniosa e soddisfacente di quella primitiva.)

⁵³ La musica che commenta la riemersione di Bottom dall'incantesimo è tessuta da cima a fondo di reminiscenze, che recepiscono i suggerimenti del monologo shakespeariano e ne integrano i sottintesi, dando presenza sonora a quanto la lingua del tessitore non dice. Quando apre gli occhi Bottom s'immagina ancora intento alle prove della commedia, fermo esattamente là dove Puck lo aveva metamorfosato. L'orchestra apre quindi su una riscrittura 'sonnolenta' *Slow* (*lento*) del *Lively* (*vivace*) di Flute/Thisbe, poi cita con Bottom il motivo dell'imbeccata - la *Ercles' vein* -, condito an-

my next is, Most fair Pyramus. Heigh-ho. Peter Quince? Flute the bellows-mender? Snout the tinker? Starveling?
(*He hunts around.*)

God's my life! Stolen hence and left me asleep; I have had a dream, past the wit of man to say what dream it was. Methought I was, there is no man can tell what. Methought I was, and methought I had. But man is but an ass, if he can offer to say what methought I had. The eye of man hath not heard, the ear of man hath not seen, man's hand is not able to taste, his tongue to conceive, nor his heart to report, what my dream was. My dream! I will get Peter Quince the carpenter to write a ballad of this dream, and it shall be called Bottom's Dream, because it hath no bottom; and I will sing it in the latter end of the play, before the Duke.

Peradventure, to make it the more gracious, I shall sing it at her death.
(*Exit.*)

(*Enter Quince, Flute, Snout and Starveling, gloomily.*)

QUINCE

Have you sent to Bottom's house? Is he come home yet?

STARVELING

He cannot be heard of. Out of doubt he is transported.

FLUTE

If he come not, then the play is marr'd: it goes not forward, doth it?

derò. La prossima è: «Piramo splendidissimo». Ehilà! Pier Cotogno? Soffietto acconciamantici? Scarrafone magnano? Mortodifame?
(*Cerca in giro.*)

In nome di Dio! Tutti scappati, lasciandomi a dormire. Ho avuto un sogno, di quelli che la testa di un cristiano non ce la fa a raccapezzarsi. Mi pareva di essere... non so dire che cosa. Mi pareva di essere... Mi pareva di avere... Ma bisognerebbe essere un asino per provare a dire cosa mi pareva di avere. Occhio umano non ha mai udito, orecchio umano mai veduto, mano d'uomo non può assaggiare, né la sua lingua concepire, né il suo cuore raccontare che razza di sogno era il mio. Che sogno! Dirò a Pier Cotogno il carpentiere di scrivere una ballata su questo sogno, e si intollerà il sogno del Chiappa, perché non ha capo né coda, e la canterò in coda alla commedia, davanti al duca. Magari, per farla più carina, gliela canto dopo la morte di lei.
(*Parte.*)

(*Entrano tristemente Cotogno, Soffietto, Scarrafone e Mortodifame.*)

COTOGNO

Avete mandato qualcuno a casa del Chiappa? Non è ancora tornato?

MORTODIFAME

Non se ne sa niente. Di certo l'han portato via gli spiriti.

SOFFIETTO

Se non arriva lui, la commedia è bell'e andata. Non va mica avanti.

segue nota 53

che in questo caso con le seconde dei *rustics* (note 14, 15 e 33). Man mano che Bottom realizza angosciato la sua situazione, un'accelerazione agogica ripristina l'affanno e il metro originario (6/8) del *Lively* di Flute (*Quick and agitated* – *allegro agitato*). Finalmente, il riaffiorare del 'sogno' («stolen hence») riporta in orchestra i languidi toni debussyani della scena con Tytania (nota 39), poi legni e pizzicati degli archi divisi cantano con lui («The eye of man») una gioiosa versione *Very quick* (*Allegro molto*) del *Be kind and courteous* di Tytania (nota 37). Dopo una breve ripresa ai fiati della formula di saluto degli elfi dello *Slow and ceremonial* (nota 38, es. 20) («I will get Peter Quince»), non ci stupiamo di udire infine il titolo della ballata (*Bottom's Dream*) enunciato (in falsetto) dal tessitore sulla serie *WA* del 'sonno nel bosco' (nota 28, es. 15), nella strumentazione originaria. Chiude il monologo un *Quietly* (*Tranquillo*) che ripropone lo *Slow* (*Lento*) di apertura, riconducendoci dalla 'straordinaria visione' di Bottom alla realtà della comica messinscena dei *rustics*.

STARVELING

It is not possible: you have not a man in all Athens, able to discharge Pyramus but he.

SNOUT

No, he hath simply the best wit of any handicraft man in Athens.

QUINCE

Yes, and the best person too.

(Enter Snug.)

SNUG

Masters, the Duke is coming from the Temple. If our sport had gone forward, we had all been made men.

FLUTE

O sweet bully Bottom: thus hath he lost sixpence a day, during his life. And the Duke had not given him sixpence a day for playing Pyramus, I'll be hang'd. He would have deserved it. Sixpence a day, sixpence in Pyramus, or nothing.

SNOUT

He could not have scaped it.

QUINCE

Sixpence.

STARVELING

He could not have scaped it.

QUINCE

Sixpence a day.

SNOUT

Sixpence or nothing.

STARVELING

Sixpence.

SNUG

He could not have scaped it.

BOTTOM

(off)

Where are these lads?

THE OTHERS

Bottom!

BOTTOM

(nearer)

Where are these hearts?

MORTODIFAME

Non è possibile, non ce n'è un altro in Atene che possa fare Piramo.

SCARRAFONE

No, è la meglio testa di tutto l'artigianato di Atene.

COTOGNO

Sì, e anche il più galantuomo.

(Entra Posapiano.)

POSAPIANO

Compari, il duca sta uscendo dal tempio. Se adesso il nostro spettacolo era pronto, potevamo far carriera tutti quanti.

SOFFIETTO

O bel Chiappa gagliardo! Così si è perso sei soldi al giorno, vita natural durante. E se il duca non gli regalava sei soldi al giorno per aver fatto Piramo, voglio essere impiccato. Se li sarebbe meritati. Sei soldi al giorno, sei soldi per Piramo, o niente.

SCARRAFONE

Non li scampava, garantito.

COTOGNO

Sei soldi.

MORTODIFAME

Non li scampava, garantito.

COTOGNO

Sei soldi al giorno.

SCARRAFONE

Sei soldi o niente.

MORTODIFAME

Sei soldi.

POSAPIANO

Non li scampava, garantito.

CHIAPPA

(da fuori)

Dove sono questi ragazzi?

GLI ALTRI

Chiappa!

CHIAPPA

(più vicino)

Dove sono questi cuori d'oro?

THE OTHERS

O most courageous day! Bottom!

BOTTOM

(entering)

Masters, I am to discourse wonders; but ask me not what.

THE OTHERS

Let us hear, sweet Bottom.

BOTTOM

Not a word of me: all that I will tell you, is that the Duke hath dined and our play is preferred.

THE OTHERS

Our play is preferred. Most dear actors get your apparel together; good strings to your beards, new ribbons to your pumps; and ev'ry man look o'er his part. Let Thisby have clean linen; let not the Lion pare his nails; eat no onions, no garlic, no onions, that all may say: It is a sweet comedy.

BOTTOM

No more words, no more words.

THE OTHERS

It is a sweet comedy.

BOTTOM

To the Palace, go, away.

(Bottom pushes them out.)

THE OTHERS

It is a sweet comedy.

BOTTOM

Go, go, go!

(They all leave excitedly.)

(The lights go down on the wood and up again on Theseus' palace.)

*Quick March*⁵⁴

(Enter Theseus and Hippolyta with their court.)

GLI ALTRI

O giorno intrepidissimo! Il Chiappa!

CHIAPPA

(entrando)

Compari, ho meraviglie da contarvi: ma non chiedetemi quali.

GLI ALTRI

Sentiamo, Chiappa carissimo.

CHIAPPA

Di me neanche una parola; solo che il duca ha desinato e che la nostra commedia è stata prescelta.

GLI ALTRI

La nostra commedia è stata prescelta. Da bravi, attori, mettete insieme le vostre robe: lacci buoni per la barba, nastri nuovi per le pianelle e che tutti ripassino la parte. Che Tisbi abbia biancheria pulita, il Leone non si tagli le unghie; non mangiate aglio o cipolla, sì che tutti possano dire: è una commedia che sa di buono.

CHIAPPA

Basta discorsi, basta.

GLI ALTRI

È una commedia che sa di buono.

CHIAPPA

Presto, a palazzo, via!

(Bottom li spinge fuori)

GLI ALTRI

È una commedia che sa di buono.

CHIAPPA

Presto, via, andiamo!

(Partono tutti in gran scompiglio.)

(Le luci si spengono sulla foresta e si riaccendono sul palazzo di Teseo.)

Marcia veloce

(Entrano Teseo e Ippolita col loro seguito.)

⁵⁴ Il 'tappeto rosso' steso ad accogliere degnamente il duca d'Atene, la regina delle Amazzoni e la loro corte è rappresentato da una brillante *Quick March (Marcia veloce)* in 4/4: gli squilli dei corni (nota 51) dilagano in figurazioni staccate ai fiati, sulle variazioni di un sonoro ostinato (*resonant*) affidato ai pizzicati degli archi gravi, ai cembali e ai timpani, ereditato dal familiare basso di cadenza 1-V-1 dei *rustics* (es. 9), che serpeggia in orchestra dall'esplosione di gioia dei sei artigiani

THESEUS

Now, fair Hippolyta, our nuptial hour
 Draws on apace: this happy day bring in
 Another moon: But oh, methinks, how slow
 This old moon wanes; she lingers my desires
 Like to a Step-dame, or a Dowager,
 Long withering out a young man's revenew.

HIPPOLYTA

This Day will quickly steep itself in night:
 This night will quickly dream away the time:
 And then the Moon like to a silver bow
 Now bent in Heaven, shall behold the night
 Of our solemnities.

THESEUS

Hippolyta, I woo'd thee with my sword,
 And won thy love, doing thee injuries:
 But I wed thee in another key,
 With pomp, with triumph, and with revelling.

(Enter Helena, Hermia, Lysander and Demetrius. They kneel to Theseus.)

ALL FOUR

Pardon, my Lord.

THESEUS

I pray you all stand up.⁵⁵

TESEO

Ormai, bella Ippolita, avanza a grandi passi
 la nostra ora nuziale: questo fausto giorno porta
 la nuova luna. Ma quanto lenta parmi
 la vecchia a tramontare: frena i miei desideri
 come matrigna o vedova,
 che a lungo lesina le entrate a un giovanotto.

IPPOLITA

Questo giorno affonderà presto nella notte,
 la notte disperderà il tempo come un sogno,
 e poi la luna, come un arco d'argento
 teso nel cielo, contemplerà la notte
 del nostro rito solenne.

TESEO

Ti corteggiavi, Ippolita, con la spada,
 e di forza conquistai il tuo amore, facendoti torto.
 Ma con altro stile voglio sposarti:
 con pompe, trionfi e feste.

(Entrano Elena, Ermia, Lisandro e Demetrio, che si genuflettono dinanzi a Teseo.)

TUTTI E QUATTRO

Perdono, mio signore.

TESEO

Levatevi, vi prego.

segue nota 54

(«Our play is preferred»). Un *crescendo* sfocia infine in un tema estroverso raddoppiato da violini, viole e violoncelli, armonizzato da triadi maggiori a distanza di tono:

ESEMPIO 28

[Quick March (♩-ms)]
 [*alla marcia*]

La franchezza di questa perorazione sinfonica – di un lirismo assolutamente inedito per il *Midsummer* – è seguita da una ripresa delle figurazioni su ostinato: entrambe forniscono i materiali su cui si svolge il dialogo di Theseus ed Hippolyta.

⁵⁵ Con un'invenzione musicalmente efficacissima, all'invito di Theseus le altrettante voci di un quartetto d'archi espongono simultaneamente il motivo dei *lovers* (es. 6: violino I dal Do, viola dal Re) e la sua inversione (violino II dal Sib, violoncello dal Do).

(They rise.)

I know you two were rival enemies.
How came this gentle concord in the world?

LYSANDER

My Lord, I shall reply amazedly;
I went with Hermia thither. Our intent
Was to be gone from Athens, where
we might,

Without the peril of the Athenian law...

DEMETRIUS

My Lord, fair Helen told me of their stealth,
And I in fury thither follow'd them;
Fair Helena in fancy following me.
But, my good lord...

THESEUS

Fair lovers,
Of this discourse we more will hear anon.
Hermia, I will o'erbear your father's will;
For in the Temple, by and by with us,
These couples shall eternally be knit.

THESEUS, HIPPOLYTA

Joy, gentle friends, joy and fresh days of love
Accompany your hearts.

(The lovers embrace.)

THESEUS

Come now; what masques, what dances
shall we have,
To while away this long age of three hours
Between our after-supper, and bed-time?

(Enter Quince with play bill. He hands it to Hippolyta and bows.)

HIPPOLYTA

(reading)

A tedious brief scene of young Pyramus,
And his love Thisby; very tragical mirth.

DEMETRIUS

Merry and tragical? Tedious and brief?

LYSANDER

That is, hot ice, and wondrous strange snow.

THESEUS

What are they that do play it?

(Si alzano.)

So che eravate nemici e rivali.
Come nacque dunque questa bella concordia?

LISANDRO

Mio signore, con imbarazzo vi rispondo.
Laggiù nel bosco andai con Ermia, volendo
fuggire da Atene, se possibile,

sottraendoci alla minaccia delle sue leggi...

DEMETRIO

Mio signore, la bella Elena mi narrò la loro fuga,
Ed io, furioso, ne seguii le tracce.
La bella Elena, fuor di sé, mi seguì.
Ma, mio buon signore...

TESEO

Gentili amanti,
Continueremo presto questo discorso.
Ermia, io piegherò la volontà del padre tuo,
sicché nel tempio, in nostra compagnia,
queste coppie saranno unite per sempre.

TESEO, IPPOLITA

Gioite, cari amici; gioia e freschi giorni d'amore
accompagnino i vostri cuori.

(Gli amanti si abbracciano.)

TESEO

Orsù: quali spettacoli, quali danze sono in programma
per farci trascorrere queste tre ore interminabili
fra il dopocena e l'ora di coricarci?

(Entra Cotogno con il programma dello spettacolo. Lo porge a Ippolita e s'inchina.)

IPPOLITA

(legge)

La breve tediosa scena del giovane Piramo
E della sua amata Tisbi; tragicissimo spasso.

DEMETRIO

Spassosa e tragica? Breve e tediosa?

LISANDRO

Come a dire ghiaccio bollente e miracolosa nevicata.

TESEO

Chi sono gli attori?

HIPPOLYTA

Hard-handed men, that work in Athens here,
Which never labour'd in their minds till now.

THESEUS

I will hear that play.
(*Exit Quince.*)
For never any thing can be amiss,
When simpleness and duty tender it.
Take your places, Ladies.

(*Enter the Prologue (all Rustics). Theseus, Hippolyta and the Court take their places.*)⁵⁶

PROLOGUE (ALL RUSTICS)

If we offend, it is with our good will.⁵⁷
That you should think, we come not to
 offend,
But with good will. To show our simple skill,

That is the true beginning of our end.
Consider then, we come but in despite.
We do not come, as minding to content you,
Our true intent is. All for your delight,
We are not here. That you should here repent you,

IPPOLITA

Gente dalle mani callose, artigiani ateniesi,
che fino ad oggi non hanno mai faticato col cervello.

TESEO

Ascolteremo il dramma.
(*Parte Cotogno.*)
Non si deve mai rifiutare una cosa
offerta con semplicità e devozione.
Prendete posto, dame.

(*Entra il Prologo (tutti i rustici). Teseo, Ippolita e i cortigiani prendono i propri posti.*)

PROLOGO (TUTTI I RUSTICI)

Se vi offendiamo, è nostro intento.
Di persuadervi che non veniamo a offendere,

se non con intenzione. Di mostrarvi i nostri poveri
talenti,
questo è il principio di ogni nostro fine.
Pensate che noi siamo qui a dispetto
e non per intenzion di compiacervi,
il nostro vero scopo è dilettrarvi.
Non siam qui perché abbiate poi a pentirvi.

⁵⁶ Coerentemente con le premesse del primo e secondo atto, Britten fa di questa pagina shakespeariana di teatro nel teatro una sorta di caricaturale opera buffa all'italiana in miniatura; operazione peraltro già tentata – due secoli e mezzo prima – da Richard Leveridge nel suo *The Comick Masque of Pyramus and Thisbe* (1716), lavoro dichiaratamente «composed in the high style of Italy» con l'intento di sbeffeggiare la folle attrazione dei Londinesi per l'opera italiana. Non a caso per tutta la durata della *pièce* britteniana le indicazioni agogiche cessano di essere bilingui: la lingua italiana vi domina incontrastata. Bersaglio privilegiato del compositore sembrano essere i *clichés* dell'Ottocento lirico di casa nostra, ma in realtà lo spettro dello sberleffo sembra più vasto (vedi ad esempio la nota 59), e si rinnova e si precisa ad ogni nuovo ascolto. E, nonostante l'apparenza bonaria, il gioco di Britten, che ricalca il modello letterario, non è forse un puro e semplice *divertissement*: come si era già ipotizzato (note 12-13), i sei *hard-handed men* satireggiano – sia pur inconsapevolmente – la lingua 'melodrammatica' dei *lovers*, e con essa una passionalità tanto 'al calor bianco' quanto instabile, incostante. La loro parodia del melodramma mette insomma alla berlina quei 'fuochi di paglia' del sentimento dei quali i quattro giovani del *Midsummer*, manipolati dalle *fairies*, hanno dato prove innumerevoli. L'operina buffa si snoda attraverso una serie di 'numeri' (1-13), intercalati dai commenti di Theseus, Hippolyta e dei *lovers* in recitativo secco.

⁵⁷ 1: *Tempo ordinario (pomposo)* – 4/4, Re maggiore (*rustics*)

La sconclusionata parte del Prologo shakespeariano che Britten fa intonare coralmente dai *rustics* suscita un *Recitative (Moderate)* altrettanto corale del duca, della regina e dei quattro amanti, sugli arpeggi ripetuti *ad libitum* del cembalo, che è così illustrato dal compositore: «questo *ensemble* recitativo non deve essere cantato in tempo rigoroso. Ogni personaggio canta la sua parte alla velocità naturale della dizione, ripetendola finché non viene messo a tacere dalla battuta "Who's next?" di Theseus».

The actors are at hand: and, by their show,
You shall know all, that you are like to know.

THESEUS

These fellows do not stand upon points.

HIPPOLYTA

Their speech was like a tangled chain, nothing im-
paired, but all disordered.

LYSANDER

They have rid their Prologue like a rough colt.
They know not the stop.

DEMETRIUS

Indeed, they have played on their Prologue like a
child on a recorder.

HELENA

A sound, but not in government.

HERMIA

It is not enough to speak, but to speak true.

PROLOGUE (QUINCE)

Gentles... Gentles...⁵⁸

THESEUS

Who is next?

PROLOGUE

Gentles, perchance you wonder at this show,
But wonder on, till truth make all things plain.

This man is Pyramus, if you would know;

This beauteous Lady, Thisby is certain.

This man, with lime and rough-cast, doth
present

Wall, that vile Wall which did these lovers
sunder:

This man, with lanthorn, dog, and bush
of thorn

Presenteth Moonshine. This grisly beast
Is Lion hight by name. For all the rest,
Let Lion, Moonshine, Wall, and Lovers twain,
At large discourse, while here they do remain.
(*He pushes out the rustics, except Wall.*)

Gli attori sono pronti, e dal lor dramma
imparerete ciò che già sapete.

TESEO

Questo è parlar senza fermarsi al punto.

IPPOLITA

Il loro discorso è una catena aggrovigliata: intatta
sì, ma tutta intorcinata.

LISANDRO

Hanno cavalcato il prologo come un puledro sel-
vaggio, senza riuscire a frenarlo.

DEMETRIO

Davvero, come un bambino che suona uno zufolo.

ELENA

Una melodia senza redini.

ERMIA

Non basta parlare, bisogna parlar chiaro.

PROLOGO (COTOGNO)

Spettabili... Spettabili...

TESEO

A chi tocca adesso?

PROLOGO

Spettabili, vi stupirete forse a questa vista,
ma stupitevi, e forse capirete.

Quest'uomo è Piramo, se v'interessa,

e la bella signora è certo Tisbi.

Quell'altro, stuccato e impiastrato, rappresenta

il Muro, quel vigliacco che divide gli amanti.

E l'altro là - lanterna, cane e fascia in spalla -

fa il Chiar di Luna. La bestiaccia fiera

sarebbe poi il Leone. E in conclusione

lasciamoli a parlar tranquilli, fin che son tutti qui,

Leone, Chiar di Luna, Muro e Amanti.

(*Scaccia i rustici eccetto il Muro.*)

⁵⁸ 2: *Andante pesante* - 2/4, Mi bemolle maggiore (PROLOGUE-Quince)

Il *Recitative* continua a mareggiare anche sotto l'*incipit* dell'*Andante pesante* di Quince («Gentles, perchance»), costringendo il povero Prologo a riattaccarlo tre volte.

HELENA

I wonder if the Lion be to speak.

DEMETRIUS

No wonder, fair Lady: one Lion may,
When many asses do.

WALL (SNOUT)

In this same interlude, it doth befall,⁵⁹
That I, one Snout (by name) present a wall:
And such a wall, as I would have you think,
That had in it a crannied hole or chink:
(*He holds up two fingers.*)
And this the cranny is, right and sinister,
Through which the fearful Lovers are to
whisper.

HERMIA

Would you desire lime and hair to sing better?

LYSANDER

It is the wittiest partition that ever I heard discourse.
(*Enter Pyramus.*)

THESEUS

Pyramus draws near the Wall, silence.

PYRAMUS (BOTTOM)

O grim-look'd night, O night with hue
so black,

ELENA

Mi chiedo se poi parla anche il Leone.

DEMETRIO

Perché no, bella dama?
Se parlano tanti asini...

MURO (SCARRAFONE)

In questo medesimo intermezzo succede
che io, nominato Scarrafone, rappresento un muro,
e un muro di quelli, rendetevi conto,
che nel mezzo ha un pertugio, ovvero crepa.
(*Alza due dita.*)
E questa è la crepa, a dritta e a manca,
che attraverso ci bisbigliano i trepidi amanti.

ERMIA

Potrebbe cantar meglio un muro di calce e can-
niccio?

LISANDRO

È la parete più spiritosa che mai abbia ascoltato.
(*Entra Piramo.*)

TESEO

Piramo si appressa al Muro; silenzio!

PIRAMO (CHIAPPA)

O trista notte, notte così nera,

⁵⁹ 3: *Lento lamentoso* - 4/4, La bemolle (?) (WALL-Snout)

È usuale vedere nel *Lento* del calderajo un malizioso riferimento ad Arnold Schönberg, che nel 1959-60 era scomparso da qualche anno appena. Molto allusiva, d'altronde, suona l'indicazione *Sprechstimme* apposta in partitura: e in effetti l'esilarante tirata di Snout, sulla quinta tenuta da violoncelli e contrabbassi, mima da vicino un serio *Sprechgesang*, l'espressionistico 'canto parlato' introdotto dal compositore del *Pierrot lunaire*. Allusione rafforzata dall'uso delle altezze: nella scelta e distribuzione delle note Britten scimmietta infatti la manipolazione di una serie dodecafonica attraverso le consuete procedure di trasposizione, inversione, retrogradazione:

ESEMPIO 29

Lento lamentoso ♩ = 60
WALL (Snout) (*Sprechstimme*)

mp In this same In-ter-lude, it doth be-fall,

p non vibrato

O night, which ever art, when day is not:
 O night, O night, alack, alack, alack,
 I fear my Thisby's promise is forgot.
 And thou, O wall, O sweet, O lovely wall,⁶⁰
 That stand'st between her father's ground
 and mine,
 Thou wall, O wall, O sweet and lovely wall,
 Show me thy chink, to blink through with
 mine eyne.
 Thanks, courteous wall. Jove shield thee well
 for this.

But what see I? No Thisby do I see.
 O wicked wall, through whom I see no bliss,
 Curs'd be thy stones for thus deceiving me.

THESEUS

The wall methinks, being sensible, should curse
 again.

BOTTOM

(to Theseus)

No, in truth sir, he should not.

«Deceiving me» is Thisby's cue; yonder she comes.

(Enter Thisby.)

o notte che sei sempre dove il giorno non c'è.
 O notte, o notte; ahimè ahimè!
 Che Tisbi abbia scordato la promessa?
 E tu, o muro, dolce mio muro amato
 che stai tra il mio fondo e quello di suo padre,

tu muro, o dolce amato muro mio,
 dammi la tua fessura da guardarci.

Grazie muro cortese, Giove ti ricompensi.

Ma che vedo? Non c'è nessuna Tisbi.
 Perfido muro, che mi ascondi il mio bene,
 maledette le tue pietre per questo inganno.

TESEO

Penso che un muro tanto sensibile dovrebbe resti-
 tuire la maledizione.

CHIAPPA

(a Teseo)

No, sire, in fede mia.

«Per questo inganno» sarebbe l'attacco per Tisbi.
 Eccola che arriva.

(Entra Tisbe.)

⁶⁰ 4: *Moderato ma tenebroso* – 2/4, Re minore (PYRAMUS-Bottom)

L'invocazione del tessitore al Muro sembra caduta fuori da un veristico «squarcio di vita» *fin de siècle* degno di Mascagni o Leoncavallo:

ESEMPIO 30

[Moderato ma tenebroso (♩ = 76)]

PYRAMUS (Bottom)

pp And thou O wall, O sweet, O love-ly wall,

f

pp

f

È un disperato *cri du cœur* che plana sugli archi usati come una grande 'chitarra', per culminare in un *tutti* contraddistinto dall'italianissima 'sviolinata' (la melodia vocale *forte con espansione* è triplicata dai violini e dai violoncelli, a loro volta raddoppiati da fiati). Uno sfoggio d'esuberante italianità che – nell'incisione DECCA diretta dallo stesso Britten (Walthamstow Assembly Hall, London, 1966) – strappa gli applausi dei presenti in scena.

THISBY (FLUTE)

O Wall, full often hast thou heard my moans,⁶¹
 For parting my fair Pyramus, and me.
 My cherry lips have often kiss'd thy stones:
 Thy stones with lime and hair knit up in thee.

PYRAMUS

I see a voice, now will I to the chink,
 To spy an I can hear my Thisby's face.
 Thisby?

THISBY

My Love thou art, my Love, I think.

PYRAMUS

Think what thou wilt, I am thy Lover's grace.

THISBY

My Love thou art, my Love, I think.

PYRAMUS

Think what thou wilt:
 O kiss me through the hole of this vile wall.
 O kiss me.

(They kiss.)

THISBY

I kiss the wall's hole, not your lips at all.

TISBE (SOFFIETTO)

O muro, tante volte udisti i miei lamenti
 quando ci separammo, il mio Piramo ed io.
 Le mie labbra porporine tante volte han baciato
 le tue pietre, impastate di calce e di canniccio.

PIRAMO

Vedo una voce, ed ora vado al buco,
 per spiar se udir posso il volto di Tisbi mia.
 Tisbi?

TISBE

Sei tu il mio amore, penso; l'amor mio?

PIRAMO

Pensa quello che vuoi. Son la grazia del tuo amante.

TISBE

Sei tu il mio amore, penso; l'amor mio?

PIRAMO

Pensa quello che vuoi:
 su, baciami attraverso il buco del muro vile.
 Su, baciami.

(Si baciano.)

TISBE

Bacio il buco del muro, ma non le labbra tue.

⁶¹ 5^a: *Allegretto grazioso* – 6/8, Mi bemolle maggiore (THISBY-Flute) – 5^b: *Allegro brillante* – 4/4, Do maggiore (THISBY-Flute/ PYRAMUS-Bottom)

Un solo aggraziato e femminile del flauto, sugli arpeggi dell'arpa, introduce e accompagna a mo' di controcanto obbligato l'*Allegretto* di Thisby-Flute. L'aggiusta-mantici mostra di non aver risolto nel frattempo i suoi noti problemi d'intonazione (nota 16 e 33): prima d'indovinare l'altezza giusta, espone *timidamente* la sua frase una terza minore sotto, poi una quinta, infine... una quarta diminuita. Risultato, tre sgraziate collisioni bitonali (Do maggiore/Mi bemolle maggiore, La bemolle maggiore/Mi bemolle maggiore, Si maggiore/Mi bemolle maggiore):

ESEMPIO 31

[*Allegretto grazioso* (♩. = 66)]

THISBY (Flute) *pp timidamente*
 O wall, full of ten hast thou heard my moans, _____

p

La bitonalità resta in agguato: il pezzo sfocia infatti in una sorta di 'stretta' di duetto (*Allegro brillante*), nella quale si fronteggiano senza mai riconciliarsi il Do maggiore di Thisby e il La maggiore di Pyramus.

PYRAMUS

Wilt thou at Ninny's tomb meet me
straightway?
(Exit.)

THISBY

'Tide life, 'tide death, I come without delay...
(Exit.)

WALL

Thus have I, Wall, my part discharged so;⁶²
And being done, thus Wall away doth go, away,
away, away doth go.
(Exit.)

HIPPOLYTA

This is the silliest stuff that ever I heard.

THESEUS

The best in this kind are but shadows, and the
worst are no worse, if imagination amend them.
(Enter Lion and Moonshine.)

Here come two noble beasts in, a man and a Lion.

LION (SNUG)

You Ladies, you (whose gentle hearts do fear
The smallest monstrous mouse that creeps
on floor)⁶³

Should know that I, one Snug the joiner am
A Lion fell, or else no Lion's dam.

HERMIA

A very gentle beast, and of a good conscience.

DEMETRIUS

The very best at a beast that e'er I saw.

THESEUS

But let us listen to the Moon.

MOONSHINE (STARVELING)

This lanthorn doth the hornéd Moon present.⁶⁴

PIRAMO

Andrai dunque tosto ad incontrarmi alla tomba
del Ninno?
(Parte.)

TISBE

Per la vita e per la morte, arrivo senza indugio...
(Parte.)

MURO

Così io, il Muro, ho fatto la mia parte;
e avendo fatto, il Muro se ne va, via se ne va, via,
via.
(Parte.)

IPPOLITA

Questo è il pezzo più scemo che abbia mai visto.

TESEO

Il meglio in questo genere è solo un'ombra, e il
peggio non è peggio, se la fantasia lo corregge.
(Entrano il Leone e il Chiaro di Luna.)

Ecco due nobili animali: un uomo ed un Leone.

LEONE (POSAPIANO)

Voi dame, il cui cuor gentile teme
il minimo topomostro che per terra striscia,

sappiate che io, detto Posapiano lo stipettaio,
son pelle di leone, e nemmeno un leoncucciolo.

ERMIA

Una fiera assai cortese, e di buone intenzioni.

DEMETRIO

La bestia più bestia che si sia mai vista.

TESEO

Ascoltiamo la Luna.

CHIARO DI LUNA (MORTODIFAME)

Questa lanterna è la Luna cornuta.

⁶² 6: *Lento lamentoso* – 4/4, La bemolle (WALL-Snout) (vedi 3, nota 59)

⁶³ 7: *Quasi 'Polka'* – 2/4 (LION-Snug)

Il tono minaccioso (*fortissimo pesante*) dell'orchestra – quasi un'eco dei possenti unisoni dei giganti del *Ring* wagneriano – viene regolarmente smentito dall'andamento *leggero* e danzante della parte del Leone, che addomestica il 'ruggito' di Bottom (nota 18).

⁶⁴ 8: *Andante placido* – 4/4 (MOON-Starveling)

Il sarto riprende il comico espediente già sperimentato nel secondo atto (nota 31), spostando l'indugio sul Fa.

LYSANDER He should have worn the horns on his head.	LISANDRO Le corna le dovrebbe avere in testa.
MOONSHINE I, myself the man i'th' Moon do seem to be.	CHIARO DI LUNA Ed io sarei poi l'uomo nella Luna.
THESEUS The man should be put into the lanthorn. How is it else the man i'th' Moon?	TESEO Allora dovrebbe star nella lanterna. Se no come fa l'uomo nella Luna?
MOONSHINE This lanthorn doth the hor...	CHIARO DI LUNA Questa lanterna è...
DEMETRIUS He dares not come there for the candle.	DEMETRIO Non s'azzarda a farsi avanti. Sarà per via della candela.
THESEUS Proceed Moon.	TESEO Va' avanti, Luna.
MOONSHINE All I have to tell you is that this lanthorn is the Moon; I, the man i'th' Moon; this thorn-bush, my thorn-bush; and this dog, my dog.	CHIARO DI LUNA Io devo solo dirvi che questa lanterna è la Luna; io sono l'uomo nella Luna, questo fascio di spine e questo cane sono appunto il mio fascio ed il mio cane.
HIPPOLYTA I am weary of this Moon; would he would change.	IPPOLITA Questa Luna è stucchevole. Perché non cambia fase?
HELENA, HERMIA, LYSANDER, DEMETRIUS, THESEUS But silence; here comes Thisby. <i>(Enter Thisby.)</i> ⁶⁵	ELENA, ERMIA, LISANDRO, DEMETRIO, TESEO Silenzio, arriva Tisbe. <i>(Entra Tisbe.)</i>
THISBY This is old Ninny's tomb. Where is my love?	TISBE Questa è la tomba del vecchio Ninno. Ma dov'è l'amor mio?
LION Oh! oh! oh! oh! ⁶⁶ <i>(Lion chases Thisby out. She drops her mantle.)</i>	LEONE Aum, aum, aum! <i>(Il Leone fa fuggire Tisbe, che lascia cadere il suo mantello.)</i>

⁶⁵ 9: *Allegretto* – 6/8, Mi bemolle maggiore (THISBY-Flute) (vedi 5^a, nota 61)

⁶⁶ 10: *Presto feroce* – 4/4, Mi maggiore (LION-Snug)
La ferocia del 'ruggito' di Bottom (nota 18) viene nuovamente neutralizzata dallo stipettaio – questa volta, incorporando l'intervallo di quarta diminuita discendente del 'ruggito' in un 'civilissimo' Mi maggiore, articolato in convenzionali antecedenti-consequenti.

DEMETRIUS
Well roar'd, Lion.

THESEUS
Well run, Thisby.

LYSANDER
Well mous'd, Lion.

HERMIA
Well run, Thisby.

HIPPOLYTA
Well shone, Moon.

HELENA
Truly the Moon shines with a good grace.
(Enter Pyramus.)

PYRAMUS
Sweet Moon, I thank thee for thy sunny
beams,
I thank thee Moon, for shining now so bright;
But stay; O spite!
But mark, poor Knight,
What dreadful dole is here?
Eyes, do you see?
How can it be!
O dainty duck: O dear!
Thy mantle good;
What, stain'd with blood!
Approach, ye Furies fell:
O Fates, come, come:
Cut thread and thrum,
Quail, crush, conclude, and quell.

