

Fondazione
Teatro La Fenice di Venezia

Stagione 2010
Lirica e Balletto

THE
TURN OF
THE
SCREW

Benjamin Britten

Il giro di vite

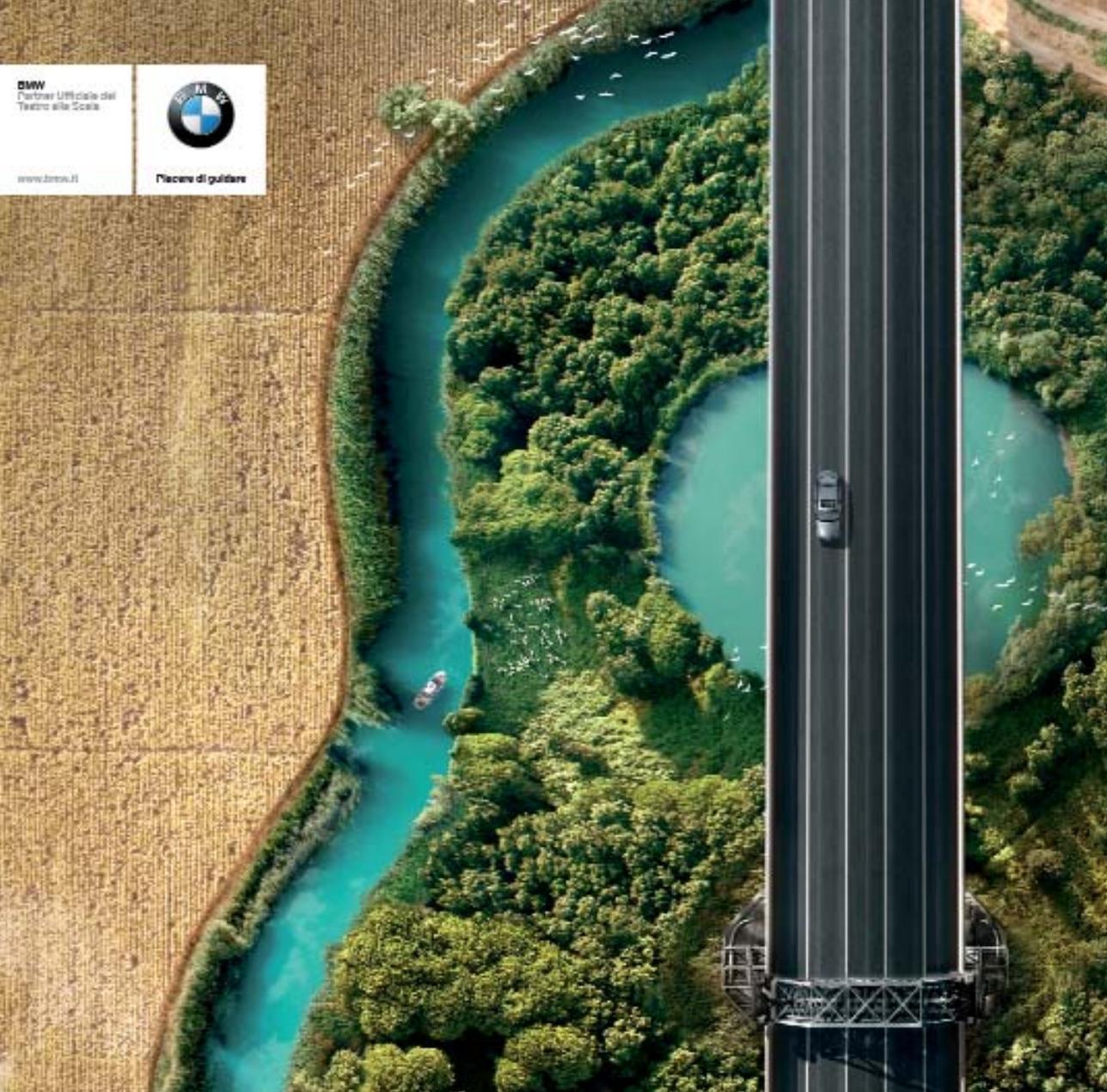


BMW
Partner Ufficiale del
Teatro alla Scala



Il piacere di guidare

www.bmw.it



**IL PIACERE VIAGGIA SULLA STRADA
DELLA GRANDE MUSICA.**

IL PIACERE È BMW.

BMW Financial Services: la più avanzata realtà nei servizi finanziari. BMW e . Incontro al vertice della tecnologia.



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

GENERALI. DOVE C'È ARTE.





IL CIOCCOLATINO DEL TEATRO LA FENICE

il piacere di sostenere la musica



**Squisite creazioni per deliziare il palato con raffinatezza
Un prezioso ricordo del Teatro veneziano**

Il Cioccolatino del Teatro La Fenice è in vendita nei migliori negozi di Venezia
e presso il Bookshop del Teatro La Fenice aperto tutti giorni
dalle 10.00 alle 18.00 bookshop@festfenice.com tel. 041786611



FAVELLA S.p.A.

Montegrappa

ITALIA



220TH ANNIVERSARY OF
"IL TEATRO LA FENICE DI VENEZIA"

Limited Edition
montegrappa.com

FONDAZIONE
AMICI DELLA FENICE

STAGIONE 2010



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

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

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

Caratteristiche tecniche:

estensione $fa^1 - fa^5$,
trasposizione tonale da 415 Hz a 440 Hz,
dimensioni 247×93×28 cm.

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

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

Incontro con l'opera

Teatro La Fenice - Sale Apollinee
lunedì 25 gennaio 2010 ore 18.00
LUCA MOSCA

Manon Lescaut

Teatro La Fenice - Sale Apollinee
venerdì 5 febbraio 2010 ore 18.00
PIERO MIOLI

Il barbiere di Siviglia

Teatro La Fenice - Sale Apollinee
mercoledì 10 marzo 2010 ore 18.00
ENZO RESTAGNO

Dido and Æneas

Teatro La Fenice - Sale Apollinee
venerdì 14 maggio 2010 ore 18.00
LORENZO ARRUGA

Don Giovanni

Teatro La Fenice - Sale Apollinee
venerdì 18 giugno 2010 ore 18.00
GIORGIO PESTELLI

The Turn of the Screw

Teatro La Fenice - Sale Apollinee
mercoledì 22 settembre 2010 ore 18.00
MICHELE DALL'ONGARO

Rigoletto

Teatro La Fenice - Sale Apollinee
lunedì 25 ottobre 2010 ore 18.00
MASSIMO CONTIERO

L'elisir d'amore

Teatro La Fenice - Sale Apollinee
venerdì 3 dicembre 2010 ore 18.00
SANDRO CAPPELLETTO

Il killer di parole

Incontro con il balletto

Teatro La Fenice - Sale Apollinee
lunedì 19 luglio 2010 ore 18.00
SILVIA POLETTI

Coppélia

I.P.

Il 4 dicembre 2008 il Comitato Portuale di Venezia ha deliberato il rilascio alla società APV Investimenti S.p.A., di proprietà dell'Autorità Portuale di Venezia, di una concessione demaniale (per una durata fino a trenta anni) dell'area denominata «Ex Locomotive».

Nell'area, situata a Venezia, compresa tra la Marittima ed il Tronchetto, sorgeranno un garage multipiano, un centro direzionale, un'area commerciale e una struttura alberghiero-ricettiva.

Vincitore del Concorso Internazionale di Progettazione è il raggruppamento con capogruppo il Prof. Arch. Mauro Galantino.

APV Investimenti sta dando attuazione alla progettazione definitiva.



APV Investimenti

Società dell'Autorità Portuale di Venezia - A Venice Port Authority Company

***Gestione e sviluppo dei progetti portuali
Harbour projects management and developing***

www.apvinvest.it

*Società dell'Autorità Portuale di Venezia
A Venice Port Authority Company*

*Santa Marta, fabb. 16 - 30123 Venezia
Tel. +39 0415334159, Fax +39 0415334180*

IL MONDO VIA VENEZIA

UN VIAGGIO A MISURA D'UOMO

- UN UNICO TERMINAL PER UN TRANSITO SEMPLICE ED IMMEDIATO
- MINIMUM CONNECTING TIME DI 35 MINUTI
- OLTRE 50 DESTINAZIONI DI LINEA NAZIONALI E INTERNAZIONALI
- PIU' DI 140 VOLI SETTIMANALI DAL SUD ITALIA
- 50 NEGOZI PER OGNI TUA ESIGENZA



AMBURGO
AMSTERDAM
ATENE
ATLANTA
BARCELONA
BARI
BERLINO-SCHONEFELD
BERLINO-TEGEL
BUDAPEST
BUCAREST-OTOPENI
BRINDISI

BRISTOL
BRUXELLES
CAGLIARI
CATANIA
COLONIA
COPENAGHEN
DUBAI
DUBLINO
DUSSELDORF
EAST MIDLANDS
EDINBURGO

FRANCOFORTE
GINEVRA
HANOVER
HELSINKI
ISTANBUL
LEEDS-BRADFORD
LIONE
LISBONA
LONDRA GATWICK
LONDRA HEATHROW
MADRID

MONACO
MONTREAL
MOSCA
NAPOLI
NEW YORK
NIZZA
OLBIA
OSLO
PALERMO
PARIGI C. DE GAULLE
PHILADELPHIA

PRAGA
RIGA
ROMA FIUMICINO
SHARM EL SHEIK
SVIGLIA
STUTTGART
TIMISOARA
TORONTO
VIENNA
ZURIGO

IL FUTURO SVILUPPO DELL'AREA - VERSO L'AIRPORT CITY





GRAN TEATRO LA FENICE

Acquista il tuo biglietto on-line per gli spettacoli al “Gran Teatro La Fenice” collegandoti al sito: www.geticket.it.



Fornitore ufficiale del servizio di Ticketing



di Pat Carra

SONO
IL FANTASMA
DELLE PAURE
E DEI DESIDERI
SESSUALI.

L'IMPORTANTE
È CHE NON
TI SPOGLI.



I CD DELLA FENICE

Il Gran Teatro la Fenice di Venezia, allo scopo di promuovere e valorizzare il proprio patrimonio musicale, dalla riapertura del 2004 ha iniziato la pubblicazione in compact disc di titoli operistici tratti dall'archivio storico, le cui prime registrazioni risalgono agli anni '50.

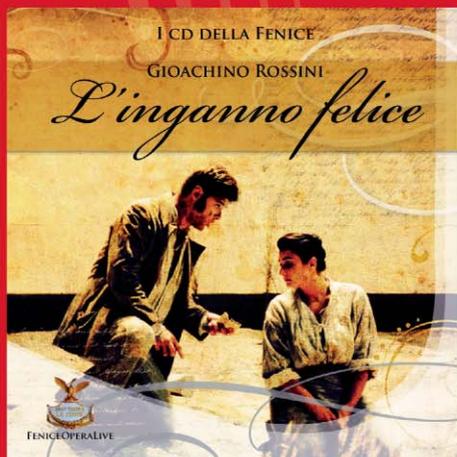
Titoli finora pubblicati per "Fenice Opera Live" (FOL)



Verdi, LA TRAVIATA
direttore Marcello Viotti (rec. 2002 | CRR2802)
collana "Omaggio a Viotti"



Martin y Soler, UNA COSA RARA
direttore Giancarlo Andretta (rec. 1999, FOL0002)



Rossini, L'INGANNO FELICE
direttore Giancarlo Andretta (rec. 1998, FOL0003)



AAVV, "KATIA RICCIARELLI ALLA FENICE"
(FOL0004), collana "Grandi Voci"



FENICEOPERALIVE

Prossime uscite/*next releases*:

Rossini, IL BARBIERE DI SIVIGLIA | Collana **Omaggio a Viotti**

Haendel, ALCINA con Joan Sutherland, 1960

LEYLA GENCER ALLA FENICE | Collana **Grandi Voci**

La collezione Fenice Opera Live è disponibile presso il bookshop del Teatro la Fenice e nei migliori negozi di CD
The Fenice Opera Live collection is available at the Fenice bookshop and the best CD shops



Radio3 per la Fenice

Opere della Stagione lirica 2010
*trasmesse in diretta o in differita
dal Teatro La Fenice*

venerdì 29 gennaio 2010 ore 19.00

Manon Lescaut

domenica 14 marzo 2010 ore 19.00

Dido and Æneas

venerdì 25 giugno 2010 ore 19.00

The Turn of the Screw

domenica 5 settembre 2010 ore 19.00

La traviata

sabato 25 settembre 2010 ore 19.00

Rigoletto

venerdì 29 ottobre 2010 ore 19.00

L'elisir d'amore

venerdì 10 dicembre 2010 ore 19.00

Il killer di parole

Concerti della Stagione sinfonica 2009-2010
*trasmessi in diretta o in differita
dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran*

Andrea Molino (giovedì 19 novembre 2009)

Gabriele Ferro (venerdì 15 gennaio 2010)

Eliahu Inbal (sabato 20 febbraio 2010)

John Axelrod (venerdì 5 marzo 2010)

Ottavio Dantone (venerdì 30 aprile 2010)

Dmitrij Kitajenko (sabato 5 giugno 2010)

Juraj Valčuha (venerdì 2 luglio 2010)

A large, golden eagle with its wings spread, perched atop a banner that curves across the page. The eagle is rendered in a detailed, embossed style. The banner is white with a golden border and contains the text 'TEATRO' and 'ENICE' in large, golden, serif capital letters.

TEATRO
ENICE

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia



Fondazione Teatro La Fenice di Venezia ALBO DEI FONDATORI



STATO ITALIANO



REGIONE DEL VENETO



SOCI SOSTENITORI



Fondazione di Venezia



Provincia di Venezia

SOCI BENEMERITI



GENERALI



CASINÒ DI VENEZIA



BIOPORTO MARCO POLO S.p.A.



CONFINDUSTRIA
Venezia



Autorità portuale

superjet
INTERNATIONAL
An Alenia Aeronautica and Sukhoi Company



APV Investimenti
Assicurazione, Previdenza e Servizi di Infrastruttura e Servizi

CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

Giorgio Orsoni
presidente

Luigino Rossi
vicepresidente

Fabio Cerchiai
Jas Gawronski
Achille Rosario Grasso
Luciano Pomoni
Giampaolo Vianello
Francesca Zaccariotto
Gigliola Zecchi Balsamo
consiglieri

sovrintendente
Giampaolo Vianello

direttore artistico
Fortunato Ortombina

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

Giancarlo Giordano, *presidente*
Giampietro Brunello
Adriano Olivetti
Andreina Zelli, *supplente*

SOCIETÀ DI REVISIONE

PricewaterhouseCoopers S.p.A.



Fondazione Teatro La Fenice di Venezia ALBO DEI FONDATORI

SOCI ORDINARI



Fondazione Amici della Fenice



COMITÉ FRANÇAIS
POUR LA SAUVEGARDE
DE VENISE



CAMERA DI COMMERCIO
INDUSTRIA ARTIGIANATO E AGRICOLTURA
VENEZIA



CASA DI RISPARMIO DI VENEZIA S.p.A.

CONSORZIO VENEZIA NUOVA 

 Marsilio

PRICEWATERHOUSECOOPERS 

l'Adige



CORRIERE DELL'ALTO ADIGE

CORRIERE DEL TRENINO

 RUBELLI

CATTOLICA
ASSICURAZIONI
DAL 1898

STUDIO DE POLI
VENEZIA

La Linea

 Vignoretti 

THE TURN OF THE SCREW

(Il giro di vite)

opera in un prologo e due atti op. 54
libretto di Myfanwy Piper

musica di **Benjamin Britten**

Teatro La Fenice

venerdì 25 giugno 2010 ore 19.00 turno A 
domenica 27 giugno 2010 ore 15.30 turno B
martedì 29 giugno 2010 ore 19.00 turno D
giovedì 1 luglio 2010 ore 19.00 turno E
sabato 3 luglio 2010 ore 15.30 turno C

La Fenice prima dell'Opera 2010 4





Mary Potter (Marian Anderson Attenborough; 1900-1981), *Benjamin Britten* (c. 1959). Olio. Aldeburgh, Britten-Pears Foundation.