HIPPOLYTA
Beshrew my heart, but I pity the man.

PYRAMUS
O wherefore, Nature, didst thou Lions frame?
Since Lion vile hath here deflower'd my
dear:
Which is: no, no, which was the fairest
Dame.
Come tears, confound: out sword, and
wound
The pap of Pyramus:
(He stabs himself.)
Thus die I, thus, thus, thus.

DEMETRIO
Ben ruggito, Leone.

TESEO
Ben fuggita, Tisbe.

LISANDRO
Ben strappato, Leone.

ERMIA
Ben fuggita, Tisbe.

IPPOLITA
Ben rischiarato, Luna.

ELENA
Davvero questa Luna splende con molta grazia.
(Entra Piramo.)

PIRAMO
Grazie, dolce Luna, del tuo raggio solatio.
E grazie Luna, che sì chiara splendi.
Ma ferma! Oh rabbia!
Guarda, misero sire,
il lutto orrendo che s'appressa!
Occhi, il vedete?
Com'esser può?
O paffuta anatrella; o dolce!
Il tuo manto sì bello
ahi, di sangue sta zuppo!
Venite, o Furie fiere!
Parche! Tutte venite!
Tagliate e filo e stame,
tremite, strage, morte ed estinzione.

IPPOLITA
Povero cuore mio, mi fate pena.

PIRAMO
Perché, Natura, i leoni hai creato,
quando un Leon vigliacco ha deflorato l'amor
mio,
Che è - no, no - era la dama più perfetta?

Annegatemi, o lacrime: esci, o mia spada, e affonda
nella mammella di Piramo.
(Si trafigge.)
Così muoio, così, così, così.

(He dies, then raises himself.)

Now am I dead,
Now am I fled,
My soul is in the sky,
Tongue, lose thy light,
Moon, take thy flight.
Now die, die, die, die, die.
(He dies.)⁶⁷

(Exit Moonshine.)

DEMETRIUS

With the help of a surgeon, he might yet recover,
and prove an ass.

THESEUS

Here Thisby comes, and her passion ends the
play.

HIPPOLYTA

I hope she will be brief.

(Enter Thisby.)⁶⁸

(Muore, poi si rialza.)

Or che son morto,
che sono andato,
l'anima mia va in cielo.
Lingua, perdi la luce!
Luna, t'invola.
E muori, muori, muori, muori, muori.
(Muore.)

(Parte il Chiaro di Luna.)

DEMETRIO

Con l'aiuto di un medico potrebbe ancora guarire
e dimostrarsi un asino coi fiocchi.

TESEO

Adesso arriva Tisbe, e il suo lamento termina il
dramma.

IPPOLITA

Spero la faccia corta.

(Entra Tisbe.)

⁶⁷ 11^a: *Lento* – 4/4, Re bemolle maggiore – 11^b: *Allegro disperato* – 4/4 (PYRAMUS-Bottom)

Britten trasforma la comicità della 'resurrezione' di Bottom ideata da Shakespeare in una vera e propria satira del *da capo*: Pyramus giace ormai trafitto, sennonché la necessità squisitamente *musicale* del *da capo* lo rimette in piedi («Now am I dead»), restituendolo alle sonorità degli arpeggi legati dei clarinetti e del tremolo del *Glockenspiel* del *Lento* di apertura. Solo quando avrà pagato questo suo debito alla forma musicale, gli sarà concesso di spirare una volta per tutte! L'*Allegro* centrale («Approach, ye Furies fell») dipinge lo scontro dell'amante attraverso una semifrase trattata in progressione, resa grottesca dai glissandi di un trombone obbligato:

ESEMPIO 32

Allegro disperato ($\sigma = 90$)

PYRAMUS (Bottom)

Approach, ye Furies fell!

⁶⁸ 12^a: *Allegretto* – 6/8, Mi bemolle maggiore (vedi 5^a, nota 61 e 9, nota 65) – 12^b: *Adagio lamentoso* – 4/4, Si maggiore (THISBY-Flute)

Nell'*Allegretto* le agilità profuse da Thisby e dal flauto sembrano ammiccare alla scena della pazzia della *Lucia di Lammermoor* donizettiana. L'*Adagio* ci riporta invece nell'orbita del *Moderato* di Pyramus-Bottom (4): il cromatismo della linea vocale vorrebbe essere segno di dolore, ma viene compromesso dal volgare raddoppio della tromba alla sesta inferiore:

THISBY

Asleep, my love?
 What, dead, my dove?
 O Pyramus, arise:
 Speak, speak. Quite dumb?
 Dead, dead? A tomb
 Must cover thy sweet eyes.
 These lily lips, this cherry nose,
 These yellow cowslip cheeks,
 Are gone, are gone:
 Lovers, make moan:
 His eyes were green as leeks.
 Tongue, not a word:
 Come, trusty sword:
 Come, blade, my breast imbrue:
(She prepares to stab herself.)
 And farewell, friends,
 Thus Thisby ends:
(She stabs herself.)
 Adieu, adieu, adieu.

THESEUS

Moonshine and Lion are left to bury the dead.

LYSANDER

Ay, and Wall, too.

BOTTOM

(from the ground)

No, I assure you, the wall is down that parted
 their fathers.
(Bottom and Flute get up.)

TISBE

Dormi, amor mio?
 Sei morto, colombello?
 Sorgi, Piramo;
 parla, parla! Sei muto?
 Morto, morto? Una tomba
 coprirà gli occhi tuoi dolci.
 Queste labbra di giglio, il naso porporino,
 la guancia di primula:
 tutto finito, tutto!
 Piangete, amanti,
 i suoi occhi, verdi come cipollotti.
 Lingua, basta parlare!
 Vieni, mia fida spada,
 e tu, lama, inonda questo petto.
(Si prepara a trafiggersi.)
 Addio, amici miei:
 così finisce Tisbi.
(Si trafigge.)
 Adieu, adieu, adieu.

TESEO

Restano Chiaro di Luna e il Leone a seppellire i
 morti.

LISANDRO

Si, e anche il Muro.

CHIAPPA

(da terra)

No, v'assicuro. Il muro è abbattuto che separava
 i padri.
(Chiappa e Soffietto si levano in piedi.)

segue nota 68

ESEMPIO 33

Adagio lamentoso (♩ = 52)

THISBY (Flute)

These li-ly lips this cher-ry nose,

dolce vibrato

p

sost. *sim.*

Will it please you to see the Epilogue, or to hear a Bergomask dance?

THESEUS

No epilogue, I pray you; for your play needs no excuse.

Come, your Bergomask:

*(The other Rustics come in and arrange themselves for the dance. They dance.)*⁶⁹

*(Midnight sounds. The rustics stop dancing, bow deeply to the Duke, Hippolyta and the Court, and leave. The others rise.)*⁷⁰

THESEUS

The iron tongue of midnight hath told twelve. Lovers, to bed, 'tis almost fairy time.

I fear we shall out-sleep the coming morn,
As much as we this night have overwatch'd.
Sweet friends, to bed.

ALL

(going)

Sweet friends, to bed.

*(Enter Cobweb, Mustarseed, Peaseblossom, and Moth.)*⁷¹

COBWEB, MUSTARDSEED

Now the hungry lion roars,
And the wolf behowls the Moon:

Vi piacerebbe vedere l'epilogo, o preferite sentir ballare una bergamasca?

TESEO

Niente epilogo, vi prego. Il vostro dramma non ha bisogno di spiegazioni.

Avanti con la bergamasca.

(Gli altri rustici entrano disponendosi per la danza. Cominciano a ballare.)

(Rintocca la mezzanotte. I rustici fermano la danza, si inchinano profondamente al duca, a Ippolita e alla corte, e si ritirano. Tutti gli altri si levano in piedi.)

TESEO

La bronzea lingua di mezzanotte ha pronunciato i suoi dodici tocchi.

Amanti, a letto: è l'ora ormai.

Credo che domattina dormiremo
quell'ora in più che la veglia ci ha tolto.

A letto, dolci amici.

TUTTI

(andandosene)

A letto, dolci amici.

(Entrano Ragnateło, Mostardino, Fiordipisello e Tignola.)

RAGNATELO, MOSTARDINO

Rugge a quest'ora il leone affamato
e ulula il lupo alla luna,

⁶⁹ 13: *Quick (allegro)* – 6/8, Re maggiore

Nella popolarisca *Bergomask dance* dei ballerini improvvisati – un avvicendamento continuo di 6/8 e 3/4 – riaffiora inaspettatamente la frase di Bottom costruita col motivo della *Ercles' vein* (es. 10).

⁷⁰ Mentre una serie di variazioni ricamate sulla cadenza rivoltata dei *rustics* (es. 9) fa calare definitivamente il sipario sulla rappresentazione dei sei artigiani, una campana in Sol# batte *Slow (lento)* i dodici rintocchi della mezzanotte.

⁷¹ L'ultima transizione di piani del *Midsummer* – da quello umano del palazzo di Theseus a quello delle *fairies*, che chiuderà l'opera – è la più visionaria uscita dalla penna di Britten. Come annunciato dal duca, è ormai *fairy time*: ed ecco che l'orchestra s'impadronisce dei realistici *Midnight sounds* della campana (nota 70), li consegna al timbro – qui particolarmente straniente – degli strumenti delle fate (dal registro acuto del *Glockenspiel* all'arpa suonata vicino alla cassa armonica) e si trasforma in un magico orologio-*carillon* tutto risonante dei dodici rintocchi. In questa atmosfera pulsante le *fairies* inseriscono il loro canto (*Now the hungry lion roars*), che scivola dall'uno all'altro dei tre insiemi ottatonici – simbolo musicale piuttosto consolidato del fantastico e del soprannaturale, come abbiamo già osservato a proposito della musica di Puck (nota 3):

Whilst the heavy ploughman snores,
All with weary task fordone.

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

COBWEB, MUSTARDSEED
Now it is the time of night,
That the graves, all gaping wide,
Ev'ry one lets forth his sprite,
In the church-way paths to glide.

COBWEB, MUSTARDSEED,
PEASEBLOSSOM, MOTH
And we Fairies, that do run,
By the triple Hecate's team,
From the presence of the Sun,
Following darkness like a dream,
Now are frolic; not a mouse
Shall disturb this hallow'd house.

PUCK
(from above)
I am sent with broom before,
To sweep the dust behind the door.

(Puck arrives with a broom and chases the Fairies.)

(Oberon and Tytania and the other Fairies appear.)

OBERON
Through the house give glimmering light,

mentre russa il ruvido aratore,
esausto dal duro lavoro.

FIORDIPISELLO, TIGNOLA
Le stoppie bruciate gettano guizzi,
mentre la civetta, lanciando il suo strido,
angoscia l'infermo che, a letto,
pensa già al sudario.

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

RAGNATELO, MOSTARDINO,
FIORDIPISELLO, TIGNOLA
E noi spiriti, che corriamo
dietro al carro di Ecate triforme
lunghi dal raggio del sole,
inseguendo la tenebra come un sogno,
ora siamo tutti allegri; e che nemmeno un topo
disturbi questa casa consacrata.

PUCK
(da sopra)
Io vado avanti con la scopa,
a spazzar la polvere davanti alla soglia.
(Puck arriva con una scopa a scacciare le fate.)

(Appaiono Oberon, Titania e le altre fate.)

OBERON
Spargete per la casa lo sfavillar di luci.

segue nota 71

ESEMPIO 34

COBWEB *p*

MUSTARDSEED

Now, now the hun-gry li-on roars And the wolf be-hows the Moon, Whilst the hea-vy ploughman snores,

L'ottatonismo dei compositori russi, in realtà, era sovente il simbolo di un 'fantastico' maligno: e l'idea del male non è poi così estranea a questa pagina britteniana, che – in sintonia con il testo – evoca un soprannaturale assai poco rassicurante, come se Britten ci rammentasse per l'ultima volta la sua visione controcorrente, meno semplicistica del solito, delle creature spettrali che popolano il *Midsummer* (note 2 e 26). (Una visione musicale, sia detto per l'ultima volta, che ben si sposa con una lettura della *faeryland* sulla scia di Mellers, e cioè come materializzazione del subconscio umano: vedi note 1 e 19.)

Ev'ry elf and fairy sprite,
Sing this ditty after me,
Sing and dance it trippingly.

TYTANIA

First rehearse your song by rote,
To each word a warbling note.

BOTH

Hand in hand, with fairy grace,
Will we sing, and bless this place.

OBERON, TYTANIA, FAIRIES

Now until the break of day,⁷²
Through this house each Fairy stray.
To the best bride-bed will we,
Which by us shall blessed be:
And the issue there create,
Ever shall be fortunate:
So shall all the couples three,
Ever true in loving be.
With this field-dew consecrate,
Ev'ry Fairy take his gait,
And each sev'ral chamber bless,

Elfi e fate, saltellate,
cantate con me il ritornello,
vispi cantate e ballate.

TITANIA

Ripassate il motivo a memoria:
ogni parola un trillo.

OBERON, TITANIA

Mano nella mano, con grazia fatata,
cantiamo il buon augurio a questo luogo.

OBERON, TITANIA, FATE

Fino allo spuntar del giorno
tutti noi andremo intorno.
Starem presso al nuzial letto,
che da noi fia benedetto,
si che la prole concepita
sia per sempre favorita,
e le coppie degli sposi
si conservino amorosi.
Con la rugiada dei prati
sian le stanze consacrate
dalle fate, una per una,

⁷² Se *Now the hungry lion roars* aveva ricordato il volto malizioso, quando non maligno, delle *fairies*, *Now until the break of day* ne dipinge quello, complementare, di apportatrici di «dolce pace» e «sicurezza» (*sweet peace, safety*), volto che prevale nel disegno complessivo del *Midsommer*. Accantonate le asprezze politonali, il *song* ABA di congedo di Oberon, Tytania e del loro seguito (*Slow and solemn* - *lento e solenne* - 4/4, Fa diesis maggiore) è in effetti un esempio di rigoglioso, indisturbato diatonismo. La parte A, in particolare, consiste in un ostinato di due battute, esposto da Oberon e dal coro delle fate sulla successione 'plagale' agli archi delle triadi I-IV⁶-II-I, che le arpe chiazzano - con una semicroma di ritardo, come vuole il baroccheggianti ritmo lombardo ♩. ♩. che egemonizza la pagina - con un'armonia di dominante (VII⁶):

ESEMPIO 35

Slow and solemn (♩=48)
(*lento e solenne*)
OBERON and FAIRY CHORUS



Now un - til the break of day, Through this house each Fai - ry stray.

Su questo saldo edificio si elevano le voci eteree in contrappunto di Moth, Mustardseed, Peaseblossom e Cobweb - cui si aggiunge Tytania -, inseguendosi in imitazione su uniformi scale discendenti.

Through this Palace with sweet peace,
Ever shall in safety rest,
And the owner of it blest.

OBERON

Trip away, make no stay;
Meet me all by break of day.

(Exeunt all but Puck.)

PUCK

If we shadows have offended,
Think but this (and all is mended)
That you have but slumber'd here,
While these visions did appear.
Gentles, do not reprehend.
If you pardon, we will mend.
Else the Puck a liar call.
So good night unto you all.
Give me your hands, if we be friends,
And Robin shall restore amends.

(He claps his hands.)

QUICK CURTAIN

e nel palazzo con lieta pace
ognuno alloggi lieto
e il suo signor prosperi ognor.

OBERON

Andate in tutta fretta, non indugiate;
sul far del giorno tornerete a me.

(Partono tutti eccetto Puck.)

PUCK

Se noi ombre vi abbiamo annoiati,
pensate pure – e saremo perdonati –
di avere qui soltanto sonnecchiato
mentre apparivano queste visioni.
Gentili spettatori, non biasimateci;
se avrete pazienza poi faremo ammenda.
Altrimenti chiamatemi bugiardo.
E così buona notte a tutti quanti.
Battete le mani, se vogliamo essere amici;
Ché poi sarete rimborsati.

(Batte le mani.)

IL SIPARIO CALA RAPIDAMENTE



Gerard Johnson il Giovane (Geraert Janssen), *Monumento funebre di Shakespeare*. Stratford-upon-Avon, Holy Trinity Church.

L'orchestra

2 Flauti (anche Ottavini)
1 Oboe (anche Corno inglese)
2 Clarinetti
1 Fagotto

2 Corni
1 Tromba in Re
1 Trombone

Percussioni (2 esecutori: Triangolo, Piatti, Tamburello, Gong,
2 *Woodblocks*, Vibrafono, *Glockenspiel*, Xilofono, Tamburo in Fa#,
Tamburo militare, Cassa rullante, Grancassa, Timpani, 2 Campane)

2 Arpe
Clavicembalo e Celesta (1 esecutore)

Violini I (almeno 4)
Violini II (almeno 2)
Viole (almeno 2)
Violoncelli (almeno 2)
Contrabbassi (almeno 2)

Orchestrina sul palcoscenico
Flauti dolci sopranini
Piatti piccoli
2 *Woodblocks*

Per esplicito riconoscimento di Britten, molto del progetto del suo *Midsummer* si deve alle caratteristiche dello spazio destinato ad accoglierne l'esito: la reinaugurata Jubilee Hall di Aldeburgh, con i suoi appena trecentosedici

posti. Una sala così raccolta esige infatti un'opera «in scala ridotta», e pertanto l'accompagnamento di una «tiny orchestra».¹ Anche se l'orchestra, a cose fatte, non è poi così *tiny*, «piccola»: si tratta piuttosto di una compagine di media grandezza, soprattutto ripensata nelle proporzioni dei suoi vari reparti. Allo sfrondamento dei legni e degli ottoni fa infatti riscontro l'ipertrofia delle percussioni, per le quali sono previsti due esecutori: uno strumentario ricchissimo, che – con arpe, clavicembalo e celesta – impegna cinque musicisti (uno più degli ottoni!) e rappresenta l'ossatura della musica delle 'marziali' *fairies* britteniane, rendendo disponibile al compositore un universo di sonorità puntiformi assai appropriato per accompagnare il timbro esile ed etereo delle loro voci.

Ma uno strumento come il clavicembalo entra nella partitura anche in quanto simbolo-icona dell'amatissimo Barocco: ed è appunto una funzione che ammicca al basso continuo quella che gli viene attribuita in pagine come *I know a bank* – l'arioso di Oberon del prim'atto (cfr. nota 11) – o nei recitativi secchi di Theseus, Hippolyta e dei *lovers* nel terzo (cfr. note 56-7). Un'altra pennellata di 'arcaico' sono poi i flauti diritti sul palco che s'uniscono ai «tongs and the bones» della danza di Bottom nell'atto centrale (cfr. nota 40).

¹ BRITTEN, *The Composer's «Dream»* cit., pp. 177-80.

Le voci

A vertical list of musical staves for various characters in *A Midsummer Night's Dream*. Each character's name is listed on the left, and a corresponding musical staff is on the right. The characters and their staves are: Oberon (treble clef), Tytania (treble clef), Theseus (bass clef), Hippolyta (treble clef), Lysander (treble clef), Demetrius (bass clef), Hermia (treble clef), Helena (treble clef), Bottom (bass clef), Quince (bass clef), Flute (treble clef), Snug (bass clef), Snout (treble clef), and Starveling (bass clef). Each staff contains a single note with a slur above it, indicating a melodic line.

Parte integrante dell'invenzione musicale del *Midsummer* di Britten – lo abbiamo sottolineato più volte – è la definizione *a priori* di tre gruppi differenziati per vocalità, corrispondenti agli altrettanti piani sui quali gioca la commedia shakespeariana. Per i *lovers* – il quartetto degli amanti che si espande a sestetto nel terz'atto con l'ingresso di Theseus ed Hippolyta – le voci (un basso, un baritono, un tenore, un contralto, un mezzosoprano e un soprano) sono quelle della tradizione melodrammatica. Per la caratterizzazione vocale dei sei *rustics*, invece, Britten guarda altrettanto esplicitamente all'opera buffa (tra le difficoltà poste da questi ruoli, degno di nota è il falsetto richiesto a Flute nei panni *en travesti* di Thisby). La vocalità barocca è infine la matrice dei ruoli di Tytania, soprano di coloratura sempre a rischio di soverchiare il suo sposo, e – appunto – di Oberon. La parte del *King of the Fairies* fu letteralmente modellata da Britten sulle caratteristiche della voce del controtenore Alfred Deller (1912-1979), figura chiave del rilancio di questo profilo vocale – oggi familiare anche al grande pubblico – nel corso del decennio precedente la creazione del *Midsummer*. Come ha testimoniato il collega James Bowman (cui passerà il testimone), Deller rappresentava allora agli occhi ammirati di Britten – e non solo ai suoi – la personificazione stessa della musica di Purcell, con la quale aveva sedotto il pubblico inglese a partire da una storica

emissione radiofonica del 1946.² Le specifiche qualità che la voce di questo giovane artista presentava alla fine degli anni Cinquanta spiegano ad esempio la tessitura della parte del re delle *Fate*: una tessitura indubbiamente contenuta, ma impegnativa, in quanto piuttosto grave. Resa possibile appunto dal fatto che nella voce del Deller di quegli anni il punto di transizione tra voce di petto e falsetto era singolarmente 'basso', tale insomma da consentire al controtenore di interpretare le escursioni del canto di Oberon con rimarchevole omogeneità timbrica. Per converso, alla voce di Deller faceva notoriamente difetto la potenza del suono, che – se era perfettamente calibrato per le esigenze delle incisioni discografiche, dei concerti nelle abbazie e nelle piccole sale – si trovava invece abbastanza a disagio nei grandi spazi dall'acustica poco riverberante. Si noti pertanto come l'orchestra di Britten sappia accompagnarla con estrema discrezione, certo in questo agevolata dalle dimensioni modeste della Jubilee Hall. Dietro alla trasparenza, la consistenza diafana della musica delle *fairies* del *Midsummer*, insomma, non vanno viste solo motivazioni di ordine strettamente drammaturgico.

Caso a parte, quello di Puck. Ma meno di quanto sembri, in realtà. È pur vero che Britten gli attribuisce uno «speaking rôle», un ruolo parlato che pare estrometterlo ed isolarlo dal novero dei personaggi 'musicali': nondimeno le parole di Puck sono tenute a rispettare la griglia ritmica dettatagli dal compositore, esattamente notata in partitura.

² *Chanter Obéron. Entretien avec James Bowman*, «L'Avant-scène Opéra», 146, maggio-giugno 1992, pp. 96-98.

A Midsummer Night's Dream

a cura di Gianni Ruffin

Quando, l'11 giugno 1960, Benjamin Britten presentò alla Jubilee Hall di Aldeburgh il suo *Midsummer night's dream*, egli era certo consapevole del fatto che il suo tentativo di trarre la commedia di William Shakespeare all'incantato mondo della musica non fosse il primo: i suoi stessi contenuti vi sembravano infatti già naturalmente predisposti. Il lavoro rappresentò semmai l'eccellente dimostrazione di quanto la *pièce* shakespeariana avesse ancora da dire all'ispirazione artistico-musicale dopo – e nonostante – almeno altri due celebri esempi musical-teatrali ad essa ispirati: la cosiddetta semi-opera di Henry Purcell *The Fairy Queen* (1692), e le musiche di scena per *Ein Sommernachtstraum* (1827-43) di Felix Mendelssohn.

La furtiva fiaba inglese scherza con i misteriosi abissi dell'amore, del desiderio e del sogno, anticipando temi caratteristici addirittura del Novecento, ben testimoniati anche ai tempi di Shakespeare, solo affrontati da un'angolazione tristemente pessimista: si pensi, ad esempio, al celeberrimo dramma filosofico, apparso qualche lustro più tardi del capolavoro shakespeariano, *La vida es sueño* di Calderón de la Barca. Il *Sogno* di Shakespeare espone, invece, tale idea (che la vita sia, appunto, sogno) con meravigliosa, sorridente leggerezza; e tratta questo argomento mobilitando temi e stratagemmi rappresentativi barocchi, ma tuttora d'assoluta modernità, come quello del teatro nel teatro e del rapporto fra realtà ed immaginazione (ma forse la profondità di Shakespeare meriterebbe una terminologia più impegnativa e modernamente connotata come 'principio di realtà' e 'proiezione'). Da sempre Britten ne era stato affascinato: decise di cimentarvisi nel 1959, iniziando a redigere il libretto in prima persona, con l'aiuto del suo compagno, il tenore Peter Pears, poco dopo aver sperimentato la tematica notturna shakespeariana musicando un sonetto del grande drammaturgo, incluso nella raccolta *Nocturne* op. 60 (del 1958).

Fino a che punto si addica uno stile come quello di Britten – insieme moderno e profondamente eclettico – alla trama d'un soggetto di fantasia qua-

le il *Sogno* di Shakespeare, è forse facile da intuire in astratto, ma in definitiva solo l'ascolto diretto della varietà e dell'inventiva musicale investita dal compositore nell'operazione può risultare decisivo. I punti salienti della strategia drammaturgica britteniana consistono innanzitutto nella differenziazione fra i tre livelli di realtà posti in rapporto dalla trama: il mondo delle fate e degli elfi, il regno di Theseus e la più 'normale' dimensione degli artigiani. Al primo, in particolare, Britten affida il timbro delle voci infantili, ad esso affiancando la scelta apparentemente 'innaturale' di un soprano (ma affatto neutra per i risvolti che può comportare) per il ruolo di Oberon, che di quel mondo di spiritelli è il re (per la cronaca: in occasione della prima Britten affidò questa parte al celebre Alfred Deller). Un registro ironicamente connotato è invece quello riservato agli artigiani, specie nel momento della rappresentazione dello sconclusionato dramma *La molto lamentevole commedia e la crudelissima morte di Piramo e Tisbi*, con il solo del flauto che mette in parodia la celebre scena di follia della *Lucia di Lammermoor* donizettiana. Il ruolo dell'acrobata folletto e *factotum* (invero un po' pasticciaccio) Puck è caratterizzato dal ricorso al parlato e dalla presenza di trombe e tamburi, mentre a Titania spetta la vocalità più patetica ed accorata.

Le sonorità dedicate al mondo incantato delle fate non sono realizzate solo col ricorso ad una timbrica speciale, ma anche in virtù d'un sagace trattamento delle altezze: la misteriosa e magica dimensione surreale della foresta incantata viene introdotta, all'inizio dell'opera, dalla successione di tutte e dodici le triadi maggiori, e così pure l'inizio del secondo atto ricorre ai dodici suoni della scala cromatica, ma usandoli in maniera tale da richiamare l'*incipit* del *Sommernachtstraum* di Mendelssohn. Non c'è in quest'opera esempio migliore per mostrare quanto Britten fosse agilmente in grado di appropriarsi dei più vari idiomi tecnico-espressivi, piegandoli alle proprie esigenze creative.

Argomento

Argomento

ATTO PRIMO

Nel bosco, al crepuscolo, si ode il coro delle fate. Entra il folletto-acrobata Puck che annuncia l'arrivo di Oberon e Titania, re e regina degli elfi e delle fate. I due litigano per via di un giovane servitore indiano, che ciascuno vorrebbe per sé. Oberon decide di tormentare Titania e ordina a Puck di procurargli l'erba magica il cui succo, spremuto sugli occhi di una persona addormentata, la fa innamorare del primo che vede; quindi si congeda. Giunge il quartetto degli ateniesi: Lisandro ed Ermia si giurano eterno amore, Demetrio invece rifiuta le profferte di Elena. All'uscita delle coppie, Puck consegna i portentosi fiori: Oberon lo incarica di servirsene intanto per 'curare' la ritrosia di Demetrio.

Un gruppo di artigiani prepara una recita per festeggiare le nozze di Teseo, duca d'Atene. Puck cosparge per errore il magico nettare sugli occhi di Lisandro, addormentato insieme a Ermia. Quindi sopraggiungono Elena e Demetrio, ancora in lite: Elena rimane sola e sveglia Lisandro, che – sotto l'effetto del filtro – le dichiara il suo amore; pur incredula la donna si allontana con lui. Al risveglio Ermia si trova sola, impaurita ed indispettita.

Titania chiede al suo attendente di cantarle una ninna-nanna. Dopo che si è addormentata entra Oberon, che sprema sui suoi occhi il liquido magico.

ATTO SECONDO

Nella foresta, in piena notte, Titania dorme. Puck risolve di giocare uno scherzo agli artigiani che iniziano le prove della commedia e trasforma in asino il tessitore Chiappa, facendo fuggire i suoi colleghi in preda al panico. Chiappa quindi intona a piena voce una canzonaccia che risveglia Titania, suscitandone all'istante l'innamoramento.

Divertito e soddisfatto dell'operato di Puck, Oberon s'incollerisce però quando Demetrio appare in compagnia di Ermia, e interviene personalmente per ricomporre le tensioni combinate erroneamente da Puck: il magico liquido amoroso opera ancora al risveglio di Demetrio, che ora vede Elena e si dichiara a lei. Giungono tuttavia anche Ermia e Lisandro e fra i quattro ha inizio una disputa che culmina nel duello fra i due uomini. Di fronte all'irritazione di Oberon, Puck corre ai ripari: ordisce quindi un intrigo fra gli amanti, che si rincorrono nella foresta fino a crollare per la stanchezza. Le fate cantano una ninna-nanna e Puck sprema un antidoto negli occhi di Lisandro.

ATTO TERZO

Nel bosco, di primo mattino, Oberon spiega a Puck d'aver ottenuto il ragazzo indiano già oggetto della disputa con Titania, e libera dunque quest'ultima dall'incantesi-

mo amoroso, restituendo a Chiappa le normali sembianze: svegliato dai colleghi questi si precipita con loro ad allestire la *pièce*, prescelta per celebrare le nozze regali. Frattanto anche i quattro amanti si risvegliano, pienamente riconciliati, e si allontanano alla volta di Atene.

Nel palazzo ducale Teseo annuncia, insieme al proprio matrimonio, quello tra le due coppie, e ha quindi luogo la rappresentazione: gli artigiani recitano in maniera farsesca e sconclusionata il dramma *La molto lamentevole commedia e la crudelissima morte di Piramo e Tisbi*. Al sopraggiungere della notte Teseo congeda tutti: il teatro si svuota, ma ricompaiono le fate con Puck, Titania ed Oberon.

Argument

PREMIER ACTE

Dans le bois, au crépuscule, on entend le chœur des fées. Puck, le lutin acrobate, entre et annonce l'arrivée d'Oberon et de Titania, roi et reine des elfes et des fées. Les deux se disputent à propos d'un jeune page indien, que chacun d'eux voudrait pour soi. Oberon décide de tourmenter Titania et envoie Puck chercher l'herbe magique dont le suc, pressé sur les yeux d'une personne endormie, la fait tomber amoureuse de la première créature qu'elle verra; ensuite il part. Le quatuor des Athéniens arrive: Lysander et Hermia se jurent un amour éternel, tandis que Demetrius repousse les avances de Helena. Après la sortie des deux couples, Puck arrive avec les fleurs prodigieuses; pour l'instant Oberon le charge de s'en servir pour «traiter» la sauvagerie de Demetrius.

Un groupe d'artisans prépare une représentation pour fêter les noces de Theseus, duc d'Athènes. Puck répand par erreur le suc magique sur les yeux de Lysander, qui s'est endormi avec Hermia. Ensuite arrivent Helena et Demetrius, toujours en se disputant. Helena, restée seule, réveille Lysander qui, sous l'effet du philtre, lui déclare son amour; elle s'en va alors avec lui, quoiqu'incrédule. À son réveil Hermia se retrouve seule, effrayée et irritée.

Titania demande aux fées de sa suite de lui chanter une berceuse. Après qu'elle s'est endormie, Oberon entre et presse le suc magique sur ses yeux.

DEUXIÈME ACTE

Dans la forêt, au cœur de la nuit, Titania dort. Puck décide de jouer un tour aux artisans qui commencent les répétitions de leur pièce: il métamorphose alors le tisserand Bottom en âne, en faisant fuir ses camarades paniqués. Bottom entonne ensuite une chanson à pleine gorge et ainsi réveille Titania, qui tombe immédiatement amoureuse de lui.

Oberon, amusé et satisfait des actes de Puck, se met cependant en colère quand Demetrius paraît avec Helena, et intervient personnellement pour aplanir les tensions provoquées par erreur par Puck: le philtre d'amour est encore opérant au réveil de Demetrius, qui maintenant voit Helena et lui déclare son amour. Arrivent cependant Hermia et Lysander aussi et entre les quatre une querelle éclate, qui se termine par un duel entre les deux hommes. Devant l'irritation d'Oberon, Puck se démène: il brasse donc une intrigue au détriment des amants, qui se poursuivent dans la forêt jusqu'à



A Midsummer Night's Dream a Venezia (La Fenice al Malibran; 2004); regia di David Pountney, scene di Stefanos Lazaridis, costumi di Sue Blane. L'impianto scenico.

tomber de fatigue. Les fées chantent une berceuse et Puck presse un antidote dans les yeux de Lysander.

TROISIÈME ACTE

Dans le bois, au petit jour, Oberon confie à Puck qu'il a obtenu le garçon indien qui était l'objet de sa dispute avec Titania; il rompt donc l'enchantement amoureux, en libérant sa femme, et rend à Bottom ses traits normaux. Celui-ci, réveillé par ses camarades, se hâte avec eux de monter la pièce, qui a été choisie pour célébrer le mariage royal. Entre-temps les quatre amants aussi se réveillent, tout à fait réconciliés, et s'en vont en direction d'Athènes.

Au palais ducal Theseus annonce les noces des deux couples en même temps que les siennes. Ensuite se déroule la représentation: les artisans jouent de façon burlesque et décousue le drame *La triste comédie et la mort cruelle de Pyramus et Thisbé*. À la tombée de la nuit Theseus renvoie tout le monde; le théâtre se vide, mais les fées reparaisent avec Puck, Titania et Oberon.



A Midsummer Night's Dream a Venezia (La Fenice al Malibran; 2004); regia di David Pountney, scene di Stefanos Lazaridis, costumi di Sue Blane. L'impianto scenico.

Synopsis

ACT ONE

Twilight in the woods and one can hear the choir of the fairies. The elf-acrobat Puck enters and announces the arrival of Oberon and Tytania, King and Queen of the elves and fairies. They are quarrelling over an Indian pageboy who they both want for themselves. Oberon decides to torment Tytania and tells Puck to fetch the magic herb whose juice, when squeezed on the eyes of the sleeping person, will make them fall in love with the first person they see. He then takes his leave. The Athenian quartet arrives: Lysander and Hermia swear each other eternal love while Demetrius refuses Helena's offers. When they both leave, Puck gives Oberon the fateful flowers and the latter tells him to use them to 'cure' Demetrius' unwillingness.

A group of artisans is rehearsing for a play to celebrate the wedding of Theseus, Duke of Athens. Puck mistakenly squeezes the magic juice on Lysander's eyes, who is sleeping next to Hermia. Helena and Demetrius then arrive, still quarrelling. Helena remains alone and watches Lysander who, under the potion's effect, declares his love for her. In disbelief the woman leaves. When Hermia wakes up, she is alone, afraid and vexed.