Sommario

- 5 La locandina
- 7 «Il segreto di questi terribili, assurdi personaggi»
di Michele Girardi
- 11 Davide Daolmi
Niente sesso, siamo inglesi
- 31 Sergio Perosa
Il giro di vite: vicende di un racconto
- 41 *The Turn of the Screw*: libretto e guida all'opera
a cura di Emanuele Bonomi
- 97 *The Turn of the Screw* in breve
a cura di Maria Giovanna Miggiani
- 99 Argomento – Argument – Synopsis – Handlung
- 107 Emanuele Bonomi
Bibliografia
- 115 *Dall'archivio storico del Teatro La Fenice*
Il rito dell'innocenza affonda in laguna
a cura di Franco Rossi

LA BIENNALE DI VENEZIA
XVII FESTIVAL INTERNAZIONALE
DI MUSICA CONTEMPORANEA
11 - 25 SETTEMBRE 1954

TEATRO LA FENICE

MARTEDÌ 14 SETTEMBRE 1954 - ORE 21.15
Manifestazione n. 3 in abbonamento

THE ENGLISH OPERA GROUP

Dirigenti artistici
Benjamin BRITTEN - John PIPER - Basil COLEMAN - Anne WOOD
Impresario Generale
BASIL DOUGLAS

PRESENTA IN PRIMA ESECUZIONE MONDIALE

THE TURN OF THE SCREW (IL GIRO DI VITE)

di BENJAMIN BRITTEN

Libretto dal racconto di HENRY JAMES, di MYFANWY PIPER
Scene e costumi su disegni di JOHN PIPER

Regia di BASIL COLEMAN

Personaggi e interpreti

Il prologo	PETER PEARS
L'istitutrice	JENNIFER YYYVAN
Miles	DAVID HEMMINGS
Flora	OLIVE DYER
La Signora Grose, governante della casa	JOAN CROSS
Miss Jessel (ex istituttrice)	ARDA MANDIRIAN
Quint (ex domestico)	PETER PEARS

Direttore BENJAMIN BRITTEN

THE ENGLISH OPERA GROUP ORCHESTRA

Olive Zorian, prima violina - Suzanne Eckst, seconda violina - Cecil Aronowitz, viola - Terence Weil, violoncello - Francis Baines, contrabbasso - Emil Simon, arpa - John Francis, flauto - Joy Boughton, oboe - Stephen Waters, clarinetto - Vernon Elliott, fagotto - Charles Gregory, corno - James Bliley, percussioni - Martin Inapp, altone e pianoforte

Dirigenti Tiorina e delle luci: Michael North

Scenari: John Stage Design Ltd, dipinti ad Herbert Roe, sotto la supervisione di Charles Bunney - Costumi termotile di Main Gask - Costumi tessili di W. K. Middle - Costumi in velluto di Christine Hault - Pannocchie di Netheridge, London - Accessori delle luci della Small Electric & Engineering Co. Ltd

Dirigenti di scena: Geoffrey Manton

Macchinari: Douglas Constable, Colin Gibson - Capo Elettricista: Anthony Church - Guardaschiera: Christine Harild

E' GRADITO L'ABITO SCURO

DURANTE L'ESECUZIONE E' VIETATO L'ACCESSO ALLA SALA

PREZZI (tasse comprese)

PIEDRONA (comp. Sing.)	8.000	GALLERIA (prima avanzata e segonda)	2.000
PALEO A 1 e B (10 Generali)	20.000	solo segonda	1.000
.. .. . Laterali	15.000		
Palco di III (10 Generali)	15.000	LOGGIONE (prima avanzata e segonda)	1.200
.. .. . Laterali	10.000	solo segonda	600
Segonda di Palea	2.000		

La vendita dei biglietti si effettua presso la biglietteria del Teatro "FENICE" - Tel. 0412

STAMPATA GARDIN - TIPOGRAFICO VITTI - VENEZIA

ESISTE DA BOLLATI BONE ANTONIO & C. - MILANO E VENEZIA

Locandina per la prima rappresentazione assoluta di *The Turn of the Screw*. Archivio storico del Teatro La Fenice.

THE TURN OF THE SCREW

(IL GIRO DI VITE)

opera in un prologo e due atti op. 54

libretto di **Myfanwy Piper**

dal racconto di Henry James

musica di **Benjamin Britten**

prima rappresentazione assoluta: Venezia, Teatro La Fenice, 14 settembre 1954

editore proprietario Boosey & Hawkes, London

rappresentante per l'Italia Universal Music Publishing Ricordi srl, Milano

personaggi e interpreti

<i>Il prologo</i>	Marlin Miller
<i>L'istitutrice</i>	Anita Watson
<i>Miles</i>	Peter Shafran (25, 29/6, 3/7) Charlie McNelly (27/6, 1/7)
<i>Flora</i>	Eleanor Burke (25, 29/6, 3/7) Emma Tirebuck (27/6, 1/7)
<i>Mrs. Grose</i>	Julie Mellor
<i>Quint</i>	Marlin Miller
<i>Miss Jessel</i>	Allison Oakes

maestro concertatore e direttore

Jeffrey Tate

regia, scene e costumi

Pier Luigi Pizzi

light designer

Vincenzo Raponi

Orchestra del Teatro La Fenice

in lingua originale con sopratitoli in italiano

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Orchestra del Teatro La Fenice

Angelo Moretti *flauto* - Fabrizio Mazzacua *ottavino, flauto in sol*
 Marco Gironi *oboe* - Renato Nason *corno inglese*
 Vincenzo Paci *clarinetto* - Salvatore Passalacqua *clarinetto basso*
 Marco Giani *fagotto* - Konstantin Becker *corno*
 Barbara Tomasin *timpani, percussioni* - Carlo Rebeschini *pianoforte, celesta*
 Brunilde Bonelli *arpa* - Roberto Baraldi *violino I* - Gianaldo Tatone *violino II*
 Alfredo Zamarra *viola* - Emanuele Silvestri *violoncello* - Matteo Liuzzi *contrabbasso*

<i>direttore degli allestimenti scenici</i>	Massimo Checchetto
<i>direttore di scena e di palcoscenico</i>	Lorenzo Zanoni
<i>maestro di sala</i>	Joyce Fieldsend
<i>altro maestro di sala</i>	Maria Cristina Vavolo
<i>altro direttore di palcoscenico</i>	Valter Marcanzin
<i>aiuto regia</i>	Caterina Vianello
<i>assistente alle scene</i>	Serena Rocco
<i>assistente ai costumi</i>	Lorena Marin
<i>movimenti coreografici</i>	Roberto Pizzuto
<i>maestro di palcoscenico</i>	Raffaele Centurioni
<i>maestro rammentatore</i>	Pier Paolo Gastaldello
<i>maestro alle luci</i>	Ilaria Maccacaro
<i>capo macchinista</i>	Vitaliano Bonicelli
<i>capo elettricista</i>	Vilmo Furian
<i>capo sartoria e vestizione</i>	Carlos Tieppo
<i>capo attrezzista</i>	Roberto Fiori
<i>responsabile della falegnameria</i>	Paolo De Marchi
<i>coordinatore figuranti</i>	Claudio Colombini
<i>scene</i>	Marc Art (Treviso)
<i>attrezzeria</i>	Laboratorio Fondazione Teatro La Fenice (Venezia)
<i>costumi</i>	Tirelli (Roma)
<i>costumi realizzati con tessuto</i>	Rubelli (Venezia)
<i>calzature</i>	Pompei 2000 (Roma)
<i>parrucche e trucco</i>	Effe Emme Spettacoli (Trieste)
<i>sopratitoli</i>	realizzazione Studio GR (Venezia) la cura dei testi proiettati è di Maria Giovanna Miggianni

«Il segreto di questi terribili, assurdi personaggi»

Per comprendere a fondo la drammaturgia di Benjamin Britten è necessario indagare sul soggetto biografico e porsi domande in un ambito che gli studi di genere hanno portato alla ribalta negli ultimi decenni, anche in campo musicologico: quanto la sua condizione di omosessuale incide sulla sua arte? In che misura le sue scelte sono dettate da pulsioni intime, che emergono più o meno velate nella rappresentazione?

Britten fu il primo musicista britannico a conquistarsi un posto stabile nel repertorio teatrale, dai tempi oramai remoti di Purcell. Il segreto del suo successo sta largamente nell'aver scelto soggetti atti ad esaltare la sua natura, a cominciare da *Peter Grimes*, che lo lanciò nel firmamento mondiale degli operisti nel 1945. Dalle pieghe di questa storia, che vede Peter, marinaio rozzo e violento, soccombere, vittima della cattiva sorte, alle maldicenze di una comunità perbenista, emerge il tema immanente all'intera produzione di Britten: il conflitto tra privato – e in particolare le aspirazioni a che il singolo abbia a veder riconosciuto il primato del proprio istinto – e pubblico – le convenzioni sociali cui l'eroe deve soggiacere. Ed ecco allora animarsi tutta una galleria di personaggi che celebrano l'impossibilità di essere 'normali', da *Billy Budd* (1951, rivisto nel 1960), opera per soli uomini, a *Gloriana* (1953), fino alla chiusa emblematica con *Death in Venice* (1973). Proprio nell'aver saputo tessere le fila di ciascun singolo pannello in relazione all'intera produzione sta l'originalità del contributo di Britten al teatro musicale novecentesco, dato che sul piano linguistico vero e proprio egli si limitò a praticare un accattivante eclettismo, stringendo in un solo abbraccio tutte le espressioni tonali avanzate (con qualche sporadica puntata verso politonalità e serialismo) che l'avanguardia post-bellica avrebbe spazzato via di lì a poco.

Davide Daolmi, al suo terzo saggio sul teatro di Britten per «La Fenice prima dell'Opera», è una guida ideale per accedere al mondo ricco di segreti di *The Turn of the Screw*, poiché il suo metodo è quello di addentrarsi a fondo nel testo per offrire al lettore le chiavi ermeneutiche più appropriate, difficili da cogliere di prim'acchito. Uno dei punti dibattuti nel rapporto tra l'opera e la sua fonte, il racconto omonimo di Henry James, verte sulla presenza 'fisica' degli spettri (e si veda in proposito anche il documentato saggio di Sergio Perosa sulla fonte letteraria, già apparso nel programma di sala per la ripresa del *Turn of the Screw* nel 1992). Secondo Daolmi «è un'ingenuità credere che la personificazione dei fantasmi – esclusivamente mentali in James – sia scaturita dalle esigenze di scena. Se così fosse non ci sarebbe bisogno di farli parlare fra

loro all'inizio dell'atto secondo. Ma se anche per tutta l'opera li abbiamo potuti credere visione dell'istitutrice (nessun altro rivela di percepirli all'infuori di lei), in II.4 si compie un ribaltamento spiazzante: Quint sembra rivolgersi a Miles, e l'istitutrice presente non sente una parola di quello che dice il fantasma al bambino. A quel punto chiunque comprende che Miles, o forse entrambi i bambini, hanno mentito per tutto il tempo, perché evidentemente qualcosa è successo. L'opera, diversamente dal racconto, non offre altre letture possibili». Sorge dunque il problema di che cosa i piccini debbano nascondere, anche se almeno un indizio emerge sugli altri con una certa evidenza: dietro all'elenco di parole latine con terminazione in *-is* da assegnarsi al genere maschile, declamato da Miles nella scena della lezione (I.6), si celano precisi riferimenti a termini in uso nei circoli omosessuali britannici, vere e proprie metafore di oggetti del piacere e messaggio riservato agli intenditori. Ovviamente c'è di più, ma per saperlo si dovrà arrivare fino in fondo al saggio di Daolmi che, in linea con la *suspense* che pervade *The Turn of the Screw* (sia come opera sia come racconto), tiene il lettore col fiato sospeso fino alla fine.

Di segreti parla anche il titolo di questa prefazione, che ho ricavato dalla recensione del compianto Giuseppe Pugliese alla *première* del *Turn of the Screw*. Amplissimi stralci di questo scritto sono riportati da Franco Rossi nelle sue cronache veneziane, significativamente intitolate *Il rito dell'innocenza affonda in laguna*, parafrasi di un verso di Yeats a cui Britten e la sua librettista hanno attribuito un ruolo decisivo nell'opera (*et pour cause*). In quella circostanza Pugliese non fu tenero con Britten, ma quel che conta è che cerchi risposta a interrogativi importanti, quand'anco un po' retorici (tanto sulla drammaturgia quanto sulla musica), toccando aspetti fondamentali di poetica. Sugeriamo di incrociarli con le conclusioni del saggio di Daolmi, che collocano Britten in una prospettiva estetica inedita.

The Turn of the Screw è una tra le prime assolute della Fenice nel secolo scorso (se ne occupa la rubrica dall'archivio storico): in questo volume si sviluppa una galleria d'immagini che ce la racconta mostrando i volti dei protagonisti intenti a consumare uno spuntino al sacco sul ponte dietro il teatro, o a farsi immortalare davanti alla Basilica di San Marco, o ancora seduti a bere birra in un locale (pp. 21-25). Le foto di scena dello spettacolo, dal canto loro, fanno ben capire l'investimento dei responsabili dell'allestimento sull'aspetto terrificante della vicenda – emblematica la reazione dell'istitutrice di fronte all'apparizione di Quint (p. 29), o la marcia seduzione dei bimbi messa in atto dai due spettri nella scena finale dell'atto primo (p. 33) –, ed è poi di conforto rivedere Britten e Pears in un giro in gondola coi principi d'Assia (p. 101). Il viaggio si chiude con un'altra istantanea veneziana di Britten, già malato, nel 1975 (p. 102), e con un'immagine struggente di devozione affettiva e familiare, che inquadra il compositore insieme al suo Peter Pears nel 1976, sei mesi prima della morte prematura (p. 105). Il grande tenore gli fu amorosamente a fianco fino alla fine: spettro nell'arte, ma presenza confortante sulle scene della vita.

Michele Girardi



Pier Luigi Pizzi, bozzetto scenico per *The Turn of the Screw* al Teatro La Fenice di Venezia, 2010; regia e costumi dello stesso Pizzi.



Pier Luigi Pizzi, bozzetto scenico per *The Turn of the Screw* al Teatro La Fenice di Venezia, 2010; regia e costumi dello stesso Pizzi.

Davide Daolmi

Niente sesso, siamo inglesi

Una sola certezza rassicura l'ignaro reduce dalle penombre teatrali di *The Turn of the Screw* – titolo al punto impronunciabile da obbligarci a preferire il nostrano *Giro di vite* – ed è quella di aver assunto definitiva la coscienza di una domanda inevitabile: ma di cosa caspita parla questa storia? Cercherò dunque, per quanto posso, di adempire al ruolo faticosissimo e scabroso di tentare una risposta.

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

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

In particolare *Il giro di vite* trionfa in *Henry James: Racconti di fantasmi* – ponderoso «Millenni» einaudiano di 650 pagine che a tutto può servire, compreso un omicidio, non alla lettura prima d'addormentarsi. Ma non si speri di rimanere terrorizzati da questo soprannaturale come fosse Stephen King. Perché qui i fantasmi oltre a essere metafore di un prevedibile rimosso (siamo negli anni di Freud), sono così tanto metafore che sembra si siano dimenticati del loro ruolo di fantasmi; ruolo a cui spetta, come no-

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

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

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

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

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

Ma perché accanto a Miles c'è la sorellina Flora? Si tratta solo di una bambina con qualche stranezza (che peraltro prima della fine uscirà di scena) o ha un ruolo chiave? E poi: perché due fantasmi (il domestico Quint e la precedente istituttrice Miss Jessel, morti entrambi non si sa come)? Questo gioco di specchi, questo passato che vuol essere dimenticato, questa sorta di *par condicio* dei sessi poco si spiega, dal momento che le inquietudini della nuova ospite, tolti gli orpelli narrativi, si legano esclusivamente a Miles e ai suoi presunti rapporti sordidi e impronunciabili con Quint, il mostro.

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



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

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

assai vaghi, imprecisi e sfocati sono i dettagli di quanto mi ha riferito (molto approssimativamente) l'arcivescovo di Canterbury, appresi da una donna di pessimi costumi: è la storia di bambini (imprecisato il numero e l'età) lasciati alle cure dei servi in un'antica tenuta, a quanto pare dopo la morte dei genitori. I servi, malvagi e viziosi, corruperro e depravarono i bambini, crudeli e disonesti oltre il dovuto. I servi muoiono (non si sa come) e le loro apparizioni, le loro immagini tornano a infestare la casa e i bambini, a cui sembrano rivolgersi, che chiamano e attirano in luoghi pericolosi – il fosso profondo di uno steccato abbattuto ecc. – perché i piccoli possano farsi male, smarrirsi, e rimanere in loro potere. Fin tanto che i bambini stanno con loro non si perdono, ma queste malvagie presenze insistono e ancora insistono per stare con loro.