A Midsummer Night's Dream a Venezia (La Fenice al Malibran; 2004); regia di David Pountney, scene di Stefanos Lazaridis, costumi di Sue Blane. L'impianto scenico.

Tytania asks her attendant to sing her a fairy song. Once she is asleep, Oberon enters and squeezes the magical liquid on her eyes.

ACT TWO

In the forest in deepest night. Tytania is sleeping. Puck decides to play a joke on the artisans who are commencing the rehearsal for their comedy and transforms Bottom, the weaver, into a donkey, making him run away from his colleagues in haste. Bottom then starts bellowing and awakens Tytania, arousing her instant love.

Although amused and satisfied by Puck's work, Oberon flies into a rage when Demetrius appears with Hermia and intervenes personally to calm the tensions Puck has mistakenly created: once again the magic juice is at work and when Demetrius wakes up and sees Helena, he immediately declares his love. Meanwhile Hermia and Lysander also arrive, leading to a dispute that ends in a duel between the two men. When Puck sees Oberon's anger, he decides to make amends and hatches a plot between the lovers who chase each other into the forest until they collapse with fatigue. The fairies sing a fairy song and Puck squeezes an antidote on Lysander's eyes.

ACT THREE

Early morning in the woods. Oberon is explaining to Puck that he already acquired the Indian boy who was the cause of the argument with Tytania and therefore frees the latter from this love spell, returning Bottom to his former self – when he is awakened by his colleagues he rushes away with them to prepare their *pièce*, chosen especially to celebrate royal weddings. Meanwhile the four lovers reawaken, completely reconciled and leave when they see Athens.

In the ducal palace Theseus announces not only his own marriage, but also that of the other two couples. Only then does the performance begin: the artisans recite the drama of *The most lamentable comedy, and most cruel death of Pyramus and Thisby*. When night falls Theseus takes his leave from everybody: the theatre empties but the fairies reappear with Puck, Tytania and Oberon.

Handlung

ERSTER AKT

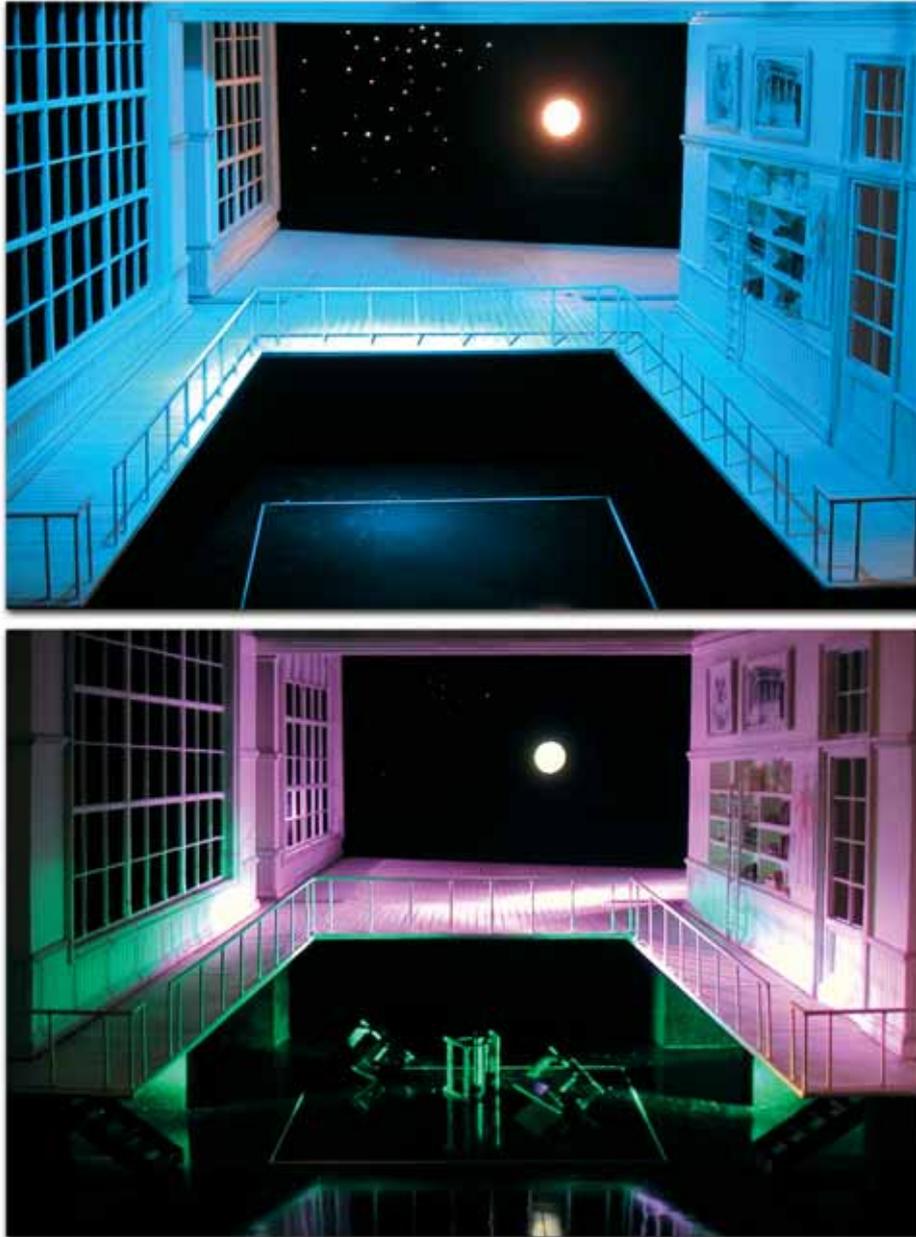
In der Dämmerung ist im Wald der Feenchor zu hören. Der Kobold-Akrobat Puck tritt auf, um die Ankunft Oberons und Titanias anzukündigen, des Königs und der Königin der Elfen und Feen. Die beiden streiten sich wegen eines jungen indischen Dieners, den sie beide gerne für sich hätten. Oberon beschließt, Titania einen Streich zu spielen und beauftragt Puck, ihm ein besonderes Zauberkraut zu beschaffen: Wenn man einem Schlafenden den Saft dieser Pflanze auf die Augen träufelt, verliebt sich dieser in die erste Person, die er zu Gesicht bekommt; darauf geht Oberon ab. Das Quartett der Athener tritt auf: Lysander und Hermia schwören sich ewige Liebe, Demetrius hingegen weist Helenas Angebote zurück. Als die Paare die Bühne verlassen, übergibt Puck Oberon die Wunderblumen: Oberon befiehlt ihm, damit zunächst einmal Demetrius' Widerwillen zu „heilen“.

Eine Gruppe von Handwerkern bereitet eine Theateraufführung vor, mit der die Hochzeit des Herzogs Theseus von Athen gefeiert werden soll. Versehentlich tropft Puck Lysander den Zaubernektar auf die Augen, der neben Hermia eingeschlafen ist. Bald treten die immer noch zerstrittenen Helena und Demetrius hinzu: Helena bleibt allein zurück und weckt Lysander, der ihr – unter dem Einfluß des Zaubertranks – seine Liebe gesteht; Helena ist zwar skeptisch, geht aber dennoch mit Lysander fort. Als Hermia erwacht, ist sie ganz allein, verängstigt und aufgebracht.

Tytania bittet ihren Diener, ihr ein Schlaflied zu singen. Als sie eingeschlafen ist, tritt Oberon zu ihr und gibt einige Tropfen der Zauberflüssigkeit auf ihre Augen.

ZWEITER AKT

Mitten in der Nacht, Titania schläft im Wald. Puck will den Handwerkern, die eben mit der Probe ihrer Komödie beginnen, einen Streich spielen und verwandelt den Weber Bottom in einen Esel – seine Kumpanen fliehen von Panik ergriffen. Bottom stimmt daraufhin aus voller Brust ein Liedchen an, wodurch Titania aufwacht und sich augenblicklich in ihn verliebt.



A Midsummer Night's Dream a Venezia (La Fenice al Malibran; 2004); regia di David Pountney, scene di Stefanos Lazaridis, costumi di Sue Blane. L'impianto scenico.

Oberon ist mit Pucks Arbeit zufrieden und vergnügt. Als er jedoch Demetrius in Begleitung Hermias sieht, gerät er in Wut und greift persönlich ein, um die versehentlich von Puck verursachten Unstimmigkeiten zu beheben: Erneut wirkt der magische Liebesnektar bei Demetrius, der nun bei seinem Erwachen Helena sieht und ihr seine Liebe offenbart. Auch Hermia und Lysander kommen hinzu und unter den Vieren entbrennt ein Streit, der im Duell der beiden Männer gipfelt. Angesichts der Verärgerung Oberons bemüht sich Puck, den Schaden zu beheben: er zettelt daher eine Intrige unter den Liebespaaren an, die einander im Wald nachlaufen, bis sie vor Müdigkeit umfallen. Die Feen singen ein Schlaflied und Puck spritzt Lysander ein Gegengift in die Augen.

DRITTER AKT

Am frühen Morgen im Wald. Oberon erklärt Puck, daß er den indischen Jungen, um den er sich mit Titania gestritten hatte, für sich gewonnen hat, und befreit Titania sodann von dem Liebeszauber, indem er Bottom sein normales Aussehen zurück gibt: Der von seinen Kollegen geweckte Weber schickt sich eilig an, das Stück zu inszenieren, das sie für die königliche Hochzeitsfeier ausgesucht haben. In der Zwischenzeit erwachen auch die beiden Liebespaare; sie vertragen sich wieder und brechen nach Athen auf.

Im Herzogspalast gibt Theseus neben seiner eigenen Hochzeit auch die der beiden Paare bekannt; die Aufführung kann beginnen: Possenhaft und zerfahren spielen die Handwerker das Drama *Die traurige Komödie und der grausame Tod von Pyramos und Thisbe*. Als die Nacht hereinbricht, entläßt Theseus alle: Das Theater leert sich, aber mit Puck, Titania und Oberon kehren die Feen zurück.

Julian Budden

Britten e Shakespeare

Quella britannica è soprattutto una nazione di scrittori: ecco perché, nel tentativo di far rivivere una tradizione musicale che ormai languiva dall'epoca di Henry Purcell, guadagnandosi una liquidazione piuttosto tardiva da parte di Oscar Schmitz come «Das Land ohne Musik» («Il paese senza musica»),¹ i promotori della cosiddetta *Renaissance* musicale inglese del decennio 1880-1890 rivolsero lo sguardo ai capolavori della sua letteratura come ad una fonte d'ispirazione. I risultati furono raramente fortunati. La grande poesia inglese possiede una musicalità intrinseca che resiste all'intonazione, a causa della ricchezza di vocali brevi che si distorcono se prolungate. La disposizione metrica di Milton, Shelley e Tennyson, così come quella di Hubert Parry e Charles Stanford con la loro aderenza impacciata alla prosodia, risultano a dir poco pedestri. Per contro, l'abilità di intonare versi di prim'ordine senza detrimento per l'accentazione, lasciando più libertà all'immaginazione musicale, era un dono che Benjamin Britten possedeva pienamente, fatto che spiega perché egli rimanga il maggiore autore britannico di *songs* dopo Purcell e il suo più importante predecessore, il liutista John Dowland.

L'opera, tuttavia, ha sempre costituito una sfida più difficile. Sino a un'epoca recente, l'intero genere è stato guardato con sfavore dall'*establishment* musicale inglese, i cui rappresentanti hanno in maggioranza avallato l'opinione di Parry che «gli appassionati d'opera hanno sempre avuto il peggior cattivo gusto fra le categorie umane che si autodefiniscono musicali».² Per quanti tentativi si siano fatti di composizione drammatica nell'isola, nessuno è mai entrato nel repertorio internazionale, con la sporadica eccezione di *The*

¹ OSCAR ADOLF HERMANN SCHMITZ, *Das Land ohne Musik: englische Gesellschaftsprobleme*, München, Georg Müller, 1914.

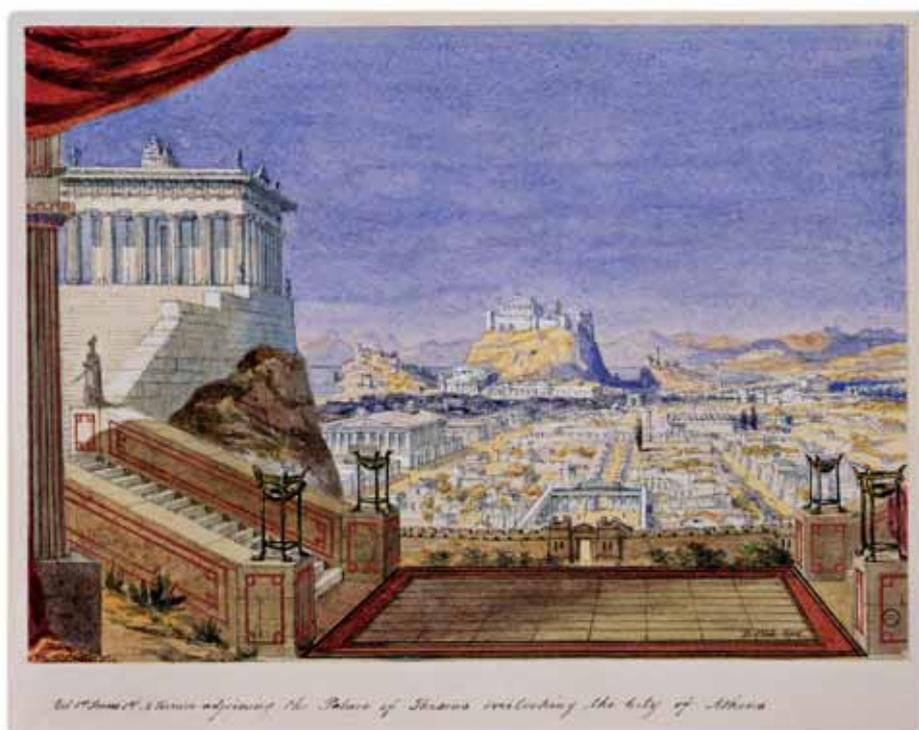
² CHARLES HUBERT HASTINGS PARRY, *The Evolution of the Art of Music*, London, Keegan Paul, 1931¹⁰, p. 306.

Bohemian Girl (1845) di Michael Balfe, che godette di una breve, seppure immeritata, fortuna europea verso la metà del secolo. Toccò a *Peter Grimes* di Britten, un centinaio di anni più tardi, il compito di mostrare come una «grande opera inglese» non fosse una contraddizione in termini. A *Midsummer Night's Dream*, l'ottava opera del compositore, data la prima volta all'Aldeburgh Festival del 1960 per inaugurare la Jubilee Hall e poi ripresa all'Holland Festival dello stesso anno, rappresenta la sua unica incursione nella *Literaturoper*. Non che il soggetto fosse nuovo: *The Fairy Queen* (1692) di Purcell è basato sulla stessa commedia sviluppata in un enorme spettacolo d'intrattenimento, la cui musica è puramente di scena, e tutti i *songs* sono affidati a personaggi che, oltre a intonare un testo adattato da Elkanah Settle, non hanno nulla a che vedere con l'azione. Nell'opera di Britten, invece, pochi sono i versi collocati altrove, e per ragioni puramente musicali, mentre solo uno non è di Shakespeare, essendo stato inserito in seguito all'esclusione dal *cast* del padre di Ermia, Egeo, che vuole imporle la scelta del marito. Anche Ralph Vaughan Williams aveva tentato qualcosa di simile con il suo *Sir John in Love* (1929), una versione di *The Merry Wives of Windsor* che non ha ancora avuto una messinscena professionale: ma per gli episodi lirici che voleva interpolare nel più concreto di tutti i testi teatrali del bardo, egli ha fatto ricorso ad altri autori. Nella sua trasposizione di *A Midsummer Night's Dream* Britten è riuscito a recuperare nella musica tutto il linguaggio di Shakespeare, dalla fantasia poetica degli esseri sovranaturali, passando per le umanissime vicende amorose degli amanti, alle buffonate dei 'rozzi artigiani' – tutto perfettamente organizzato in un idioma le cui principali influenze devono essere cercate fuori dal suolo nativo.

Se Alfredo Casella avesse avuto ragione, individuando nel *Falstaff* di Verdi il punto di partenza per la migliore musica italiana del suo tempo,³ la sua osservazione potrebbe essere applicata altrettanto felicemente al prologo di *Peter Grimes*, dove il discorso musicale circola con leggerezza, avanti e indietro, dalla voce all'orchestra, come accade all'Osteria della giarrettiera e nei suoi paraggi, né Britten stesso ha nascosto di aver tratto ispirazione da Mozart e Verdi per i suoi cimenti operistici.⁴ La sua matura sensibilità per le molteplici risorse della voce umana gli permise di individualizzare nel *Midsummer* una gamma di personaggi insolitamente ampia. Per il soprannaturale si sarebbe servito solo di voci 'bianche': un controte-

³ ALFREDO CASELLA *21 + 26*, Roma-Milano, Augustea, 1931, p. 97 (rist. Firenze, Olschki, 2001: *Tendenze e stile della nuova musica italiana*, pp. 43-47: 46).

⁴ HUMPHREY CARPENTER, *Benjamin Britten: a Biography*, London, Faber & Faber, 1992, p. 347.



William Gordon (1801-1874), bozzetto scenico (Terrazza attigua al palazzo di Teseo) per la rappresentazione di *A Midsummer Night's Dream* al Princess's Theatre di Londra (1856). Acquerello e pigmento opaco. Londra, The Victoria and Albert Museum. Da *Shakespeare nell'arte*. Ferrara - Palazzo dei Diamanti, 16 febbraio - 15 giugno 2003; Londra - Dulwich Picture Gallery, 16 luglio - 19 ottobre 2003, a cura di Jane Martineau e Maria Grazia Messina, Ferrara Arte 2003.

nore per Oberon, un soprano acuto di coloratura per Titania e voci di ragazzi per le fate, con un Puck adolescente e ruolo recitato, le cui capriole acrobatiche vengono riflesse da una figura saltellante, basata su arpeggi delle trombe e sui tocchi del tamburo (cfr. I, 21⁵), variata ad ogni ricorrenza (il ruolo fu creato da Leonide Massine II, figlio della famosa *star* dei Balletti Russi di Diaghilev). I quattro innamorati, la cui distribuzione vocale corrisponde a quella dei loro colleghi di *Così fan tutte*, non sono meno acutamente differenziati: Elena, la più alta delle due donne di Shakespeare, è assegnata ad un soprano, Ermia ad un mezzosoprano. Fra gli artigiani Bottom (Chiappa), il tessitore, spicca per un registro che si estende fra il baritono normale di Demetrio e il basso profondo di Quince (Cotogno), il carpentiere, e c'è inoltre uno splendido ruolo di tenore buffo pensato per Peter Pears: Flute (Soffietto), riparatore di mantici.

Mentre in *Peter Grimes*, *Billy Budd* e *Gloriana* Britten si è messo alla prova con un'orchestra dall'organico al completo, altrove nella sua produzione drammatica egli ha mostrato uguale maestria nel trattare gli insiemi cameristici. A *Midsummer Night's Dream* rientra in entrambe le categorie: due flauti, che raddoppiano due ottavini, un oboe che doppia un corno inglese, due clarinetti, un fagotto, due corni, una tromba, un trombone, due arpe, clavicembalo e celesta; una multiforme varietà di percussioni viene affidata a due esecutori, mentre viene prescritto un numero di archi non inferiore a dodici. A questo organico si deve aggiungere una piccola banda in scena di flauti dolci sopranini, piatti piccoli e due *woodblocks*: quanto basta per definire i tre piani su cui si svolge l'azione. La scena d'apertura è dominata da arpa, clavicembalo e percussioni, associati per la maggior parte dell'opera con il soprannaturale; ed è a questo elemento, quale principale motore dell'azione, che sono assegnati gli elementi formali più convenzionali: l'iniziale «Over hill, over dale» («Per colli e per vallate»: Puck in Shakespeare, le fate in Britten; I, due dopo 2), propone un disegno di sesta ascendente e discendente in 6/4 che riappare, ma a specchio, come ritornello («Lullaby») della canzone che le fate intonano prima che cali il sipario, «You spotted snakes with double tongue» («Voi serpi screziate, dalla lingua forcuta»; I, 97), riportando così il primo atto al suo punto di partenza; «I know a bank where the wild thyme grows» («So di una sponda ove fiorisce il timo sel-

⁵ Tutti i rimandi alla partitura d'orchestra, nel testo e negli esempi musicali, vengono dati con l'atto e il numero di battute che precedono o seguono la cifra di richiamo, e sono rivolti a BENJAMIN BRITTEN, *A Midsummer Night's Dream*, London, Boosey & Hawkes, © 1961 by Hawkes & Son. Per i versi e i nomi dei personaggi si fa riferimento alla trad. italiana di Carlo Vitali, qui pubblicata a fronte del libretto di Britten.

vaggio»; I, 47) di Oberon con il suo lento ritornello; l'arietta con *da capo* di Titania nel second'atto «Be kind and courteous to this gentleman» («Siate dolci e cortesi con questo gentiluomo», cioè Bottom; II, 37), e la solenne sarabanda che segna la riconciliazione con il suo consorte regale nel terz'atto, dove la linea del corno inglese viene riflessa a specchio dai clarinetti (III, 12). Nella musica della banda che intrattiene Bottom con la testa d'asino nel second'atto (*Quick March*; II, 51) si trova una citazione, dolcemente distorta, della canzone infantile inglese «Girls and boys, come out to play».

Per contro, gli innamorati tendono ad esprimersi in un costante, sinuoso *melos*, che deriva il suo motivo di base dal verso di Lisandro (che gli inglesi considerano come un proverbio) «The course of true love never did run smooth» («Sempre contraria fu la fortuna ai fedeli amanti»; I, otto prima di 26). Qui il compositore usa combinazioni tradizionali di archi e fiati, riservando pulsazioni suadenti a Ermia e Lisandro, e sincopi agitate per Elena e il recalcitrante Demetrio. Gli artigiani, dal canto loro, sono definiti mediante un trattamento musicale di ampio respiro, che va dalla declamazione al recitativo, sino a squarci di lirismo esagerato, tutto a ritmo frizzante – un procedimento che sicuramente palesa un altro debito verso il compositore di *Falstaff*. Le loro buffonate raggiungono il culmine nel *Tragical play of Pyramus and Thisbe*, dove vengono garbatamente presi in giro i luoghi comuni dell'opera italiana romantica. L'anno precedente alla prima rappresentazione del *Midsummer Night's Dream*, Joan Sutherland conquistava fama mondiale cantando *Lucia di Lammermoor* al Covent Garden, e il Flute di Peter Pears suscitò l'ilarità generale parodiando, quale Tisbe nella 'tragedia', i manierismi della diva. Altri vezzi vocali previsti da Britten (in particolare i lievi sobbalzi verso l'acuto a ogni occorrenza della parola «moon») potrebbero sembrare fin troppo ovvi, ma non più di celie analoghe sfoggiate da Donizetti nel second'atto della *Fille du régiment*, un lavoro che lo stesso Mendelssohn, come dichiarò ai suoi scandalizzati ammiratori, avrebbe voluto scrivere, se ne fosse stato capace.

E un accenno a Mendelssohn è qui opportuno, poiché i quattro accordi con cui aprì la sua musica di scena per il dramma fantastico di Shakespeare possono essere paragonati al 'motivo del sonno' che apre il second'atto dell'opera di Britten, ma con un'importante differenza: qui gli accordi non sono solo tonalmente irrelati, ma nel loro insieme coprono l'intera gamma delle dodici note – un gesto che solleva la questione sul debito del compositore verso la dodecafonia di Schönberg.⁶ A dire il vero, i due artisti usano il si-

⁶ Si veda l'es. 2 del saggio di Davide Daolmi, alla p. 118, e le sue considerazioni in proposito.



1



2

1. Famiglia Grieve, bozzetto scenico (studio per il sottobosco; felci e campane) per una rappresentazione di *A Midsummer Night's Dream* al Princess's Theatre di Londra (1856). Guazzo su carta. Londra, The Victoria and Albert Museum. Da *Shakespeare nell'arte* cit.

2. Famiglia Grieve, Tavola degli elementi scenici che entrano nella tragedia di Piramo e Tisbe (messa in scena nel quinto atto - terzo dell'opera - da Bottom e compagni); per la rappresentazione di *A Midsummer Night's Dream* al Princess's Theatre di Londra (1856). Guazzo su carta. Londra, The Victoria and Albert Museum. Da *Shakespeare nell'arte* cit.

stema in modo abbastanza differente: Britten vi si accosta per la prima volta nella sua precedente opera, *The Turn of the Screw*, la più intricata di tutte nell'organizzazione, in cui esso realizza l'equivalente di una sequenza di variazioni estese e derivative. Per citare lo studioso Peter Evans,

né qui né altrove Britten ha guardato alle dodici note come per istituire una negazione delle gerarchie tonali, ma piuttosto come a una loro ramificazione. In nessun contesto dato, per quanto possano esserlo note centrali rapidamente fluttuanti, è permesso loro di usare il vecchio potere di attrazione. E dal momento che Britten raramente consente alla sua armonia di vagare oltre a ciò che l'orecchio può ricostruire secondo le norme triadiche, in nessun luogo questo materiale melodico di dodici note ci porta verso la dissoluzione del motivo nella tessitura praticata da Schönberg, e il suo conseguente abbandono delle funzioni armoniche tonali.⁷

Certo ben poco della presente partitura, a parte la musica degli artigiani, è privo di una precisa armatura di chiave; da qui l'abilità di Britten di passare senza alcuna incongruenza dalle più dure dissonanze (normalmente stemperate, tuttavia, nella rifinitura orchestrale) al più puro lirismo diatonico – in nessun punto più sensuale e seducente di quando Titania corteggia Bottom. Si noti, inoltre, quanto spesso le idee più semplici s'imprimano nella memoria grazie a una nota estranea – talvolta un quarto grado alzato o un settimo abbassato – in un modo che ricorda Puccini; e anche le frequenti incursioni in 'bitonalità' basate sulla frizione tra tonalità distanti un semitono, come accade nel delicato motivo per *Glockenspiel* e celesta sul *tremolando* degli archi con sordina, associato alla pozione magica di Oberon (I, 19).

La commedia di Shakespeare inizia nel mondo della vita di ogni giorno, presieduta da Theseus e Hippolita. L'esordio di Britten sembrerebbe prendere il segnale d'inizio dai famosi versi di Prospero in *The Tempest* (4.1. 156-157):

We are such stuff

As dreams are made on.

«Noi siamo della stessa sostanza / di cui sono fatti i sogni»: così, il mistero del bosco avvolge l'intero primo atto con una successione di accordi degli archi in *glissando*, disposta come una serie di interludi che raccordino i tre piani drammatici lungo i quali procede l'azione. I quattro accordi del 'motivo del sonno' sono subito sviluppati in un'ampia struttura per l'inizio del second'atto, che fornisce la base dell'incantevole coro di fate che ne avvia la conclusione («On the ground, / sleep sound» – «Sulla nuda terra / dormi so-

⁷ PETER EVANS, *The Music of Benjamin Britten*, London, J. M. Dent, 1979, p. 206.

do»; II, 102) e su cui cala, simmetricamente, il sipario. Il terz'atto suscita un senso di risveglio, con un luminoso disegno degli archi più acuti⁸ che si muove attraverso una tonalità centrale, comprensiva della riconciliazione di Oberon con la sua regina e di quella dei quattro innamorati, espressa in un quartetto magnificamente articolato su una miscela di scale ascendenti in varie tonalità (III, cinque prima di 20). È qui che Britten colloca un motivo di richiami dei corni con sordina (III, una prima di 23) che, avvicinandosi sempre di più, segnalano il passaggio alla corte di Teseo. All'interno di questa azione il recupero di Bottom (non senza reminiscenze di quel che egli chiama «Bottom's dream, because it hath no bottom» – «Il sogno del Chiappa, perché non ha capo né coda»; III, quattro prima di 33) e il suo riunirsi agli artigiani formano un interludio. Il *Tragical play of Pyramus and Thisbe* è seguito da una vivace bergamasca sulla quale certo avrebbe potuto calare il sipario, ma Britten segue Shakespeare tornando al mondo soprannaturale con musica di indimenticabile bellezza, che supera perfino il più prosaico congedo del poeta. Il mistero notturno rappresenta tuttavia una provincia speciale dell'arte dei suoni, come nessuno sapeva meglio di Verdi quando mise mano all'ultimo atto di *Falstaff*. È a quest'opera che allude Boito, quando scrive al suo augusto collaboratore:

Schizzare i tipi con pochi segni, mover l'intrigo, estrarre tutto il sugo di quella enorme melarancia Shakespeariana senza che nel piccolo bicchiere guizzino i semi inutili [...] è difficile, difficile, difficile ma bisogna che sembri facile, facile, facile.⁹

Questo, e altro ancora, è precisamente ciò che Britten ha raggiunto nella sua realizzazione musicale di *A Midsummer Night's Dream*.

(traduzione dall'inglese di Cecilia Palandri)

⁸ Si veda l'es. 3 del saggio di Davide Daolmi, alle pp. 118-119.

⁹ Lettera a Verdi, 20 agosto [1889], in *Carteggio Verdi-Boito*, a cura di Mario Medici e Marcello Conati, 2 voll., Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 1978, vol. I, pp. 153-155.

Davide Daolmi

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

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

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

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

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

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



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



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

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

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

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

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

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

² *Ibidem*.

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

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

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

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

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

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

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

[Shakespeare]

OBERON

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

[Britten/traduzione]

OBERON, TITANIA, FATE

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

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

[Shakespeare]

PUCK

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

[Britten/traduzione]

RAGNATELO, MOSTARDINO

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

Methought I was enamour'd of an ass.⁷

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

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

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

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

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

ESEMPIO 1 – I, bb.1-10

Slow and mysterious

(glissando)

pp (archi con sordina)

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

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

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

ESEMPIO 2 – II, bb. 1-4

2 Flauti
Oboe
2 Clarinetti
Fagotto

2 Corni
Tromba
Trombone
(con sordina)

Piatto sospeso
Vibrafono
2 Arpe
Clavicembalo

Archi
(con sordina)

pp

pp

pp

pp

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

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

ESEMPIO 3 – III, bb. 1-21

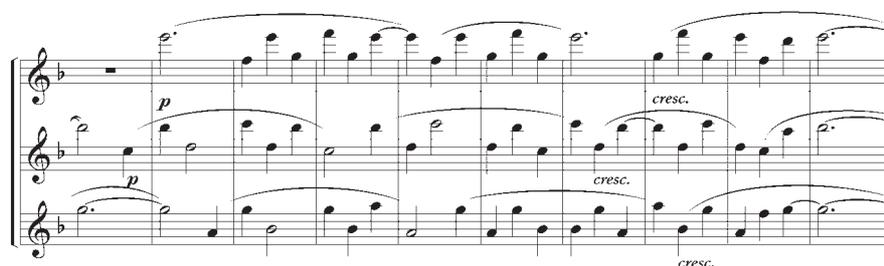
Gently flowing crotchets

(Violini divisi a 3)

ppp

pp

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21



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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁹ *A new Britten opera cit.*, p. 9.

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

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

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

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

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



1



3

2

1. Joseph Noel Paton (1821-1901), *La riconciliazione di Oberon e Titania*. Edimburgo, The National Gallery of Scotland.

2. Daniel Maclise (1806-1870), *Bottom liberato dall'incantesimo*. Olio su tela. Hartford (Connecticut), Wadsworth Atheneum Museum of Arts.

3. Joshua Reynolds (1723-1792), *Puck*. Olio su tela. Collezione privata.

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

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

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

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

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

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

¹² Riportato in NATTIEZ, *Wagner androgino* cit., p. 27 (1.1.2.2).

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

¹⁴ *Ibidem*.

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

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

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

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

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

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

E se non bastasse:

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

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

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

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

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

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

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ivi*, p. 226.

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

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

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

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

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

OBERON

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

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

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

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

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

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

[Shakespeare]

PUCK

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

[Britten/traduzione]

PUCK

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

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

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

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

Benjamin Britten

Il Sogno del compositore¹

Lo scorso agosto si è pensato che per il festival di Aldeburgh di quest'anno, con l'occasione dell'apertura della ristrutturata Jubilee Hall, avrei dovuto scrivere un'opera vera e propria.

La decisione è stata relativamente improvvisa, e non c'è stato tempo di scrivere un libretto, così ne abbiamo adottato uno già pronto. Ricevo un mucchio di lettere di giovani che mi chiedono come impiegare il loro talento: di solito rispondo che dovrebbero imparare ad adeguarsi alle circostanze; ed è proprio quanto è successo con la mia nuova opera: un esempio di come la situazione contingente possa influenzare quello che si fa.

Fin da piccolo ho amato il *Sogno di una notte di mezz'estate*. Man mano che invecchio mi accorgo di preferire i lavori di artisti molto giovani o molto vecchi. Ho sempre pensato al *Sogno* come all'opera di un ragazzo, qualunque fosse stata l'età di Shakespeare quando lo scrisse.

Il suo adattamento operistico si è rivelato assai stimolante perché la storia richiede tre gruppi ben distinti – gli amanti, gli artigiani e le fate – che peraltro interagiscono tra loro. Nell'opera ho usato un tipo diverso di scrittura e di 'tinta' orchestrale per ciascuno dei gruppi: le fate, ad esempio, sono accompagnate da arpe e percussioni – anche se ovviamente, usando una piccola orchestra, tali strumenti compaiono anche in altre situazioni.

Trovo molto rischioso, scrivendo un'opera, cominciare a comporre la musica prima che il testo del libretto sia stato quantomeno abbozzato. Generalmente il compositore si consulta con il librettista, insieme si decidono

¹ Questo testo, in cui Britten presentava l'allestimento di *A Midsummer Night's Dream* (Aldeburgh Festival, 9 giugno 1960) fu pubblicato in «Observer weekend review» (5 giugno 1960, pp. 9-11) col titolo *A new Britten opera*; e ristampato in *The Britten companion* (a cura di Christopher Palmer, London, Faber & Faber, 1984) col titolo *The composer's 'Dream'* (adottato in questa traduzione). Le note sono del traduttore.



William D. Bramhall Jr., *Caricatura di Benjamin Britten*. Da *The 1980 Musical Engagement Calendar*, New York, Brandywine Calendars, 1979.

la forma che il soggetto assumerà e il modo in cui verrà trattato. Nel mio caso, quando ho collaborato con E. M. Forster o William Plomer, si tratteggiava lo schema dell'opera come un pittore potrebbe schizzare il bozzetto di un quadro. Con il *Sogno* il primo compito fu ridurre la commedia a dimensioni più maneggevoli, il che in sostanza comportava semplificare e tagliare una storia estremamente complessa. In un'operazione di questo tipo ci si può solo augurare di non perder troppo dell'originale, ma dato che il canto occupa più tempo della recitazione, tradurre in opera l'intero *Sogno* avrebbe prodotto un lavoro delle dimensioni dell'*Anello* wagneriano.