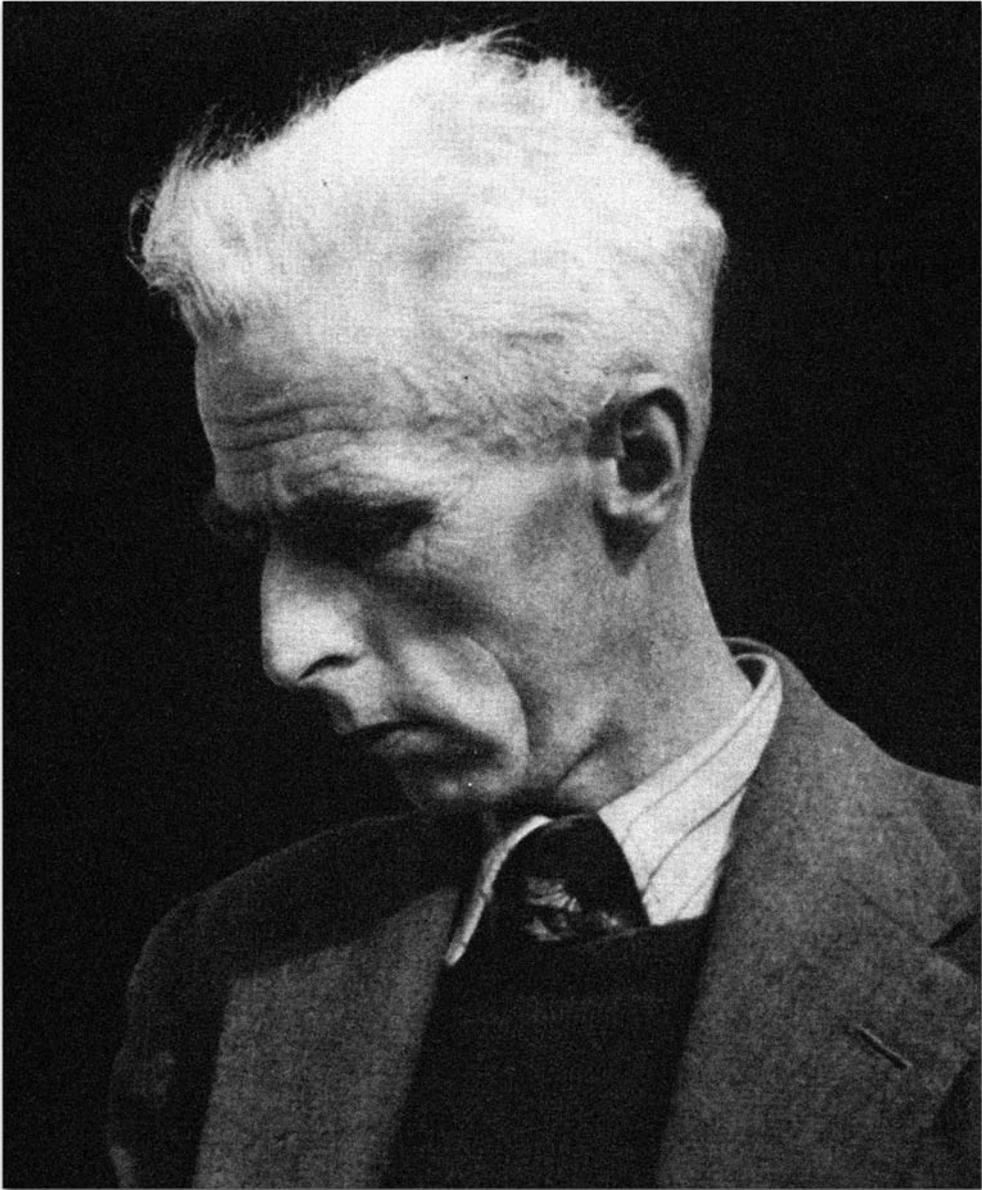
Data del diario: 12 gennaio 1895. Non si parla di sesso, certo, ma solo perché non era elegante in quegli anni; ma cos'altro evocano i «dangerous places»? Soprattutto, più che i numeri di bimbi e servi (età e quantità), si tace il genere. E sebbene poi James tenti d'intorbidare le acque affiancando sorelline ed ex istitutrici più o meno conniventi, è chiaro, anche per come evolverà la storia, che il suo interesse si concentra esclusivamente sul rapporto fra il piccolo e il domestico defunto.

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

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

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

Per capire quanto preoccupante può apparire una storia in cui peraltro non si dice nulla, vale l'episodio della prima versione cinematografica del *Giro di vite*. Deborah Kerr, con magistrale interpretazione, rese *The Innocents* (1961) film *horror* da cineteca.



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

Qui la scena veramente sconvolgente è quella in cui l'istitutrice esplicita i suoi timori a Mrs. Grose, assai più esplicita di quanto non fosse il racconto (alla sceneggiatura contribuì Truman Capote). La versione italiana – *Gli innocenti* – tagliò interamente quella scena, quasi dieci minuti di pellicola, e anche quando il film, risorto dal restauro, è passato, nottetempo, sui nostri teleschermi, la scena seppur ripristinata non fu né doppiata né sottotitolata (quasi che solo agli anglofoni sia dato conoscere i retroscena scabrosi). Di più: il recente *The Others* (2001), liberamente ispirato al *Giro di vite* – di nuovo con la Kidman, abbonata a James –, trascura di occuparsi di sesso, introducendo vecchie psicopatiche, omicidi e malattie incurabili, evidentemente più rassicuranti.

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

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

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

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



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



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

ESEMPIO 1 – I 772*

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

Porre il lettore su una sedia scomoda, in ragione dell’infinito gioco di specchi che il ‘non detto’ sembrava riuscire a mettere in moto, James l’aveva sperimentato a partire da se stesso. Come nel suo più celebre racconto, anche nella sua biografia non si trova esplicito riferimento al sesso, almeno così afferma Leon Edel che in cinque volumi ha investigato lo scrittore forse con più parole di quante James ne avesse mai pubblicate da vivo. Certo è che quando il giovane Edward Forster andò a trovarlo a Lamb House, la residenza inglese che l’americano James si era comprato a Rye nell’East Sussex, non poté non sorprendersi per l’«atmosfera omosessuale» del suo salotto. E Forster se ne intendeva: di lì a poco avrebbe raccontato in *Maurice* (inedito fin dopo la sua morte nel 1970) i suoi taciuti amori per i vari Clive e Alec. Ma a Rye – che tanto ricorda Bly, residenza dei nostri fantasmi – James frequentò a lungo anche Robert Ross che più che per la sua attività di critico letterario è noto per aver sedotto a diciassette anni il trentaduenne Oscar Wilde. Nei giorni in cui *Il giro di vite* veniva pubblicato, Wilde subì la celeberrima condanna per sodomia dal tribunale di Sua Maestà. E c’è chi ha ipotizzato non fosse un caso che il personaggio che racconta la storia di Miles (narratore reintegrato da Britten all’ultimo minuto) si chiami Douglas, come l’ultimo, celeberrimo amante-testimone nel processo di Wilde.

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

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

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

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

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

È un'ingenuità credere che la personificazione dei fantasmi – esclusivamente mentali in James – sia scaturita dalle esigenze di scena. Se così fosse non ci sarebbe bisogno di farli parlare fra loro all'inizio dell'atto secondo. Ma se anche per tutta l'opera li abbiamo potuti credere visione dell'istitutrice (nessun altro rivela di percepirla all'infuori di lei), in II.4 si compie un ribaltamento spiazzante: Quint sembra rivolgersi a Miles, e l'istitutrice presente non sente una parola di quello che dice il fantasma al bambino. A quel punto chiunque comprende che l'Istitutrice non vaneggiava: Miles, o forse entrambi i bambini, hanno mentito per tutto il tempo, perché evidentemente qualcosa è successo. L'opera, diversamente dal racconto, non offre altre letture possibili.

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



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



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

occuparsi di omosessualità non è mai stato per lui, come si crede, la necessità di esibire il proprio privato, ma una strategia, a tratti inconsapevole, per affermarsi come compositore di rango. La tesi è di quelle un po' spiazzanti, mi rendo conto, e quindi sarà bene esplicitarne i passaggi.

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

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

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

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

Dapprincipio si registra il distacco fra pubblico e artista: quest'ultimo si costruisce la sua identità sulla differenza, il genio, qualità innata che lo rende migliore (è l'epoca del virtuosismo); poi la volontà di non confondersi con i gusti della borghesia induce molti a cominciare a diffidare dell'eccessiva popolarità («l'arte non è per tutti, se è per tutti non è arte»), fino a sollecitare consapevolmente il fastidio e il disturbo nell'ascoltatore, prima garanzia di non appartenere a quel mondo (quello del pubblico pagante) greve e supponente, e viatico necessario alla salvezza morale. Il Novecento ha ricono-

sciuto nobile e colta quasi esclusivamente quella musica che meglio sapeva punire i suoi ascoltatori. Per un secolo, l'ultimo appena concluso, la borghesia ci ha creduto, e in un rituale sadomasochistico ha goduto nel farsi umiliare da *kermesse* artistiche con cui non aveva nulla da spartire, se non il disinteresse reciproco nel migliore di casi, un sentimento di inadeguatezza per la propria ignoranza in tutti gli altri. Diventava un atto di espiazione, una medicina. Non ti piace ma fa bene.

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

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

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

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

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



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

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

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

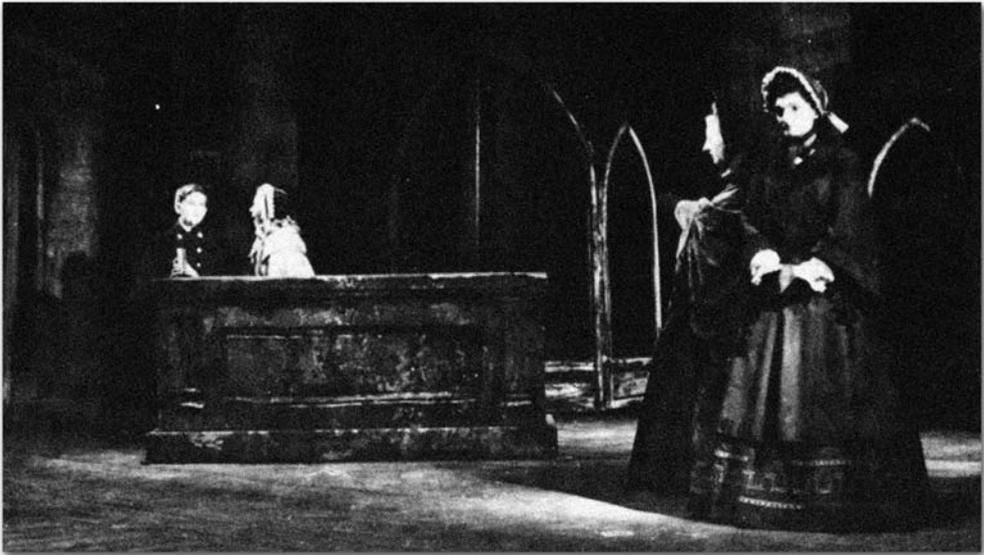
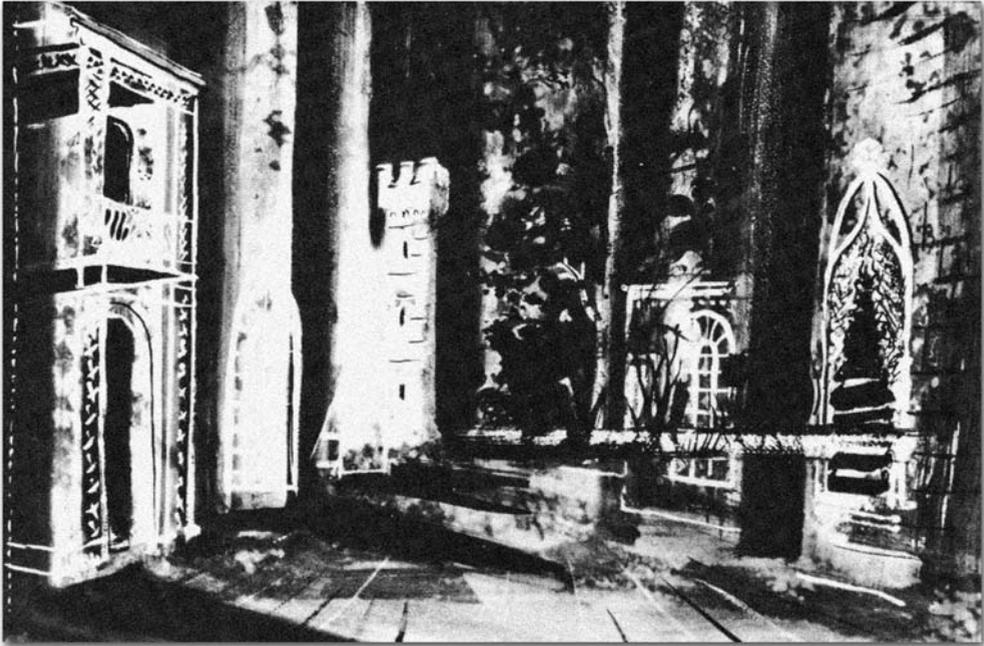
L'orchestra del *Giro di vite* non c'entra nulla con la compagine sinfonica solitamente destinata alla lirica. Britten sceglie un solo strumento per famiglia, e mette insieme un *ensemble* di una quindicina di esecutori che senz'altro conserva la ricchezza timbrica ma si preclude la potenza del *tutti*. Reduce dagli insuccessi di *Gloriana* (1953) – la sua opera più sontuosa e 'romantica', e forse proprio per questo stroncata dalla critica – Britten con *Il giro di vite* abbandona definitivamente la strada dell'*entertainment*. E se l'opera

‘da camera’ era già stata sperimentata in altri casi (*The Little Sweep*), si trattava comunque di situazioni disimpegnate. Qui l’organico ridotto è l’intenzionale e dichiarata volontà di relazionarsi alla musica di ricerca. Del resto la commissione arrivava dalla Biennale di Venezia, il *sancta sanctorum*, almeno in quegli anni, delle sperimentazioni più radicali.

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

L’opera seleziona sedici momenti statici del racconto di James che distribuisce in otto scene per ciascuno dei due atti. Ogni scena è preceduta da un *Variation* strumentale che rimanda alla scrittura da concerto (fugato, sonata, passacaglia ecc.). Un meccanismo che non può non ricordare il *Wozzeck* di Berg. Questi otto-più-otto quadri non solo creano parallelismi narrativi fra lo stesso numero di scena dal primo al secondo atto (ad esempio: lezione di latino in I.6 e lezione di musica in II.6), ma sono messi in relazione anche alla tonalità di ciascuna scena, come mostra lo schema:

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



John Piper (1903-1992), bozzetto scenico per la prima rappresentazione assoluta di *The Turn of the Screw*.
La prima rappresentazione assoluta di *The Turn of the Screw*. In scena: David Hemmings (Miles), Olive Dyer (Flora), Joan Cross (Mrs. Grose), Jennifer Vyvyan (l'istitutrice).



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

ESEMPIO 4



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

ESEMPIO 5

Insomma, per tirare le fila, Britten con *Il giro di vite* raggiunge il massimo d'integrazione nell'azione speculativa fra struttura e soggetto, ma non usa quest'integrazione come una chiave interpretativa. Lo fa insomma con quell'abilità mistificatoria che ha da sempre messo in atto a partire dal privato e che meglio gli riesce proprio quando si occupa di quel privato. I rapporti matematici fra tonalità e sezioni sono del tutto gratuiti, inutili – com'era 'inutile' l'arte per Wilde – e pertanto perfetti. Ma utilissimi per la 'costruzione' del suo riconoscimento nell'ambito della critica musicale. Del resto che la vicenda e lo stile siano subordinati al ruolo sociale e culturale che Britten si vuole ritagliare addosso alla fine sembra importare meno al pubblico di quanto non importi a lui. Certo, il dubbio che tutto ciò possa risultare scarsamente coinvolgente dal punto di vista emotivo riaffiora con insistenza. Ma, per stare al gioco, eviteremo di pronunciarci in merito, e anche noi continueremo ad assecondare la liturgia consolante della finzione.