Con Peter Pears (che interpreta Flute, l'«aggiustamantici») abbiamo avuto grossi problemi nell'adattare gli spunti della commedia, senza alterare le sue proporzioni. Ci siamo attenuti fedelmente al testo di Shakespeare, aggiungendo solo un verso: «Compelling thee to marry with Demetrius» (l'obbligarti alle nozze con Demetrio).² Ci siamo basati su molte edizioni, ma principalmente abbiamo usato il *facsimile* del primo in-folio e del primo in-quarto.

Non mi sento affatto colpevole per avere ridotto la commedia di una buona metà; l'originale di Shakespeare sopravvivrà. Non mi sono neppure sentito intimidito dall'affrontare un capolavoro la cui musicalità è già nei versi stessi: la musica scritta per la commedia e la sua interna musicalità si muovono su piani distinti. Non ho cercato di offrire una nuova lettura della commedia: se così avessi voluto, meglio mi sarei espresso a parole; ma non si può evitare di dare un'interpretazione quale che sia, anche quando non se ne voglia proporre una in particolare.

L'opera è molto più rilassata di quanto non sia *Il giro di vite*; ha assai meno scene e un colore molto meno uniforme. Nella forma assomiglia molto di più a *Peter Grimes*. Ma il lavoro per il *Sogno* è stato decisamente più impegnativo: in parte perché l'ultima fatica sembra sempre quella più difficile, e in parte a causa della temibile sfida rappresentata dai versi di Shakespeare. Nell'adattamento siamo stati ben attenti a non sottovalutare nessuna frase, perché frutto di una poesia immortale.

Ho cominciato a lavorare effettivamente all'opera in ottobre e l'ho finita – credo – il Venerdì Santo: sette mesi per completare tutto, inclusa la partitura. Non è la velocità di un Mozart o di un Verdi, ma oggi come oggi, smarrito un comune linguaggio, è certo una rarità. Tra le grandi opere è quella che ho scritto più rapidamente, anche se per *Let's make an Opera* ho impiegato solo una quindicina di giorni.

² Inserito fra i vv. 162-163 del prim'atto; in partitura: quattro dopo 30.

Scrivere un'opera è molto diverso dallo scrivere singoli pezzi vocali: certo anche un'opera comprende brani separati, ma anche molte altre forme e deve seguire soprattutto un piano drammaturgico preciso. Per me la forma del dramma è la prima cosa: con il *Sogno*, come con altre opere, avevo in mente innanzi tutto il piano generale dell'opera. Ho concepito il lavoro senza aver in testa una sola nota, tanto che avrei potuto descrivere a parole l'intera musica ma non avrei saputo suonare alcunché.

Mentre scrivevo l'opera ho passato un inverno particolarmente difficile. Di solito il mio orario di lavoro è assai regolare: la mattina, e poi di nuovo tra le quattro e le otto di sera. Nei dintorni di Aldeburgh, a quanto pare, il tempo è più bello all'inizio della giornata; verso mezzogiorno il cielo si rannuvola, e per me diventa impossibile lavorare. Di notte non riesco a far nulla: nel Suffolk l'aria è pungente, e al calar della notte non ho voglia di far altro che dormire. Quest'inverno mi sono ammalato piuttosto seriamente, ma ho dovuto continuare a lavorare. Buona parte del terzo atto l'ho scritta con l'influenza e non mi sentivo per niente bene, il che non è stato affatto piacevole. Ma credo che le inclinazioni di una persona, il fatto che abbia voglia o meno di lavorare, non debbano incidere sulla qualità del lavoro. Molto spesso è proprio dopo aver passato quella che si reputa un'ottima mattinata di lavoro che bisogna vigilare: forse le facoltà critiche si sono semplicemente assopite.

Non ho cercato di dare all'opera un sapore elisabettiano; non è più elisabettiana di quanto la commedia di Shakespeare non fosse ateniese. Forse uno o due punti possono apparire strani agli spettatori: le fate, ad esempio, sono ben diverse da quegli esseri innocenti e vacui che spesso compaiono nelle produzioni shakespeariane. Nelle fate di Shakespeare mi ha sempre colpito una sorta di asprezza; d'altronde alcuni dei versi loro assegnati sono particolarmente curiosi – ad esempio quello che dice «Voi serpi screziate dalla lingua biforcuta».³

Le fate, dopotutto, costituiscono la guardia di Titania, e quindi, in certi punti, sono accompagnate da una musica marziale. Come nel mondo reale (sia detto per inciso) anche nel mondo degli spiriti c'è il male e c'è il bene.

Puck è molto diverso da tutti gli altri personaggi della commedia: lo trovo del tutto amorale, eppure innocente. Nella nostra produzione è interpretato dal figlio quindicenne di Leonide Massine: non canta, si limita a parlare e fare acrobazie. Ho avuto l'idea di questo Puck a Stoccolma, dove ho visto dei piccoli acrobati svedesi che avevano un'agilità e una mimica straordinarie: è stato lì che ho avuto l'intuizione di come fare Puck.

³ «You spotted snakes with double tongues»; *Dream*, 2.2.9; partitura: 1, tre dopo 97.



1



2

1. Benedikt Fred Dolbin (1883-1971), *Britten accompagna Pears al pianoforte*. Come duo cameristico, Britten e Pears svolsero un'intensa attività concertistica, eseguendo tra l'altro per la prima volta diversi cicli vocali britteniani, come per esempio *Seven Sonnets of Micheangelo* e *The Holy Sonnets of John Donne*.

2. Britten al suo tavolo da lavoro (circa 1950).

L'opera è stata pensata in scala ridotta, perché scritta per una sala che può contenere solo trecentosedici persone. L'orchestra dev'essere necessariamente piccola, il che presenta grandi vantaggi: si può lavorare più nel dettaglio e con maggiore disciplina. I cantanti non sono costretti a mantenere un volume vocale uniformemente alto come nelle normali produzioni operistiche, e pertanto possono usare la voce in tutta la gamma di colori. Altro vantaggio del lavorare su scala ridotta è che si possono scegliere cantanti che sappiano recitare o che siano disposti a impararlo.

Una parte del pubblico d'opera sembra preferire i cantanti che non sanno recitare: c'è un curioso snobismo al contrario in Inghilterra, per cui si preferisce addirittura che i cantanti recitino peggio che possono. Questi spettatori non vogliono affatto che l'opera diventi una cosa seria: apprezzano i cantanti che semplicemente si piazzano sotto i riflettori e strillano.

Io invece voglio cantanti che sappiano recitare; e come me lo volevano Mozart, Gluck e Verdi. C'è un solo cantante in questa produzione che non è mai salito sul palcoscenico prima d'ora;⁴ ma la sua grande personalità di concertista si adatta facilmente al palcoscenico e la sua recitazione sta molto migliorando. Quanti cantanti sanno come muoversi in scena? Penso che ogni futuro cantante dovrebbe fare un corso di recitazione già dalla scuola di canto. Si sperava che, dopo la guerra, il pubblico si sarebbe ribellato alle opere mal recitate, mal dirette e cantate in lingua straniera.

Porteremo il *Sogno* in Olanda subito dopo il festival di Aldeburgh. Se verrà apprezzato sarà ripreso in tutto il mondo, sempre in traduzione – ho sentito *Peter Grimes* persino in serbocroato. In ogni caso quest'opera è nata per la riapertura della Jubilee Hall del festival di Aldeburgh, ed è soprattutto qui che spero abbia successo.

(traduzione dall'inglese di Andrea Graglia)

⁴ È Alfred Deller che interpretava Oberon.

David Pountney

Appunti per un'interpretazione registica di *A Midsummer Night's Dream*

Il sogno di una notte di mezz'estate tenta, così come le altre commedie di Shakespeare, di esplorare la natura dei personaggi, collocandoli in circostanze strane e non convenzionali, per poi osservarli mentre prendono coscienza del loro lato nascosto, superando questa 'difficoltà' alla fine. In *Come vi pare* essi vengono esiliati in un «desert» – termine usato da Shakespeare per indicare la natura selvaggia e indomita –, sentito in epoca preromantica come qualcosa di raccapricciante e spaventoso. Nella *Dodicesima notte* i personaggi fanno naufragio su una spiaggia straniera, l'Illiria, nel *Sogno* sono la Foresta e i suoi abitanti fatati a fornire quello scenario di incertezza e confusione, dove i protagonisti possono scoprire passioni e qualità a loro ignote, nei percorsi ordinari della vita di tutti i giorni.

Dal momento che si tratta principalmente di un processo di apprendimento che prepara i partecipanti a far ritorno arricchiti alla propria esistenza, potrei dare a questa regia un sottotitolo: *Scuola serale*.

Scuola in quanto luogo di apprendimento, *serale* perché ciò avviene nell'oscurità e sull'oscurità – oscurità non solo della notte ma anche emotiva e psicologica – e *Scuola serale* nell'insieme perché è un posto dove gli adulti vanno per imparare, arricchire la propria cultura e 'migliorare se stessi'.

Questa associazione si rivela importante (per noi, non per il pubblico che non è obbligato a saperlo) dato che in questa scuola si trovano evidentemente tre diverse generazioni. Ci sono i bambini – le fate – e i loro genitori/maestri Oberon e Titania (Benjamin Britten e Peter Pears, ovviamente) spaventati e inefficienti che impartiscono un'educazione inquietante sul mondo delle emozioni e del matrimonio con il loro cattivo esempio. Ci sono i giovani – gli amanti – che vanno disperatamente alla ricerca di una ventata di novità e di esperienze dell'ultima ora, prima di mettere la testa a posto e scoprire le conseguenze del più grande errore della vita, il matrimonio! E ci sono i vecchi strambi – gli artigiani – che sono ormai al di là della sperimentazione erotica e sono passati con naturalezza al teatro come stru-

mento per capire chi si è, fingendo di essere ciò che non si è. Questo scompiglio è osservato dall'alto (in senso letterale – infatti 'osservano' gran parte della rappresentazione da un palco) da una coppia di progenitori – Teseo e Ippolita.

La rappresentazione inizia quindi in un'aula scolastica, un edificio dall'aspetto piuttosto puritano con balcone e larghe finestre. Questo è ciò che si vedrà prima che la musica cominci. Con le prime magiche note questo spazio piuttosto austero lentamente si trasforma mentre gli 'scolari' – in questo caso l'intera compagnia (cioè le tre generazioni) si siedono ai loro posti. La lavagna sul muro in fondo all'aula è una superficie trasparente dietro la quale si può vedere la 'foresta' e, attraverso i finestroni chiari, i segni della natura riescono a penetrare nell'aula. Lo spazio è così sia giocoso – l'aula può anche trasformarsi in palestra o nel podio di un rudimentale teatrino scolastico – che suggestivo, consentendo al raffinato ritratto della natura dipinto dalla musica di trovare il suo equivalente sulla scena.

Il palco fornisce un punto di vista voyeuristico dal quale i 'maestri' infidi e malevoli (Oberon e Titania) possono osservare i progressi dei loro scolari e, anche, tramare reciproca vendetta. In altri momenti i bambini possono osservare – si spera con risultati proficui – le molte follie dell'amore giovanile.

Speriamo che questa idea metterà in risalto gli elementi di indagine psicologica inerenti all'opera, lasciando ampio spazio ad un divertimento giocoso e di suggestiva bellezza.

(traduzione dall'inglese di Francesca Piviotti Inghilleri)

Guido Paduano

La realtà e i suoi contrari

1. Pluralità e unità del «Sogno».

A Midsummer Night's Dream contiene tre azioni diverse e compresenti.

La prima, interna al mondo fiabesco delle fate e degli elfi, che hanno per sede cronotopica il bosco notturno, rappresenta e risolve la tensione nella coppia che governa questo mondo, Oberon e Titania. Nata per il rifiuto di Titania di concedere a Oberon come paggio il figlio di una sua cara amica, essa provoca inquietanti squilibri di respiro cosmico: confonde l'alternarsi delle stagioni, ammorba l'aria, distrugge i raccolti e in genere le risorse della vita umana (2.1.88-117). Nell'impossibilità di trovare un accordo, Oberon ricorre a uno strumento che oggettiva attraverso il ricatto la supremazia del potere maschile: il succo magico di una viola spruzzato sulle ciglia di Titania addormentata la farà innamorare del primo essere che vedrà al suo risveglio; nella fattispecie, di un rozzo artigiano di nome Bottom, abitante in un'Atene assai diversa da quella di Socrate, al quale per di più il folletto Puck, vassallo di Oberon, impone una grottesca testa d'asino. La condizione di debolezza, in cui questo innamoramento la mette, costringe Titania a cedere, e con la sua guarigione dall'incantesimo il mondo può riassetarsi nella sua cosiddetta fisiologia.

La coppia ricostituita sorvola anche su motivi di astiosa gelosia che erano prima emersi, e che alludono alle relazioni incrociate di Titania con Teseo e di Oberon con Ippolita: ma Teseo e Ippolita celebrano adesso il loro matrimonio, passando altresì dal ruolo di eroi mitici a quello di governanti di Atene e garanti dell'ordine sociale. È da notare che anche questa coppia è caratterizzata da motivi conflittuali: Teseo ha conquistato Ippolita con le armi, e solo dopo averla domata promette (1.1.16-17):

I will wed thee in another key,
With pomp, with triumph, and with revelling.¹

¹ «Con altro stile voglio sposarti: con pompe, trionfi e feste» (la traduzione dei passi di Shakespeare si deve a Carlo Vitali per la parte confluita nel libretto di Britten, quale viene stam-

La seconda azione mette invece in comunicazione il mondo fiabesco col mondo ateniese aristocratico, cui appartengono quattro giovani, due uomini e due donne, legati da relazioni amorose che nella situazione incipitaria creano un forte turbamento sociale. Lisandro ed Ermia si amano, ma il padre di Ermia l'ha destinata sposa a Demetrio, il quale l'ama a sua volta, ed è, altrettanto inutilmente, amato da Elena. Nel bosco dove i due innamorati trasgressivi si rifugiano, li insegue Demetrio, messo sulle loro piste da Elena, che per amore tradisce l'amicizia con Ermia; ma arriva anche la stessa Elena, che non può star lontana da Demetrio, per quanto lui la respinga.

Oberon pensa di usare il succo della viola come arma stavolta non violenta ma benigna, per compiere il solo e semplice mutamento che trasformerebbe il quartetto dissonante e dolorante in due coppie felici: far sì che Demetrio si innamori di Elena (situazione che del resto si era già verificata nell'antefatto). Ma Puck sbaglia, scambiando Lisandro per Demetrio e peggiorando vistosamente la situazione, rendendo cioè universale non la felicità, che era il fine perseguito, ma l'insuccesso amoroso, che adesso percorre un circolo perfetto: Lisandro ama, non ricambiato, Elena, Elena Demetrio, Demetrio Ermia, ed Ermia Lisandro.

La correzione dell'errore non è semplice, dovendosi svolgere in due fasi, sempre con l'uso della magia. La prima fase fa quello che prima avrebbe dovuto fare Puck, in modo che Demetrio si innamori o reinnamori finalmente di Elena. Esito di questo movimento intermedio è una situazione simmetrica a quella iniziale: non più Ermia ma Elena è amata contemporaneamente dai due giovani, ma può godere la reciprocità amorosa anche meno di quanto lo potesse Ermia. Si ostina infatti a credersi beffata, e il dissidio con Ermia raggiunge toni violenti. Per il riassetto definitivo la vicenda richiede un intervento parallelo a quello effettuato su Titania: l'erba che restituisca Lisandro all'amore originario.

La terza vicenda esula dalle coordinate dell'universo amoroso e si presenta come puramente tangenziale a quello fiabesco: Bottom infatti non è soltanto l'incongruo oggetto della passione indotta in Titania, ma si colloca al centro di una rappresentazione di secondo grado, un classico esempio di teatro nel teatro, perseguito con grande ampiezza e ricchezza di dettagli: lui e i suoi amici organizzano in onore di Teseo, e Ippolita, una recita della do-

pato assieme alla registrazione Philips del 1997, diretta da Sir Colin Davis, e ripubblicata in questo volume; per la parte restante, stampata in corsivo, è stata redatta da chi scrive). Le citazioni sono tratte da *The works of Shakespeare*, edited for the syndics of Cambridge University Press by Sir Authur Quiller-Couch and John Dover Wilson, Cambridge, Cambridge University Press, 1921-1966.



Manifesto per la rappresentazione del *Dream* alla Komische Oper di Berlino; regia di Walter Felsenstein, scene e costumi di Rudolf Heinrich.

lorosa vicenda di Piramo e Tisbe, ben nota da Ovidio (*Metaformosi* 4.55-166): è la storia di due innamorati di Babilonia che, appartenenti a due famiglie confinanti e nemiche, hanno imparato a parlarsi attraverso la fessura del muro che li divide. La notte che hanno deciso di fuggire insieme, dandosi appuntamento alla tomba di Nino, un feroce leone spaventa Tisbe che fugge, lasciando tra gli artigli della belva il suo velo: lo trova Piramo sopravvenendo e, credendo morta la fanciulla, si uccide; sul suo corpo si uccide a sua volta Tisbe tornata a cercarlo. Questa vicenda spesso viene considerata «affine» a quella di Lisandro ed Ermia: lo è sotto il profilo generalissimo dell'amore contrastato, ma è invece evidentissimo che la catastrofe generata dalla falsa credenza della morte dell'amato ha specifiche similarità con *Romeo and Juliet* (la cui data di composizione è assai prossima).

Questa osservazione ci mette sulla strada di constatare come non sia davvero facile ricondurre a unità il messaggio di quest'opera affascinante ed ambigua.

Prima di avanzare al riguardo una mia proposta, mi sembra tuttavia doveroso accennare al tentativo più ambizioso e profondo che sia stato compiuto al riguardo: è l'interpretazione di René Girard, uno dei punti forti del libro da lui dedicato a *Shakespeare. Il teatro dell'invidia*.²

Girard ritiene che il senso dell'unità e dell'identità della commedia si fondi sul doppio uso del tema e della terminologia della mimesi: parola che da un lato indica tradizionalmente l'operazione artistica, giacché Girard adotta come punto di partenza la definizione di Aristotele, eliminando con sovrana e a mio parere sacrosanta noncuranza le contestazioni e le revisioni che essa ha subito in ambito formalista e decostruzionista; dall'altro lato questa stessa parola rappresenta per lo studioso l'origine e il criterio regolativo dei rapporti amorosi. Essi nascerebbero infatti non da un originario interesse oggettuale verso la persona amata, che genera rivalità verso chi ce ne contende il possesso, ma, con processo inverso, dalla rivalità, dall'investimento emotivo in chi con il suo esempio ci addita un modello comportamentale e un oggetto da amare. L'amore sarebbe dunque una relazione triangolare, dove l'oggetto è secondario, serve da strumento per stabilire il contatto col rivale (o 'mediatore').

Girard non ritiene che nel *Sogno shakespeariano* le due mimesi siano semplicemente accostate dalla sinonimia:

Nell'intreccio degli artigiani, Shakespeare reinsertisce l'elemento che gli studiosi di estetica lasciano invariabilmente da parte: il desiderio di competere. Nell'intreccio

² Pubblicato in Italia da Adelphi, 1998 (l'edizione originale è del 1990, Frasset & Gaskell).

degli innamorati, invece, reinserisce l'elemento di cui gli studiosi del desiderio non tengono mai conto: l'imitazione. Questa duplice restituzione fa sì che i due intrighi si rispecchino fedelmente l'uno nell'altro, e siano le metà complementari di una singola sfida contro la tradizione filosofica e antropologica occidentale.³

La tesi è affascinante, e alcuni suoi fattori – a cominciare dalla presenza di un carattere libidico nella mimesi artistica in generale, e nell'immagine che ne fornisce il *Sogno* in particolare – sono a mio parere fuori discussione.

Qui tuttavia io cercherò di leggere la strategia testuale della commedia in base all'ipotesi di lavoro di un diverso principio unificante, benché esso abbia lo svantaggio, rispetto a quello di Girard, di porsi a un livello più alto di generalizzazione, di investire un aspetto meno specifico della condizione umana.

Si tratta infatti di valorizzare la circostanza che i due versanti del *Sogno* rappresentano entrambi l'alternativa alla medesima dimensione, che dunque li definisce entrambi negativamente, o meglio per via contrastiva: questa dimensione è la realtà, parola con cui intendiamo un assetto del mondo socialmente riconosciuto nella sua presunzione alla stabilità e alla coerenza. Ci aiuta in prima approssimazione un riferimento all'uso linguistico che ammette come *topoi* sia l'opposizione tra realtà e finzione artistica, sia quella tra realtà e sogno: e il sogno è la condizione che, allusa già nel titolo, definisce coerentemente nella commedia lo stato conseguente agli interventi di Puck.

Una condizione che abbisogna, peraltro, di precisazioni non ovvie, e forse anche inattese: se ci chiediamo infatti che cos'è il sogno nel *Sogno*, la risposta potrà sorprendere non solo chi ha in mente l'uso lessicalizzato, e rafforzato dalla diffusione vulgata della psicanalisi, di «sogno» come proiezione di un desiderio, ma anche chi ha in mente un'immagine idillica del *Sogno* shakespeariano, rideterminata dalle immagini lussureggianti di una natura apparentemente benevola.

Il sogno nel *Sogno* è invece un incubo, teste non sconfessabile Shakespeare medesimo, nel momento in cui Oberon impone a Puck di togliere a Bottom la testa asinina (4.1.65-68):

That he, awaking when the other do,
May all to Athens back again repair,
And think no more of this night's accident
But as *the fierce vexation of a dream*.⁴

Si noti che le esperienze di Bottom, corteggiato da Titania e servito dagli elfi del suo corteggio, non sono state tutte sgradevoli; ma *vexation* si riferi-

³ *Ivi*, p. 114.

⁴ «*In modo che, svegliandosi assieme agli altri, possano tornare tutti ad Atene, e non pensare più alle avventure di stanotte, se non come alla crudele vessazione di un sogno*».

sce, prima ancora che ai contenuti negativi, alla condizione di schiavitù cui le forze soprannaturali lo hanno tenuto, e sia pure come esito indiretto della violenza che, esercitata su Titania mentre dormiva, può nel caso di lei essere più legittimamente equiparata a un sogno. Ma non nel senso, a cui ci ha abituato la psicanalisi, di «attività onirica»: qui ci troviamo agli antipodi della concezione del sogno come affermazione della psiche e della fantasia, e vicini semmai alla concezione antica del sogno come segnale della soverchiantente volontà divina. Il sognatore è visto in una condizione per eccellenza passiva, in cui si trova ad essere diverso da se stesso e obbligato a comportarsi in modo del tutto scollegato rispetto a ciò che in precedenza appariva essere la sua volontà. Si noti anche che Titania, la prima e più illustre vittima, proprio grazie alla sua condizione a sua volta soprannaturale non viene compresa tra gli *all* che torneranno nel mondo umano, relegando l'accaduto nella prospettiva onirica; vi sono compresi invece gli innamorati che, come Titania, sono stati trasformati nel sonno dai ripetuti spruzzi di Puck.

L'equiparazione della loro esperienza al sogno aveva del resto preceduto quella relativa a Bottom, collocandosi al momento del terzo intervento del folletto, quello riparatorio e restaurativo su Lisandro (3.2.370-371):

When they next wake, all this derision
Shall seem a dream and fruitless vision.⁵

Alla previsione e prescrizione dell'essere soprannaturale risponde puntualmente in entrambi i casi l'atteggiamento delle sue vittime: Bottom, fedele al suo ruolo d'artista con commovente totalità, pensa a una ballata che il suo amico Quince scriverà e che lui stesso canterà, intitolata precisamente *Bottom's dream* («because it hath no bottom», è l'irresistibile spiegazione-*callembour*, 4.1.215-216). Ma appena prima anche Demetrio, che si diceva riportato all'amore di Elena «by some power», da qualche forza incontrollabile (4.1.164), proponeva: «let us recount our dreams» (4.1.198). Un'atmosfera smagata, uno sguardo velato guidano il loro rientro nel quotidiano.

Complementarmente a questa definizione del sogno, vediamo dunque che la realtà si identifica senza riserve con l'autocoscienza della persona umana e con la fede nel suo carattere sostanziale, grazie a cui comportamenti e manifestazioni si dipanano con una coerenza riconoscibile, alla quale si attribuiscono i valori illustri della libertà e della responsabilità. Essa è minacciata nel profondo dallo statuto onirico, inteso nel senso che abbiamo detto, che potrebbe creare uno scenario tragico se non fosse che la minaccia è tran-

⁵ «Quando si sveglieranno, tutto questo contrasto parrà loro un sogno, una vuota visione».



Roderick Kennedy (Bottom) e Lillian Watson (Tyrania) in *A Midsummer Night's Dream*, Festival di Aix-en-Provence, 1991; allestimento di Robert Carsen e Michael Levin.

sitoria come la condizione dell'uomo dormiente, e proprio in quanto sogno, è collocabile in una sfera separata, che l'atto stesso del risveglio allontana vittoriosamente. È curioso che quando nella commedia compare occasionalmente la concezione positiva del sogno come equivalente al desiderio, proprio la sua transitorietà e brevità è chiamata a marcare dolorosamente i limiti della felicità umana, «short as any dream» (1.1.144).

Ma lo spossamento dell'identità è anche la condizione implicita nella mimesi artistica, e tanto più evidente nella recita teatrale, dove gli attori abdicano effettivamente alla loro personalità, per un intervallo di tempo delimitato e controllato, in modo da poter assumere quella del personaggio che recitano. Che questa abdicazione sia consapevole e volontaria, non basta a escludere il rischio di una crisi dell'identità, che anche Girard ammette e che può essere paragonata a quelle che Ernesto De Martino ha individuato e studiato nei rituali magici (non pochi dei quali, peraltro, assumono forme affini al teatro), definendole con la formula «il rischio di non esserci».

Nel nostro caso il rischio è ammorbidito da una forte accentuazione del carattere ludico; ma ciò, nonostante la viva sostanza del testo shakespeariano, è costituito da un vero corpo a corpo tra realtà e finzione, dove il mondo dell' *illusion comique* è invaso dall'intrusione carnale dell'attore-persona, e le esorcizzazioni della perdita del sé si affollano con tale esplosiva brillantezza da costituire, nella loro ingenuità, la maggior fonte di comico.

Non la sola, tuttavia: il punto più importante e meno evidente sul quale voglio attirare l'attenzione è che anche gli amanti sottoposti al gioco di Puck escogitano un sistema difensivo contro quel *some power* ignoto ma indubitabile che li espropria dal loro io. E vedremo che anche queste loro affermazioni dell'io sono oggetto di comico – in modo più sottile e discreto, come è richiesto dalle gerarchie sociali, ma inequivocabile, a quanto dice Puck, che professa di essersi sbagliato in buona fede (3.2.352-353):

And so far am I glad it so did sort,
As this their jangling I esteem a sport.⁶

2. *L'attore Bottom e la sua compagnia*

La rappresentazione di secondo grado occupa nel *Sogno* tre scene rispettivamente dedicate all'organizzazione, alla prova, e alla recita vera e propria. Sono tre scene perfettamente compatte, tranne il fatto che la prova è bruscamente interrotta dalla parziale trasformazione di Bottom in asino.

Conosciamo dunque la *troupe* degli artigiani ateniesi alla fine del primo atto, quando si riuniscono in casa di Quince: il padrone di casa annuncia la scelta del testo («the most lamentable comedy and most cruel death of Pyramus and Thisby», 1.2.11-12), e poi, uno dopo l'altro distribuisce i presenti, convocati a questo scopo, sui vari ruoli, assegnando a se stesso quello marginale del padre di Tisbe (quando poi la recita si attualizza, dei genitori non si sentirà nemmeno più parlare).

Quince parla indubbiamente da capocomico, ma fin dall'inizio Bottom gli si sovrappone insistentemente, commentando le sue parole, indicandogli il da farsi, arringando gli altri compagni.

Ben presto la sua indisciplinazione prende una direzione specifica: pur designato per la parte di Piramo, protagonista maschile, Bottom non se ne accontenta, e al primo spiraglio che gli si presenta, grazie all'indecisione di Flute, che non vorrebbe la parte della prima donna perché gli sta crescendo la

⁶ «E sono contento di come sono andate le cose, perché questo loro chiasso lo considero un divertimento».

barba, si propone di recitare *anche* il ruolo di Tisbe, e dà subito un assaggio della «monstrous little voice» necessaria per esso. Poi capita che Snug, designato a fare la parte del leone, esca in una battuta di splendida stolidità (1.2.61-62):

Have you the lion's part written? Pray you, if it be, give it me, for I am slow of study.⁷

Così fa involontariamente da spalla a Bottom, che non si lascia sfuggire l'occasione: «Let me play the lion too».

A prima vista si potrebbe pensare che l'ingordigia versatile di Bottom, oltre a testimoniare indubbiamente al più alto grado il «desiderio di competere» di cui parla Girard, indichi un massimo di vocazione teatrale e di estroversione verso l'alterità celebrata dall'*illusion comique*. Io credo invece che le cose stiano esattamente all'inverso: è il narcisismo personale che prende il sopravvento, e con la sua prepotente occupazione vanifica lo spazio della recita.

Infatti, proprio l'alternarsi e la pluralità delle voci individua, fin dalle poetiche antiche, lo specifico teatrale: una forma d'arte che organizza l'interlocuzione e la cooperazione discorsiva, cioè l'intersezione delle manifestazioni individuali, facendone un sistema orientato a una finalità unitaria. Uno spettacolo per voce sola potrà essere, nel Novecento, solo l'esito di una interrogazione del teatro su se stesso, che ne smonti appunto il principio costruttivo.

La prova empirica di ciò si ritrova nel *Sogno in corpore vili*, giacché non per volontà, a differenza di Bottom, ma per incapacità e inesperienza il suo collega Flute recita la parte tutta di fila, «cues and all», ignorando cioè gli «attacchi», quando dovrebbe cedere la parola a un altro attore (3.1.94-95).

Del resto, l'esuberanza di Bottom non si limita neppure a fagocitare l'intero testo, ma trabocca dai suoi limiti attraverso l'insoddisfazione per l'assenza del ruolo che ritiene più congeniale, quello del tiranno, e di cui pure fornisce subito un saggio (1.2.27-34).

Ma ciò che in questo finale del primo atto fa pendere decisamente la bilancia contro la *fiction*, è la preoccupazione, manifestata per primo da Quince, che i contenuti inquietanti della rappresentazione, a partire dalla presenza del leone che si crede abbia sbranato Tisbe, possano impressionare il pubblico (in particolare il pubblico femminile), indisponendolo nei confronti della compagnia. In questa paura trova una facile e concreta trascrizione

⁷ «Ce l'hai scritta la parte del leone? Se c'è, fammela avere, in cortesia, perché sono un po' lento ad imparare».

il rischio antropologico cui accennavamo prima. Però Bottom ha pronta la soluzione (1.2.75-77):

But I will aggravate my voice so, that I will roar you as gently as any sucking dove;
I will roar you an 'twere any nightingale.⁸

Tutto e il contrario di tutto: Bottom sembra avvalorare alla lettera questa formula gergale, ma l'autonomia e la coerenza del messaggio che recita è davvero l'ultima delle sue preoccupazioni. Al contrario, la sua idea del teatro sembra la realizzazione estremistica e quasi parodica di quella dipendenza piatta e incondizionata dai gusti del pubblico contro la quale i grandi drammaturghi hanno sempre tuonato, giacché col suo circolo vizioso rappresenta la rinuncia all'innovazione artistica e all'educazione del pubblico medesimo.

Però quando il tema si ripresenta nella prova, all'inizio del terzo atto, la soluzione è differente. La sensibilità del pubblico femminile riguardo alla morte e al sangue, stavolta concerne il suicidio di Piramo, e Starveling, un altro della compagnia, propone senz'altro di «leave the killing out»: rimedio più intransigente, rispetto a quella di trasformare il leone in usignuolo, e più imbarazzante nel suo inficiare anche la trama, non solo le modalità espressive. Ma ecco ancora Bottom (3.1.15-20):

Not a whit: I have a device to make all well. Write me a prologue; and let the prologue seem to say, we will do no harm with our swords, and that Pyramus is not killed indeed; an for the more better assurance, tell them that I Pyramus am not Pyramus but Bottom the weaver: this will put them out of fear.⁹

Non si tratta dunque più di ammorbidire la finzione per le esigenze della realtà, ma di neutralizzarla complessivamente ribadendo il suo carattere di finzione, e *for the more better assurance*, ribadendo quella che per mantenere lo stesso tono maccheronico potremmo chiamare la realtà più reale.

S'intende bene che la preoccupazione del leone non è scomparsa, e richiede la stesso rimedio (3.1.33-42):

Nay, you must name his name, and half his face must be seen through the lion's neck, and he himself must speak through, saying thus, or to the same defect: «Ladies», or «Fair ladies – I would wish you», or «I would request you», or «I would entreat you, not to fear, not to tremble: my life for yours. If you think I come hither

⁸ «Ma terrò a freno la mia voce così da ruggire con la dolcezza di una colomba che tuba: anzi, ruggirò come un usignolo».

⁹ «Manco per idea; manco per idea. Ho un marchingegno io per metter tutto a posto. Scrivetemi un prologo, e il prologo deve aver l'aria di dire che con le nostre spade non facciamo male a nessuno, e che Piramo non si ammazza sul serio; e per una ancor migliore assicurazione, dite che io, Piramo, non sono Piramo, ma Chiappa il tessitore; e così gli leviamo la paura».



1



2

1. Lillian Watson (Tytania) e James Bowman (Oberon) in *A Midsummer Night's Dream*, Londra, Covent Garden, 1985. Il controtenore Bowman (n. 1941) cantò nella prima rappresentazione di *Death in Venice* (Voce di Apollo); partecipò alle prime di *Taverner* di Maxwell Davies e *The Ice Break* di Tippett. Rinomatissimo interprete haendeliano.

2. Jonathan Summers (Demetrius), Claire Powell (Hermia), Felicity Lott (Helena) e Kim Begley (Lysander) in *A Midsummer Night's Dream*, Londra, Covent Garden, 1986; allestimento di Christopher Renshaw e Robin Don.

as a lion, it were pity of my life. No: I am no such thing: I am a man as other men are». And there indeed, let him name his name, and tell them plainly he his Snug the joiner.¹⁰

La naturalezza della dizione smorza mirabilmente la *pointe* comica per cui si raccomanda all'attore che fa il leone di far intravedere attraverso la criniera della belva i lineamenti umani: l'idea irresistibile che un leone parlane non sia di per sé abbastanza rassicurante indica peraltro quale profondo bisogno mobiliti queste battute.

La triade del tema leonino si completerà degnamente durante la rappresentazione, quando l'attore-leone annuncia che ruggirà «in wildest rage» (cioè disattendendo la prima proposta di Bottom), ma qualificandosi con nome e professione, e dichiarando di essere «a lion-fell, nor else no lion's dam» (5.1.222)¹¹.

In prova vengono poi affrontati altri due fattori del dramma che esulano non solo dalla sfera umana, ma da quella degli esseri viventi: il chiaro di luna e il muro, entrambi suggeriti da Ovidio, anche se il primo solo di sfuggita («ad lunae radios», *Met.* 4.99). Il muro, non potendosi mettere un muro in scena, sarà rappresentato da un attore, «and let him have some plaster, or some loam, or some rough-cast about him, to signify wall» (3.1.62-64).¹²

Sul chiaro di luna, il discorso è più articolato. In un primo momento, si pensa di usare per lo spettacolo la luna 'vera': si consulta ansiosamente un calendario e si constata con sollievo che la luna ci sarà: Bottom propone dunque di lasciare aperta una finestra, in modo che la luce della luna possa filtrare in scena. Ma Quince, senza bocciare la proposta, gliene affianca un'altra, che verrà effettivamente scelta (3.1.54-56):

Ay, or else one must come in with a bush of thorns and a lantern, and say he comes to disfigure or to present the person of Moonshine.¹³

La proposta di Bottom continua a indicare una posizione saldamente attaccata alla realtà, la quale tuttavia in questo senso verrebbe strumentalizzata ai fini della finzione, riducendosi a puro 'effetto' di reale.

¹⁰ «Anzi, bisogna nominarlo per nome, e si deve vedere metà della sua faccia attraverso la criniera del leone; e lui dovrà parlare attraverso il pelo e dire così, o pressappoco: "Signore", oppure "Belle signore, vi chiederai", oppure "vi pregherei", oppure "vi supplicherai di non avere paura, di non tremare: la mia vita risponde della vostra! Povero me, se credeste che sono venuto qua da leone. Non sono niente del genere, sono un uomo come tutti", e a questo punto deve nominare il suo nome e dire chiaro e tondo che è Posapiano, lo stipettaio».

¹¹ «Son pelle di leone, e nemmeno un leoncucchiolo!».

¹² «Basta che abbia un po' di gesso, o d'intonaco, o di malta, per far capire che è un muro».

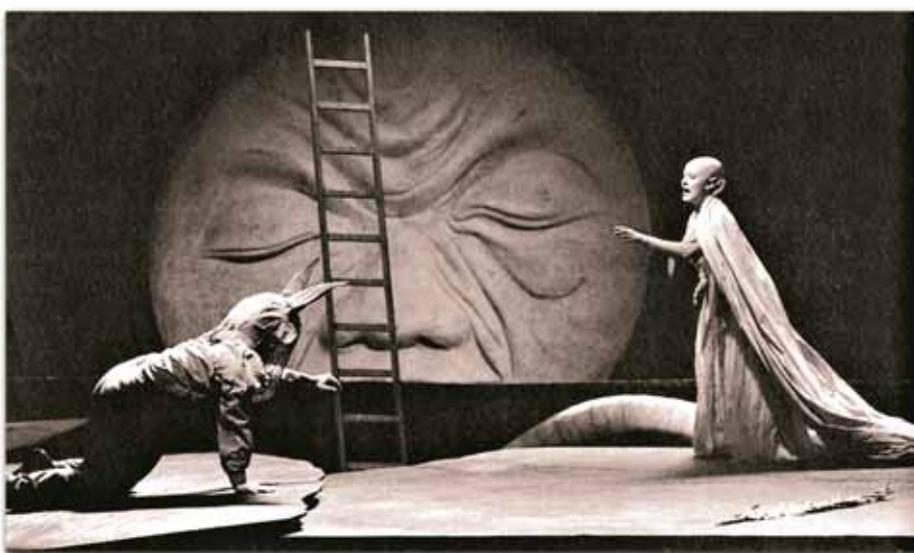
¹³ «Sennò deve entrare qualcuno con un fascio di spine e una lanterna, e dire che lui sfigura o impersona il Chiaro di Luna» (nel libretto la battuta è assegnata a Bottom).

Viene in mente una novella di Pirandello intitolata *Il pipistrello*, un brillante apologo sulla relazione tra scena e realtà, anche se a rappresentare quest'ultima è qualcosa di meno quieto e innocuo del chiaro di luna: un pipistrello, appunto, che volteggiava sulla scena di un teatro terrorizzando durante le recite la prima attrice, la Gastina. Per tutta la prima parte della novella il pipistrello rimane confinato al ruolo di impediente rispetto alla resa teatrale: la Gastina infatti accoglie con scetticismo la distinzione dell'autore della commedia, semioticamente impeccabile, per cui il pipistrello invade lo spazio puramente fisico della scena, e non interferisce nell'azione drammatica: non meno brillante è la risposta dell'attrice, che cioè in termini di verosimiglianza spetta *al personaggio* (quale che sia la reazione dell'attrice) avere paura del pipistrello: diversamente, la situazione «parrà finta, per forza». Ma arriva poi il colpo di scena: a un contatto improvviso col pipistrello, l'attrice sviene, e il pubblico, ritenendo che lo svenimento faccia parte della commedia, le decreta il trionfo. Il giudizio insindacabile del pubblico ha creato a questo punto un ircocervo, incorporando nel testo drammatico un corpo estraneo: ma la cooperazione nata a sorpresa dal disturbo è destinata a rivelarsi altrettanto ingovernabile, perché, rileva puntualmente la Gastina, che cosa impedisce che, una volta che lo svenimento sia stato normalizzato e inserito nel copione, il pipistrello «mi procuri un altro svenimento, non finto ma vero, al primo atto, o al terzo, o magari anche al secondo, subito dopo quel primo finto»? Così l'autore si decide a ritirare la commedia, confermando il giudizio dato già prima dell'immeritato successo, che cioè «non può, così, incidentalmente, da un momento all'altro, un elemento della realtà casuale introdursi nella realtà creata, essenziale, dell'opera d'arte». Termini come «incidentalmente», «casuale», «essenziale», che sarei tentato di chiamare aristotelici, mostrano chiaramente che in questa antitesi Pirandello e il suo drammaturgo-portavoce stanno, relativamente a questa antitesi, dalla parte opposta degli artigiani ateniesi, intimiditi invece dal loro compito e preoccupati delle reazioni dei loro illustri spettatori.

Comunque sia, all'ircocervo rinunciano anche loro, a pro della strategia opposta e già collaudata, che impone una divisione netta e un'ostentazione della finzione in quanto tale, che in questo caso giunge al massimo dell'astrattezza, rimuovendo qualunque tentativo di verosimiglianza naturalistica. Si pensi che l'attore-chiaro di luna deve dichiarare la sua parte e il suo nome con finalità opposta a quella con cui lo dichiarava l'attore-leone: costui infatti doveva rimediare a un possibile *eccesso* di somiglianza con il leone per distinguere finzione e realtà, mentre il Chiaro di Luna deve per attivare la finzione indurre un *minimo* di somiglianza. Essa è introdotta richiamando un'antica leggenda (già confutata con disprezzo nella *Divina Commedia*) che



1



2

1. Jacqueline Silvy (Tytania) e Derrick Olsen (Bottom) in *A Midsummer Night's Dream*, Strasburgo, Opéra du Rhin; allestimento di Jean-Pierre Ponnelle.

2. Reinhard Dorn (Bottom) e Teresa Ringholz (Tytania) in *A Midsummer Night's Dream*, Colonia, Teatro dell'Opera, 1988; allestimento di Willy Decker e John MacFarlane.

spiegava le cosiddette macchie lunari con la presenza nella luna di Caino, che vi sarebbe stato eternamente esiliato, e costretto a portare eternamente un fascio di spine.

Infatti, mentre gli antropomorfismi del leone e del muro vengono accolti con benevola ironia (rispettivamente «A very gentle beast, and of a good conscience», 5.1.225-226¹⁴ e «It is the wittiest partition that ever I heard discourse», 5.1.166-167¹⁵) quello della luna si scontra con un'inopinata riscossa razionalistica: se la lanterna – obietta Teseo – deve rappresentare la luna, l'uomo non deve tenerla in mano, ma «should be put into the lantern. How is it else the man i'th'moon?»¹⁶ (5.1.245-247). Una *gag* tra contenente e contenuto che suggerisce, nei toni paludati e aristocratici, qualche ricordo di lazzi antichi.

Quando finalmente si arriva alla recita – le altre due azioni si sono, a quel punto, concluse –, una recita così minuziosamente preparata non riserva molte sorprese. Una nuova vena di comico si apre tuttavia sulla base del fatto che i tanto temuti commenti degli spettatori non restano fine a se stessi, ma entrano in circuito e in dibattito con gli attori: ciò arricchisce ulteriormente la già florida dimensione teatrale che ingloba interamente, tra l'altro, gli interventi dei personaggi non umani, oltre ad assolvere, con ampia ridondanza, il compito delle didascalie.

Dopo che Piramo ha investito appassionatamente il muro dei suoi desideri e delle sue recriminazioni, e della loro contraddizione – già presente in Ovidio perché la funzione del muro è insieme di dividere e mettere in comunicazione –, Teseo commenta ironicamente che il muro, «being sensible», dovrebbe partecipare a questo sfogo; Piramo-Bottom ribatte (5.1.183-186):

No, in truth, sir, he should not. «Deceiving me» is Thisby's cue: she is to enter now, and I am to spy her through the wall. You shall see it will fall pat as I told you.¹⁷

Con serietà impagabile l'attore rivendica il carattere canonico, filologico, intoccabile del testo: ma lo fa all'interno della sua parte d'attore, vale a dire violandolo a sua volta.

A catastrofe avvenuta, restano presenti in scena i personaggi non umani; per seppellire i morti, è l'interpretazione degli spettatori, ma il muro si sottrae compuntamente: «No, I assure you, the wall is down that parted their

¹⁴ «Una fiera assai cortese, e di buone intenzioni».

¹⁵ «È la parete più spiritosa che mai abbia ascoltato».

¹⁶ «Allora dovrebbe stare nella lanterna. Se no, come fa l'uomo nella luna?».

¹⁷ «No, sire, in fede mia. "Per questo inganno" sarebbe l'attacco per Tisbe. *Sta per entrare adesso, e io la devo sbirciare attraverso il muro. Vedrete che andrà tutto come dico io*».

fathers»¹⁸ (5.1.350-351). Il meccanismo comico è simile al precedente, giacché il muro, presente, comunica la propria assenza; ma in più c'è il gioco illusionistico che tra il muro-oggetto e il muro-persona crea lo spazio di una terza realtà, il muro metafora della discordia fra gli uomini.

Restano incastonati dentro i reticoli metateatrali i cavalli di battaglia dei fini dicitori, i pilastri della rappresentazione amorosa: l'invocazione alla notte di Piramo, che poi sfocia in quella, già citata, al muro (5.1.169-180); il duetto fra gli amanti attraverso il muro (5.1.187-202); il dolore e il suicidio di Piramo (5.1.274-304); il lamento di Tisbe sul suo corpo (5.1.323-346): ma a proposito di quest'ultimo pezzo – «beshrew my heart», come dice Ippolita, ma non posso reprimere un brivido borgesiano: se la cronologia lo permettesse non avrei dubbi a riconoscervi una parodia di *Mild und leise*, il grande finale del *Tristano* dove Isotta idoleggia, consegnandolo all'assoluto, il corpo di Tristano (a Benjamin Britten, però, la cronologia lo permette).

Per il resto in questi pezzi 'dotti', che hanno l'aspetto di citazioni, il legame con l'invincibile quotidianità è assicurato dai salti stilistici e dagli strafalcioni degli artigiani: per limitarsi a qualche esempio, le sinestesie («I see a voice» di Piramo, 5.1.191, ma Bottom ne attraversa il repertorio completo quando riferisce della sua avventura con Titania, 4.1.211-213); le contraddizioni in termini (i «sunny beams» della luna, 5.1.270); gli ossimori, a partire da quello che definisce lo spettacolo «merry and tragical», 5.1.58); le storpiature del significante: vi sono sottoposti senza eccezione i nomi degli amanti celebri (Limander/Helen dove Helen è *lectio facilior* per Ero; Shafalus/Procrus), quello del re Nino diventato Ninny. E ancora, l'*incipit* di Bottom come Piramo porta *odious* come epiteto dei fiori (3.1.77), al posto dell'ovvio *odorous*, proprio come il Beckmesser dei *Meistersinger*, non riuscendo a ricordare la canzone che Sachs gli ha perfidamente regalata, storpia in *Blut* («sangue») i fiori (*Blüte*) dell'originale. In ambedue i casi ciò che involontariamente si contesta, suggerendo una forza di verità latente nell'errore, è la *koinè* idealizzata dell'amore. Nel contesto del *Sogno*, «hateful fantasies» (2.1.258), «hateful imperfection of her eyes» (4.1.62) viene definito l'incantesimo in base al quale Titania crede di individuare l'oggetto del suo amore, e «hateful fool» (4.1.48) l'oggetto medesimo.

Ancora più fertile di verità è un altro fraintendimento; quello per cui Bottom, misteriosamente scomparso, viene elogiato da Quince il quale, nelle intenzioni, dice che egli è una pietra di paragone per la dolcezza della sua voce, ma anziché *paragon* gli esce detto *paramour* («adultero», 4.2.11-12): ed

¹⁸ «No, v'assicuro. Il muro è abbattuto che separava i padri».

è proprio così, perché è il canto di Bottom ad avere attirato l'innamoramento dell'incantata Titania.

Ma se è vero che la bellezza dei giochi di parole è proporzionale alla piccolezza degli spostamenti che richiedono, il capolavoro sono i dieci versi pronunciati da Quince per introdurre la recita (5.1.108-117): non c'è un solo fonema sbagliato, ma la presentazione complimentosa è stata capovolta in un'aggressione al pubblico dalla serie sistematica di quelli che in un testo scritto si chiamerebbero errori di interpunzione; nella dimensione teatrale sono errori di articolazione, ritmica e scansione del discorso. «Nothing impaired, but all disordered» è il lapidario giudizio di Teseo, splendida e semplicissima testimonianza del fatto che a teatro la modalità comunicativa delle parole può addirittura soverchiare o cambiare la loro semantica.

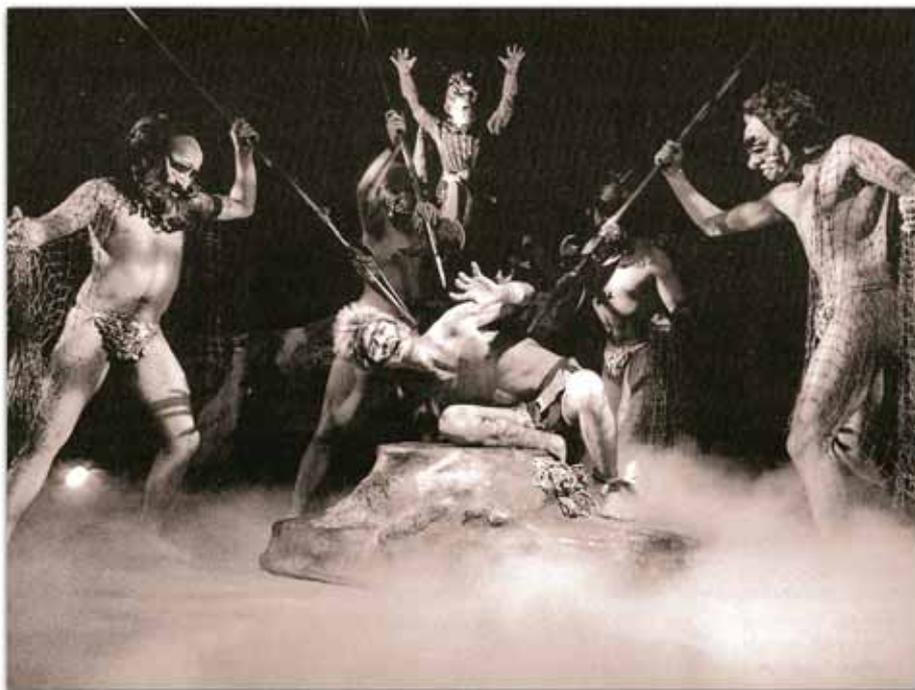
If we offend, it is with our good will.
 That you should think, we come not to offend,
 But with good will. To show our simple skill,
 That is the true beginning of our end.
 Consider, then, we come but in despite.
 We do not come, as minding to content you,
 Our true intent is. All for your delight,
 We are not here. That you should here repent you,
 The actors are at hand: and, by their show,
 You shall know all, that you are like to know.¹⁹

Non mi pare inutile, per comodità del lettore, aggiungere il testo 'restaurato', secondo le convenienze sociali, da E. K. Chambers:

If we offend, it is with our good will
 That you should think we come not to offend,
 But with good will to show our simple skill:
 That is the true beginning of our end.
 Consider then: we come, but in despite
 We do not come. As minding to content you,
 Our true intent is all for your delight.
 We are not here that you should here repent you.
 The actors are at hand: and by their show,
 You shall know all, that you are like to know.²⁰

¹⁹ «Se vi offendiamo, è nostro intento. *Persuadetevi* che non veniamo a offendere, se non con intenzione. Mostrarvi i nostri poveri talenti, questo è il principio di ogni nostro fine. Pensate che noi siamo qui a dispetto. *Non siamo venuti* con l'intenzione di compiacervi, *non è questo* il nostro vero scopo. Per dilettrarvi, non siamo qui. Perché abbiate poi a pentirvi, gli attori sono pronti, e dal loro dramma imparerete *quello che dovete sapere*» (i corsivi indicano piccole modifiche che è necessario apportare alla traduzione di Vitali per serbare l'equivocità).

²⁰ «*Se vi offendiamo, è nostro intento persuadervi che non veniamo a offendere, ma con l'intenzione di mostrarvi i nostri poveri talenti: questo è il principio di ogni nostro fine. Pensa-*



1



2



3

1. Paul Westhead (Puck) in *A Midsummer Night's Dream*, Manchester, Olympic Festival, allestimento di Joseph Ward e John Piper.
2. Christoph Felsenstein (Puck) alla Komische Oper di Berlino; allestimento di Walter Felsenstein e Rudolf Heinrich.
3. André Turp (Lysander), Irène Salemka (Helena) e Louis Quilico (Demetrius) in *A Midsummer Night's Dream*, Londra, Covent Garden, 1961; allestimento di John Gielgud e John Piper.

3. La ragione in amore

Proprio Bottom, che Puck definisce «the shallowest thick-skin of that barren sort» (3.2.13)²¹, pronuncia le parole di più alta e serena saggezza di tutta la commedia. Quando Titania gli annuncia impetuosamente il suo amore, ribatte (3.1.135-138):

Methinks, mistress, you should have little reason for that. And yet, to say the truth, reason and love keep little company together now-a-days. The more the pity, that some honest neighbours will not make them friends.²²

Come spesso, la saggezza è figlia della tradizione; e la tradizione dell'irrazionalità dell'amore è così diffusa che spettatori e lettori del *Sogno* non la devono cercare troppo lontano: la trovano nel monologo di Elena a conclusione della prima scena del primo atto in cui l'innamorata respinta di Demetrio constata a sue spese che l'essere considerata «through Athens» altrettanto bella quanto Ermia non le garantisce la felicità amorosa. Essa sembra piuttosto dipendere dalla distribuzione del caso. Il monologo è fornito di un prevedibile armamentario mitologico: la cecità di Amore rappresenta la sua mancanza di discernimento; le ali rappresentano la sua fretta precipitosa; la sua fanciullezza l'ingenuità esposta all'inganno.

Peraltro rispetto a questa professione, quella di Bottom non si fa preferire soltanto perché oppone l'immediatezza rustica alla solennità libresca, ma per due ragioni più rilevanti. La prima è che mentre Elena usa la topica a scopo consolatorio, in difesa del suo narcisismo umiliato, Bottom la usa per un consapevole ridimensionamento di un narcisismo che rischia di essere troppo esaltato. La seconda è che mentre Elena è rassegnata all'incomprensibilità, per cui, quando Puck cambierà la sua infelicità in felicità, essa le risulterà altrettanto incomprensibile, Bottom indica una via e una speranza: che tra l'idealizzazione folgorante e la routine dell'esistenza sociale sia possibile un compromesso onesto (ruba questa parola, per zeugma, ai *neighbours* di Shakespeare) – onesto quanto la fatica del vivere nel contemporaneo rispetto di sé e degli altri, degli slanci e dei doveri.

Non speranze, né scetticismi, ma arroganti incertezze ha invece Lisandro, che Puck ha stornato dall'amore per Ermia a quello per Elena (2.2.121-130):

te che noi siamo qui, ma non a dispetto siamo venuti. Con l'intenzione di compiacervi, il nostro vero scopo è quello di dilettrarvi. Non siamo qui perché abbiate poi a pentirvi. Gli attori sono pronti, e dal loro dramma imparerete quello che dovete sapere».

²¹ «Il più balordo di quella sciocca compagnia».

²² «Mi sembra, signora, che abbiate poca ragione di dir questo; del resto, a dire il vero, la ragione e l'amore vanno poco d'accordo di questi tempi. È un peccato che qualche onesto vicino non cerchi di riconciliarli».

Not Hermia, but Helena I love –
 Who will not change a raven for a dove?
 The will of man is by his reason swayed;
 And reason says you are the worthier maid.
 Things growing are not ripe until their season:
 So I, being young, till now ripe not to reason -
 And, touching now the point of human skill,
 Reason becomes the marshal to my will,
 And leads me to your eyes; where I o'erlook
 Love's stories, written in Love's richest book.²³

Tematica e terminologia intellettuale vengono poi richiamate succintamente da Lisandro, appena prima che Demetrio si svegli innamorato anche lui di Elena: «I had no judgement when to her I swore» (3.2.134).²⁴

Il tono dottrinario e perentorio non fa che suscitare un riso più aspro e schietto da parte dello spettatore, che sa benissimo come la ragione celebrata con tanta ripetitiva pompa si debba identificare nei fatti neppure col capriccio, ma con l'errore di Puck. Proprio il vanto infondato dell'autonomia costituisce la più schiacciante manifestazione e confessione di dipendenza; e la cecità relativa alla propria condizione ribalta beffardamente lo schema intellettualistico.

Inoltre, nella parte in cui non è semplicemente autoaffermativo, il ruolo della ragione è ridotto all'assurdo dalle dichiarazioni simmetriche di Demetrio, dopo che ha subito l'identica trasformazione (3.2.169-173):

Lisander, keep thy Hermia: I will none.
 If e'er I loved her, all that love is gone.
 My heart to her but as guest-wise sojourned,
 And now to Helen is it home returned,
 There to remain.²⁵

Lo stesso argomento viene usato di fronte al duca (4.1.170-175):

To her, my lord
 Was I betrothed ere I saw Hermia:

²³ «Non Ermia io amo, ma Elena: chi cambierebbe una colomba con un corvo? La volontà dell'uomo è governata alla ragione, e la ragione dice che siete voi la fanciulla più degna. Le cose che crescono non sono mature prima della loro stagione, e così anch'io, essendo giovane, finora non avevo una ragione matura; ma adesso che sono giunto a toccare la saggezza umana, la ragione diventa la guida della mia volontà e mi conduce ai vostri occhi, dove leggo le storie d'amore, scritte nel più ricco libro d'amore».

²⁴ «Ero accecato, quando a lei giuravo».

²⁵ «Lisandro, tieni la tua Ermia, io non la voglio. Se mai l'ho amata, l'amore se ne è andato. Il mio cuore è stato suo ospite solo provvisoriamente, ma adesso è tornato a casa da Elena, per rimanervi».

But, like in sickness, did I loathe this food,
 So, as in health, come to my natural taste,
 Now I do wish it, love it, long for it,
 And will for evermore be true to it.²⁶

Dunque per Lisandro la giustificazione del mutamento è fondata su una concezione evolucionistica e progressiva della psiche, comunissima nella nostra cultura anche se non spesso applicata all'universo amoroso, a causa della predominante mitologia della giovinezza: essa valorizza il fatto che l'inesperienza giovanile è fonte di errori, e la crescita biologica porta con sé la «ripeness» che un altro celebre aforisma shakespeariano equipara al tutto.

Per Demetrio invece vale la concezione opposta, che prevede l'esistenza di una primarietà autentica ed intoccabile, rispetto alla quale ogni mutamento si presenta coi caratteri dell'accidentalità, della corruzione, della deviazione o, come si è visto esplicitamente, della malattia.

Non è questione dell'attendibilità assoluta dell'una o dell'altra di queste concezioni, ma del valore distruttivo della loro *compresenza* per ogni possibile riscatto della soggettività umana. Ovvero, non potrebbe forse Lisandro, dopo il secondo spruzzo di Puck, adottare la teoria del «ritorno a casa» che abbiamo sentita esporre da Demetrio?

Ma Lisandro viene ridotto praticamente all'afasia dalla seconda trasformazione, che gli permette di rievocare soltanto la trasgressione originaria, la fuga nel bosco con Ermia, come se i due interventi di Puck, uguali e contrari, si annullassero reciprocamente.

In questa crisi del soggetto, qual è il ruolo dell'oggetto d'amore? Può darsi tra le due donne una differenziazione o una gerarchia che renda ragione della variabilità maschile? Il testo mette ogni cura nell'*escludere* questa possibilità: abbiamo visto che la voce comune – parametro approssimativo dell'oggettività – le considera ugualmente belle. Ma non è tutto: la loro reciproca identificazione supera di gran lunga il livello valutativo per affermare invece una sorta di simbiosi e di conseguente indistinguibilità: è quanto afferma Elena, quando si sente abbandonata da Ermia (3.2.203-214):

We, Hermia, like two artificial gods,
 Have with our needles created both one flower,
 Both on one sampler, sitting on one cushion,
 Both warbling of one song, both in one key;
 As if our hands, our sides, voices, and minds

²⁶ «Io ero fidanzato a lei, mio signore, prima di vedere Ermia; ma, come da malato ho rifiutato il cibo, così adesso che sono sano, e ritornato al mio gusto naturale, lo desidero, lo amo, lo voglio, gli resterò sempre fedele».

Had been incorporate. So we grew together,
 Like to a double cherry, seeming parted,
 But yet a union in partition;
 Two lovely berries moulded on one stem:
 So, with two seeming bodies, bur one heart,
 Two of the first, like coats in heraldry,
 Due but to one, and crownéd with one crest.²⁷

Ma se manca una differenziazione che possa provocare la crisi, la crisi può ben provocare una differenziazione, sia affettiva – le parole di Elena appena citate sono splendide per l'impeto della nostalgia irrecuperabile – sia a sua volta valutativa. Questo vale già per la crisi dell'antefatto: Elena abbandonata da Demetrio non si sente più bella; rifiuta in tono dolente l'appellativo «fair Helena» rivoltole dall'amica, e dopo che le scorribande nel bosco, respinta da Demetrio, l'hanno ulteriormente fiaccata nel fisico e nel morale, torna a invidiare più che mai Ermia, ma soprattutto ad accusare lo specchio «wicked and dissembling» che le ha fatto erroneamente ritenere di essere alla sua altezza (2.2.102-105):

No, no: I am as ugly as a bear;
 For beasts that meet me run away for fear.
 Therefore no marvel though Demetrius
 Do, as a monster, fly my presence thus.²⁸

No marvel conferisce a sua volta un aspetto razionalistico al narcisismo della paranoia, parallelo al masochismo per cui i maltrattamenti sono la massima gioia che Elena ritiene di poter avere da Demetrio; *no marvel* neppure che questo le impedisca di prendere sul serio il subitaneo innamoramento di Lisandro e il non meno subitaneo ritorno di Demetrio, e la mantenga a lungo nella certezza di essere oggetto di una beffa concordata da parte di quelli che le paiono tre concordi nemici.

Quanto ad Ermia, l'errore di Puck la sottopone a un ribaltamento psichico così violento da minacciare l'identità riconoscibile: «Am I not Hermia? Are not you Lisander?» (3.2.273). Dietro questa frase, che è ancora un semplice invito a non negare l'evidenza, si aprono gli abissi della paura e dell'in-

²⁷ «Noi due, o Ermia, come divinità industriose, ricamavamo con due aghi un solo fiore da un unico modello, sedute su un solo cuscino, canticchiando una sola canzone, sullo stesso tono; *come se le nostre mani, i nostri fianchi, le voci, le menti, fossero stati incorporati. Siamo cresciute insieme, come una ciliegia doppia, apparentemente divisa, ma nella divisione, ancora unita*; due bacche maturate su un unico ramo, due corpi somiglianti e un solo cuore; *due emblemi araldici messi insieme sotto un solo cimiero*».

²⁸ «Ahimè, io sono brutta come un'orsa; le belve fuggono via solo a vedermi. *Non c'è da meravigliarsi che anche Demetrio fugga la mia presenza, come quella di un mostro*».



Carl Toms, figurino di Oberon per la prima rappresentazione. Il primo Oberon fu il grande controtenore Alfred Deller (1912-1979).

certezza che porteranno l'Elvira dei *Puritani* a vedere il suo io irrimediabilmente lontano, sotto il velo di sposa che insieme alla felicità e alla speranza racchiude la sua sola autenticità:

La dama di Arturo è in bianco velata;
La guarda e sospira... sua sposa la chiama.
Elvira è la dama... non sono più Elvira?

Peraltro un aspetto della persona fisica di Ermia interferisce pesantemente con la motivazione delle scelte. Investita da Elena, con termini aspri che alludono alla sua presunta complicità coi due uomini, «counterfeit» e «puppet» (3.2.288), Ermia fraintende il secondo di essi, interpretandolo come volesse dire «piccola di statura». Reagisce furiosamente dando a Elena della «painted maypole», ma ha commesso l'errore di portare alla luce una debolezza intima, ed esporla così alle aggressioni di chi, nella *fierce vexation of a dream*, non solo non rispetta più i limiti delle convenienze sociali, ma proprio dall'imprevedibilità, dall'incontrollabilità, dalla incomprendibilità di ciò che accade è respinto ad arroccarsi sulle frontiere estreme del narcisismo, dove vige il *mors tua vita mea*.

Da questo punto di vista, il bersaglio scoperto da Ermia è tutt'altro che indifferente: la statura è infatti uno dei pochi fattori del corpo umano che sia precisamente misurabile (proprio per questo l'Ovidio dell'*Ars amandi*, 2.645-6, scherzava sulla capacità degli innamorati di travisarlo!); e in questa situazione è il solo che possa fornire un fondamento quantitativo, cioè un alibi pseudo-oggettivo, al mutamento di Lisandro, ma anche alla fragile e scossa autostima di Elena.

Il primo infatti se ne appropria volgarmente, specificando in tal senso le ingiurie becere che già prima aveva più volte proferito, ed esponendosi una volta di più all'imbarazzo in cui lo metterà la seconda trasformazione (3.2.328-330):

Get you gone, you dwarf;
You minimus, of hind'ring knot-grass made;
You bead, you acorn.²⁹

Il gioco di Elena è ancora più sgradevole – ma sappiamo già che nell'opposizione tra *pleasant* e *unpleasant plays* stabilita da George Bernard Shaw il *Sogno* dovrebbe rientrare nella seconda categoria. Elena, che non crede a una sua rivalità amorosa nei confronti di Ermia, sembra sinceramente in-

²⁹ «Vattene, nana, ciuffetto di gramigna, acino, granellino!» Nel libretto di Britten, tuttavia, questa battuta è attribuita ad Elena.

tenzionata ad evitare o smorzare il litigio, ma la tentazione del bersaglio scoperto torna ripetutamente a incrinare la superficie conciliante (3.2.303-305):

You perhaps may think,
Because she is something lower than myself,
That I can match her.³⁰

Perfino il tempo mitico dell'amicizia adolescenziale può esserne contaminato, fino a trasformarsi in perfida testimonianza e conferma (3.2.323-324):

She was a vixen when she went to school;
And though she be but little, she is fierce.³¹

E infine, la non innocente conclusione del litigio (3.2.342-343):

Your hands than mine are quicker for a fray;
My legs are longer though, to run away.³²

4. Tutta colpa di Puck?

What fools these mortals be! (3.2.115) è la frase emblematica di Puck. Abbastanza *fool* per ritenere opera loro, in quel contesto, i capricci e gli errori degli *immortals*; ma anche abbastanza *fool* per operare da sé, in contesto diverso, gli stessi capricci e gli stessi errori.

Questo era stato Puck medesimo a dircelo: a Oberon che gli rimproverava di aver spruzzato Lisandro scambiandolo con Demetrio, il che comportava «some true love turned, and not a false turned true», ribatteva che l'esito addebitatogli come colpa era statisticamente fatale, perché corrispondente alla prassi comune degli uomini (3.2.92-93):

Then fate o'er-rules, that, one man holding troth,
A million fail, confounding oath on oath.³³

E gli sarebbe stato facilissimo esemplificare senza uscire dalla medesima vicenda, giacché proprio così si è comportato Demetrio con Elena nell'antefatto.

L'equivalenza fra le azioni compiute dentro la cornice drammatica e quelle che la precedono non si stabilisce però, come pretendono gli uomini, sulla base del fatto che le une e le altre sono ugualmente autonome; ma sulla base

³⁰ «Forse penserete, giacché è di me alquanto più bassa, ch'io possa difendermi da sola».

³¹ «Era una peste quando andava a scuola, e pur essendo piccoletta, è una belva».

³² «Siete svelta di mano ad attaccare briga, ma più svelta io di gamba a scappar via».

³³ «È il fato che prevale: per un uomo che serba la sua fede, milioni di uomini mancano, accumulando giuramenti su giuramenti».

del fatto che sia quelle precedenti, autonome, sia le successive, eteronome, sono ugualmente infondate. Le più recenti per la presenza di motivazioni che abbiamo visto insostenibili; le più antiche per l'assenza di qualunque, anche tentata, motivazione. Ne deriva il paradosso che nel *Sogno* l'affermazione della volontà umana si dà solo a patto di essere facilmente e immediatamente confutabile.

Nessuno, dunque, ci dice niente sulle circostanze in cui Demetrio è passato dall'amore per Elena a quello per Ermia, e il suo silenzio è sottolineato dall'imbarazzo di Teseo che, rappresentando l'autorità patriarcale, sostiene istituzionalmente la scelta di Egeo, padre di Ermia, a favore di Demetrio (1.1.111-114):

I must confess that I have heard so much:
And with Demetrius thought to have spoke thereof;
But, being over-full of self-affairs,
My mind did lose it.³⁴

Si chiede Stratone di Sardi, epigrammatista greco del II secolo d.C. (*A.P.* 12, 248, 3-4):

Chi può non piacere oggi, se ieri piaceva? E se piace,
Che cosa gli deve succedere perché domani non piaccia?

La vera autonomia e autocoscienza dell'uomo si esercitano rispondendo a questa domanda «non lo so», o meglio, socraticamente, «so di non saperlo».