Sergio Perosa

Il giro di vite: vicende di un racconto

Aveva girato il mondo quasi dalla nascita, da oltre vent'anni era espatriato in Europa, vivendo in appartamenti da scapolo, alberghi, pensioni, con continui, anche prolungati, spostamenti e viaggi. Solo oltre i cinquanta, con una carriera e il successo letterari alle spalle, Henry James affitta, e poi acquista, la prima casa che può chiamar sua, Lamb House, nel Sussex – spaziosa, con un bel giardino, piante e verande. E la prima cosa che, in attesa di entrarvi, detta al suo dattilografo, ricreandovi proprio quell'ambiente come sfondo, è *Il giro di vite*, uno dei più sostenuti, compatti, avvincenti racconti dell'orrore che siano mai stati scritti. Per il suo biografo, Leon Edel, non v'è dubbio: il racconto nasceva dal suo senso di angoscia e costrizione in previsione dell'entrata nella nuova casa, si rifaceva a incubi e traumi infantili lì ridestatisi, magari anche al ricordo della sorella Alice, sofferente di depressioni nervose e isteria. Interveniva forse anche il ricordo di una storia dozzinale letta probabilmente da bambino nel popolare «Frank Leslie's New York Journal» – una storia intitolata *Temptation*, dove si trattava di un'eredità, di un *villain* chiamato Peter Quin [sic], con un manigoldo al suo servizio di nome Miles, e di una coppia di fratellini di cui uno muore alla fine per le crudeltà subite in famiglia.

Il vero spunto per il lungo racconto, comunque, Henry James l'aveva avuto due anni prima, nel 1895, dall'Arcivescovo di Canterbury, E. W. Benson: un semplice, fugace accenno alla vicenda di due bambini rimasti orfani, lasciati alle cure dei servi in una vecchia casa di campagna e da questi corrotti e depravati fino a diventare «cattivi, pieni di male in misura sinistra». «I servi *muoiono*», annotava James nei suoi *Taccuini*, «e le loro apparizioni, figure ritornano a perseguitare la casa e i bambini, a cui sembrano far cenno, invitandoli e chiamandoli, da luoghi pericolosi [...] in modo che i bambini si distruggano e si perdano rispondendo e cadendo in loro potere». Queste «male presenze» insistono perché i bambini «li raggiungano»; e anche se «oscuro e imperfetto», lo spunto conteneva il «suggerimento d'un effetto stranamente raccapricciante». La vicenda, annotava James, andava naturalmente raccontata da un osservatore estraneo, da un *outsider*.

Nel racconto, scritto nel 1897 e pubblicato a puntate l'anno dopo, lo spunto si è dilatato, la storia si è incarnata in personaggi e articolata in situazioni, secondo una progressione narrativa di assoluto rigore, ma conservando preponderante, essenziale, il senso di mistero e di orrore, la tensione e la *suspense*, l'angoscia, nonché l'incertezza e

il dubbio sull'effettiva natura dei fatti, che ne fanno un capolavoro del genere. (La combinazione di rigore narrativo e orrore, occorre appena ricordare, era la formula già proposta e perfezionata da E. A. Poe.)

È relativamente facile indicare, nel *Giro di vite*, il susseguirsi di situazioni e avvenimenti, lo scheletro del racconto; più difficile trasmettere, a chi non l'abbia letto, l'insorgere e l'accumularsi dell'effetto di orrore e terrore, tensione e violenza. E ancor meno agevole appare un'interpretazione univoca.

La storia è narrata in prima persona dall'istitutrice che è testimone e protagonista degli avvenimenti. Assunta dall'avvenente tutore dei due bambini, il quale insiste per affidarle ogni responsabilità su di loro e per non essere disturbato per nessuna ragione, la giovane arriva alla residenza di campagna di Bly, dove, all'inizio di giugno e in un'atmosfera di pace idillica, assume con fervore e persino eccessivo entusiasmo la conduzione della casa e l'istruzione dei due bambini, con il sostegno dell'amabile e posata governante, Mrs. Grose. Ben presto cominciano le sorprese: Miles, il bambino, viene cacciato da scuola; fra lui e la sorella Flora sembra esistere come una connivenza segreta che, nonostante la soavità dei loro modi, li oppone, con aria spavalda e saputa, all'istitutrice. Costei comincia a sospettare, anzi si convince, che i due siano in comunicazione misteriosa con l'istitutrice che l'ha preceduta a Bly, Miss Jessel, morta in circostanze non chiare, o peggio ancora con il volgare e rozzo valletto di casa Peter Quint, anch'egli defunto. Fra i due pare fosse esistita una relazione peccaminosa; forse, in qualche modo oscuro, i due bambini vi erano stati coinvolti.

Quelle due figure spettrali, vere e proprie visitazioni malefiche, sembrano all'istitutrice aggirarsi ancora per la casa, esercitare un'influenza demoniaca sui due bambini. La donna ha una prima visione di una figura maschile (poi identificata con Peter Quint) sulla torre della casa, al crepuscolo, e rivede la stessa figura spiarla dalla finestra. Vede susseguentemente, al di là del laghetto, una figura di donna (identificata con Miss Jessel) fissare la bambina. Inizia qui il seguito di visioni o apparizioni e il crescendo di tensione e *suspense*: Quint riappare sulla scala, presumibilmente alla ricerca di Miles, Flora esce nella notte forse per vederlo; i due bambini sembrano conversare di o con loro; Miss Jessel riappare orribilmente seduta alla scrivania dell'istitutrice.

Suo compito diventa allora quello di liberare i bambini dalle malefiche visitazioni e perverse influenze, ingaggiare con loro e con quelle figure della notte e dell'indistinto una lotta disperata per strappare i due innocenti alla perdizione e al male, sostituirsi come salvatrice ai due araldi annunciatori di depravazione, agli emissari delle tenebre. Nella lotta feroce e frenetica – cui assiste come frastornata e attonita Mrs. Grose, che non pare rendersi conto fino in fondo di quanto sta accadendo, e di cui i bambini sembrano come esaltarsi e gioire – le presenze malefiche hanno un crescendo di interferenza e disturbo e sono destinate, anche se poi sconfitte, a esigere un tributo di devastazione e dolore. Il tentativo di far appello al tutore per lettera è frustrato da Miles, ed in due grandi scene risolutive, alla conclusione, l'istitutrice affronta direttamente (o così crede) le due presenze: nella prima, sul lago, provoca una violenta crisi in Flora, che per essere salvata dev'essere allontanata *in extremis* dalla casa; nella seconda, mentre in-



La prima rappresentazione assoluta di *The Turn of the Screw*. In scena: David Hemmings (Miles), Olive Dyer (Flora), Peter Pears (Quint), Arda Mandikian (Miss Jessel).

terroga Miles sulla scomparsa della lettera e sul suo passato a scuola, il volto bianco di dannazione di Quint ricompare alla finestra, e quando Miles è quasi costretto a levare lo sguardo su di lui per ammetterne la presenza, il suo giovane cuore si schianta.

Questi i lineamenti della storia, il cui effetto dipende naturalmente tutto dalla costruzione e dal sottile gioco del mistero e della *suspense*, dal detto e dal non detto, dalle impercettibili transizioni dalla normalità della vita ai momenti arcani e sospesi in cui sembrano materializzarsi fra noi le presenze di un sovranaturale demoniaco e tenebroso. Un gioco in cui Henry James – non solo in questo racconto – è maestro, attentissimo com'è alle minime sfumature, gli stacchi di tono, gli improvvisi scambi di registro, le minuziose descrizioni che trapassano dal concreto al misterioso, i suggerimenti avanzati e poi come subito negati; sul contrasto, insomma, fra apparenza e realtà. Già da giovane aveva scritto che «una buona storia di spettri dev'essere connessa in cento punti con gli oggetti comuni della vita»; più tardi, nella prefazione al racconto, insisteva sulla nota «del sinistro e dello strano ricamata proprio sul carattere del disinvolto e

del normale». Lo straordinario è tanto più straordinario, sosteneva, «in quanto capita a te e a me».

Mai come nel *Giro di vite*, al culmine della sua maturità d'artista, James sa combinare magistralmente descrizioni d'ambiente e suggerimenti del mistero, il senso della vita domestica toccata dal sovrannaturale, da ciò che esiste dietro la porta, oltre la siepe, nel buio; stuzzicare una volontà di sapere e capire che dal personaggio si trasmette al lettore, quasi con impazienza e insofferenza. Lo scrittore ci coinvolge anzi in un processo narrativo per cui vogliamo apprendere e far luce sui dati sfuggenti e misteriosi che ci offre l'esperienza, sulla realtà che si nasconde dietro l'apparenza, fino al punto di anticipare, affrettare, *determinare* noi stessi, magari, gli eventi. Scatta qui l'altra possibile molla di interesse narrativo e di effetto drammatico del racconto, una possibilità interpretativa che ha finito col dividere lettori e critici in due campi, nella quale, qualunque sia la scelta finale, si ravvisa quell'ulteriore 'giro di vite' che uno scrittore come James – per certi versi manierista, per altri alle soglie del Modernismo, comunque tentato dall'ambiguità e dai lati oscuri della coscienza – sa conferire alle sue opere mature.

Ci sono davvero, in questo racconto, gli spettri, appaiono davvero ai bambini e li perseguitano, sono davvero in relazione, rapporto, contatto con loro? O non può essere che se li immagini l'istitutrice, che siano cioè frutto della sua fantasia, allucinazioni della sua mente, proiezioni delle paure e dei desideri non solo del suo animo ma del suo inconscio, o magari delle sue repressioni? Sarebbe insomma solo lei, e non i bambini, a vedere gli spettri, e a imporne quindi ai bambini la consapevolezza e la presenza con effetti disastrosi; sarebbe lei, con tutte le buone intenzioni che la animano, a seminare angoscia, a suscitare il senso del male, a coinvolgere gli innocenti in una forma di corruzione e rovina, determinata dalle sue nevrosi. Potrebbe essere, in effetti; e al racconto ne deriverebbe, se non altro, un'ulteriore dimensione.

* * *

Innanzitutto, come spesso fa, James distanzia il racconto dal lettore, tenendolo in questo caso a doppia distanza: dapprima incapsulandolo in un prologo (siamo a Natale, si discute di storie di spettri, ecco che qualcuno propone di fornirne una particolarmente interessante), e immaginando in secondo luogo che si dia lettura di un diario o una relazione di eventi di tanti anni prima.

Qui, a narrare in prima persona, come si è già ricordato, è un'osservatrice che diventa protagonista della storia. Ora, già in senso generale, James ha abituato i suoi lettori a non fidarsi fino in fondo di questi suoi osservatori o narratori interni alla vicenda, troppo coinvolti negli avvenimenti per darne resoconti pienamente attendibili, per non introdurre ambivalenze e ambiguità, indebite accentuazioni, censure, rimozioni a carattere psicologico, personale, magari freudiano.

Nel caso specifico, l'istitutrice è figlia di un povero parroco di campagna, giovane e inesperta, evidentemente abbagliata dal suo fascinoso datore di lavoro, determinata a compiacerlo, a far bella figura, magari a farsi bella ai suoi occhi. Bly è un posto strano,



La prima rappresentazione assoluta di *The Turn of the Screw*. In scena: Peter Pears (Quint), David Hemmings (Miles), Jennifer Vyvyan (l'istitutrice).

lontano, di tipo romantico; luogo e situazione sono tali da eccitare il suo animo e la sua fantasia, da metterla in agitazione, da trasmetterle un certo isterismo. E infatti, notano i critici che propendono per questa interpretazione (con alla testa Edmond Wilson), a dirci delle apparizioni è solo lei; le due misteriose presenze appaiono solo e sempre a lei (tranne forse il caso della prima identificazione di Peter Quint, Mrs. Grose non sembra mai vederle, e a credere alle apparizioni sarebbe trascinata dall'isterismo dell'istitutrice).

Non c'è allora il pericolo (è la parola giusta) che sia quindi costei a trascinare anche i bambini in una storia d'orrore che è tutta di sua passione? Le apparizioni di Miss Jessel e Peter Quint sarebbero spettri, visioni e allucinazioni private, del suo animo e della sua coscienza turbata, magari frutto di desideri o repressioni sessuali: non per nulla, si nota, la prima volta vede Quint su una torre e Miss Jessel di là dal lago – freudianamente, due ovvi simboli sessuali – e indaga ossessivamente sul passato di lussuria o depravazione della coppia. Non importa qui tanto stabilire se la motivazione sia freudiana o semplicemente legata all'eccitamento nervoso, se si tratti di uno studio di psicologia morbosa o di un patetico caso di isterismo (dove opererebbe per James il ricordo della sorella Alice)... Resta il fatto che in tal caso l'istitutrice coinvolgerebbe i

bambini in una storia ancor più orripilante e crudele di male, distruzione e morte, che se dipendesse da veri spettri. Sarebbe lei a fare dei due bambini le vittime innocenti della propria ossessione malefica, portandoli ad ammettere ciò che *lei* vede, rendendoli protagonisti del proprio dramma, straziandone comunque l'animo fino al punto di rottura. Di origine spettrale o psicologica che sia, il male incombe su tutta la storia, ne determina l'effetto di strazio e di orrore. Non è facile decidere fra le due interpretazioni, anche perché le indicazioni extratestuali di James, come spesso in questi casi, sono ambivalenti. Lo spunto registrato nei *Taccuini* non dà adito a dubbi: si tratta di apparizioni di spettri perversi, corruttori dopo la morte quanto lo sono stati in vita. Altrove, nei *Taccuini*, il racconto è definito «grossly and merely apparitional» – una dozzinale storia di spettri e basta. Nelle lettere susseguenti alla pubblicazione, James scrive di aver voluto dare l'impressione di come venissero trasmessi ai bambini il male e il pericolo più infernali, della loro condizione di esseri *esposti* al male, e di come avesse quindi dovuto escludere «complicazioni soggettive» dell'istitutrice stessa.

Nella posteriore *Prefazione al racconto* (1908), notando come le tradizionali storie di spettri fossero datate ed esaurite, mostrava diffidenza per «il mero caso “psichico” moderno», per sua natura inadeguato a suscitare «il caro vecchio sacro terrore». Parlava di «escursione nel caos» ed esplicitamente dei fantasmi come degli agenti a cui era affidato «il duro compito di far esalare alla situazione il puzzo dell'aria del Male». Sono (come direbbero i francesi) dei *revenants* animati da motivi malvagi, creature predaci, con l'alito della Fossa infernale, capaci di esercitare la peggiore azione nei riguardi dei bambini. Sarebbero dunque vere apparizioni in quello che James chiama «sinister romance» e definisce analogo alla fiaba breve e compatta, drammatica.

Aggiungeva però che si trattava di «un pezzo di pura e semplice ingegnosità [...] un'*amusette* per prendere al laccio chi non si lascia prendere facilmente» – e qui si apriva lo spiraglio o la breccia per la seconda possibile interpretazione. Carattere del *romance* è la sua completa libertà di manovra, lo spazio lasciato alla fantasia su un terreno sgombro. Il racconto doveva così accentuare «il tono di agitazione sospettata e sentita [...] il tono d'una tragica, eppur squisita, mistificazione», e quanto all'istitutrice, il suo registrare tante anomalie e oscurità era ben diverso dalla spiegazione che ella ne dava. Esclusa poi la caratterizzazione convenzionale dei fantasmi, «Peter Quint e Miss Jessel non sono affatto “spettri” come noi oggi li conosciamo, bensì folletti, elfi, demonietti, satanassi, liberamente costruiti quanto quelli degli antichi processi di stregoneria», scriveva James. Creazioni di una mente malata, cioè, proiezioni di turbe, repressioni e desideri nascosti?

Con queste frasi, e parlando di un processo di *adombramento*, James dava qualche giustificazione per insistere sul carattere soggettivo, di mera allucinazione privata, di questi spettri. E anche in altri suoi racconti dell'orrore il suo interesse si accentrava su personaggi che sono spesso perseguitati da fantasmi di loro stessa creazione. (Sull'argomento, e sulla controversia interpretativa, esistono ormai degli interi volumi.) Si può quindi per il momento concludere che l'*intenzione* di avere dei veri e propri spettri, sia pure di particolar fatta, come attori nel racconto, è incontrovertibile, e che su



La prima rappresentazione assoluta di *The Turn of the Screw*. In scena: Peter Pears (Quint), David Hemmings (Miles).

La prima rappresentazione assoluta di *The Turn of the Screw*: chiamata alla ribalta. Da sinistra: Joan Cross (appena visibile), David Hemmings, Jennifer Vyvyan, Britten (sul podio per l'occasione), Myfanwy Piper, Basil Coleman (regista).

questa intenzione ha poi agito la possibilità di riferire tutto – e quindi anche l'esistenza e la natura di questi spettri – all'animo eccitabile, alla fantasia turbata o alla mente malata dell'istitutrice.