Ma se si presenta come ingiustificato il mutamento in amore, ingiustificata si presenta anche quella che Demetrio definiva la scelta primaria; o, se si preferisce, il ventaglio della variabilità si presenta altrettanto misterioso in chiave sincronica che in chiave diacronica, quando cioè la domanda diventa: «perché si ama qualcuno *piuttosto* che qualcun altro?».

Questa domanda è fatta oggetto di ampio dibattito nella scena iniziale del *Sogno*, quando è questione del contemporaneo amore di Lisandro e Demetrio per Ermia, e quindi della scelta di lei, difforme da quella del padre. Il tema non potrebbe essere più tradizionale, e vale solo la pena di notare come il diritto della donna alla propria soggettività amorosa sia nel *Sogno* insisto e tematico, raggiungendo il proprio culmine quando Elena lamenta che le donne siano condannate ad aspettare l'iniziativa maschile e non abbiano, sociologicamente, il diritto di anticiparla (2.1.240-242).

³⁴ «Devo confessare che l'ho sentito dire, e avevo pensato di parlarne con Demetrio; ma, tutto preso dalle mie faccende, ho scordato di farlo».

Perché dunque Ermia preferisce Lisandro? Lei non ce lo dice, e non ce lo dice neppure Lisandro quando perora la sua causa di fronte a Teseo (1.1.99-104):

I am, my lord, as well derived as he,
As well possessed: my love is more than his:
My fortunes every way as fairly ranked –
(If not with vantage) – as Demetrius':
And, which is more than all these boasts can be,
I am beloved of beauteous Hermia.³⁵

Le asserzioni di Lisandro circa la propria condizione sociale sono indiscutibili, giacché Teseo le ha già riconosciute in risposta a una fugace allusione di Ermia (1.1.53-55) – ma si vede bene che esse conducono piuttosto all'indecidibilità che a una scelta favorevole; per quest'ultima dovrebbero invece risultare determinanti l'amore di Lisandro per Ermia (la cui quantificazione è quanto di meno 'oggettivo' possa darsi), e soprattutto quello di Ermia per Lisandro: ma su quest'ultimo punto il ragionamento svela la propria natura circolare, giacché l'essere amato da Ermia non si fonda su un pregio intrinseco di Lisandro, ma su una preferenza tanto poco giustificabile dal punto di vista della persuasione razionale che in quella stessa sede Teseo ricorda ad Ermia il dovere di conformarsi alla *saggezza* paterna («Rather your eyes must with his judgement look», 1.1.57).

Vero è che questo ammonimento risulta a sua volta fallace, perché a sua volta Egeo sembra non aver altri motivi per preferire Demetrio che una stolido ostinazione e affermazione di autorità dispotica: questo atteggiamento rivaleggia con l'irrazionalità dell'amore al punto da suggerire allo *scornful* Lisandro la battuta (1.1.93-94):

You have her father's love, Demetrius;
Let me have Hermia's: do you marry him.³⁶

Proprio Egeo, invece pensa di sapere il perché Ermia si sia innamorata di Demetrio; ed è la stessa risposta che si darà nell'*Otello* Brabanzio: perché il seduttore ha stregato con arti malefiche l'ingenua fanciulla. In entrambi i casi è una risposta sbagliata; ma il richiamo al macrotesto shakespeariano marca ancor più l'agra specificità del *Sogno*. A quell'accusa, Otello risponde in-

³⁵ «Mio signore, io sono di nascita buona quanto la sua; sono altrettanto ricco; il mio amore è maggiore del suo; le mie fortune sono considerate del tutto alla pari, se non di più, di quelle di Demetrio e – cosa che vale di più di quanto possano valere tutte queste vanterie – sono amato dalla bellissima Ermia».

³⁶ «Tu, Demetrio, hai l'amore di suo padre: lasciami quello di Ermia, e sposati lui».

fatti con la sua indimenticabile narrazione dell'amore nato dai suoi racconti di guerra e di sofferenza, e approda alla più profonda, convincente e commovente tra le razionalizzazioni dell'amore:

She lov'd me for the dangers I had pass'd;
And I lov'd her that she did pity them.
This only is the witchcraft I have us'd.

Lisandro invece non ha nulla da obiettare.

Ce n'è abbastanza per concludere che quell'inseparabile amalgama di gioia e precarietà che brilla alla fine nelle parole di Elena («And I have found Demetrius like a jewel, / mine own and not my own», 4.1.190-191) è in realtà una situazione universale, una cifra dell'esistenza. Giustamente Britten l'ha trasformato nel suo canone ascendente che coinvolge tutti e quattro i soggetti e tutti e quattro gli oggetti del desiderio.

Cecilia Palandri
Bibliografia

Ampio e generoso si presenta il capitolo bibliografico sul compositore che restituì alla vita musicale anglosassone prestigio e ammirazione a livello mondiale, come, si vuole, dal tempo di Henry Purcell la Gran Bretagna non aveva più conosciuto.

Premesso che è praticamente impossibile segnalare qui con la dovuta serenità l'intero pianeta dei lavori dedicati a Benjamin Britten, per chi volesse approfondire le proprie conoscenze sul compositore di Aldeburgh, le pubblicazioni si articolano in numerose categorie, a seconda che si cerchino informazioni biografiche o analisi di sue composizioni, approfondimenti storici dettagliati e scientifici, o testi maggiormente divulgativi. L'immancabile punto di partenza sembra tuttavia spettare, per i diversi percorsi, alla voce «Britten» del New Grove,¹ tanto riccamente informata quanto sinteticamente analitica, firmata da Philip Brett (testi), Jennifer Doctor, Judith LeGrove e Paul Banks (opere), Judith LeGrove (bibliografia).

Partendo dai titoli davvero consigliabili per rompere il ghiaccio – beninteso, perlopiù in inglese –, si segnala prima di tutto l'esauriente *Benjamin Britten: a Biography* di Humphrey Carpenter (Londra, Faber and Faber, 1992). Si tratta di un tomo di circa settecento pagine, articolato in quattro parti – più le varie appendici catalografiche, documentarie e bibliografiche –, in cui l'autore offre un ricco e documentato strumento di ricerca, inserendo nella più rigorosa correttezza scientifica l'entusiasmo di una sincera passione artistica. Accanto a questo volume se ne possono trovare una buona miriade di altri, più o meno altrettanto preziosi, fra cui si ricordano quelli curati da Mervyn Cooke² e da Christopher Pal-

¹ *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 21 voll., London, Macmillan, 2001².

² *The Cambridge Companion to Benjamin Britten*, a cura di Mervyn Cooke, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 1999.

mer,³ – nel quale peraltro è possibile leggere l'originale inglese (*The composer's 'Dream'*) del testo di Britten qui dato in traduzione – e ancora una schiera di altre pubblicazioni, perlopiù in inglese.⁴ Per chi non se la sentisse di affrontare una lingua straniera, si segnala il testo di Ferdinando Abbri, *Un altro paesaggio: studi sulla musica britannica del Novecento* (Firenze, Edizioni Firenze, 2001), e qualche altra pubblicazione di carattere divulgativo.⁵ Preziose testimonianze di un certo modo di fare storiografia musicale, raccontata dalla stessa voce dei contemporanei, degli amici e dei protagonisti stessi della vita di Britten, si affacciano un buon numero di testi ancor oggi di notevole interesse.⁶ Una menzione particolare vada alle pubblicazioni che affrontanointonie e affinità elettive con altri artisti ed intellettuali, tanto decisive per la formazione del mondo

³ *The Britten Companion*, a cura di Christopher Palmer, Cambridge, Cambridge University Press, 1984.

⁴ *Benjamin Britten: a Commentary on his Works from a Group of Specialists*, a cura di Donald Mitchell e Hans Keller, London, Rockliff, 1952; si tratta di un prezioso strumento di studio e fra i saggi che raccoglie si ricordino almeno: PETER PEARS, *The Vocal Music*, pp. 59-73; NORMAN DEL MAR, *The Chamber Operas*, pp. 132-185; IMOGEN HOLST, *Britten and the Young*, pp. 276-286; e HANS KELLER, *The Musical character*, pp. 319-351. Altre pubblicazioni diversamente interessanti sono: PATRICIA HOWARD, *The operas of Benjamin Britten: an introduction*, London, Barrie and Rockliff, the Cresset Press, 1969; PETER EVANS, *The music of Benjamin Britten: illustrated with over 300 music examples and diagrams*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1979 (Oxford-New York, Oxford University Press, 1996); SANDRA CORSE, *Opera and the uses of language: Mozart, Verdi, and Britten*, Rutherford, Fairleigh Dickinson University Press, 1987; DONALD MITCHELL, *Benjamin Britten: 1913-1976; pictures from a life; a pictorial biography*, London, Faber and Faber, 1980 (London-Boston, 1978¹); ERIC WALTER WHITE, *Benjamin Britten. His Life and Operas*, Berkeley, The University of California Press, 1983²; HUMPHREY CARPENTER, *Benjamin Britten: a Biography*, New York, Charles Scribner's Sons, 1992; MICHAEL KENNEDY, *Britten*, London, Dent, 1981¹, 1993 (Oxford-New York, Oxford University Press, 2001, «The Master Musician»); MICHAEL OLIVER, *Benjamin Britten*, London, Phaidon, 1996; per chi legge in tedesco, si ricorda poi *Oper im 20. Jahrhundert: Entwicklungstendenzen und Komponisten*, a cura di Udo Barmbach, Stuttgart, Metzler, 2000.

⁵ Come il volume di ADRIANO BASSI, *Benjamin Britten*, Milano, Targa italiana, 1989 («I grandi musicisti del XX secolo»), che punta alla massima diffusione, ma senza curare l'esattezza delle informazioni che fornisce e il linguaggio, decisamente affrettato e infarcito di refusi; come sempre si rivelano utili le statistiche fornite da Giorgio Gualerzi e Carlo Marinelli Roscioni, *Britten in Italia (1946-1991)*, in *Il giro di vite*, Venezia, Teatro La Fenice, 1992, pp. 75-90 (programma di sala: nello stesso volume si vedano inoltre i saggi di SERGIO PEROSA, «*Il giro di vite*»: vicende di un racconto, pp. 57-66, e di MARIO MESSINIS, *Da James a Britten*, pp. 47-55).

⁶ WALTER WHITE, *The rise of English opera. With an introduction by Benjamin Britten*, London, Lehmann, 1951; IMOGEN HOLST, *Britten*, London, Faber and Faber, 1966 (London, Faber and Faber, 1970²); ALAN KENDALL, *Benjamin Britten*, con una prefazione di Yehudi Menuhin, London, Macmillan, 1973; 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. Chi volesse leggere le lettere dell'inglese può riferirsi a *Benjamin Britten, Letters from a Life: the Selected Letters and Diaries of Benjamin Britten; 1913-1976*, a cura di Donald Mitchell, London, Faber and Faber, 1991.



1



2

1. Benjamin Britten e Eric Crozier esaminano il modellino per la prima rappresentazione di *Peter Grimes* (III.2). Crozier (n. 1914) fu il regista delle prime di *Peter Grimes* e di *The Rape of Lucretia*. Scrisse per Britten i libretti di *Albert Herring*, *The Little Sweep* e *Billy Budd* (con E. M. Forster).
2. Britten durante le riprese (BBC, 1971) di *Owen Wingrave*.

poetico e della stessa creatività di Britten, oltre naturalmente al compagno Peter Pears, Auden,⁷ Tippett.⁸

Per quanto riguarda i testi poetici prediletti da Britten, quelli che volle rendere attraverso la musica, sembra accuratamente concepito il volume curato da Boris Ford, *Benjamin Britten's poets: the poetry he set to music* (Manchester, Carcanet, 1994, con un'introduzione di Peter Porter), preziosa antologia dell'intero mondo poetico e letterario al quale il musicista attinse nel corso della vita intera. Il volume è organizzato nel rispetto, ed evidenziando anzi, la costante riflessione proprio sull'emblematico, classico rapporto fra musica e poesia, orientato, in modo forse piuttosto insolito per un musicista, a privilegiare la musicalità stessa del verso e la sua comprensibilità.⁹ Se ne deduce un gustoso ritratto dell'affascinante mondo letterario britteniano: a partire da *O that I had ne'er been married* di Robert Burns, ai testi di Hugo, Rimbaud e Verlaine, a Ford Madox Ford, Whystan H. Auden, Emily Brönte; e, ancora, accanto a Michelangelo si trovano Keats, Eric Crozier, William Blake, Edith Sitwell, Coleridge, Middleton, e naturalmente Shakespeare (se ne legge la versione 'secondo' Britten e Pears), Hölderlin, Thomas Moore, Blake, Shelley, Sofocle, Camus, Virgilio, Brecht; e via dicendo, si susseguono le sintonie artistiche del particolare lettore. L'antologia comprende anche *folk-songs* da lui rielaborati, mentre, a proposito di *A Midsummer Night's Dream*, Peter Porter nell'introduzione afferma che si tratta di

A quintessence, with Britten's music replacing the music, of the verse in Shakespeare full text. By filleting the play into its three levels of operation – the fairies, the lovers, and the mechanicals – Britten was able to expand where the dream status demanded it (the scenes of the reconciled lovers' awakening, for instance) and compress elsewhere. In and out of the magic wood pass the denizens of the dream. Shakespeare's spirit is fully honoured, but the lineaments of musical theatre are substituted for the harangues and tableaux of the play. The fairies are the deepest

⁷ *The Operas of Benjamin Britten: the Complete Librettos Illustrated with Designs of the First Productions*, a cura di David Herbert, con una prefazione di Peter Pears, London, Hamilton, 1979 (London-New York, New Amsterdam-The Columbia University Press, 1989); DONALD MITCHELL, *Britten and Auden in the Thirties: the Year 1936*, Seattle-London, University of Washington Press-Faber and Faber, 1981.

⁸ ARNOLD WHITTALL, *The Music of Britten and Tippett: Studies in Themes and Techniques*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982, 1990².

⁹ «One of my chief aims is to try and restore to the musical setting of the English language a brilliance, freedom and vitality that have been curiously rare since the days of Purcell» («Uno dei miei obiettivi principali è il tentativo di rendere alla messa in musica della lingua inglese una brillantezza, libertà e vitalità curiosamente rare dal tempo di Purcell») affermò lo stesso Britten nella prefazione a *Peter Grimes* (la citazione proviene dall'epigrafe dell'introduzione di Ford a *Benjamin Britten's poets* cit. p. IX).

layer, connected via Bottom to the mechanicals; the lovers and the court are thin soil of the upper world. The fact is that I consider this to be Britten's most beautiful opera (not perhaps his most perfect: I would count *The Turn of the Screw* to be that) is a measure of his tact and imagination in his relations with poetry, especially supreme poetry.¹⁰

Numerosi gli studi che riguardano *A Midsummer Night's Dream*, a partire da quello di Peter Evans, *Britten's New Opera: a Preview* fino a quello di William H. L. Godsalve, *Britten's «A Midsummer Night's Dream»: Making an Opera from Shakespeare's Comedy*.¹¹ Su *A Midsummer Night's Dream* si vedano perlomeno anche i testi di Donald Mitchell, Eric Roseberry, Donald Mitchell e Philip Reed.¹²

A partire da un più ravvicinato confronto con il testo stesso, alcuni studiosi si sono ritrovati a fare i conti con la questione relativa all'omosessualità di Britten; si ricordino a questo proposito in particolare le parole di Philip Brett:

The Turn of the Screw and *A Midsummer Night's Dream* represent a stage at which he searched for the clarity that eluded him, projected his doubts about the «innocence» he could never recapture, and mulled over the nature of human relationships in a private world created out of the stuff of ghosts and dreams – the private world of the male homosexual and his closet. «He was», as Pears once said when explaining Britten's dislike of «the gay life», «more interested in the beauty, and therefore the danger, that existed in any relationship between human beings –

¹⁰ «[*A Midsummer Night's Dream* è] una quintessenza in cui la musica di Britten sostituisce quella del verso nel testo completo di Shakespeare. Disarticolando la commedia nei suoi tre livelli operativi – le fate, gli innamorati e gli artigiani – Britten riuscì a amplificare dove la condizione onirica lo richiedeva (le scene del risveglio degli amanti riconciliati, per esempio), comprimendo altrove. Dentro e fuori dal magico bosco passano gli abitanti del sogno. Lo spirito di Shakespeare è pienamente rispettato, ma i lineamenti del teatro musicale hanno sostituito le aringhe e i *tableaux* della commedia. Le fate sono il livello più profondo, legato agli artigiani attraverso Bottom; gli innamorati e la corte sono il sottile terreno del mondo esterno. Considero questa come la migliore opera di Britten (non la più perfetta forse, che vorrei indicare in *The Turn of the Screw*), una misura della relazione fra il suo tatto e la sua immaginazione e la poesia, specialmente la poesia suprema» (*Benjamin Britten's poets* cit., p. XIII).

¹¹ PETER EVANS, *Britten's New Opera: a Preview*, «Tempo», 53-54, 1960, pp. 34-48; WILLIAM H. L. GODSALVE, *Britten's «A Midsummer Night's Dream»: Making an Opera from Shakespeare's Comedy*, London-Toronto, Associated University Presses, 1995.

¹² DONALD MITCHELL, *In and Out of Britten's Dream*, «Opera», XI, 1960, pp. 790-801; ERIC ROSEBERRY, *Note on the Four Chords in Act II of «A Midsummer Night's Dream»*, «Tempo», 66-67, 1963, pp. 36-37; DONALD MITCHELL e PHILIP REED, «*A Midsummer Night's Dream*» *Anthology*, Glyndebourne Festival Opera 1989, pp. 133-141 (programma di sala); *Britten*, «*Songe d'une nuit d'été*», «L'Avant-scène Opéra», n. 146, maggio 1992; MERVYN COOKE, *Britten and Shakespeare: Dramatic and Musical Cohesion in «A Midsummer Night's Dream»*, «Music & Letters», LXXIV/1993, pp. 246-268.



Benjamin Britten e Eric Crozier al tempo di *Billy Budd*.

man and woman, man and man; the sex didn't really matter». That sex really did matter is shown, paradoxically, by the de-sexualizing of the creatures of the wood in *A Midsummer Night's Dream*.¹³

A proposito dell'omosessualità britteniana, questione cruciale anche per larga parte della sua vita artistica, esiste un fervido filone di studi, a partire dalla riflessione generale di Wayne Koestenbaum (*The Queen's Throat*), per arrivare, nello specifico, al volumetto di Michael Wilcox.¹⁴ Dobbiamo ancora una volta al compianto Philip Brett un altro importante momento di riflessione sull'argomento, *Eros and Orientalism in Britten Operas*.¹⁵ La musicologia ha via via sviscerato altri aspetti apparentemente minori delle partiture di Britten, in innumerevoli pubblicazioni, che evidenziano una scrittura sempre attentamente sensibile alla storia della musica tutta, per una sapiente rimediazione dei diversi linguaggi nel proprio interiore percorso poetico.¹⁶

¹³ «*The Turn of the Screw* e *A Midsummer Night's Dream* rappresentano una fase in cui egli cercò la chiarezza che gli sfuggiva, proiettò i suoi dubbi sull'«innocenza» che mai avrebbe riconquistato, e meditò sulla natura delle relazioni umane in un mondo privato creato fuori della sostanza di fantasmi e sogni – il mondo privato dell'omosessuale e della propria omosessualità. «Egli era più interessato», come Pears una volta affermò spiegando l'avversione di Britten per la «vita gay», «alla bellezza, perciò al pericolo che esisteva in ogni relazione fra esseri umani – uomini e donne, uomini e uomini; il sesso non era davvero importante». Che quel sesso fosse invece davvero importante è dimostrato, paradossalmente, dalla de-sessualizzazione delle creature del bosco in *A Midsummer Night's Dream*»; PHILIP BRETT, *Britten's Dream*, in *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*, a cura di Ruth Solie, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1993, pp. 259-284: 270; in questo volume si vedano vedano in particolare i saggi *Reading as an Opera Queen* di Mitchell Morris, pp. 184-200, *Opera, or the Envoicing of Women* di Carolyn Abbate, pp. 225-258.

¹⁴ WAYNE KOESTENBAUM, *The Queen's Throat: Opera, Homosexuality, and the Mystery of Desire*, New York, Poseidon, 1993; MICHAEL WILCOX, *Benjamin Britten's Operas*, Bath (Suffolk), Absolute Press, 1997.

¹⁵ PHILIP 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; pp. 235-256. Si veda anche il saggio di Davide Daolmi, in questo stesso programma di sala. Uno dei primi studi italiani che si avvicini alla problematica di genere, così diffusa nei paesi di lingua inglese, è quello di MICHELE GIRARDI, *Billy Budd come Desdemona?*, in *Billy Budd* di Britten, Venezia, Teatro La Fenice, 2000, pp. 127-136, *ess. mus.* (scaricabile dalla rete, all'indirizzo: http://spfm.unipv.it/girardi/billy_budd.pdf). Si veda inoltre la bibliografia segnalata nel suo sito Internet, relativa a *Billy Budd* e alla questione di genere, appunto. Fra le segnalazioni si trova il volume *En Travesti: Women, Gender Subversion, Opera*, a cura di Corinne E. Blackmer e Patricia Juliana Smith, New York, Columbia University Press, 1995.

¹⁶ Si ricordano almeno i testi di PHILIP RUPPRECHT, *Tonal stratification and uncertainty in Britten's music*, «Journal of Music Theory», XL/2, autunno 1996, pp. 311-346; LUIGI BELLINGARDI, *Su certi caratteri peculiari del teatro di Benjamin Britten e sull'originalità di «A Midsummer Night's Dream»*, in *Novecento. Studi in onore di Adriana Panni*, a cura di Arrigo Quat-

Per quanto riguarda i singoli lavori britteniani, non mancano pubblicazioni, anche qui, volte a svelarne i più reconditi misteri. Nell'immensa galleria se ne ricordano una minima parte, in una rapida panoramica. Per *The Rape of Lucretia* si vedano, oltre allo storico *Symposium*,¹⁷ i più recenti studi di Philip Brett, Margaret Mertz, Nancy Evans e Eric Crozier, oltre a quello di Thomas Power.¹⁸ Su *Peter Grimes* si veda la raccolta di saggi curata da Paul Banks,¹⁹ la guida di Philip Brett²⁰ e, oltre al numero monografico di «L'Avant-scène Opéra»,²¹ si ricordino le pubblicazioni di Hans Keller e il contributo di Diego Cescotti.²²

Per una prima, chiara e informata notizia su *Billy Budd*, sembra valida la voce curata da Giancarlo Arnaboldi per il *Dizionario dell'Opera*.²³ Sempre in italiano, esiste il contributo scientifico di Cescotti nella «Rivista Italiana di Musicologia»,²⁴ mentre preziosi sono ancor oggi i diversi saggi contenuti nel

trocchi, Torino, EDT, 1996, pp. 93-111; MERVYN COOKE, *Britten and the Far East: Asian influences in the music of Benjamin Britten*, Woodbridge (Suffolk)- Rochester, NY, Boydell Press, Aldeburgh, Britten-Pears Library, 1998; DIEGO CESCOTTI, *La crisi dell'uomo contemporaneo nel teatro musicale di Benjamin Britten*, tesi di laurea, Università degli studi di Bologna, 1984; STEFANIA BARBIERI, *Le voci bianche nella musica di Benjamin Britten*, tesi di laurea in storia della musica, Università degli studi di Torino, 1991-1992.

¹⁷ «*The Rape of Lucretia*»: a *Symposium by Benjamin Britten*, Ronald Duncan, John Piper, Henry Boys, Eric Crozier, Angus McBean with reproductions in full colour of the original designs by John Piper, London, Bodley Head, 1948.

¹⁸ PHILIP BRETT, *Grimes and Lucretia*, in *Music and Theatre: Essays in Honour of Winton Dean*, a cura di Nigel Fortune, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, pp. 353-365; MARGARET STOVER MERTZ, *History, Criticism and the Sources of Benjamin Britten's «Rape of Lucretia»*, PhD Diss., Harvard University, 1990; NANCY EVANS e ERIC CROZIER, *After Long Pursuit*, «The Opera Quarterly», XI/2, 1994, pp. 9-16; THOMAS POWER, *Opera as Literature: «The Rape of Lucretia»*, «Irish Musical Studies», IV/1996, pp. 232-246.

¹⁹ *The Making of «Peter Grimes»*, a cura di Paul Banks, Woodbridge, 1995; comprende contributi significativi fra l'altro di Peter Pears, Philip Brett, Philip Reed, Donald Mitchell.

²⁰ *Benjamin Britten, «Peter Grimes»*, a cura di Philip Brett, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 1983.

²¹ *Benjamin Britten, «Peter Grimes»*, «L'Avant-scène Opéra», n. 31, febbraio 1981. Si veda inoltre *Peter Grimes: opera in tre atti e un prologo*, Milano, Edizioni del Teatro alla Scala, 2000 (programma di sala).

²² HANS KELLER, *Three psychoanalytic notes on «Peter Grimes»* [1946], a cura di Christopher Wintle, Institute of Advanced Musical Studies, King's College London-The Britten-Pears Library, Aldeburgh (Suffolk), London, 1995; DIEGO CESCOTTI, *Sui 40 anni di «Peter Grimes»*, «Eunomio», n. 1, primavera 1986.

²³ GIANCARLO ARNABOLDI, «*Billy Budd*», in *Dizionario dell'opera*, a cura di Piero Gelli, Milano, Baldini & Castoldi, 1996. Altrettanto utili per una prima consultazione le voci dedicate a *Peter Grimes* e *The Turn of the Screw* (di Alberto Batisti), *The Rape of Lucretia* e *A Midsummer Night's Dream* di Giancarlo Arnaboldi.

²⁴ DIEGO CESCOTTI, *Britten e la favola del bel marinaio*, «Rivista italiana di musicologia», XXI, 1986/1, pp. 170-193.



Benjamin Britten e Peter Pears a Snape (1974).

già menzionato volume *Benjamin Britten: a Commentary on his Works from a Group of Specialists*, citato alla nota 4, oltre al programma di sala della Fenice, pubblicato in occasione dell'allestimento del 2000 (cfr. nota 14), e al numero monografico di «L'Avant-scène Opéra». ²⁵ Il volume di riferimento sul 'bel marinaio' è tuttavia dovuto all'onnipresente Mervyn Cooke, che lo firma insieme Philip Reed. ²⁶

Molto ampia sembra anche la bibliografia relativa a *The Turn of the Screw*: si segnala per primo *Benjamin Britten: The Turn of the Screw* di Patricia Howard, ²⁷ cui seguono i saggi di Michael Stimpson, Clifford Hindley, Max Schulz e Philip Brett. ²⁸ Si vedano quindi i vari contributi italiani, (a partire da quelli di Fedele D'Amico, ²⁹ Giorgio Pestelli, ³⁰ fino al saggio nel volume omonimo di Guido Paduano ³¹ – di cui si veda la lettura shakespeariana in questo numero di «La Fenice prima dell'opera»); anche in questo caso, si può sempre ricorrere all'immane numero monografico di «L'Avant-scène Opéra». ³² Se la letteratura su *War Requiem* e *Gloriana*, pur di qualità, è meno estesa, ³³ *Death in Venice*, oltre all'introduzione critica di

²⁵ *Benjamin Britten, «Billy Budd»*, «L'Avant-scène Opéra», n. 158, marzo 1994. Di particolare interesse il saggio *L'écriture d'un opéra* di Eric Crozier.

²⁶ *Benjamin Britten, «Billy Budd»*, a cura di Mervyn Cooke e Philip Reed, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 1993; di grande importanza è il saggio di ARNOLD WHITTALL, *'Twisted relations': Method and meaning in Britten's «Billy Budd»*, «Cambridge Opera Journal» II/2, 1990, pp. 145-171, e l'ulteriore contributo di PHILIP REED, *On the sketches for «Billy Budd»*, in *On Mahler and Britten. Essays in honour of Donald Mitchell on his seventieth birthday*, Woodbridge, Boydell & Brewer, 1995, pp. 231-252.

²⁷ PATRICIA HOWARD, *Benjamin Britten: «The Turn of the Screw»*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985.

²⁸ MICHAEL STIMPSON, *Drama and Meaning in «The Turn of the Screw»*, «The Opera Quarterly», IV/3, 1986, pp. 75-82; CLIFFORD HINDLEY, *Why does Miles Die? A Study of Britten's «The Turn of the Screw»*, «Musical Quarterly», LXXIV/1990, pp. 1-17; MAX SCHULZ, *An Unending Horror: Henry James's and Benjamin Britten's Turn(ing) of the Screw*, «Yearbook of Interdisciplinary Studies in the Fine Arts», II/1990, pp. 37-48; PHILIP BRETT, *Britten's Bad Boy: Male Relations in «The Turn of the Screw»*, «Repercussions», I/2, 1992, pp. 5-25.

²⁹ FEDELE D'AMICO, *I fantasmi di Britten*, in *I casi della musica*, Milano, Il Saggiatore, 1962, pp. 47-50.

³⁰ GIORGIO PESTELLI, *Il giro di vite*, in *Guida all'opera. Da Monteverdi a Henze*, a cura di Gioacchino Lanza Tomasi, Milano, Mondadori, 1971 (Milano, Studio Mondadori, 1983², pp. 96-108).

³¹ GUIDO PADUANO, *Il giro di vite*, in ID., *Il giro di vite. Percorsi dell'opera lirica*, Firenze, La Nuova Italia, 1992, pp. 225-253.

³² *Benjamin Britten, «Le Tour d'écrou»-«Owen Wingrave»*, «L'Avant-scène Opéra», n. 173, settembre 1996.

³³ MERVYN COOKE, *Britten, «War Requiem»*, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 1996; *Britten's «Gloriana»: essays and sources*, a cura di Paul Banks, Woodbridge, Suffolk, Boydell & Brewer, 1993.

riferimento, curata da Mitchell, vanta anche una lettura italiana, di Barbara Diana.³⁴ Fra le pubblicazioni più recenti esistono poi studi approfonditi su aspetti particolari, come sempre: tali i saggi di Clifford Hindley e Roy Travis.³⁵ A proposito di *Owen Wingrave* risulta di qualche interesse l'opinione di Diego Cescotti, che inquadra l'opera come degna continuazione dei lavori precedenti nella prospettiva, giù ampiamente battuta a livello internazionale, del pacifismo di Britten.³⁶ Anche in questo caso, «L'Avant-scène Opéra» ha pubblicato un numero monografico.³⁷

Le opere di Britten, infine, sono dettagliatamente descritte, e le fonti adeguatamente vagliate, nei cataloghi di riferimento e nei repertori.³⁸

Per quanto riguarda Shakespeare la bibliografia diventa fatalmente sconfinata, ma si vuol cominciare una veloce panoramica dall'imponente catalogo dedicato alla sua determinante presenza nel mondo della musica.³⁹ Sempre in carrellata, si ricorda l'edizione, realizzata in Inghilterra, di tutte le opere di Shakespeare, *New Cambridge Shakespeare*, a cura di Philip Brockbank, che aggiorna a partire dagli anni Ottanta la precedente edizione della *New Shakespeare* (Cambridge University Press), diretta da Arthur Thomas Quiller-Couch e da John Dover Wilson. L'altra principale edizione critica inglese è la *New Arden*, a cura di Harold Fletcher Brooks e Harold Jenkins, ma è

³⁴ DONALD MITCHELL, *Benjamin Britten, «Death in Venice»*, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 1987; BARBARA DIANA, *Il sapore della conoscenza: Benjamin Britten e «Death in Venice»*, Torino, Paravia, 1997.

³⁵ CLIFFORD HINDLEY, *Contemplation and Reality: a Study in Britten's «Death in Venice»*, «Music Library», LXXI/1992, pp. 511-523; ID., *Platonic Elements in Britten's «Death in Venice»*, «Music Library», LXXIII/1992, pp. 407-429; ROY TRAVIS, *The Recurrent Figure in the Britten/Piper Opera «Death in Venice»*, «Music Forum», VI/1987, pp. 129-246.

³⁶ DIEGO CESCOTTI, *Pacifismo in musica. Il caso di «Owen Wingrave» di Benjamin Britten, in Ottocento e oltre. Studi in onore di Raoul Meloncelli*, Roma, Pantheon, 1993.

³⁷ Vedi nota 22. Nell'impossibilità di rendere giustizia alla vasta bibliografia relativa a Britten e alle sue opere, si ricorda qui, a proposito di *Albert Herring*, almeno il testo di CLIFFORD HINDLEY, *Not the Marrying Kind: Britten's «Albert Herring»*, «Cambridge Opera Journal», vol. 7, 1994, pp. 159-174. Un voce per *Gloriana* e *Owen Wingrave* (firmata da Tiziano Roselli), e una per *Death in Venice* (di Arnaboldi) sono contemplati nel *Dizionario dell'Opera*, a cura di Gelli, cit. (v. nota 23).

³⁸ *Benjamin Britten: a complete catalogue of his works*, London, Boosey & Hawkes, 1963, JOHN EVANS, PHILIP REED, PAUL WILSON, *A Britten source book*, Aldeburgh, The Britten-Pears Library, 1987; PETER JOHN HODGSON, *Benjamin Britten: A guide to research*, New York, Garland, 1996 («Composer resource manuals, 39»); PAUL BANKS, *Benjamin Britten: a Catalogue of the Published Works*, The Britten-Pears Library, Aldeburgh, 1999.

³⁹ BRYAN N. S. GOOCH, DAVID THATCHER, *A Shakespeare music catalogue*, Odean Long associate editor, con un contributo di Charles Haywood, 5 voll., Oxford, Clarendon Press, 1991.

molto valida anche l'edizione Oxford-Compact, a cura di Wells e Taylor.⁴⁰ In Italia esistono i volumetti della fiorentina Biblioteca Sansoniana Straniera, che introducono i testi in lingua originale con la traduzione a fronte, più volti ristampati, e alcune traduzioni di riferimento.⁴¹ Per un'introduzione generale a Shakespeare si veda l'esauriente biografia di Schoenbaum⁴² e il classico *Manualetto shakespeariano* di Gabriele Baldini,⁴³ che ha curato anche un'importante raccolta di saggi. Si ricordano infine le traduzioni di saggi importanti come quelli di Jan Kott, Northrop Frye e William Empson.⁴⁴ Si segnala infine un utile repertorio di nomi e luoghi shakespeariani di Davis e Frankforter.⁴⁵

⁴⁰ WILLIAM SHAKESPEARE, *The complete works*, a cura di Stanley Wells e Gary Taylors, Oxford, Clarendon Press, 1999.

⁴¹ *Il Teatro*, traduzione di Cesare Vico Ludovici (Torino, Einaudi, 1960); *Opere complete*, tradotte e annotate da Gabriele Baldini (Milano, Rizzoli, 1963: ripubblicate poi in singoli volumi, comprensivi del testo inglese, nella collana BUR); *Tutte le opere*, a cura di Mario Praz, Firenze, Sansoni, 1964; *Il teatro completo di William Shakespeare*, a cura di Giorgio Melchiori, Milano, Mondadori, «I meridiani», 1976. Sempre Melchiori ha curato la più completa traduzione italiana dei *Sonetti*, versioni di Alberto Rossi e Gabriele Melchiori, Torino, Einaudi, 1965.