L'effetto drammatico del racconto non ne scapita, e ne viene semmai intensificato. Comunque se ne interpreti la meccanica, la presenza del male e dell'orrore resta assoluta. Non occorre insistere, ricordava sempre James, sugli elementi esteriori del male e della corruzione, bastava suggerire una vaga, ma proprio per questo più intensa, *presenza* del male, lasciando all'esperienza, all'immaginazione, alla partecipazione del lettore di sopperire ai particolari. «Fagli *pensare* il male, faglielo pensare per conto suo», scriveva nella prefazione, e non ci sarebbe stato bisogno di deboli specificazioni. A uno specialista che l'avrebbe visitato oltre dieci anni dopo e gli chiedeva perché non avesse spiegato la natura di quegli incontri misteriosi, James avrebbe risposto che «Finché gli eventi restano velati, la fantasia si scatena e raffigura ogni sorta di orrori, ma appena si alza il velo, ogni mistero e insieme il senso di terrore spariscono». Ciò era in perfetta armonia con la sua ispirazione matura e il suo metodo più caratteristico: suggerire più che dire, esprimere la realtà più con le sospensioni del vuoto e dell'assenza che non con le indicazioni concrete, ottenere più col non detto e col sottaciuto che non con le specificazioni dirette. (In tal senso, il film tratto dal racconto e sceneggiato da Truman Capote, intitolato *The Innocents* del 1961, ne mantiene intatto il senso di dubbio, che viene invece totalmente dissipato nel film con Marlon Brando intitolato *The Nightcomers*, del 1972, sui *precedenti* del racconto riguardanti la coppia peccatrice.)

Di tale ispirazione e metodo jamesiani offrono esempio racconti e romanzi coevi, da *In gabbia* a *La fonte sacra*. Se ne ha la consacrazione nel *Giro di vite*, sia perché la presenza del male e dell'orrore è tanto forte quanto più è lasciata nel vago la loro effettiva natura, sia perché la possibilità che siano proiezione e prodotto dell'animo dell'istitutrice bene si accorda con la volontà di rarefazione, assenza e silenzio – in ultima analisi, di ambiguità – da parte di James. È, se vogliamo, il *vide fascinant* di cui parla Jean Starobinski, il «fantastico puro», che mantiene fino alla fine l'ambiguità degli avvenimenti, la fase di incertezza e di esitazione del lettore sulla loro natura, di cui teorizza Tzvetan Todorov.

Tutto ciò tocca il vivo del racconto e del suo metodo: gustarlo resta egualmente un procedimento o un'esperienza diretta di contatto con l'angoscia che assedia le nostre vite, la possibilità dell'orrore dietro l'angolo, la presenza comunque distruttrice del male. Come scriveva Virginia Woolf (che di queste cose se ne intendeva) a proposito dei racconti jamesiani di spettri, i suoi fantasmi «non hanno più nulla in comune con i vecchi spettri violenti – i capitani di mare macchiati di sangue, i cavalli bianchi, le signore decapitate dei vicoli oscuri e dei pascoli spazzati dal vento. Essi hanno origine in noi. Essi sono presenti ovunque il significativo travalica il nostro potere di esprimerlo». Nel *Giro di vite*, a impressionarci è in primo luogo il silenzio, fisico ma anche, si intende, metaforico. «Non è l'uomo coi capelli rossi e il volto bianco di cui abbiamo paura. Abbiamo paura di qualcosa di non nominato, di qualcosa, forse, in noi stessi». Ma accendendo la luce per dissipare la paura, ci accorgiamo di «come la narrazione sia ma-



Britten direttore d'orchestra. Foto scattate nel corso delle prove per un'esecuzione (settembre 1967) dell'*Oratorio di Natale* di Bach nella Chiesa di Long Melford (Suffolk). Da *Pictures from a Life. Benjamin Britten, 1913-1976*, a cura di Donald Mitchell, con l'assistenza di John Evans, London-Boston, Faber and Faber, 1978.

gistrale, ogni frase tesa, ogni immagine completa, come il mondo interiore guadagni per la robustezza di quello esteriore, come bellezza e oscenità intrecciate assieme si insinuino fino alle profondità – anche se dobbiamo ammettere che qualcosa resta sempre inspiegato». Così il vecchio James sa ancora farci aver paura del buio, mescolando l'orrore del mondo e dell'animo alla gioia della perfetta realizzazione artistica.

* * *

E nell'opera di Benjamin Britten? Una chiave mi sembra data dal magnifico verso di William Butler Yeats usato dal librettista (II.1), per esprimere questo incombere del male *comunque* sui bambini: «The ceremony of innocence is drowned», il rito dell'innocenza è sommerso (da *Il secondo Avvento*), a indicare che il motivo centrale è quello della perdita dell'innocenza, di una corruzione imposta o fatta subire ai bambini. Analogamente per il felice e insistito gioco di parole su «Malo» (II.6), la semplice parola dell'esercizio di latino, che alla conclusione si carica della sinistra connotazione del Male metafisico.

Le apparizioni malefiche sono presenti, han voce e fisionomia, vengono da un passato e da un mondo di mistero, ma anche di ansia e sofferenza (a giudicare dagli squarci di sofferta umanità e dalle parole del loro colloquio in I.8 e II.1). Ma librettisti e musicista hanno indubbiamente sentore di quanto si muove sotto quella superficie e interessa il personaggio dell'istitutrice. Ella è sotto il fascino e l'ossessione del brillante signore che l'ha assunta, e per il quale scambia la prima apparizione di Quint; è detto della sua capacità di «immaginare» il male (II.1) e della sua volontà di tenere all'oscuro i bambini: Mrs. Grose, come nel racconto, non vede nulla, consente per quieto vivere, si rimette all'istitutrice, ma poi, verso la conclusione, appare quasi in antagonismo con lei.

L'ambivalenza è in parte mantenuta, quasi tangibile è resa l'atmosfera di male. Ma il senso profondo di angoscia e strazio, *suspense* e dolore, ciò che James esprime con le sospensioni e i silenzi, le incertezze e le ambiguità della parola, Britten esprime e incarna, naturalmente, nel rito agghiacciante della sua musica.

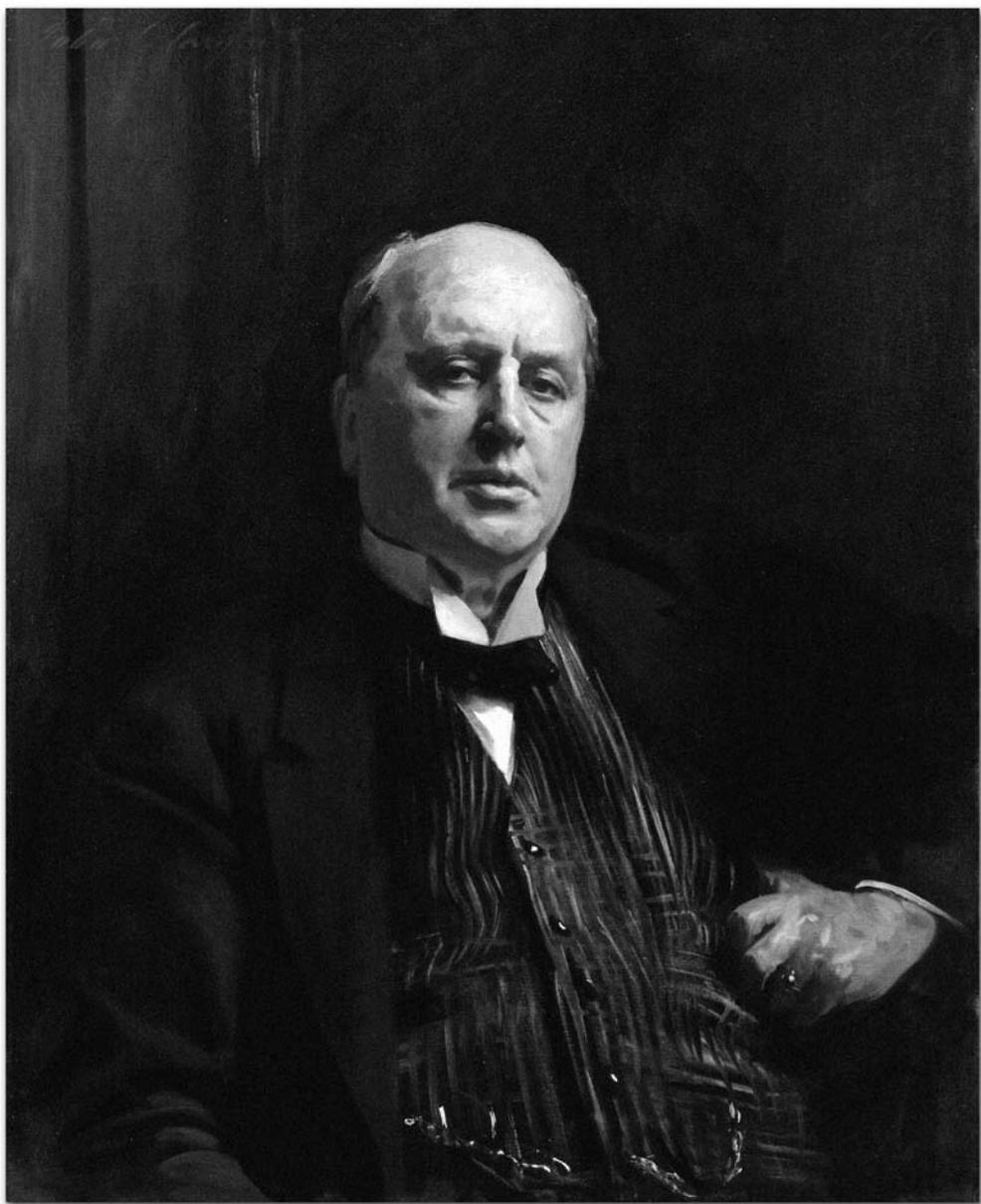
RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LEON EDEL, *Henry James. The Treacherous Years 1895-1901*, Philadelphia, Lippincott, 1969, pp. 89-90, 200-214; ID., *Henry James: A Life*, New York, Harper & Row, 1985, pp. 465-466; HENRY JAMES, *The Notebooks*, a cura di F.O. Matthiessen e K.B. Murdock, New York, Oxford University Press, 1947, pp. 178-179, 299-300; ID., *The Art of the Novel: Critical Prefaces*, a cura di R.P. Blackmur, New York, Scribner, 1934, pp. 168-177 (trad. it.: *Le prefazioni*, a cura di A. Lombardo, Venezia, Neri Pozza, 1956, pp. 186-195); ID., *Selected Letters*, a cura di Leon Edel, London, Hart-Davis, 1956, p. 182; *A Casebook on Henry James's «The Turn of the Screw»*, a cura di Gerald Willen, New York, Crowell, 1960; THOMAS M. CRANFIL-ROBERT L. CLARK, JR., *An Anatomy of «The Turn of the Screw»*, Austin, University of Texas Press, 1965; GIOVANNA MOCCHI, *Le «cose cattive» di Henry James*, Parma, Pratiche Editrice, 1982; SERGIO PEROSA, «Il giro di vite»: dal racconto di James all'opera di Britten, «Letterature d'America», IV, 17, 1983, pp. 5-16; ID., Prefazione a HENRY JAMES, *Romanzi brevi*, 2 voll., Milano, Mondadori, 1990, II, pp. XXVII-XXIX; JEAN STAROBINSKI, *La relation critique*, Paris, Gallimard, 1970, p. 301; TZVETAN TODOROV, *Le secret du récit e Les fantômes de Henry James* in ID., *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971, pp. 186-211; ID., *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, pp. 48-49; VIRGINIA WOOLF, *Henry James's Ghost Stories* in EAD., *Granite and Rainbow*, New York, Harcourt, Brace & Co., 1958, pp. 65-72.

THE TURN OF THE SCREW

Libretto di Myfanwy Piper

Edizione a cura di Emanuele Bonomi,
con guida musicale all'opera



John Singer Sargent (1856-1925), ritratto di Henry James (1913). Olio su tela. Londra, National Portrait Gallery. Di James (1843-1916) è il racconto *The Turn of the Screw* (la fonte dell'omonima opera di Britten), pubblicato la prima volta a puntate nel periodico americano «Collier's Weekly» dal 5 febbraio al 16 aprile 1898, e ristampato nell'ottobre dello stesso anno sia in America (William Heinemann) che in Inghilterra (The MacMillan Company) in un volume comprendente anche *Covering End* e intitolato *The Two Magics*. Tra le opere con libretti di ascendenza jamesiana: *Owen Wingrave* di Benjamin Britten, *The Wings of the Dove* di Douglas Stuart Moore, *The Voice of Ariadne* (da *The Last of the Valerii*) di Thea Musgrave, *Washington Square* di Thomas Pasatieri, *The Aspern Papers* di Dominick Argento, *Aspern* di Sciarrino.

The Turn of the Screw, libretto e guida all'opera

a cura di Emanuele Bonomi

Il primo contatto di Benjamin Britten con la famosa *ghost story* di Henry James avvenne il 1° giugno del 1932, quando il compositore, non ancora ventenne, ascoltò una versione radiofonica del racconto. Sei mesi più tardi, all'inizio di gennaio del 1933, seguì la lettura del testo, accompagnata da brevi quanto entusiastiche annotazioni sul diario, completate il giorno 7 dall'affermazione senza mezzi termini di trovarsi di fronte a «un capolavoro incredibile». Passarono poi più di vent'anni prima che l'idea di mettere in musica l'ambiguo testo dello scrittore americano trovasse terreno fertile, e fu grazie a Peter Pears, il tenore che condivise con Britten vita e carriera artistica, e a Myfanwy Piper, moglie del costumista e scenografo John, fedele collaboratore del musicista a partire da *The Rape of Lucretia* (1946), che il progetto poté andare in porto.

Prevista inizialmente per il Festival internazionale di musica contemporanea della Biennale di Venezia nel 1952, l'opera venne per un momento accantonata in favore di *Gloriana*, un grandioso affresco storico commissionato al musicista in occasione dell'incoronazione di Elisabetta II. Solo nel marzo del 1954 la composizione di *The Turn of the Screw* poté iniziare, e in quattro intensissimi mesi Britten portò a termine il lavoro, revisionando con cura meticolosa la partitura fino all'ultimo istante. L'opera ebbe così la sua *première* al Teatro La Fenice il 14 settembre 1954, ottenendo un caloroso successo e beneficiando, prima tra tutte, di una registrazione discografica, diretta l'anno successivo dall'autore stesso con il *cast* originario.

Abbiamo utilizzato come testo di base nelle pagine seguenti il libretto pubblicato nel 1955¹ confrontandolo con la partitura dell'opera dall'editore londinese Boosey & Hawkes uscita nello stesso anno;² abbiamo mantenuto la distinzione tra le parti in prosa e le formazioni strofiche presenti all'interno del dramma (canzoni, *nursery rhymes*,

¹ BENJAMIN BRITTEN, *The Turn of the Screw*, opera in two acts. Libretto by Myfanwy Piper, adapted from the story by Henry James, London-New York, Boosey and Hawkes [1955].

² BENJAMIN BRITTEN, *The Turn of the Screw*, op. 54. *An Opera in a Prologue and two Acts. Libretto, after the Story by Henry James, by Myfanwy Piper. Deutsche Übertragung von Ludwig Landgraf*, London, Boosey and Hawkes, ©1955. Dalla partitura sono tratti gli esempi musicali, individuati mediante l'atto, la cifra di richiamo e il numero di battute in apice che la precedono (a sinistra) o la seguono (a destra). Nella guida posta a piè di pagina, alla quale rimandano le cifre con esponente in numero arabo inserite all'interno del libretto, le tonalità minori sono contrassegnate con l'iniziale minuscola (maiuscola per le maggiori): l'indicazione (sovente omessa) si riferisce solo all'armatura di chiave e individua la base per la sezione che si commenta, mentre una freccia indica la presenza di modulazioni.

esercizi grammaticali), già indicate dall'autrice del libretto,³ evidenziandole con un rientro semplice (e abbiamo applicato lo stesso criterio anche ad altri passaggi, nella parte dei fantasmi, dove la forma letteraria 'chiusa' risultasse chiara per impianto metrico e/o rimico).

PROLOGO	p. 47
ATTO PRIMO	p. 49
ATTO SECONDO	p. 70
APPENDICI: <i>L'orchestra</i>	p. 93
<i>Le voci</i>	p. 95

³ «We agreed that since the work was to be written in prose, except for the children's rhymes, here was the place for verse, so as to separate the dead, even more, from the living. One of the more obvious ways for evil to present itself to the innocent is in some form of siren song», MYFANWY PIPER, *Writing for Britten in The Operas of Benjamin Britten*, a cura di David Herbert, London, Hamish Hamilton, 1979, pp. 8-21: 12.