⁴² SAMUEL SCHOENBAUM, *Shakespeare. Sulle tracce di una leggenda*, Roma, Editori Riuniti, 1979.

⁴³ GABRIELE BALDINI, *Manualetto shakespeariano*, Torino, Einaudi, 1964; *La fortuna di Shakespeare. 1593-1964*, a cura di Gabriele Baldini, Milano, Il Saggiatore, 1965.

⁴⁴ JAN KOTT, *Shakespeare nostro contemporaneo*, Milano, Feltrinelli, 1977; NORTHROP FRYE, *Tempo che opprime, tempo che redime. Riflessioni sul teatro di Shakespeare*, Bologna, il Mulino, 1986; WILLIAM EMPSON, *Sette tipi di ambiguità: indagine sulla funzione dell'ambiguità nel linguaggio poetico*, a cura di Giorgio Melchiori, Torino, Einaudi, 1977³.

⁴⁵ JAMES MADISON DAVIS, A. DANIEL FRANKFORTER, *The Shakespeare name and place dictionary*, London, Fitzroy Dearborn, 1995.

Online

a cura di Roberto Campanella

Great Britten

Il tema del «doppio» è un *topos* tra i più significativi nella letteratura e nell'arte tra Otto e Novecento, segno di una profonda crisi di identità che sarà il pesante fardello della civiltà contemporanea. L'individuo vi appare come scisso, in un dualismo insanabile che oppone l'edificante immagine pubblica ai vizi privati, la razionalità dell'io alle irrefrenabili pulsioni dell'inconscio, l'apolineo al dionisiaco. Il progresso della scienza, le stesse conquiste politiche e sociali non sembrano aver intaccato questa visione schizofrenica dell'uomo, costretto a dibattersi tra due poli antitetici, spesso difficilmente conciliabili in quella che Freud indica come una formazione di compromesso tra «principio del piacere» e «principio di realtà», in una società che esibisce un'apparente libertà dei costumi solo in funzione dell'efficacia comunicativa degli *spot* pubblicitari, per rivelarsi nella realtà intollerante e conformista. Se questo torna a verificarsi ora, dopo l'esaltante, ma in parte effimera fiammata del Sessantotto, pensiamo a quanto dovesse essere gravosa, sotto questo profilo, la situazione nella prima metà del secolo scorso o ancora prima, quando il moralismo imperante si allentava soltanto di fronte a certe realizzazioni artistiche o letterarie che, per quanto ufficialmente rifiutate come immorali, finivano prima o poi per imporsi tra le classi colte, costituendo una sorta di zona franca in cui tutto poteva essere svelato. L'arte, dunque, come rivelazione, come momento di verità contrapposto alla finzione dilagante nella vita.

Questa considerazione è tanto più vera, in quanto ci riferiamo alla puritana Inghilterra della regina Vittoria, dove – nonostante la proverbiale rigidità ostentata nel reprimere ogni comportamento 'irregolare', o forse proprio per questo – vennero alla luce due opere tra le più emblematiche del già ricordato tema del «doppio»: *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (*Lo strano caso del Dr. Jekyll e del Sig. Hyde*) di Robert Luis Stevenson (1885) e *The Picture of Dorian Gray* (*Il ritratto di Dorian Gray*) di Oscar Wilde (1890), entrambe portatrici di messaggi a dir poco destabilizzanti. Consideriamo, ad esempio, un passaggio della «confessione» di Jekyll, in cui

il protagonista spiega come sia giunto a comprendere a poco a poco una terrificante verità:

Per duplice che fossi, non sono mai stato quello che si dice un ipocrita. I due lati del mio carattere erano ugualmente affermati: quando m'abbandonavo senza ritengo ai miei piaceri vergognosi, ero altrettanto me stesso di quando, alla luce del giorno, mi affaticavo per il progresso della scienza e il bene del prossimo. Ma accadde che le mie ricerche scientifiche, decisamente orientate verso il mistico e il trascendentale, venissero a confluire con le riflessioni che ho detto, gettando una viva luce su questa coscienza d'una guerra perenne di me con me stesso. Sia sul piano scientifico che su quello morale, venni dunque gradualmente avvicinandomi a quella verità, la cui parziale scoperta m'ha poi condotto a un così tremendo naufragio: l'uomo non è veracemente uno, ma veracemente due.

Gli fanno eco le non meno eversive teorie dell'irriverente Lord Wotton, che risolve, a suo modo, le ambasce morali del povero Jekyll, mentre si improvvisa, per così dire, 'educatore' dell'ancora inesperto Dorian:

L'unico modo di liberarsi da una tentazione è di abbandonarsi ad essa. Resistete, e vedrete la vostra anima intristire nel desiderio di ciò che s'è proibito, di ciò che le sue leggi mostruose hanno reso mostruoso e illegale.

Ovviamente la società inglese – analogamente a quanto avveniva anche altrove in Europa – si limitò a condannare queste affermazioni, fermandosi alla lettera del loro contenuto indubbiamente inaccettabile, e non capì o non volle capire la nuova visione dell'uomo di cui erano portatrici: rifiutate dalla coscienza collettiva, esse apparvero tollerabili solo in quella 'terra di nessuno' che è la letteratura e solo in essa poterono divenire fonte di sottile piacere. Tanto è vero che, anche dopo vari decenni, uno dei figli più illustri dell'anglicana terra, osannato come artista e unanimemente considerato quasi il simbolo vivente della cultura inglese, nonostante il contenuto scabroso di qualche sua opera, dovette, come uomo, pagare a caro prezzo la propria 'diversità', se non altro per il fatto di essere costretto a mascherarla dietro un continuo, imbarazzato riserbo. Ci riferiamo, ovviamente, a Benjamin Britten, il cui stesso cognome è legato per omofonia (*Britten-Britain* o, ancor meglio, *Great Britten-Great Britain*) alla sua terra natale – se non bastasse a rappresentarla degnamente in tutto il mondo l'alto valore della sua produzione musicale – e che, tuttavia, dovette sopportare tutto il peso del perbenismo e di certi preconcetti, che vedevano nell'omosessualità una sorta di vergognosa malattia.

Illuminante, a questo proposito, il paragrafo *Introduction and reputation*, che apre la monografia (in inglese) contenuta nel portale *Musikweb*:¹

¹ <http://www.musicweb.uk.net/britten/index.htm>.

in esso – a parte le considerazioni di ordine fonetico appena esplicitate – la fama e la fortuna di cui Britten gode anche a livello internazionale, superando compositori come Elgar, Walton e Vaughan Williams, fanno da contrasto ad un suo rovello segreto, ad un atteggiamento di contrapposizione rispetto al mondo (di cui si rese conto anche Leonard Bernstein), che rappresenta probabilmente una reazione all'invidia suscitata dal suo straordinario successo, frutto di impegno e assoluto rigore (ma anche questo fu a volte scambiato per arroganza), e soprattutto, nasce dalla sua condizione di omosessuale, tendenzialmente emarginato ed esposto alla condanna più o meno esplicita dei benpensanti. La sua stessa partenza per gli Stati Uniti nel 1939, insieme al poeta Wystan H. Auden, al tenore Peter Pears (compagno inseparabile e fedele interprete 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, l'autore di questa monografia – come una fuga dalla patria, proprio nel momento in cui era esposta ad una minaccia catastrofica.

Dopo questa parte introduttiva la trattazione continua illustrando i più significativi momenti ed aspetti dell'esperienza umana ed artistica di Britten: la sua formazione con Frank Bridge, maestro di composizione, nonché di pacifismo, e poi presso il Royal College of Music; il suo interesse per Schönberg e, soprattutto per Berg, che non intaccò la sua natura di compositore fondamentalmente tonale; l'importanza della musica scritta per il cinema² e la radio; l'antifascismo e il pacifismo, manifestati fin dagli anni della Guerra di Spagna; il sodalizio (già ricordato) con Peter Pears; il metodo di lavoro rigoroso e produttivo; l'esperienza statunitense, che segna la sua maturazione compositiva; 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, inesorabilmente, la malattia e la morte.

Il valido Rob Barnett ha curato anche la cronologia delle composizioni – per le più importanti delle quali, riunite in un elenco a parte, si indicano: il luogo e la data della prima, l'eventuale librettista con la sua fonte letteraria

² Per una scheda del film *Fanny e Alexander* si vada all'indirizzo: <http://cinema.castlerock.it/film.php?id=589>.

³ <http://www.musicweb.uk.net/britten/rob9.htm>. *A Midsummer Night's Dream* vi è rappresentato da tre edizioni: Alfred Deller/Elizabeth Harwood/Heather Harper/Josephine Veasey/Helen Watts/John Shirley-Quirk/Owen Brannigan/Peter Pears/Thomas Hemsley/Downside



1



2

1. La Crag House ad Aldeburgh dove Benjamin Britten visse dal 1947 al 1957.

2. E. M. Forster, Britten e Crozier lavorano a *Billy Budd* (Crag House, agosto 1949).

ecc. – oltre al catalogo della sterminata discografia in compact.³ Tra le altre sezioni del sito merita d'essere segnalato un breve saggio di Damian Oxborouh sull'evoluzione del teatro musicale di Britten (*The Development of Benjamin Britten within Opera*), in cui, tra l'altro, si affronta il tema dell'omosessualità, nonché 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.

Britten è un grande operista: il più grande, in Inghilterra, dopo Purcell e Händel. 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 maestri del passato con alcune tendenze moderne, restando, comunque, in larga parte, fedele alla tradizione tonale.⁴ Così Verdi e Musorgskij danno la mano a Berg, Hindemith e Stravinskij, in un eclettismo sempre accattivante e di grande brillantezza sonora. Ma se il teatro musicale di Britten è il mezzo espressivo con cui si affermò come stella incontrastata nel firmamento mondiale (*Great Britten*, appunto), esso costituisce al tempo stesso il luogo in cui si rivela l'altra faccia della medaglia, il profondo *mal de vivre*, la voglia segreta di contestare quella società, che come si è detto, lo costringeva a celare, a reprimere una parte della sua personalità. Non a caso il tema della repressione sociale, che può esasperare le lacerazioni interne ad un individuo fino a dissociarlo, a renderlo nemico di se stesso, oltre che dei propri simili, domina in opere come *Peter Grimes* e *Billy Budd*; ma a ben guardare anche una favola surreale come *A Midsummer Night's Dream* (*Sogno di una notte di mezza estate*) non è scevra da contenuti

and Emmanuel School Chorus, LSO/Benjamin Britten (Decca 425 663-2); Brian Asawa/Sylvia McNair/John Mark Ainsley/Paul Whelan/Ruby Philogene/Janice Watson/Brian Bannatyne-Scott/Hilary Summers/Robert Lloyd/Gwynne Howell/Ian Bostridge/Stephen Richardson/Mark Tucker/Neal Davies/New London Children's Choir, LSO/Colin Davis (Philips 454 122-2PH2); James Bowman/Ileana Cotrubas/Curt Appelgren/Cynthia Buchan/Ryland Davies/Dale Duesing/Felicity Lott/Glyndebourne Festival Opera/Bernard Haitink (Castle Vision 0630169113). Un'ulteriore edizione dell'opera viene citata in <http://www.operone.de/opern/sommernachtstraum.html>: Richard Hickox; Trinity Boys Choir, City of London Sinfonia/James Thomas Bowman-Oberon/Lillian Watson-Titania/John Graham-Hall-Lysander/Henry Herford-Demetrius/Della Jones-Hermia/Jill Gomez-Helena/Norman Bailey-Theseus/Penelope Walker-Hippolyta (Virgin Classics 759 305-2).

⁴ Basta scorrere i programmi dei teatri di tutto il mondo per rendersi conto di quanto le maggiori opere di Britten siano ancora parte integrante del repertorio più diffuso. Il sito *Operabase* offre, a questo proposito, il quadro delle rappresentazioni previste negli ultimi mesi del 2003 e nel 2004, tra cui non può certo mancare *A Midsummer Night's Dream*. (<http://operabase.com/oplist.cgi?id=none&lang=en&is=&by=Benjamin%20Britten&loc=&near=0&style=rel&srel=0&sd=23&sm=10&sy=2003&etype=rel&erel=0&ed=23&em=10&ey=2004&full=y&sort=D>).

scabrosi e moralmente pericolosi, se si considera il fatto che, nella confusione vocale e amorosa che domina buona parte dell'azione, la sensuale Tytania, per effetto d'un incantesimo, s'innamora del tessitore Nick Bottom, temporaneamente tramutato in un essere mostruoso dalla testa asinina. Simboli, certo, ma non meno inquietanti, a volerli ridurre al loro significato nascosto! Del resto l'opera è il genere ambiguo per eccellenza.⁵

La popolarità di Britten e del suo teatro musicale, 'benché' (o meglio – come abbiamo tentato di spiegare – 'perché') dal contenuto spesso tendenzialmente scandaloso, trova conferma nel *web*, dove abbondano le pagine sull'argomento. Tra le monografie, oltre a quella precedentemente citata, si veda il sito francofono *Britten. Voices for today*,⁶ che propone un elenco delle composizioni divise per generi, una breve biografia, preceduta da una cronologia (ancora in costruzione), nonché altre interessanti sezioni che si occupano di vari argomenti: il festival di Aldeburgh, l'acquisto *online* di alcune rarità discografiche (*Britten imports*), le biografie di amici, collaboratori e ispiratori, le FAQ, il *web* britteniano e le tesi universitarie sull'autore (*Le coin du chercheur*); completa il sito uno spazio per il forum e le news.

Fondamentale anche l'eccellente *dossier* (ugualmente in francese, a cura di Mathilde Bouhon) della rivista *Forum opéra*,⁷ che propone 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 risalto 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 Henry chiama «simbolismo tonale», vale a dire l'associazione di certe tonalità a determinati eventi, concetti o personaggi. Per quanto riguarda l'opera di soggetto shakespeariano, si mette anche in evidenza, oltre alla fedeltà al testo originale, la capacità della musica di creare un intreccio continuo tra il mondo delle fate e quello degli uomini (gra-

⁵ Sul tema dell'opera *queer* si vedano gli interessanti contributi reperibili nel sito di Michele Girardi, presso il server dell'Università di Pavia, ai seguenti indirizzi: <http://spfm.unipv.it/girardi/sexo.rtf> e <http://spfm.unipv.it/girardi/DaolmiSenici.htm>. Nello stesse pagine si può leggere un contributo 'gender' dello stesso Girardi sulla drammaturgia di *Billy Budd*, opera 'per soli uomini' (<http://spfm.unipv.it/girardi/billy%20budd.pdf>).

⁶ <http://www.voicesfortoday.com/index.html>.

⁷ <http://www.forumopera.com/dossiers/11britten.htm>.

zie all'impiego di *Glockenspiel*, celesta, corni *bouchés* e cori di voci bianche), nonché di aderire perfettamente alle varie situazioni emotive, conferendo al testo di Shakespeare una forza supplementare, analogamente a quanto avviene in capolavori, quali niente meno che *Otello* e *Falstaff*.

Curioso e rivelatore, all'interno di un'altra monografia britteniana, curata da Cyrus Behroozi e Thomas Niday,⁸ lo schema della giornata-tipo del metodico musicista, inserito nella pagina dedicata a Peter Pears:⁹ alle otto e mezzo o alle nove iniziava a comporre, all'una e un quarto pranzava, dopodiché faceva una lunga passeggiata, durante la quale rifletteva sulla composizione intrapresa, alle cinque riprendeva a comporre, alle otto cenava e dopo cena provava la nuova composizione al pianoforte o discuteva della musica con Pears. Non c'è che dire: un suddito esemplare di Sua Maestà britannica! Altre pagine di questa trattazione offrono un'approfondita analisi del *War Requiem*, oltre ad una sintetica bibliografia.

Ben più estesa, invece, quella contenuta nel sito della *Britten-Pears Library*,¹⁰ preceduta dagli scritti del musicista, che comprende testi di vario argomento: lettere e diari, il catalogo delle composizioni e le fonti bibliografiche, la vita, la critica, le opere.¹¹ Complementare ad essa, è disponibile il catalogo completo delle composizioni, diviso in più sezioni.¹²

Di estremo interesse anche la vastissima bibliografia contenuta in un altro sito francofono, riguardante il compositore britannico, a cura di Frédéric Hervé,¹³ che propone tra l'altro una sezione riguardante proprio il tema del doppio nelle opere liriche di Britten con pari dovizia di referenze bibliografiche e una rigorosa presentazione dell'argomento nelle sue varie sfaccettature.¹⁴

Britten non fu solo un grande compositore, ma anche un instancabile animatore della vita musicale inglese insieme all'inseparabile Peter Pears: la sua realizzazione più prestigiosa è rappresentata dal festival di Aldeburgh, nel Suffolk, la sua terra natale, 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. Le *Aldeburgh Productions* hanno un loro sito ufficiale, in cui si possono trovare le informazioni sulla storia del festival,

⁸ <http://www.cco.caltech.edu/~tan/Britten/britcont.html>.

⁹ <http://www.cco.caltech.edu/~tan/Britten/britpears.html>.

¹⁰ <http://www.britten-pears.co.uk/Bibliography.htm>.

¹¹ <http://www.britten-pears.co.uk/Bibliography.htm>.

¹² http://www.britten-pears.co.uk/Works_list.htm.

¹³ <http://perso.wanadoo.fr/fred.rv/home.html>.

¹⁴ <http://perso.wanadoo.fr/fred.rv/dea.html>.



1. Britten in una caricatura di Richard Wilson.
2. La Red House ad Aldeburgh dove Britten visse dal 1957 sino alla morte.

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 e della zona del Suffolk.¹⁵

Tra i numerosi siti che si occupano di *A Midsummer Night's Dream* quello di *Karadar Classical Music* offre il libretto in lingua originale,¹⁶ mentre all'interno del portale *Geocities* è possibile consultare il testo inglese con traduzione a fronte in spagnolo.¹⁷ Per una sintesi dell'opera in italiano viene in soccorso l'utile *Dizionario dell'Opera* (Baldini & Castoldi), che propone anche una breve ma incisiva analisi drammaturgico-musicale, oltre a qualche notizia sulla genesi del lavoro. D'un certo interesse anche il riassunto e commento contenuti in una recensione di Marco del Vaglio, relativa alla prima del *Dream* eseguita al San Carlo di Napoli nel corso della «Stagione d'opera e di balletti 2001».¹⁸ Altre sintesi sono disponibili nel sito dell'emittente televisiva digitale *Artsworld*,¹⁹ che presenta anche le biografie di Shakespeare²⁰ e Britten,²¹ e in quello del Metropolitan Opera House di New York,²² che l'aveva in cartellone nella stagione lirica 2001-2002²³ (entrambe in inglese), nonché tra le pagine di *Kern Konzepte*²⁴ (in tedesco). *Files* musicali contenenti brani dal prim'atto nell'edizione discografica diretta da Colin Davis si possono ascoltare all'interno del sito commerciale *Amazon.com*,²⁵ mentre un frammento dall'edizione diretta dall'autore è disponibile nel sito della Boosey & Hawkes.²⁶

Il testo shakespeariano – che, come si è detto, non differisce, se non in minima parte dal libretto di Britten-Pears – si può acquisire tra le pagine di

¹⁵ http://www.aldeburgh.co.uk/home.cfm?flash_detected=YES&mainframe_file=/home/index.cfm.

¹⁶ http://www.karadar.com/Librettos/britten_dream.html.

¹⁷ <http://www.geocities.com/Vienna/Choir/7652/sueno/acto1.htm>.

¹⁸ <http://www.16noni.it/musica/sancarolo2.htm>.

¹⁹ <http://www.artsworld.com/music-dance/works/a-c/midsummer-night-s-dream-benjamin-britten.html>.

²⁰ <http://www.artsworld.com/books-film/biographies/s-u/william-shakespeare.html>.

²¹ <http://www.artsworld.com/music-dance/biographies/a-c/benjamin-britten.html>.

²² <http://www.metopera.org/synopses/dream.html>.

²³ <http://www.metopera.org/cgi-bin/perf20012002.pl?season=2002&opera=DREM01>.

²⁴ <http://www.impresario.ch/synopsis/synbrimid.htm>.

²⁵ <http://www.amazon.com/exec/obidos/tg/detail/-/B0000041ET/103-0354149-8183838?v=glance&vi=samples>: «Over Hill, Over Dale» (Fairies, Puck); «Oberon Is Passing Fell And Wrath» (Fairies, Oberon, Tytania); «Well, Go Thy Way» (Oberon, Puck); «How Now, My Love» (Lysander, Hermia); «Be it on Lion, Bear», «Or Wolf, Or Bull» (Oberon, Demetrius, Helena).

²⁶ <http://www.boosey.com/pages/opera/operaSamples.asp?sampleID=11168&MusicID=5633>: «I know a bank» (Oberon).

²⁷ http://www.shakespeare.com/FirstFolio/A_MIDSUMMER_NIGHT_S_DREAM/.

Shakespeare.com,²⁷ che offre anche tutti gli altri testi teatrali del sommo drammaturgo,²⁸ di cui il sito anglofono *Bartleby.com* traccia una breve biografia, seguita dalla cronologia della produzione teatrale e da argomenti correlati: fortuna, edizioni e fonti delle opere sceniche, la produzione poetica, giudizi critici, bibliografia.²⁹

Quanto all'influenza esercitata sul teatro musicale d'ogni tempo, merita di essere consultato il sito italiano *Shakespeare e l'opera lirica*, che svolge questo tema, prendendone in considerazione vari aspetti.³⁰

Ed ora non resta che ripetere il proverbiale invito di Donald, uno dei compagni di Billy Budd: «su con le vele e salpiamo»!³¹

²⁸ <http://www.shakespeare.com/FirstFolio/>.

²⁹ <http://www.bartleby.com/65/sh/Shakespe.html>.

³⁰ <http://utenti.lycos.it/sicla99/home.htm>. Ecco l'indice del sito: Shakespeare e l'opera lirica, William Shakespeare, Fatti della sua vita ed eventi musicali, Drammi musicati, Curiosità: Shakespeare come personaggio di opere liriche, La musica in Shakespeare, Opere del Seicento, Opere del Settecento, Opere dell'Ottocento, Opere del Novecento, Compositori di opere ispirate a Shakespeare, Discografia, Bibliografia.

³¹ *Billy Budd*, atto primo, scena terza.

Benjamin Britten

a cura di Mirko Schipilliti

Penso che il vertice della perfezione nell'arte – nell'arte musicale – si realizza quando la voce umana canta meravigliosamente... Non so se sarò mai un grande compositore di opere, ma è un piacere meraviglioso provarci in qualche modo.

BENJAMIN BRITTEN

- 1913 Edward Benjamin Britten nasce il 22 novembre a Lowestoft, cittadina inglese sul Mare del Nord, nel Suffolk. È il quarto figlio di Robert Victor Britten (1877-1934), dentista, ed Edith Rotha Hokey (1872-1937), cantante dilettante, che gli impartirà le prime lezioni di pianoforte.
- 1921 Dall'età di sei anni si dedica alla composizione di brevi pezzi; sua nuova insegnante di pianoforte è Edith Astle; la madre gli organizza concerti privati.
- 1923 Compone Five Waltzes per pianoforte, che rielaborerà nella *Simple Symphony*. Studia anche la viola.
- 1928 Dopo la composizione di un'*Overture* (1926) e del poema sinfonico *Chaos and Cosmos* (1927), inizia a studiare composizione e direzione d'orchestra con il compositore Frank Bridge, conosciuto al Festival di Norwich nel 1927, venendo quindi educato a uno stile rigoroso, essenziale, disciplinato, e approfondendo le proprie conoscenze («Tra i tredici e i quattordici anni – dichiarò – conoscevo ogni nota di Beethoven e Brahms»). Compone un'*Humoresque* per orchestra e *Quatre chansons françaises* per voce e orchestra.
- 1930 Frequentate le scuole superiori, viene ammesso al Royal College of Music di Londra, vincendo l'unica borsa di studio in composizione. L'ambiente artistico londinese lo avvicinerà alla musica di Schönberg, Stravinskij, Strauss. Compone *A Hymn to the Virgin* per coro misto.
- 1932 Ancora studente, inizia a collaborare con la BBC grazie ai premi per la *Sinfonietta* op. 1 per orchestra da camera e la *Phantasy* per quintetto d'archi, che vengono trasmesse insieme a una seconda *Phantasy* op. 2

- per oboe e archi. Suo editore fino al 1935 è la Oxford University Press (successivamente Britten passerà a Boosey & Hawks).
- 1933 Inizia a comporre *Friday Afternoons*, dodici *songs* per voci bianche e pianoforte op. 7, primo di una numerosa serie di brani per giovani, soprattutto vocali.
- 1934 Grazie a una borsa di studio, si reca in viaggio con la madre a Basilea (vi incontra il direttore d'orchestra Felix Weingartner), Salisburgo, Vienna (dove inizia a comporre la *Suite* per violino e pianoforte op. 6), Monaco, Parigi. Completa la *Simple Symphony*, dirigendola con successo a Norwich. Le variazioni corali op. 5 per voci miste intitolate *A Boy was born*, basate su melodie natalizie del XV e XVI secolo, ricevono critiche entusiastiche. La *Phantasy* op. 2 viene eseguita al Festival della Società Internazionale di Musica Contemporanea a Firenze. Muore il padre.
- 1936 Da un anno lavora componendo musiche di scena, colonne sonore per documentari finanziati dalle poste inglesi (la General Post Office Film Unit) e lungometraggi, occasioni per incontrare lo scrittore Wystan H. Auden, col quale collabora alla realizzazione di *Coal Face* e *Night Mail*, uno dei più famosi documentari dell'epoca. L'impegno politico di Auden contro le dittature imperanti in Europa e lo stesso pacifismo del compositore trovano espressione nel ciclo per voce e grande orchestra *Our Hunting Fathers* op. 8, diretto da Britten a Norwich.
- 1937 Durante alcune prove per la BBC, diventa amico del tenore Peter Pears, successivamente stabile partner professionale e di vita di Britten, che vive nel frattempo un periodo di progressiva chiarificazione della propria omosessualità. Le *Variations on a theme of Frank Bridge* op. 10 per archi, composte per Boyd Neel e la sua orchestra, ottengono un successo internazionale, dirette da Britten a Salisburgo e l'anno seguente per il Festival della Società Internazionale di Musica Contemporanea a Londra. Su testi di Auden scrive le *Cabaret Songs*, pubblicate postume nel 1980. Muore la madre.
- 1939 È soprattutto l'avanzata nazista in Europa a spingerlo a lasciare la Gran Bretagna, trasferendosi con Pears prima in Canada, poi negli Stati Uniti. La New York Philharmonic Orchestra esegue le *Variations* e il Concerto per violino op. 15, diretto da John Barbirolli. Compone il ciclo per voce *Les illuminations* su poesie di Rimbaud, seguito da altri cicli su versi di Michelangelo (1940), Donne (1945), Hardy (1953), Hölderlin (1958), Blake (1965), Puškin (1965), Eliot (1971, 1974). Con Auden inizia la stesura della prima opera lirica, *Paul Bunyan*.



Britten a nove anni.

- 1941 La Fondazione Coolidge per la musica da camera gli commissiona un quartetto per archi, mentre Arthur Rodzinski dirige l'*Occasional Overture* con la Cleveland Orchestra (pubblicata nel 1985 come *American Overture*). La sua *Sinfonia da Requiem*, composta l'anno prima, viene diretta in prima assoluta da Barbirolli con la New York Philharmonic.
- 1942 Serge Koussevitzky commissionerà un'opera (sarà *Peter Grimes*) per il Koussevitzky Berkshire Music Festival di Tanglewood, negli Stati Uniti. Nonostante gli anni americani fossero estremamente produttivi, Britten non ottenne molti consensi dalla critica, circostanza che contribuì al suo ritorno in Inghilterra. Diventa amico del pianista Clifford Curzon. Il sodalizio artistico con Pears viene invece inaugurato da un recital alla Wigmore Hall di Londra.
- 1943 È molto amico del compositore Michael Kemp Tippett, che scrive per lui e Pears la cantata *Boyhood's End*. La passione per la musica di Henry Purcell si riflette nella cantata *Rejoice for the Lamb*: «Uno dei miei obiettivi principali – afferma il compositore – è di provare e restituire alla messa in musica della lingua inglese una brillantezza, libertà e vitalità curiosamente rare dalla morte di Purcell». È attratto dal folclore, e completa il primo volume di una raccolta di arrangiamenti di canti popolari inglesi. Compone la *Serenade* op. 31 per tenore, corno e archi.
- 1944 Lavora alla sua opera più celebre, *Peter Grimes*, che sarà rappresentata a Londra l'anno seguente a causa della guerra, riscuotendo un successo internazionale, grazie anche all'interpretazione di Peter Pears.
- 1946 Nasce la Glyndebourne English Opera Company (Britten fa parte del direttivo), ribattezzata nel 1947 English Opera Group (EOG), formazione cardine per le esecuzioni delle proprie opere, ma anche per approfondire lo studio di quelle antiche e di altre contemporanee. La compagnia mette in scena la prima opera da camera di Britten, *The Rape of Lucretia*, seguita nel 1947 da *Albert Herring*.
- 1948 La mancanza di una sede per l'EOG lo spinge, con Crozier e Pears, a fondare l'Aldeburgh Festivals of Music and The Arts, nel Suffolk (dove risiede dall'anno precedente). Dedicato soprattutto alla musica contemporanea, il festival coinvolgerà Britten come compositore, pianista e direttore d'orchestra per tutta la vita. La cantata *Saint Nicolas* per tenore, coro e orchestra è la sua prima composizione per amatori, attività cui si dedicherà con molto interesse. La passione per il folclore e la musica antica confluisce nelle musiche di *The Beggar's Opera*, rielaborazione dell'omonima *ballad-opera* di J. C. Pepusch e J. Gay. Approfondisce l'amicizia con E. M. Forster, concordando il sog-



1



2

1. Britten (1945) col direttore d'orchestra Serge Koussevitzky. La fondazione da questi costituita (Koussevitzky Music Foundation) commissionò a Britten il *Peter Grimes*.
2. Britten sul podio (1967).

- getto di *Billy Budd* per una nuova opera tratta dall'omonimo romanzo breve di Melville.
- 1949 Per la prima volta, insieme a Pears, visita Venezia, città che amerà e frequenterà più volte. Con lui intraprende in Canada e negli Stati Uniti la prima di innumerevoli *tournées* all'estero, incontrando, tra gli altri, Stravinskij. Ad Aldeburgh va in scena l'opera da camera *The Little Sweep*.
- 1951 *Billy Budd* debutta al Covent Garden di Londra, diretta da Britten e trasmessa dalla BBC. Compone le *Six Metamorphoses after Ovid* per oboe solo (Joy Boughton).
- 1952 Per il Festival di Musica Contemporanea della Biennale di Venezia inizia a comporre *The Turn of the Screw*, che dirigerà con successo al Teatro La Fenice il 14 settembre 1954. I musicologi Donald Mitchell – suo futuro biografo – e Hans Keller pubblicano il volume *Benjamin Britten: a Commentary on his Works from a Group of Specialists*.
- 1957 Dirige il balletto *The Prince of the Pagodas* al Covent Garden, in scena anche alla Scala di Milano, composto l'anno precedente sotto l'influenza della cultura balinese, conosciuta durante un viaggio in Oriente, nel 1955, per alcuni concerti con Pears. Diventa membro onorario dell'American Academy of Arts and Letters. Compone l'opera per ragazzi *Noye's Fludde*, tratta dal *Chester Myracle Play*, frutto anche dell'intensa attività compositiva per amatori e giovani.
- 1958 Insieme a Imogen Holst lavora alla pubblicazione del saggio divulgativo *The Story of Music*. L'Università di Basilea gli commissiona la *Cantata Academica* op. 62 per festeggiare il cinquecentesimo anniversario della propria fondazione.
- 1959 Gli viene conferito il titolo di *Doctor in Music* dall'Università di Cambridge (emulata in seguito dagli atenei di Oxford nel 1963, Londra nel 1964, e Leicester nel 1965). Per il coro di voci bianche della cattedrale di Westminster scrive una *Missa brevis*.
- 1960 *A Midsummer Night's Dream* viene rappresentata l'11 giugno alla Jubilee Hall di Aldeburgh sotto la direzione di Britten, successivamente diretta da Georg Solti al Covent Garden. Britten ha modo di conoscere il compositore Dmitri Šostakovič, di cui diventa grande amico. Per il violoncellista Rostropovič comporrà sonate, concerti e suites.
- 1962 Dirige il *War Requiem*, nuovo successo internazionale, che venderà in cinque mesi ventimila dischi. Composto nel 1961 per commemorare le vittime della seconda guerra mondiale, secondo «The Times» è «la più magistrale e nobile opera che Britten ci abbia mai dato».
- 1964 Ad Aldeburgh fa amicizia col celebre pianista Sviatoslav Richter, con

- cui suona in duo. Negli Stati Uniti gli viene conferito l'Aspen Award in the Humanities. Al Covent Garden Solti dirige la nuova versione in due atti (del 1960) di *Billy Budd*. Nel 1963 compone l'opera *Curlew River*, profondamente colpito dalla *pièce Sumidagawa* (Il fiume Sumida) dopo il viaggio in Giappone nel 1955. Riceve la medaglia d'oro dalla Royal Philharmonic Society.
- 1965 Istituisce un fondo per giovani compositori. Al baritono Dietrich Fischer-Dieskau dedica il ciclo *Songs and Proverbs of William Blake*. Le Nazioni Unite gli commissionano *Voices for Today* op. 75, per coro misto e voci bianche.
- 1968 Dirige a Oxford la prima di *The Prodigal Son. Children's Crusade*, su testo di Brecht, viene eseguita nella cattedrale londinese di St. Paul dal coro di ragazzi della Wandsworth School (nel 1969). Inizia a soffrire di disturbi valvolari cardiaci.
- 1971 La BBC trasmette l'opera *Owen Wingrave*, scritta espressamente per la televisione nel 1970 e rappresentata al Covent Garden nel 1973.
- 1973 Dopo aver scartato soggetti come *King Lear* e *Anna Karenina*, l'ultima opera di Britten è *Death in Venice*, dal romanzo di Thomas Mann (il figlio dello scrittore, suo amico, gli riferisce che il padre lo aveva ritenuto il compositore ideale per *Doktor Faustus*). A causa del peggioramento delle condizioni cardiache e di un ictus l'attività compositiva sarà fortemente limitata: Britten si dedicherà a cicli di liriche, brani corali e alla suite su melodie popolari inglesi *A Time There Was* (1974). Dopo l'ultimo recital con Pears l'anno precedente, è il pianista Murray Perahia ad accompagnare il cantante nei *Six Hölderlin-Fragmente*.
- 1976 La regina Elisabetta lo nomina Pari d'Inghilterra. Ultima composizione è la *Welcome Ode* per coro di voci bianche e orchestra. Il 4 dicembre muore ad Aldeburgh per una grave insufficienza cardiaca. Quindici giorni dopo l'Amadeus Quartett suona in prima assoluta il Quartetto d'archi n. 3. Dopo la morte di Pears i beni dei due musicisti andranno a costituire la Britten-Pears Foundation. L'Aldeburgh Foundation istituirà il Britten Award, concorso internazionale per giovani compositori. Nel film di Tony Palmer *A Time There Was: a profile of Benjamin Britten* (1980), Leonard Bernstein lo ricorderà come «un uomo in disaccordo col mondo. È strano, perché la musica di Britten sembrerebbe apparentemente decorativa, positiva, affascinante, ma è molto più di questo. Quando si ascolta la musica di Britten, se la si ascolta davvero, non superficialmente, si diventa consci di qualcosa di molto oscuro. Ci sono meccanismi che stridono, senza amalgamarsi, creando un grande tormento».

Britten in Venice



Britten, Joan Cross e Pears a Venezia per la prima assoluta di *The Turn of the Screw* (la Cross interpretava Mrs Grose).



Una pausa durante le prove per la prima assoluta di *The Turn of the Screw* (Venezia, Teatro La Fenice, 1954). In senso orario: John Piper, Britten, Pears, David Hemmings (Miles), Olive Dyer (Flora), Myfanwy Piper (nata Evans, 1911; librettista di *The Turn*, *Owen Wingrave* e *Death in Venice*).



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 Vyvyan (Governess). La Vyvyan (1925-1974) esordì a Cambridge (1948) nell'arrangiamento britteniano della *Beggar's Opera* (Jenny Diver), e partecipò alle prime esecuzioni (oltre che del *Turn*), di *Gloriana* (Penelope Rich), *A Midsummer Night's Dream* (Titania), *Owen Wingrave* (Miss Julian).



La prima assoluta di *The Turn of the Screw* al Teatro La Fenice di Venezia (1954). In scena, da sinistra: David Hemmings (Miles), Olive Dyer (Flora), Pears (Quint) e Arda Mandikian (Miss Jessel).



Death in Venice al Teatro La Fenice di Venezia (1973; la prima ripresa dopo la prima assoluta); regia di Colin Graham; scene di John Piper, coreografia di Frederick Ashton. In scena: John Shirley-Quirk (Il Gondoliere) e Pears (Aschenbach).



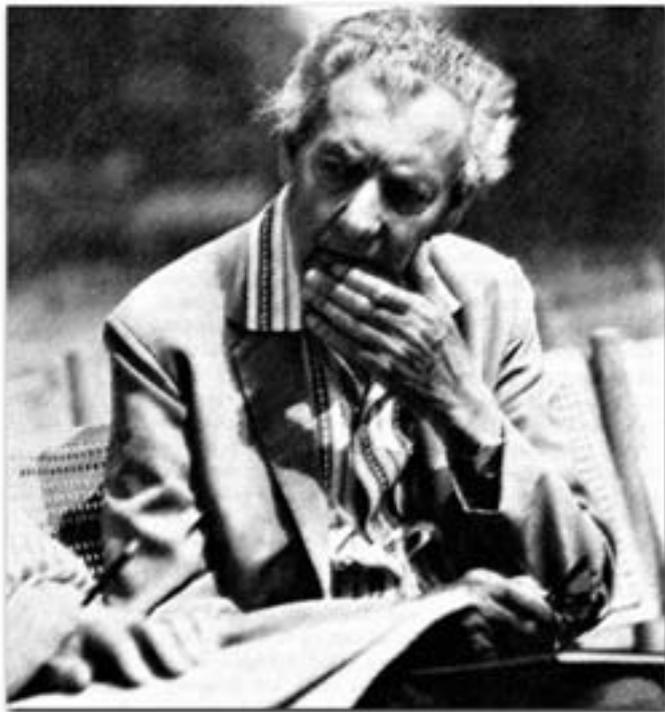
Death in Venice al Teatro La Fenice di Venezia (1973); regia di Colin Graham, scene di John Piper, coreografia di Frederick Ashton. Al centro, Tadzio (Robert Huguenin).



Billy Budd al PalaFenice di Venezia (2000); regia di Willy Decker; scene e costumi di Wolfgang Gusman (ricostruzione dell'allestimento dell'Opera di Colonia). In scena, al centro: Monte Pederson (Claggart) e, a terra dopo la fustigazione, Simon Edwards (il Novice); a destra (in bianco) Mark Oswald (Billy).



Billy Budd al PalaFenice di Venezia (2000); regia di Willy Decker; scene e costumi di Wolfgang Gusman (ricostruzione dell'allestimento dell'Opera di Colonia).



Benjamin Britten in una foto del 1976 (l'anno della morte).



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

SOVRINTENDENZA

Giampaolo Vianello, *sovrintendente*

DIREZIONE ARTISTICA

Sergio Segalini, *direttore*

DIREZIONE MUSICALE

Marcello Viotti, *direttore*

DIREZIONE AMMINISTRAZIONE

Tito Menegazzo, *direttore*

DIREZIONE MARKETING E COMMERCIALE

Cristiano Chiarot, *direttore*

DIREZIONE PERSONALE

Paolo Libettoni, *direttore*

**DIREZIONE PRODUZIONE E
ORGANIZZAZIONE SCENICO-TECNICA**

Bepi Morassi, *direttore*

DIREZIONE ARTISTICA

Sergio Segalini
direttore artistico

Marcello Viotti
direttore musicale

Giuseppe Marotta*
direttore musicale di palcoscenico

Yoyce Lee Fieldsen¹
maestro di sala

Pierpaolo Gastaldello¹
maestro rammentatore

Alberto De Piero¹
maestro alle luci

Maestri collaboratori

Raffaele Centurioni¹ Jung Hun Yoo¹

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

Violini primi

Roberto Baraldi •
Nicholas Myall •
Gisella Curtolo •
Pierluigi Pulese
Mauro Chirico
Pierluigi Crisafulli
Loris Cristofoli
Andrea Crosara
Roberto Dall'Igna
Marcello Fiori
Elisabetta Merlo
Sara Michieletto
Annamaria Pellegrino
Daniela Santi
Mariana Stefan
Anna Tositti
Anna Trentin
Maria Grazia Zohar

Violini secondi

Alessandro Molin •
Gianaldo Tatone •
Enrico Enrichi
Mania Ninova
Luciano Crispilli
Alessio Dei Rossi
Maurizio Fagotto
Emanuele Fraschini
Maddalena Main
Luca Minardi
Marco Paladin
Rossella Savelli
Aldo Telesca
Johanna Verheijen
Muriel Volkaert
Roberto Zampieron

Viole

Daniel Formentelli •
Francesco Lattuada •¹
Antonio Bernardi
Paolo Pasoli
Elena Battistella
Ottone Cadamuro
Rony Creter
Anna Mencarelli
Stefano Pio
Katalin Szabó
Maurizio Trevisin
Roberto Volpato

Violoncelli

Alessandro Zanardi •
Emanuele Silvestri •¹
Nicola Boscaro
Marco Trentin
Bruno Frizzarin
Gabriele Garofano
Paolo Mencarelli
Mauro Roveri
Renato Scapin
Maria Elisabetta Volpi

Contrabbassi

Matteo Liuzzi •
Stefano Pratissoli •
Massimo Frison
Marco Petruzzi
Ennio Dalla Ricca
Walter Garosi
Giulio Parenzan
Denis Pozzan

Ottavino

Franco Massaglia

Flauti

Angelo Moretti •
Andrea Romani •
Luca Clementi

Oboi

Rossana Calvi •
Marco Gironi •
Angela Cavallo
Walter De Franceschi

Corno inglese

Renato Nason •

Clarinetti

Alessandro Fantini •
Vincenzo Paci •
Federico Ranzato
Claudio Tassinari¹

Clarinetto basso

Renzo Bello

Fagotti

Dario Marchi •
Roberto Giaccaglia •
Roberto Fardin
Massimo Nalesso

Controfagotto

Fabio Grandesso

Corni

Konstantin Becker •
Andrea Corsini •
Guido Fuga
Adelia Colombo
Stefano Fabris
Loris Antiga

Trombe

Fabiano Cudiz •
Fabiano Maniero •
Mirko Bellucco
Gianfranco Busetto

Tromboni

Giovanni Caratti •
Massimo La Rosa •
Athos Castellan
Federico Garato
Claudio Magnanini

Tuba

Alessandro Ballarin

Timpani

Roberto Pasqualato •
Dimitri Fiorin •

Percussioni

Attilio De Fanti
Gottardo Paganin

Arpa

Brunilde Bonelli •¹

Pianoforte e tastiere

Carlo Rebeschini •

³ primo violino di spalla

• prime parti

¹ a termine

* collaborazione

CORO DEL TEATRO LA FENICE

Piero Monti

direttore del Coro

Ulisse Trabacchin

aiuto maestro del Coro

Soprani

Nicoletta Andeliero
Cristina Baston
Lorena Belli
Piera Ida Boano
Egidia Boniolo
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

Alti

Valeria Arrivo
Mafalda Castaldo
Claudia Clarich
Marta Codognola
Chiara Dal Bo'
Elisabetta Gianese
Lone Kirsten Loëll
Manuela Marchetto
Victoria Massey
Misuzu Ozawa
Gabriella Pellos
Francesca Poropat
Orietta Posocco
Nausica Rossi
Paola Rossi

Tenori

Domenico Altobelli
Ferruccio Basei
Sergio Boschini
Salvatore Bufaletti
Cosimo D'Adamo
Roberto De Biasio
Luca Favaron
Gionata Marton
Enrico Masiero
Stefano Meggiolaro
Roberto Menegazzo
Ciro Passilongo
Marco Rumori
Bo Schunnesson
Salvatore Scribano
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

Personale area artistica

Cristiano Beda
Gianluca Borgonovi
Salvatore Guarino
Santino Malandra
Luisa Meneghetti
Andrea Rampin
Susanne Schmidt
Gianfranco Sozza
Francesca Tondelli

**Personale area
amministrativa**

Gianni Bacci
Rossana Berti
Simonetta Bonato
Elisabetta Bottoni
Nadia Buoso
Stefano Callegaro
Domenico Cardone
Andrea Carollo
Giovanna Casarin
Giuseppina Cenedese
Walter Comelato
Laura Coppola
Antonella D'Este
Liliana Fagarazzi
Lucio Gaiani
Renata Magliocco
Gianni Mejato
Anna Migliavacca
Fernanda Milan
Barbara Montagner
Elisabetta Navarbi
Gilberto Paggiaro
Ruggero Peraro
Lorenza Pianon
Vladimiro Piva
Cristina Rubini
Daniela Serao
Thomas Silvestri
Marica Tileti
Anna Trabuio

Roberto Urdich
Lorenza Vianello
Irene Zahtila

Personale area produzione

Lucia Cecchelin
Massimo Checchetto
Paolo Cucchi
Alfredo Iazzoni
Stefano Lanzi
Valter Marcanzin
Giovanni Pilon
Francesca Piviotti
Lorenzo Zanoni

Personale area tecnica

*Macchinisti,
 falegnameria, magazzini*
Michele Arzenton
Massimiliano Ballarini
Vitaliano Bonicelli
Roberto Cordella
Antonio Covatta
Giuseppe Daleno
Dario De Bernardin
Luciano Del Zotto
Paolo De Marchi
Bruno D'Este
Roberto Gallo

Sergio Gaspari
Michele Gasparini
Giorgio Heinz
Roberto Mazzon
Carlo Melchiori
Andrea Muzzati
Adamo Padovan
Pasquale Paulon
Mario Pavan
Arnold Righetti
Roberto Rizzo
Stefano Rosan
Paolo Rosso
Massimo Senis
Luciano Tegov
Federico Tenderini
Mario Visentin
Fabio Volpe

Elettricisti e audiovisivi
Alessandro Ballarin
Fabio Baretin
Alberto Bellemo
Andrea Benetello
Michele Benetello
Marco Covelli
Cristiano Faè
Stefano Faggian
Vilmo Furian
Euro Michelazzi
Roberto Nardo
Maurizio Nava

Costantino Pederoda
Marino Perini
Roberto Perrotta
Alberto Petrovich
Stefano Povolato
Teodoro Valle
Giancarlo Vianello
Massimo Vianello
Roberto Vianello
Marco Zen

Attrezzeria e calzoleria

Sara Valentina Bresciani
Marino Cavaldoro
Salvatore De Vero
Roberto Fiori
Oscar Gabbanoto
Romeo Gava
Vittorio Garbin
Nicola Zennaro

Interventi scenografici

Giorgio Nordio
Marcello Valonta

Sartoria

Bernadette Baudhuin
Emma Bevilacqua
Annamaria Canuto
Rosalba Filieri
Elsa Frati
Luigina Monaldini
Sandra Tagliapietra

Stagione 2003-2004

Lirica e Balletto

opere

Le domino noir

Il barbiere di Siviglia

di Gioachino Rossini

Nabucco

A Midsummer Night's Dream

Attila

Les pêcheurs de perles

Der Freischütz

Il barbiere di Siviglia

di Giovanni Paisiello

Il matrimonio segreto

balletti

Carmen e Tangos

«... Altre Danze ...»

*Rassegna internazionale
di danza contemporanea*



FONDAZIONE
TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

Le domino noir

(Il domino nero)

opéra-comique in tre atti

libretto di Eugène Scribe

musica di Daniel Auber

personaggi ed interpreti

Angèle Veronica Cangemi

Brigitte Rosita Ramini

Jacinthe Giovanna Donadini

Ursule Bruno Praticò (20-23-27/11)

Filippo Morace (25-30/11)

La Tourière Silvia Pasini

Lord Elfort Federico Sacchi

Juliano Nicolas Rivenq

Horace Simon Edwards

Juliano Nicolas Rivenq

Gil Perez Bruno Praticò (20-25-30/11)

Filippo Morace (23-27/11)

maestro concertatore e direttore

Marc Minkowski

regia, scene e costumi

Pier Luigi Pizzi

coreografia

Gheorghe Iancu

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro Piero Monti

in lingua originale con sopratitoli in italiano

nuovo allestimento

prima rappresentazione in Italia

Teatro Malibran

giovedì 20 novembre 2003 ore 19.00 turni A-G
domenica 23 novembre 2003 ore 15.30 turni B-F
martedì 25 novembre 2003 ore 19.00 turno D
giovedì 27 novembre 2003 ore 19.00 turno E
domenica 30 novembre 2003 ore 15.30 turno C

Il barbiere di Siviglia

dramma comico in due atti
libretto di Cesare Sterbini
musica di Gioachino Rossini

personaggi e interpreti principali

Figaro Andrew Schroeder (27-31/12)
Fabio Previati (28-30/12, 3/1)
Piero Guarnera (2-4/1)
Conte d'Almaviva Antonino Siragusa (27-31/12, 2-4/1)
Davide Cicchetti (28-30/12, 3/1)
Bartolo Bruno De Simone (27-30-31/12, 2-4/1)
Filippo Morace (28/12, 3/1)
Rosina Laura Polverelli (27-31/12, 2-4/1)
Oana Andra (28-30/12, 3/1)
Basilio Nicolaj Ghiaurov (27-28-31/12, 2-4/1)
Lorenzo Regazzo (30/12, 3/1)

maestro concertatore e direttore

Marcello Viotti

regia

Bepi Morassi

scene e costumi
Lauro Crisman

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro Piero Monti

con sopratitoli

allestimento Teatro La Fenice
fuori abbonamento

Teatro Malibran

sabato 27 dicembre 2003 ore 15.30 fuori abb.
domenica 28 dicembre 2003 ore 15.30 fuori abb.
martedì 30 dicembre 2003 ore 19.00 fuori abb.
mercoledì 31 dicembre 2003 ore 15.30 fuori abb.
venerdì 2 gennaio 2004 ore 19.00 fuori abb.
sabato 3 gennaio 2004 ore 15.30 fuori abb.
domenica 4 gennaio 2004 ore 15.30 fuori abb.

Nabucco

dramma lirico in quattro parti
libretto di Temistocle Solera
musica di Giuseppe Verdi

personaggi e interpreti principali

Nabucco Carlo Guelfi (23-25-27-29/1)
Marco Chingari (24-30/1, 1/2)
Ismaele Nicola Sette (23-25-27-29/1)
Carlo Barricelli (24-30/1, 1/2)
Zaccaria Francesco Ellero D'Artegna (23-25-27-29/1)
Arutjun Kotchinian (24-30/1, 1/2)
Abigaille Iano Tamar (23-25-27-29/1)
Alessandra Rezza (24-30/1, 1/2)
Fenena Anna Maria Chiuri (23-25-27-29/1)
Silvia Pasini (24-30/1, 1/2)

maestro concertatore e direttore

György G. Ráth

regia

Charles Roubaud

scene

Isabelle Partiot

costumi

Katya Dufлот

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro Piero Monti

con sopratitoli

allestimento Teatro dell'Opera di Montecarlo

PalaFenice

venerdì 23 gennaio 2004 ore 19.00 turno A
sabato 24 gennaio 2004 ore 15.30 turno C
domenica 25 gennaio 2004 ore 15.30 turno B
martedì 27 gennaio 2004 ore 19.00 turno D
giovedì 29 gennaio 2004 ore 19.00 turno E
venerdì 30 gennaio 2004 ore 19.00 turno G
domenica 1 febbraio 2004 ore 15.30 turno F

A Midsummer Night's Dream

(Sogno di una notte di mezza estate)

opera in tre atti

libretto di Peter Pears e Benjamin Britten

musica di Benjamin Britten

personaggi e interpreti principali

Oberon William Towers

Tytania Susan Gritton

Hippolyta Julie Mellor

Lysander Matthew Beale

Demetrius William Dazeley

maestro concertatore e direttore

Sir **John Eliot Gardiner**

regia

David Pountney

scene

Stefanos Lazaridis

costumi

Sue Blane

Orchestra del Teatro La Fenice

Coro «Pueri cantores» di Vicenza

direttore del Coro Roberto Fioretto

in lingua originale con sopratitoli in italiano

nuovo allestimento

prima rappresentazione a Venezia

Teatro Malibran

venerdì 20 febbraio 2004 ore 19.00 turno A 

domenica 22 febbraio 2004 ore 15.30 turno B

martedì 24 febbraio 2004 ore 19.00 turno D

giovedì 26 febbraio 2004 ore 19.00 turni E-I

sabato 28 febbraio 2004 ore 15.30 turni C-H

Attila

dramma lirico in un prologo e tre atti

libretto di Temistocle Solera

musica di Giuseppe Verdi

personaggi e interpreti principali

Attila Michele Pertusi

Ezio Alberto Mastromarino

Odabella Dimitra Theodossiou

Foresto Nicola Sette

Uldino Massimiliano Tonsini

maestro concertatore e direttore

Marcello Viotti

regia, scene e costumi

**Corso di laurea specialistica
in scienza e tecniche del teatro,
IUAV Facoltà di design e arti**

coordinatore del progetto

Walter Le Moli

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro Piero Monti

con sopratitoli

nuovo allestimento

PalaFenice

venerdì 26 marzo 2004 ore 19.00 turno A 

domenica 28 marzo 2004 ore 15.30 turni B-H

martedì 30 marzo 2004 ore 19.00 turno D

giovedì 1 aprile 2004 ore 19.00 turni E-I

sabato 3 aprile 2004 ore 15.30 turno C

Les pêcheurs de perles

(I pescatori di perle)

opéra-lyrique in tre atti

libretto di Eugène Cormon e Michel Carré

musica di Georges Bizet

personaggi e interpreti

Leila Annick Massis

Nadir Yasuharu Nakajima

Zurgar Luca Grassi

Nourabad Luigi De Donato

maestro concertatore e direttore

Marcello Viotti

regia, scene e costumi

Pier Luigi Pizzi

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro Piero Monti

in lingua originale con sopratitoli in italiano

nuovo allestimento

Carmen e Tangos

con **Alessandra Ferri e Julio Bocca**

Carmen

balletto in un atto

coreografia

Alberto Alonso

musica di Georges Bizet

arrangiamento di Rodion Shedrin

costumi, scene e luci di Enrique Bordolini

personaggi e interpreti principali

Carmen Alessandra Ferri

Don José Julio Bocca

Torero Hernàn Piquin

Zuñiga Lucas Oliva

Toro, El Destino Rosana Pérez

Piazzolla Tango Vivo

coreografia

Ana María Stekelman

musica di Astor Piazzolla

design costumi Jorge Ferrari

design luci Omar Posemato

Registrato dall'Orchestra Sinfonica Nazionale Argentina

diretta da Pedro Ignacio Calderón

appositamente per Julio Bocca ed il Ballet Argentino

Ballet Argentino

Teatro Malibran

venerdì 16 aprile 2004 ore 19.00 turno A 
domenica 18 aprile 2004 ore 15.30 turno B
martedì 20 aprile 2004 ore 19.00 turno D
giovedì 22 aprile 2004 ore 19.00 turni E-G
sabato 24 aprile 2004 ore 15.30 turni C-F

PalaFenice

mercoledì 19 maggio 2004 ore 19.00 turno A
giovedì 20 maggio 2004 ore 19.00 turno D
venerdì 21 maggio 2004 ore 19.00 turni E-F
sabato 22 maggio 2004 ore 17.00 turni C-G
domenica 23 maggio 2004 ore 17.00 turno B

Der Freischütz

(Il franco cacciatore)

romantische oper in tre atti

libretto di Friedrich Kind

musica di Carl Maria von Weber

personaggi e interpreti principali

Agathe Petra Maria Schnitzer

Annchen Gabriella Costa

Kaspar Hartmut Welker

Max Peter Seiffert

Ottokar Gabriele Ribis

Kuno Fernando Blanco

Un eremita Volodymyr Deyneka

Kilian Giulio Mastrototaro

maestro concertatore e direttore

Friederich Haider

regia

Christof Nel

scene

Jens Kilian

costumi

Ilse Welter

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro Piero Monti

in lingua originale con soprattitoli in italiano

allestimento Komische Oper di Berlino

«...Altre Danze...»

Rassegna internazionale
di danza contemporanea

*Parlare di danza contemporanea
è parlare anche di contaminazione,
ricerca di nuovi linguaggi filtrati
e derivati dall'incontro
di culture diverse.*

*È su questa ricerca che anche la seconda
edizione di «...Altre Danze...» intende
indagare.*

Teatro Malibran

venerdì 28 maggio 2004 ore 19.00 turno A

domenica 30 maggio 2004 ore 17.00 turno B

martedì 1 giugno 2004 ore 19.00 turno D

giovedì 3 giugno 2004 ore 19.00 turni E-I

sabato 5 giugno 2004 ore 17.00 turni C-H

PalaFenice

martedì 8 giugno 2004 ore 19.00

sabato 12 giugno 2004 ore 17.00

giovedì 24 giugno 2004 ore 19.00

Il barbiere di Siviglia **Il matrimonio segreto**

dramma giocoso in due atti
libretto di **Giuseppe Petrosellini**
musica di **Giovanni Paisiello**

personaggi e interpreti principali
Conte d'Almaviva **Mirko Guadagnini**
Rosina **Stefania Donzelli**
Bartolo **Filippo Morace**
Figaro **Giampiero Ruggeri**
Don Basilio **Mauro Utzeri**

maestro concertatore e direttore

Eric Hull

regia

Guido De Monticelli

scene

Fausto Dappiè

costumi

Zaira De Vincentiis

Orchestra del Teatro La Fenice

con sopratitoli

nuovo allestimento

prima rappresentazione a Venezia

dramma giocoso in due atti
libretto di **Giovanni Bertati**
musica di **Domenico Cimarosa**

in collaborazione con

XXXIII Concorso Internazionale per Cantanti
«Toti Dal Monte»

maestro concertatore e direttore

Michael Guttler

regia

Italo Nunziata

scene e costumi

Pasquale Grossi

Orchestra del Teatro La Fenice

con sopratitoli

allestimento Teatri S.p.A. di Treviso

Teatro Malibran

venerdì 25 giugno 2004 ore 19.00 turno A
domenica 27 giugno 2004 ore 17.00 turno B
martedì 29 giugno 2004 ore 19.00 turno D
giovedì 1 luglio 2004 ore 19.00 turni E-G
sabato 3 luglio 2004 ore 17.00 turni C-F

Teatro Malibran

venerdì 24 settembre 2004 ore 19.00 turno A
domenica 26 settembre 2004 ore 15.30 turno B
martedì 28 settembre 2004 ore 19.00 turno D
giovedì 30 settembre 2004 ore 19.00 turni E-I
sabato 2 ottobre 2004 ore 15.30 turni C-H

Stagione sinfonica

Stili e interpreti

PalaFenice

sabato 11 ottobre 2003 ore 20.00

ERNEST CHAUSSON

*Sinfonia in si bemolle maggiore
op. 20*

FRANCIS POULENC

Gloria

per soprano, coro e orchestra

direttore

Marcello Viotti

soprano June Anderson

Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice

direttore del Coro Piero Monti

PalaFenice

sabato 18 ottobre 2003 ore 20.00

RICHARD STRAUSS

*Concerto n. 2 in mi bemolle
maggiore per corno e orchestra*

Symphonia domestica op. 53

direttore

Ernst Märzendorfer

corno Konstantin Becker

Orchestra del Teatro La Fenice

PalaFenice

sabato 25 ottobre 2003 ore 20.00

ROBERT SCHUMANN

*Concerto in la minore
per pianoforte e orchestra op. 54*

JOHANNES BRAHMS

Sinfonia n. 4 in mi minore op. 98

direttore

Jerzy Semkow

pianoforte Maurizio Zanini

Orchestra del Teatro La Fenice

PalaFenice

mercoledì 19 novembre 2003
ore 20.00

ARNOLD SCHOENBERG

Sinfonia da camera n. 2 op. 38

ROBERT SCHUMANN

Overture, Scherzo

e *Finale in mi maggiore op. 52*

JOHANNES BRAHMS

Concerto n. 1 in re minore

per pianoforte e orchestra op. 15

direttore

Daniel Harding

pianoforte Lars Vogt

Mahler Chamber Orchestra

In collaborazione con Ferrara Musica
Residenza Italiana Mahler Chamber
Orchestra

Basilica di San Marco

lunedì 22 dicembre 2003

ore 20.30*

martedì 23 dicembre 2003

ore 20.00**

BALDASSARE GALUPPI

Magnificat

per soprano, coro e orchestra

ANTONIO VIVALDI

Gloria in re maggiore RV 588

per soli, coro e orchestra

direttore

Claudio Scimone

soprano Patrizia Ciofi

mezzosoprano Gloria Banditelli

Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice

direttore del Coro Piero Monti

in collaborazione con

Procuratoria di San Marco

* solo per invito

** serata riservata esclusivamente agli
abbonati della Stagione Sinfonica 2003-2004



FONDAZIONE
TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

Teatro Malibran

sabato 10 gennaio 2004 ore 20.00

JOSEPH HAYDN
Sinfonia n. 60 in do maggiore
«Il distratto»DMITRIJ ŠOSTAKOVIČ
Sei romanze su testi di poeti
giapponesi op. 21
per tenore e orchestra*Sinfonia n. 9 in mi bemolle*
maggiore op. 70

direttore

Vladimir Jurowski

tenore Vsevolod Grivnov

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

sabato 6 marzo 2004 ore 20.00

FELIX MENDELSSOHN
*Ein Sommernachtstraum op. 21*LUDWIG VAN BEETHOVEN
Messa in do maggiore
per soli, coro e orchestra op. 86

direttore

Sir John Eliot GardinerOrchestra e Coro
del Teatro La Fenice
direttore del Coro Piero Monti**PalaFenice**

venerdì 30 aprile 2004 ore 20.00

LUDWIG VAN BEETHOVEN
*Sinfonia n. 8 in fa maggiore op. 93*RICHARD STRAUSS
*Interludio da Intermezzo*BENJAMIN BRITTEN
4 Sea Interludes
da *Peter Grimes op. 33a*

direttore

Jeffrey Tate

Orchestra del Teatro La Fenice

PalaFenice

sabato 8 maggio 2004 ore 20.00

EDWARD ELGAR
Concerto in mi minore
per violoncello e orchestra op. 85LUDWIG VAN BEETHOVEN
Sinfonia n. 5 in do minore op. 67

direttore

Yuri Temirkanov

violoncello Alexander Knyazev

Orchestra del Teatro La Fenice

PalaFenice

sabato 15 maggio 2004 ore 20.00

GIUSEPPE VERDI
Messa da Requiem
per soli, coro e orchestra

direttore

Marcello Viottisoprano Daniela Dessi
mezzosoprano Ursula Ferri

tenore Fabio Armiliato

basso Andrea Papi

Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice
direttore del Coro Piero Monti**Teatro Malibran**

sabato 10 luglio 2004 ore 20.00

GUSTAV MAHLER
Sinfonia n. 6 in la minore

direttore

Eliahu Inbal

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

venerdì 16 luglio 2004 ore 20.00

LUDWIG VAN BEETHOVEN
Sinfonia n. 9 in re minore op. 125
per soli, coro e orchestra

direttore

Marc Minkowskisoprano Cinzia Forte
mezzosoprano Ursula Ferri
tenore Klaus Florian Vogt
basso Lorenzo RegazzoOrchestra e Coro
del Teatro La Fenice
direttore del Coro Piero Monti**Teatro Malibran**

domenica 25 luglio 2004 ore 20.00

BOHUSLAV MARTINŮ
Doppio concerto per due orchestre
*d'archi, pianoforte e timpani*PĚTR IL'IČ ČAJKOVSKIJ
Sinfonia n. 5 in mi minore op. 64

direttore

Zoltan Peskopianoforte Carlo Rebeschini
timpani Roberto Pasqualato

Orchestra del Teatro La Fenice

A.C. FENICE



La squadra di calcio della Fenice si è costituita come gruppo culturale - sportivo per organizzare iniziative a favore della ricostruzione del Teatro.

La squadra di calcio del Teatro «La Fenice» si è conquistata negli ultimi anni una posizione di prestigio a livello internazionale; basti ricordare alcuni importanti risultati: la conquista del titolo europeo tra le squadre degli enti lirici nel 1992, il secondo posto, sempre in questa competizione, conquistato nel 1995, la Coppa Italia nel 2001 e nel 2003 e altri vari riconoscimenti. La squadra, ha disputato partite con la nazionale cantanti e dei giornalisti.

La squadra, che si autofinanzia, intende con la propria attività portare un contributo alla ricostruzione del Teatro.

Attualmente l'attività sportiva è sostenuta da Kronos, Kele & Teo Tour Operator srl; Cassa di Risparmio di Venezia; Transport Service; Bullo Tecnologie e Servizi srl; Regazzo Strumenti Musicali; Arti Grafiche Venete - La Tipografica srl; Damatherm srl; Markas; Green Computer; Guerrato SpA.

Programmi di sala del Teatro La Fenice
a cura di Michele Girardi

WOLFGANG AMADEUS MOZART, *Così fan tutte*, 2002/1, 220 pp., ess. mus.: saggi di Daniel Hearz, Luca Fontana, Maria Giovanna Miggiani

David Parsons Dance Company, 2002/2, 40 pp.: saggi di Rita Zambon

GIOACHINO ROSSINI, *La scala di seta*, 2002/3, 132 pp.: saggi di Marco Beghelli, Emilio Sala, Carlida Steffan

GIUSEPPE VERDI, *Otello*, 2002/4, 220 pp., ess. mus.: saggi di Guido Paduano, Anselm Gerhard, Marco Marica

GAETANO DONIZETTI, *Don Pasquale*, 2002/5, 208 pp., ess. mus.: saggi di Paolo Fabbri, Giorgio Pagannone, Marco Emanuele, Francesco Bellotto

GIACOMO PUCCINI, *Tosca*, 2002/6, 184 pp.: saggi di John Rosselli, Gabriele Dotto, Andrea Chegai, Gabriella Biagi Ravenni, Massimo Acanfora Torrefranca

RICHARD STRAUSS, *Capriccio*, 2002/7, 252 pp., ess. mus.: saggi di Jürgen Maehder, Giovanni Guanti

RICHARD WAGNER, *Tristan und Isolde*, 2002/8, 188 pp.: saggi di Virgilio Bernardoni, Guido Paduano

LEON MINKUS, *Don Quichotte*, 2002/9, 55 pp.: saggi di Rita Zambon, Andrea Toschi

ADRIANO GUARNIERI, *Medea* di 2002/10, 184 pp.: saggi di Anna Maria Morazzoni, Ettore Cingano, Giordano Ferrari

Rivista «La Fenice prima dell'opera», 2002-2003
a cura di Michele Girardi

JULES MASSENET, *Thaïs*, 1, 146 pp., ess. mus.: saggi di Enrico Maria Ferrando, Jürgen Maehder, Adriana Guarnieri, Mercedes Viale Ferrero

GIUSEPPE VERDI, *La traviata*, 2, 124 pp. ess. mus.: saggi di Marco Marica, Fabrizio Della Seta, Guido Paduano

LEOŠ JANÁČEK, *Kát'a Kabanová*, 3, 140 pp., ess. mus.: saggi di Riccardo Pecci, Alessandro Roccatagliati, Paul Wingfield, David Pountney

GAETANO DONIZETTI, *L'elisir d'amore*, 4, 116 pp., ess. mus.: saggi di Giorgio Pagannone, Emanuele Senici, Alessandro Di Profio, Francesco Bellotto

RICHARD STRAUSS, *Ariadne auf Naxos*, 5, 156 pp., ess. mus.: saggi di Marco Marica, Virgilio Bernardoni, Davide Daolmi, Giovanni Guanti

UMBERTO GIORDANO, *Andrea Chénier*, 6, 148 pp., ess. mus.: saggi di Giorgio Pagannone, Marco Emanuele, Giovanni Guanti, Cecilia Palandri

GILBERT & SULLIVAN, *The Mikado*, 7, 124 pp. ess. mus.: saggi di Jesse Rosenberg, Carlo Majer, Andrea Chegai

GAETANO DONIZETTI, *Marino Faliero*, 8, 172 pp., ess. mus.: saggi di Giorgio Pagannone, Paolo Fabbri, Francesco Bellotto, Guido Paduano, documenti inediti

DANIEL AUBER, *Le domino noir*, 9, 236 pp., ess. mus.: saggi di Marco Marica, Hervé Lacombe

Rivista «La Fenice prima dell'opera», 2004
a cura di Michele Girardi

GIUSEPPE VERDI, *Nabucco*, 1, 186 pp. ess. mus.: saggi di Marco Marica, Marco Capra, Claudio Toscani, Guido Paduano, Giuliano Procacci

La Fenice prima dell'Opera
2004 2

Responsabile musicologico
Michele Girardi

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

Ricerche iconografiche
Luigi Ferrara

Progetto e realizzazione grafica
Marco Riccucci

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

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

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

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

finito di stampare
nel mese di gennaio 2004

€ 10,00