THE TURN OF THE SCREW

Op. 54

An Opera in a Prologue and Two Acts

Libretto, after the Story by Henry James, by Myfanwy Piper

CHARACTERS

THE PROLOGUE	Tenor
THE GOVERNESS	Soprano
MILES } <i>young children in her charge</i>	Treble Soprano
FLORA }	
MRS. GROSE, <i>the housekeeper</i>	Soprano
QUINT, <i>a former man-servant</i>	Tenor
MISS JESSEL, <i>a former governess</i>	Soprano

The action takes place in and around Bly, a country-house
in the East of England, in the middle of the last century

Note: The line «The ceremony of innocence is drowned» is taken from a poem by W. B. Yeats.
The songs «Tom, Tom, the piper's son» and «Lavender's blue» are traditional nursery rhymes.
The Latin words used in act one, scene six, are schoolboys' rhyming grammatical rules.

IL GIRO DI VITE

Op. 54

Opera in un prologo e due atti

Libretto di Myfanwy Piper, dal racconto di Henry James
Nuova traduzione italiana di Emanuele Bonomi (© 2010)

PERSONAGGI

IL PROLOGO	Tenore
L'ISTITUTRICE	Soprano
MILES FLORA } <i>bambini affidati alle sue cure</i>	Voci bianche soprano
MRS. GROSE, <i>la governante</i>	Soprano
QUINT, <i>un servitore precedente</i>	Tenore
MISS JESSEL, <i>l'istitutrice precedente</i>	Soprano

L'azione si svolge a Bly e nei dintorni, in una casa di campagna dell'Inghilterra orientale, a metà del secolo diciannovesimo

Nota: Il verso «La cerimonia dell'innocenza è morta» è tratto da una poesia di W. B. Yeats. Le canzoni «Tom, il figlio del pifferaio» e «Lavanda blu» sono filastrocche tradizionali. Le parole latine usate nell'atto primo, scena sesta, sono esercizi grammaticali scolastici in rima.

PROLOGUE

PROLOGO

The PROLOGUE is discovered in front of a drop curtain¹

Il PROLOGO compare davanti al sipario.

It is a curious story. I have it written in faded ink – a woman's hand, governess to two children – long ago. Untried, innocent, she had gone first to see their guardian in London; a young man, bold, offhand and gay, the children's only relative.

The children were in the country with an old housekeeper. There had been a governess, but she had gone. The boy, of course, was at school, but there was the girl, and the holidays, now begun.

This, then, would be her task. But there was one condition: he was so much engaged; affairs, travel,

È una strana storia, scritta con inchiostro sbiadito da una donna, istituttrice di due bambini, molto tempo fa. Inesperta, innocente, era prima andata a conoscere il loro tutore a Londra; un giovanotto sicuro, sbrigativo e allegro, unico parente dei bambini.

Questi erano in campagna con una vecchia governante. C'era già stata un'istituttrice, ma se n'era andata. Il ragazzo, naturalmente, era a scuola, ma c'era la bambina, e le vacanze stavano per iniziare.

Questo sarebbe stato il suo compito. Ma c'era una condizione: il tutore era talmente occupato – affari,

¹ Come il racconto, anche l'opera incomincia con un prologo (*Slow recitative*) che introduce l'antefatto della vicenda attraverso una voce narrante: il pianoforte, strumento domestico delle classi borghesi educate, accompagna con arpeggi morbidi e diatonici le varie brevi sezioni di recitativo, impostato minuziosamente sulle inflessioni del parlato. Quindi, come commento alle «strane» condizioni poste dal tutore dei bambini all'istituttrice – qualsiasi cosa accada egli non dovrà mai essere disturbato –, accenna per alcune battute il tema principale dell'opera con quattro secche quarte ascendenti in *pianissimo* e in un incisivo ritmo puntato, prima che, quando alla fine del prologo le incertezze della donna si sciolgono definitivamente, il motivo appaia nella sua interezza (t. 91, *Theme. Very slow* – $\frac{4}{4}$, la) rinforzato dal tremolo febbrile dell'orchestra a suggerire il destino già segnato della protagonista. Costruito sui dodici semitoni della scala temperata, posti in successione incrociata di quarte ascendenti e terze minori discendenti, il tema procede per figure puntate, ed è pensato secondo tecniche seriali, anche se l'autore nel corso dell'opera non lo sottopone ad alcuna elaborazione dodecafonica, utilizzando invece per costruire le quindici variazioni strumentali che costituiscono gli interludi di raccordo fra le scene del dramma (l'omaggio alla struttura del *Wozzeck* è palese).

ESEMPIO 1 - *Theme* (t. 91)

Very Slow

Istitutrice

"I will", she said.

Pf. *pp* *pp cresc.*

Arpa *pp* *sim. arpegg. ad lib.*

Timp. *ppp* Cor. Cb. trem. *pp*

friends, visits, always something, no time at all for the poor little things – she was to do everything – be responsible for everything – not to worry him at all – no, not to write, but to be silent, and do her best. She was full of doubts. But she was carried away: that he, so gallant and handsome, so deep in the busy world, should need her help. At last «I will», she said.

(The lights fade and the drop curtain rises in darkness)

viaggi, amici, visite, sempre qualcosa da fare e mai tempo per badare ai bambini –, che doveva fare tutto lei, essere responsabile di qualsiasi cosa, non disturbarlo affatto, non scrivergli mai, ma restare in silenzio e fare del suo meglio.

Era piena di dubbi, ma si lasciò trasportare dal fatto che lui, così cortese e bello, così impegnato nel mondo degli affari, avesse bisogno del suo aiuto. E alla fine: «Accetto», disse.

(Le luci si spengono e il sipario si alza nell'oscurità)

segue nota 1

The musical score shows a full orchestral texture. The Violin I and II parts have melodic lines with tremolos. The Viola and Violoncello parts play a rhythmic accompaniment. The Double Bass part has a similar rhythmic pattern. The Percussion part is active, alternating between timpani and snare drum. The dynamics are marked from *pp* to *f*, with *cresc.* markings throughout. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Una vivace sezione (1, *Quick* – $\frac{4}{4}$, la) impegna quindi l'orchestra in un passo contrassegnato da un ritmo martellante, sostenuto da un ostinato basato su ossessivi intervalli di quarta, dove il percussionista si alterna virtuosisticamente ai timpani e al tamburo tenore, senza soluzione di continuità.

ACT ONE

ATTO PRIMO

THEME

SCENE 1: The Journey²

(The lights go up on the interior of a coach. The GOVERNESS is in travelling dress)

GOVERNESS

Nearly there.

Very soon I shall know, I shall know what's in store for me.

Who will greet me? The children... the children. Will they be clever? Will they like me?

Poor babies, no father, no mother. But I shall love them as I love my own, all my dear ones left at home, so far away, and so different.

If things go wrong, what shall I do? Who can I ask, with none of my kind to talk to? Only the old housekeeper, how will she welcome me? I must not write to their guardian, that is the hardest part of all... Whatever happens, it is I, I must decide.

A strange world, for a stranger's sake. O why did I come?

No! I've said I will do it, and for him I will. There's nothing to fear. What could go wrong?

Be brave, be brave. We're nearly there.

Very soon I shall know. Very soon I shall know.

(The lights fade)

TEMA

SCENA I: Il viaggio

(Le luci illuminano l'interno di una carrozza. L'ISTITUTTRICE è in abiti da viaggio)

ISTITUTTRICE

Ci sono quasi.

Molto presto saprò, saprò cosa mi attende.

Chi mi accoglierà? I bambini... i bambini. Saranno intelligenti? Gli piacerò?

Poveri bambini, senza padre, né madre. Li amerò come amo i miei, i miei cari lasciati a casa, così lontani e così diversi.

Se dovessi fallire, cosa farò? Chi mi aiuterà, senza nessuno a cui chiedere? Solo la vecchia governante, come mi accoglierà? Non devo scrivere al tutore, questa è la parte più difficile... Qualsiasi cosa accada, sono io che devo decidere.

Affronto un mondo sconosciuto per il bene di un estraneo. Oh, perché sono venuta?

No! Ho detto che l'avrei fatto e per lui lo farò. Non c'è nulla da temere. Cosa potrebbe succedermi?

Coraggio, coraggio. Ci siamo quasi.

Lo saprò molto presto. Lo saprò molto presto.

(Le luci si spengono)

² L'ostinato delle percussioni acquista un carattere vieppiù minaccioso quando galleggia isolato all'attacco della prima scena, tingendo di pessimismo il *Free recitative* (⁴²) dell'istituttrice che, in carrozza, sta per arrivare a Bly. Le percussioni mimano al contempo le ansie e le pene interiori della donna che, al colmo dell'agitazione, si lascia andare a un attimo di sconforto. L'affannoso recitativo si interrompe bruscamente quando lei si chiede «O why did I come?», sciogliendosi in una frase intensa e sinuosa, il cui *incipit* è costituito da un tetracordo discendente costruito su un semitono e due toni:

ESEMPIO 2 (²⁴)

Tale tetracordo, derivato dalla serie del tema dell'opera, è alla base di una cellula melodica destinata a ricomparire variata più volte (da qui in avanti sarà denominata *x*): strettamente legata alla presenza dei fantasmi, in particolare a quello di Quint, essa esprime il cuore simbolico della composizione, incarnato da quel rito della perdita dell'innocenza che sarà celebrato all'unisono da Quint e da Miss Jessel sul verso di Yeats («The ceremony of innocence is drowned»), svelando inoltre il legame torbido e cupo che unisce lo spettro dell'uomo a quello dell'istituttrice precedente.

VARIATION I³SCENE 2: The Welcome⁴

(The lights go up on the porch of Bly. MRS. GROSE, with the children dancing about)

MILES and FLORA

Mrs. Grose! Will she be nice? Mrs. Grose! Will she be cross? Why doesn't she hurry? Why isn't she here? Will she like us? Shall we like her?

MRS. GROSE

Quiet, children! Lord! How you do tease! Will she be this, will she be that, a dozen times I do declare! You'll see soon enough. Now quietly, do!
(She gives Flora a little good-natured tidying shake, and pats Miles' hair into place, smooths down her own apron)

VARIAZIONE I

SCENA II: Il benvenuto

(Le luci illuminano il portico di Bly. MRS. GROSE con i bambini che le danzano intorno)

MILES e FLORA

Mrs. Grose! Sarà carina? Mrs. Grose! Sarà severa? Perché non arriva? Perché non è ancora qui? Le piaceremo? Ci piacerà?

MRS. GROSE

Basta, bambini! Dio! Come mi assillate! Sarà così, sarà così, ve l'ho già detto un centinaio di volte! Presto la vedrete. Adesso tranquilli, su!
(Riordina con una piccola scossa il vestitino di Flora, sistema con una carezza i capelli di Miles e rassetta il proprio grembiule)

³ Nella *Variazione 1* (65, *Slow* – $\frac{12}{8}$, Si) il tema, affidato agli archi sopra un tessuto accordale dei fiati, acquisisce un carattere dolce e cullante prima che un *crescendo* progressivo, sul quale interviene anche l'arpa, porti alla vivace scena seguente.

⁴ L'intervallo di quarta ascendente sottolinea ora la curiosità dei due bambini che, in trepida attesa della nuova istituttrice, tormentano di domande la tranquilla Mrs. Grose, sostenuti dagli incessanti accordi dell'arpa sul *pizzicato* degli archi (56, 8-c). Quando poi l'anziana governante chiede a Miles e Flora di provare l'inchino e la riverenza sono i rapidi *glissandi* e gli arpeggi fluidi dell'arpa a commentare il comportamento smaliziato dei bambini. Alla comparsa dell'istituttrice gli archi riprendono il tema suadente della variazione, subito interrotto da una variante cromatica del motivo *x* assegnato al violino primo, che tradisce lo stato di febbrile agitazione della donna:

ESEMPIO 3 (9³)

The musical score for Example 3 consists of two staves. The top staff is for the Istitutrice (Governess), with lyrics: "You must be Mrs... Grose? I'm so hap-py to see you... so hap-py to be here." The bottom staff is for VI. I (Violin I), starting with a *pp* dynamic and the instruction "always express." It features a melodic line with a triplet and a chromatic variation marked with 'x'.

A stemperare la situazione ci pensa un attimo dopo Mrs. Grose che, dopo le presentazioni, innalza le lodi dei bambini su un rapido chiacchiericcio sorretto da violini e viola, mentre l'istituttrice esprime il suo incanto e il suo stupore in modo più raccolto attraverso un corale diatonicamente di minime ricavato dalla serie principale, raddoppiato dal violoncello e contrappuntato da clarinetto e oboe. Al duetto, infine, si uniscono festosi anche i bambini che, sulle medesime frasi caratterizzate dall'intervallo di quarta in apertura di scena, insistono perché l'istituttrice visiti con loro la casa e il parco di Bly.

Miss Flora, your pinafore! Master Miles, your hair!
 Keep still dearie, or you'll wear me out!
 Now show me how you bow.

(Miss bows)

How do you curtsy?

Miss Flora, il tuo vestitino! Signorino Miles, i vostri
 capelli! State tranquillo caro, se no mi sfiancate!
 Adesso mostratemi l'inchino.

(Miles fa l'inchino)

Come fate la riverenza?

segue nota 4

ESEMPIO 4 (10)

Istitutrice *p*
 How charm - ing, how charm - -
 Mrs. Grose *p*
 I'm hap - py, so hap - py that you've come, Miss. Miss Flo - ra and
 Rullante *ppp*
 Ob. *pp*
 Cl. *express.*
 VI. I
 VI. II
 Vla *p pizz.*
 Vlc. *pp*
express.

ing they are, _____
 Mas - ter Miles are hap - py, so hap - py that you're here, too.

(Flora curtsseys, and they continue bowing and curtsseying until Mrs. Grose stops them)

Here she is now.

(Enter Governess)

GOVERNESS

You must be Mrs. Grose? I'm so happy to see you... so happy to be here.

MRS. GROSE *(curtsseying)*

How do you do, Miss, welcome to Bly!

GOVERNESS

This must be Flora? And Miles?

(Flora curtsseys. Miles bows)

How charming they are, how beautiful too! The house and park are so splendid, far grander than I am used to. I shall feel like a princess here! Bly, I begin to love you!

MRS. GROSE

I'm happy, so happy that you've come, Miss. Miss Flora and Master Miles are happy, so happy that you're here too. They're good children, yes, they are, they're good, Miss. But they're lively, too lively for an ignorant old woman. They wear me out, indeed they do. My poor head isn't bright enough – the things they think up! I'm far too old a body for games, Miss, far too old, and now they'll do better with a young thing as lively as they are themselves. Master Miles is wonderful at lessons, and Miss Flora's sharp too. Yes, they're clever – they need their own kind, they're far too clever for me! They'll do better now, they'll do better with a young thing (pardon the liberty, Miss). They'll do better now you're here!

MILES and FLORA

Come along! Come along, do! We want to show you the house, we want to show you the park, don't stay talking here any more!

MRS. GROSE

Quiet, children! Lord, how you do tease! In a trice they'll be dragging you all over the park!

GOVERNESS

No, they must show me everything! For Bly is now my home.

(The lights fade as the children lead the Governess off)

(Flora fa la riverenza e i bimbi s'inclinano e riveriscono finché Mrs. Grose li ferma)

Eccola, arriva.

(Entra l'istitutrice)

ISTITUTTRICE

Lei dev'essere Mrs. Grose? Sono così contenta di vederla... così contenta di essere qui.

MRS. GROSE *(facendo la riverenza)*

Buongiorno, Miss, benvenuta a Bly!

ISTITUTTRICE

Questa dev'essere Flora? E Miles?

(Flora fa la riverenza. Miles si inchina)

Come sono deliziosi e graziosi! La casa e il parco sono splendidi, ben più grandi di quelli cui sono abituata. Mi sentirò una principessa qui! Bly, inizio ad amarli!

MRS. GROSE

Sono contenta, così contenta che siate arrivata, Miss. Anche la signorina Flora e il signorino Miles sono felici che siate qui. Sono cari e bravi bambini, sì, sono buoni, Miss. Ma sono vivaci, troppo vivaci per un'anziana ignorante. Mi sfiancano così tanto. Non riesco più a star dietro alle cose che architettano! Sono troppo vecchia per i giochi, Miss, troppo vecchia, e ora staranno meglio con una persona giovane e vivace come loro. Il signorino Miles è bravissimo a scuola e anche la signorina Flora è sveglia. Sì, sono intelligenti e han bisogno di qualcuno come loro, sono troppo intelligenti per me! Staranno meglio, staranno meglio con una persona giovane (scusi la libertà, Miss). Staranno meglio ora che siete qui!

MILES e FLORA

Venite con noi! Venite, forza! Vogliamo mostrarvi la casa, vogliamo mostrarvi il parco, basta continuare a parlare!

MRS. GROSE

Calmi, bambini! Dio, come mi sfiancate! In un baleno vi trascineranno per tutto il parco!

ISTITUTTRICE

Lasciateli, devono mostrarvi tutto! Perché Bly ora è la mia casa.

(Le luci si spengono mentre i bambini portano fuori l'istitutrice)

VARIATION II⁵SCENE 3: The Letter⁶

The lights fade in again on the porch at Bly, to the side of which more of the house is now visible, including a low window.

MRS. GROSE (*entering*)

Miss! Miss! A letter for you. Here!

(The Governess enters from the house and takes the letter and reads it quietly. Aside)

A good young lady, I'll be bound, and a pretty one too. Now all will be well, we were far too long alone!

VARIAZIONE II

SCENA III: La lettera

Le luci illuminano di nuovo il portico di Bly, sul cui lato ora è visibile gran parte della casa, inclusa una finestra bassa.

MRS. GROSE (*entrando*)

Miss! Miss! Una lettera per voi. Qui!

(L'istitutrice entra in scena dalla casa, prende la lettera e la legge in silenzio. A parte)

È una brava signorina, ci scommetto, e pure carina. Ora andrà tutto bene, siamo stati soli troppo a lungo!

⁵ Nella *Variazione II* (13¹¹, *With movement* – $\frac{12}{8}$, Do →) il materiale musicale della scena precedente viene sapientemente rielaborato: il corale, prima intonato dall'istitutrice, viene trasferito a fagotti e contrabbassi e presentato come un basso di passacaglia svelato progressivamente (come avverrà nell'ultima scena), mentre le veloci figurazioni scalari di crome, poc'anzi affidate ad archi e fiati alternati, quindi a entrambi i gruppi mediante la sovrapposizione di linee melodiche che formano accordi di quarta o complessi armonici derivati dal tema, riprendono il chiacchiericcio dei bambini e dell'ingenua Mrs. Grose.

⁶ La scena terza si apre pacata (14¹⁵, $\frac{3}{2}$); la governante consegna una lettera all'istitutrice, della quale poi, a parte, tesse contenta le lodi, proprio come prima aveva fatto nei confronti dei due bambini. Una nota lunga della viola, seguita dalla comparsa del motivo *x*, interrompe però d'improvviso la tranquillità del momento: l'istitutrice informa con stupore la compagna dell'espulsione di Miles da scuola e, quasi a indicare l'insinuarsi nella mente della donna di un dubbio inquietante – la presenza del male a Bly –, la celesta fa una fugace apparizione, intonando un brevissimo inciso di tre note, una doppia acciaccatura di terza minore (Si \flat -Re \flat) che risolve su un Mi \flat .

ESEMPIO 5 (15)

The musical score for Example 5 (15) is set in 4/4 time and begins with a piano (*p*) dynamic. It features four staves:

- Istitutrice:** The vocal line starts with the lyrics "Mrs Grose! He's dis-missed his school." The melody consists of eighth and quarter notes.
- Mrs. Grose:** This staff is empty, indicating she is silent during this passage.
- Vla (Viola):** The instrumental line features a long, sustained note on a low G, which is marked with a fermata.
- Celesta:** The instrumental line plays a rhythmic pattern of eighth notes, with a specific three-note sequence (Si \flat -Re \flat -Mi \flat) highlighted by a bracket and an accent (>).

The score continues with a second system:

- Istitutrice:** The vocal line has the lyrics "Lit - tle Miles." and "Miles!".
- Mrs. Grose:** The vocal line has the lyrics "Who?" and "Miles!".
- Vla:** The Viola continues with a melodic line, including a note marked with a fermata.
- Celesta:** The Celesta plays a complex melodic line with many beamed eighth notes, including a sequence marked with an 'x'.

GOVERNESS

Mrs. Grose! He's dismissed his school.

MRS. GROSE

Who?

GOVERNESS

Little Miles.

MRS. GROSE

Miles?

GOVERNESS

What can it mean – never go back?

MRS. GROSE

Never?

GOVERNESS

Never! O, but for that he must be bad.

MRS. GROSE

Him bad?

GOVERNESS

An injury to his friends.

MRS. GROSE

Him an injury – I won't believe it!

GOVERNESS

Tell me, Mrs. Grose, have you known Miles to be bad?

MRS. GROSE

A boy is no boy for me who's never wild. But bad, no, no!

GOVERNESS

I cannot think him really bad, not Miles. Never!

MRS. GROSE

Never! Not Master Miles. He can be wild, but not bad.

(The children are seen at the window, quietly playing together)

MILES and FLORA

Lavender's blue, diddle, diddle,
lavender's green,
when I am King, diddle, diddle,

ISTITUTTRICE

Mrs. Grose! L'hanno cacciato da scuola.

MRS. GROSE

Chi?

ISTITUTTRICE

Il piccolo Miles.

MRS. GROSE

Miles?

ISTITUTTRICE

Cosa vorrà dire: «non torni mai più?»

MRS. GROSE

Mai più?

ISTITUTTRICE

Mai più! Oh, ma allora è davvero cattivo.

MRS. GROSE

Lui cattivo?

ISTITUTTRICE

Ha fatto male ai suoi compagni.

MRS. GROSE

Lui far male? Non ci credo!

ISTITUTTRICE

Ditemi, Mrs. Grose, sapevate che Miles era cattivo?

MRS. GROSE

Secondo me un ragazzo non è un ragazzo se qualche volta non è un po' discolo. Ma cattivo no, no!

ISTITUTTRICE

Non posso pensare che sia cattivo, non Miles. Mai!

MRS. GROSE

Mai! Non il signorino Miles. Può essere discolo, ma non cattivo.

(Alla finestra si vedono i bambini che giocano tranquilli)

MILES e FLORA

Lavanda blu, trallallalla,
lavanda verde,
se sarò re, trallallalla,

segue nota 6

Minaccioso segno premonitore di una segreta presenza – quella di Quint, come si scoprirà nella scena seguente –, questa cellula motivica (denominata d'ora in avanti *y* e destinata a tornare più volte nel corso dell'opera), è formata dalla terza, seconda e quarta nota del tema principale e ricoprirà nel proseguo un decisivo ruolo semantico, intervenendo quando l'istituttrice, consapevole infine dell'identità dell'agente corruttore, la userà nei suoi dialoghi con Miles per far capire al ragazzo che lei ormai *sa*. La scena si chiude con i bambini che intonano una filastrocca infantile (17, *Slower* – $\frac{2}{4}$ – $\frac{3}{4}$, Sol), mentre l'istituttrice, osservando da lontano la dolcezza di Miles, decide di non dirgli ancora nulla, guadagnandosi il plauso di Mrs. Grose.

you shall be Queen.
 Call up your men, diddle, diddle,
 set them to work,
 some to the plough, diddle, diddle,
 some to the cart.
 Some to make hay, diddle, diddle,
 some to cut corn,
 while you and I, diddle, diddle –

GOVERNESS and MRS. GROSE

See how sweetly he plays, and with how gentle a look he turns to his sister. Yes! The child is an angel! It is nonsense, never a word of truth. It is all a wicked lie.

(The window fades)

MRS. GROSE

What shall you do then?

GOVERNESS

I shall do nothing.

MRS. GROSE

And what shall you say to him?

GOVERNESS

I shall say nothing.

MRS. GROSE

Bravo! And I'll stand by you. O Miss, may I take the liberty?

(Mrs. Grose kisses her. The scene fades)

VARIATION III⁷

SCENE 4: The Tower⁸

The lights fade in again on the house. The tower is now visible. It is evening. Sweet summer.

(Enter the GOVERNESS, strolling)

GOVERNESS

How beautiful it is. Each day it seems more beautiful to me. And my darling children enchant me more

sarai regina.
 Chiama i tuoi, trallallalla,
 a lavorar,
 chi ad arar, trallallalla,
 chi a trasportar.
 Chi a far fieno, trallallalla,
 chi al frumento,
 mentr'io e te, trallallalla...

ISTITUTTRICE e MRS. GROSE

Guardate come gioca sereno e con sguardo gentile si gira verso la sorella. Sì! Quel bambino è un angelo! Non ha senso, non c'è nulla di vero. Sono tutte perfide bugie.

(La finestra sparisce)

MRS. GROSE

Cosa farete allora?

ISTITUTTRICE

Non farò niente.

MRS. GROSE

E cosa gli direte?

ISTITUTTRICE

Non gli dirò nulla.

MRS. GROSE

Brava! E io sarò con voi. Oh Miss, posso prendermi la libertà?

(Mrs. Grose le dà un bacione. La scena scompare)

VARIAZIONE III

SCENA IV: La torre

Le luci illuminano di nuovo la casa. Ora si vede la torre. È sera. Una dolce estate.

(Entra l'ISTITUTTRICE gironzolando)

ISTITUTTRICE

Com'è bello. Ogni giorno mi sembra più splendido. E i cari bambini mi incantano sempre di più. Le mie

⁷ Con la *Variazione III* (1021, *Very slow and quiet* – $\frac{3}{4}$, Re →) veniamo immersi in un clima pastorale: gli accordi statici dell'arpa e degli archi descrivono la quiete di una sera d'estate, i legni disegnano invece i loro arabeschi evocando il canto degli uccelli e le sporadiche folate di vento. A turbare l'atmosfera sono soltanto i rapidi arpeggi ascendenti del clarinetto – sinistro segnale del successivo apparire del fantasma – e un insistito disegno di note ribattute in terzine del fagotto.

⁸ Il clima agreste si prolunga nella scena quarta (823), mentre l'istituttrice passeggia nel parco, incantata dalle bellezze naturali. Le note ribattute del fagotto risuonano nuovamente quando la donna esprime il desiderio impul-

and more. My first foolish fears are all vanish'd now, are all banish'd now – those fluttering fears when I could not forget the letter – when I heard a far off cry in the night – and once a faint footstep pass'd my door. Only one thing I wish, that I could see him – and that he could see how well I do his bidding. The birds fly home to these great trees, I too am at home. Alone, tranquil, serene.

(Quint becomes visible on the tower)

Ha! 'Tis he!

(Quint looks steadily at her, then turns and vanishes)

No! No! Who is it? Who? Who can it be?

Some servant no! I know them all.

Who is it, who? Who can it be?

Some curious stranger? But how did he get in?

Who is it, who?

prime sciocche paure sono ora tutte scomparse e allontanate – quell'ansia palpitante quando non riuscivo a dimenticare la lettera, quando udivo un grido tremendo nella notte e una volta un passo lieve accanto alla mia porta. Solo una cosa vorrei, poterlo vedere e mostrargli come sono fedele ai suoi ordini. Gli uccelli volano al nido su quegli alberi grandi e anch'io sono a casa. Sola, tranquilla, serena.

(Quint compare sulla torre)

Ah! Eccolo!

(Quint la guarda fissa, poi si volta e scompare)

No! No! Chi è? Chi? Chi può essere?

Non un servo! Li conosco tutti.

Chi è, chi? Chi può essere?

Un estraneo curioso? Ma com'è entrato qui?

Chi è, chi?

segue nota 8

sivo di incontrare il tutore (247). Il motivo *y* affidato alla celesta segnala d'improvviso l'apparizione di Quint sulla torre; la donna è spaventata e confusa e, mentre si interroga inutilmente sull'identità dello sconosciuto (27, *Quick and agitated* – $\frac{2}{4}$, re →), le note della linea del canto così come le nervose figurazioni dei fiati le offrono una risposta beffarda, riprendendo il motivo *y* variato.

ESEMPIO 6 (27)

Quick and agitated

Istitutrice

No! No! Who is it? Who? Who, —

Fl. Cor.

Cl. Fag.

pp

who can — it be?

cresc. *f*

Some fearful madman lock'd away there? Adventurer? Intruder?

Who is it, who? Who can it be?

(The scene fades)

VARIATION IV⁹

SCENE 5: *The Window*¹⁰

The lights fade in on the hall at Bly with window.

(FLORA and MILES ride in on a hobby horse)

MILES and FLORA

Tom, Tom, the piper's son,
stole a pig and away he run.
Pig was eat and Tom was beat,
Tom ran howling down the street.

MILES

Now I'll steal the pig!

FLORA

Go on then, go on!

MILES and FLORA

Tom, Tom, the piper's son,
stole a pig and away he run –

MILES

Now chase me, chase me!

FLORA

I'll catch you, I'll catch you!

MILES and FLORA

Pig was eat and Tom was beat,

Un pazzo terribile rinchiuso qui? Un intruso? Un ladro?

Chi è, chi? Chi può essere?

(La scena scompare)

VARIAZIONE IV

SCENA V: La finestra

Le luci illuminano il salone a Bly con finestra.

(FLORA e MILES entrano a cavalcioni di un cavallo di legno)

MILES e FLORA

Tom, il figlio del pifferaio,
prese un maiale e via lo portò,
lo mangiò combinando un guaio
e punito lontano scappò.

MILES

Adesso prenderò il maiale!

FLORA

Avanti, fallo!

MILES e FLORA

Tom, il figlio del pifferaio,
prese un maiale e via lo portò...

MILES

Forza prendimi, prendimi!

FLORA

Eccomi, eccomi!

MILES e FLORA

Lo mangiò combinando un guaio,

⁹ La breve *Variazione IV* (830, *Very quick and heavy* – $\frac{4}{4}$), affidata ad archi, pianoforte e percussioni, ha il carattere di una marcia grottesca.

¹⁰ La marcia entra nella scena successiva assicurando continuità all'azione (30¹¹, Mi →): su di essa si inseriscono incisi nervosi del flauto e del fagotto – sempre derivati dal tema – che si fondono anche con la seconda filastrocca, «Tom, Tom the piper's son», intonata dai bambini prima alla dominante poi un tono sopra, mentre la fissità dell'accompagnamento marziale rispetto alle modulazioni della linea del canto crea un senso di brusco straniamento. Miles e Flora escono allegri dalla sala nel momento in cui l'istitutrice, entrata in scena per prendere un paio di guanti, ha una seconda fugacissima visione di Quint alla finestra – suggerita dall'immane celesta. In preda all'angoscia, la donna cerca inutilmente di inseguirlo sulla stessa variazione del motivo y dei fiati della scena precedente, prima di descriverne la figura a Mrs. Grose, che riconosce nel fantasma il perverso Peter Quint, un servitore della casa legato da un torbido legame ai bambini e alla passata istitutrice Miss Jessel. Anche la governante è terrorizzata e, dopo che la celesta ha eseguito un rapido arpeggio sul motivo y, esprime la propria agitazione in un'invocazione patetica (39, *Slow and broad* – $\frac{4}{4}$, mi →, es. 7), costruita sul tetracordo discendente del motivo x; la sua caratteristica figurazione ritmica (croma puntata seguita da due biscrome) pervade quindi tutta la seconda parte della scena, in cui l'istitutrice decide di proteggere i due bambini dalla malefica figura, suggerita in modo perspicuo dal motivo x affidato a corno e oboe.

(Squeals from the children)

Tom ran howling down the street.

FLORA

Let's do it again!

GOVERNESS *(off)*

Children! Are you ready? Run along then.

MILES and FLORA

Tom, Tom, the piper's son...

(The children ride off as the Governess comes in)

GOVERNESS

I'll follow!

MILES AND FLORA *(off)*

Stole a pig and away he run...

La la la la la...

(Further off)

La la la la la...

(The Governess looks about for a moment, picks up a pair of gloves and is about to go out when she looks up and sees Quint appear suddenly in the window. They gaze at each other. He disappears. The Governess runs out and looks through the window. Mrs. Grose enters as the Governess rushes back into the room)

(Strilli dei bambini)

e punito lontano scappò.

FLORA

Facciamolo ancora!

ISTITUTTRICE *(da fuori)*

Bambini! Siete pronti? Subito qua.

MILES e FLORA

Tom, il figlio del pifferaio...

(I bambini escono cavalcando, mentre l'istituttrice entra)

ISTITUTTRICE

Vi seguio!

MILES e FLORA *(da fuori)*

Rubò un maial, via lo portò...

La la la la la...

(Più lontani)

La la la la la...

(L'istituttrice si guarda per un poco intorno, prende un paio di guanti e fa per uscire quando, alzando lo sguardo, vede comparire d'improvviso Quint alla finestra. Si osservano l'un l'altra e lui scompare. L'istituttrice esce correndo e osserva dalla finestra. Mrs. Grose entra mentre l'istituttrice torna precipitosamente nella stanza)

segue nota 7

ESEMPIO 7 (39)

Slow and broad

Istituttrice

Mrs. Grose

Fl. Dear God, is there no end to his dread-ful ways?

Ob.

Vl. I-II

Vla.

Cb.

Cl.

Fag.

Timp.

ff *mf* *pp*

MRS. GROSE

Ah! My dear, you look so white and queer. What's happened?

GOVERNESS

I have been frighten'd.

MRS. GROSE

What was it?

GOVERNESS

A man look'd through the window, a strange man. But I saw him before on the tower.

MRS. GROSE

No one from the village?

GOVERNESS

No.

MRS. GROSE

A gentleman then?

GOVERNESS

No! Indeed no!

MRS. GROSE

What was he like?

GOVERNESS

His hair was red, close-curling, a long, pale face, small eyes. His look was sharp, fixed and strange. He was tall, clean-shaven, yes, even handsome. But a horror!

MRS. GROSE

Quint! Peter Quint! Dear God! Is there no end to his dreadful ways?

GOVERNESS

Peter Quint – Who is that? Tell me, Mrs. Grose! D'you know him, then?

MRS. GROSE

Dear God!

GOVERNESS

Mrs. Grose, what has happened here, in this house?

MRS. GROSE

Quint, Peter Quint! The Master's valet. Left here in charge. It was not for me to say, Miss, no indeed. I had only to see to the house. But I saw things elsewhere, I did not like, when Quint was free with everyone, with little Master Miles!

GOVERNESS

Miles!

MRS. GROSE

Hours they spent together. Yes, Miss. He made free with her, too, with lovely Miss Jessel, Governess to

MRS. GROSE

Ah! Mia cara, sembrate così bianca e sconvolta. Cos'è successo?

ISTITUTRICE

Ho preso uno spavento.

MRS. GROSE

Cosa è stato?

ISTITUTRICE

Un uomo mi ha spiato dalla finestra, un estraneo. Ma l'ho già visto sulla torre.

MRS. GROSE

Qualcuno del paese?

ISTITUTRICE

No.

MRS. GROSE

Un gentiluomo allora?

ISTITUTRICE

No! No di certo!

MRS. GROSE

Com'era?

ISTITUTRICE

Aveva capelli rossi e ricci, viso pallido e occhi piccoli. Il suo sguardo era acuto, fisso e strano. Era alto, ben rasato, sì, perfino affascinante. Ma che orrore!

MRS. GROSE

Quint! Peter Quint! Mio Dio! Non finirà mai di tormentarci?

ISTITUTRICE

Peter Quint: chi è costui? Ditemi, Mrs. Grose, lo conoscete allora?

MRS. GROSE

Mio Dio!

ISTITUTRICE

Mrs. Grose, cosa è successo qui, in questa casa?

MRS. GROSE

Quint, Peter Quint! Il cameriere del padrone, che qui controllava tutto. Io non potevo dir nulla, Miss, proprio nulla. Dovevo solo pensare alla casa. Ma vedevo anche altro e non mi piaceva quando Quint si prendeva troppe libertà, anche con il signorino Miles!

ISTITUTRICE

Miles!

MRS. GROSE

Trascorrevano ore insieme. Sì, Miss. Era insolente anche con lei, la deliziosa Miss Jessel, la precedente

those pets, those angels, those innocent babes – and she a lady, so far above him.

Dear God! Is there no end? But he had ways to twist them round his little finger. He liked them pretty, I can tell you, Miss, and he had his will, morning and night.

GOVERNESS

But why did you not tell your master? Write to him? Send for him to come?

MRS. GROSE

I dursn't. He never liked worries. 'Twas not my place. They were not in my charge. Quint was too clever. I feared him – fear'd what he could do. No, Mr. Quint, I did not like your ways! And then she went. She couldn't stay – not then. She went away to die.

GOVERNESS

To die? And Quint?

MRS. GROSE

He died too.

GOVERNESS

Died?

MRS. GROSE

Fell on the icy road – struck his head – lay there till morning, dead! Dear God, is there no end to his dreadful ways?

GOVERNESS (*whispered*)

I know nothing of these things. Is this sheltered place the wicked world where things unspoken of can be?

MRS. GROSE

Dear God!

GOVERNESS

Only this much I know; things have been done here that are not good, and have left a taste behind them. That man, impudent, spoiled, depraved. Mrs. Grose, I am afraid, not for me, for Miles. He came to look for Miles, I'm sure of that, and he will come again.

MRS. GROSE

I don't understand...

GOVERNESS

But I see it now, I must protect the children, I must guard their quiet, and their guardian's too. See what I see, know what I know, that they may see and know nothing.

istitutrice di quei due angeli, di quei bambini innocenti – una donna molto al sopra di lui.

Mio Dio! Quando finirà? Lui era in grado di muoverli come burattini. Li adorava entrambi, ve lo posso dire, Miss, e li aveva in suo potere giorno e notte.

ISTITUTTRICE

Ma perché non avvisare il padrone, scrivergli, farlo venire qui?

MRS. GROSE

Non osavo. Non ama essere disturbato. Non era affar mio, non erano sotto la mia custodia e Quint era troppo intelligente. Lo temevo, temevo cosa potesse fare. No, Mr. Quint, mi disgustavano i tuoi modi! Poi lei partì. Non poté restare, non più. Se ne andò a morire.

ISTITUTTRICE

A morire? E Quint?

MRS. GROSE

Morì anche lui.

ISTITUTTRICE

Morì?

MRS. GROSE

Cadde sulla strada ghiacciata, batté la testa e rimase là fino all'alba, morto! Mio Dio, non finirà mai di tormentarci?

ISTITUTTRICE (*sussurrando*)

Non sapevo nulla di tutto ciò. Possibile che questo luogo ritirato sia il regno del male dove possono avvenire cose innominabili?

MRS. GROSE

Mio Dio!

ISTITUTTRICE

So soltanto questo; in questa casa è stato fatto del male e ancora se ne sente l'odore. Quell'uomo, impudente, corrotto, depravato... Mrs. Grose, ho paura, ma non per me, per Miles. È venuto qui per Miles, ne sono sicura, e verrà ancora.

MRS. GROSE

Non capisco...

ISTITUTTRICE

Ma ora lo so, devo proteggere i bambini, salvaguardare la loro tranquillità, e anche quella del loro tutore. Qualsiasi cosa io veda e venga a sapere, loro non dovranno vedere e sapere nulla.

MRS. GROSE

Lord, Miss, don't understand a word of what you say. But I'll stand by you. Lord, Miss, indeed I will.

(*The lights fade*)

MRS. GROSE

Dio, Miss, non capisco una parola di quello che dite. Ma starò con voi. Dio, Miss, sempre con voi.

(*Le luci si spengono*)

VARIATION V¹¹SCENE 6: The Lesson¹²

(*The lights fade in on the schoolroom. The GOVERNESS is hearing MILES his Latin lesson. FLORA is 'helping'*)

VARIAZIONE V

SCENA VI: La lezione

(*Le luci illuminano lo studio. L'ISTITUTRICE sta ascoltando la lezione di latino di MILES. FLORA sta 'aiutando'*).

MILES

Many nouns in -is we find,
to the masculine are assigned.
Amnis, axis, caulis, collis,
clunis, crinis, fascis, follis,
fustis, ignis, orbis, ensis,
panis, piscis, postis, mensis,
torris, unguis and canalis,
vectis, vermis and natalis,
sanguis, pulvis, cucumis,
lapis, casses, manes, glis.

Many nouns in -is we find,
to the masculine are assigned.

FLORA

We find,
are assigned.
Collis,
follis,
ensis,
mensis,
- nalis,
- talis,
and cumis,
and glis and mis
and lis and nis
and ris and tis.

We find,
are assigned.

MILES

Molti nomi in -is abbiamo,
che al maschile assegniamo.
Amnis, axis, caulis, collis,
clunis, crinis, fascis, follis,
fustis, ignis, orbis, ensis,
panis, piscis, postis, mensis,
torris, unguis e canalis,
vectis, vermis e natalis,
sanguis, pulvis, cucumis,
lapis, casses, manes, glis.

Molti nomi in -is abbiamo,
che al maschile assegniamo.

FLORA

Abbiamo,
assegniamo.
Collis,
follis,
ensis,
mensis,
- nalis,
- talis,
e cumis,
e glis e mis
e lis e nis
e ris e tis.

Abbiamo,
assegniamo.

GOVERNESS

That's good, Miles, you've learned that well! Now say for me –

FLORA

Can't we stop now? Let's do history!
(*Flora frisks around*)

Boadicea on her chariot! Look at me!

ISTITUTRICE

Bravo, Miles, hai imparato bene la lezione! Adesso dimmi –

FLORA

Possiamo smettere ora? Facciamo storia!
(*Flora le saltella intorno*)

Boadicea sul suo carro! Guardatemi!

¹¹ Nella *Variazione V* (*Brisk* – $\frac{5}{4}$, Fa →), Britten ci offre una dimostrazione del suo talento contrappuntistico, scrivendo una doppia fuga su un soggetto spensierato in Fa intonato dal fagotto e un altro spigliato proposto dalla viola alla quinta inferiore. Il richiamo 'accademico' ci introduce alle occupazioni quotidiane dei bambini e sostiene ancora gli esercizi di Miles nelle lingue 'morte'.

¹² La scena inquadra una lezione di latino (48⁸) nella quale Miles, 'imitato' dalla sorella, ripete un esercizio grammaticale in rima sulle parole con il suffisso -is (che comprende una lista di nomi da assegnare al genere maschile, molti dei quali metafore della sua rappresentazione fisica), fino a che il ragazzo non inizia a cantare sopra cullanti accordi dell'arpa una stralunata e malinconica canzone (51, *Slowly moving* – $\frac{4}{4}$, Lab →), basata sui diversi significati della parola latina «malo» (prima persona singolare del presente del verbo *malle*, preferisco, «I would rather be»; ablativo di stato in luogo del sostantivo femminile *mālus*, albero di melo, «in an apple-tree»; ablativo di paragone del sostantivo maschile *mālus*, persona malvagia, «than a naughty boy»; ablativo di stato in luogo del sostantivo neutro *mālum*, male o malattia, «in adversity»).

GOVERNESS

Flora! Don't tease, dear! We must do Miles' Latin.
Come now! What else do you remember? Now think.

MILES (*to himself, hesitating*)

Malo, I would rather be
malo, in an apple-tree
malo, than a naughty boy
malo, in adversity.

GOVERNESS

Why, Miles, what a funny song! Did I teach you
that?

MILES

No! I found it. I like it. Do you?
Malo, malo, malo.

(The scene fades)

ISTITUTRICE

Flora! Smettila, cara! Dobbiamo provare il latino di
Miles. Avanti! Cos'altro ti ricordi? Pensaci.

MILES (*tra sé, esitante*)

Malo, preferirei essere
malo, sopra un melo
malo, che un monello
malo, in disgrazia.

ISTITUTRICE

Come, Miles, che canzone buffa! Te l'ho insegnata
io?

MILES

No! L'ho trovata io. Mi piace. E a voi?
Malo, malo, malo.

*(La scena scompare)*VARIATION VI¹³SCENE VII: The Lake¹⁴*The lights fade in on the lake in the park.*

VARIAZIONE VI

SCENA VII: Il lago

*Le luci illuminano il lago nel parco.**segue nota 12*

ESEMPIO 8 (51)

Slowly moving
pp (*tra sé, esitando*)

Miles
Ma - lo, ma - lo, ma - lo I would ra - ther be

Via
pp

Arpa
p
Cor. ing. *pp*

Il breve brano, primo e sconcertante segno della diversità di Miles, lascia già intravedere la corruzione del ragazzo ad opera di Quint – gli intervalli della canzone ricalcano quelli del motivo *y* – e la sua disperata quanto inutile volontà di sfuggirvi. Le triadi dell'armonizzazione, unite alle note del canto, creano continue progressioni di settima che rendono ancora più inquietante nella loro fissità il sentimento di rassegnazione di Miles, che come inventore della melodia viene anche descritto nel suo tentativo di congiungere, proprio come fanno i bambini, realtà e fantasia. Nell'atto secondo il tema verrà utilizzato da Britten alla stregua di un *Leitmotiv*, diventando in tal modo segno terribile e tangibile del legame segreto che unisce il mondo dei vivi a quello dei morti.

¹³ Dopo un breve inciso del corno, ennesima esposizione variata dell'*incipit* della canzone e al tempo stesso ripresa, mediante l'aggiunta di un Fa^b, del tetracordo del motivo *x*, ha inizio la *Variazione VI* (537, *Gently moving* – $\frac{3}{4}$, Sol →), percorsa dagli arpeggi del flauto e del clarinetto sostenuti dal pizzicato degli archi con il rinforzo di corno inglese, fagotto e corno, che a loro volta espongono varianti del tema di «Malo».

¹⁴ Nella scena che segue (55⁹, →) l'istitutrice e Flora si trovano sulla riva del lago nel parco che circonda la ca-

(FLORA and the GOVERNESS wander in – the GOVERNESS with a book, FLORA with a doll)

(FLORA e l'ISTITUTTRICE passeggiano. L'ISTITUTTRICE con un libro, FLORA con una bambola)

FLORA

O rivers and seas and lakes! Is this lake in my book?

FLORA

O fiumi, mari e laghi! Questo lago è nel libro?

segue nota 14

sa; la bambina intona una curiosa ninnananna alla sua bambola (¹60, *Quietly* – $\frac{6}{8}$, Sol →), che nei suoi contorni ricalca la cellula motivica y, mentre l'istituttrice è intenta nella lettura di un libro.

ESEMPIO 9 (60¹)

Mentre risuona un cupo inciso accordale rinforzato poco alla volta dal gong, gli occhi della donna si fissano sul fantasma di Miss Jessel, che appare d'improvviso sull'altra sponda del lago e subito si dissolve. Segue una sezione concitata (66, *Quick and agitated* – $\frac{2}{4}$): un'insistita figurazione di quarte compare ai timpani – espressione, come nella scena iniziale del viaggio, delle preoccupazioni dell'istituttrice – e in breve viene trasmessa all'intera orchestra. Colta da un'ansia crescente, la donna manda Flora a raggiungere Miles in casa, rendendosi conto che i bambini fingono di non vedere né sentire, ma sono perfettamente complici e consapevoli della presenza dei due spettri malvagi; infine, sentendosi impotente, cade in preda allo sconforto intonando più volte un inciso di quarta discendente (Mi \flat -Si \flat) che, unito al Re \flat che talvolta lo precede, non è altro se non il motivo y retrogrado, poi subito eseguito nella sua forma originaria dalla celesta.

ESEMPIO 10 (70)

GOVERNESS

No dear, it's far too small.

FLORA

Small? It's HUGE! It's a great wide sea!

GOVERNESS

A sea... then you must name it! Come, Flora! What seas do you know?

FLORA

Adriatic and Aegean.

Baltic, Bosnian and the Caspian,

Black and Red and White and Yellow.

Medi-medi-terra-nean!

And... and... and... the Dead Sea!

Is the Dead Sea.

How can a sea be dead?

GOVERNESS

They call it dead because nothing can live in it.

FLORA

Then I wouldn't go in it, and neither would Miles.

(They settle down, Flora on the ground, with her doll, the Governess on a bench, with her book)

Go to sleep, my dolly dear. Go to sleep, go to sleep!

GOVERNESS

Sing to her, dear, Dolly must sleep wherever you choose.

FLORA

Dolly must sleep wherever I choose.

*(Flora rocks her doll)*Today by the dead salt sea,
tomorrow her waxen lids may close
on the plains of Muscovy.And now like a Queen of the East she lies,
with a Turk to guard her bed,

ISTITUTRICE

No cara, è troppo piccolo.

FLORA

Piccolo? è ENORME! È un mare grande e ampio!

ISTITUTRICE

Un mare... allora devi dargli un nome! Su, Flora!
Quali mari conosci?

FLORA

Adriatico ed Egeo.

Baltico, Bosniaco e Caspio,

Nero e Rosso, Bianco e Giallo.

Medi-medi-terra-neo!

Poi... poi... poi... il Mar Morto!

È il Mar Morto.

Come può essere morto un mare?

ISTITUTRICE

Si chiama morto perché non può viverci niente.

FLORA

Allora non ci andrei e nemmeno Miles lo farebbe.

(Si siedono, Flora sul prato con la sua bambola, l'istitutrice su una panchina con il suo libro)

Fai la nanna, bambolina cara. Fai la nanna, fai la nanna!

ISTITUTRICE

Cantale, cara, la bambolina deve dormire ovunque tu voglia.

FLORA

La bambolina deve dormire ovunque io voglia.

*(Flora culla la bambola)*Oggi sul mar morto e salato, ma domani
le sue palpebre di cera si chiuderanno
sulle pianure della Moscovia.Ora è distesa come una regina d'Oriente,
con un turco che fa la guardia al suo letto,

segue nota 14

The musical score consists of three staves. The top staff is for the vocal line, with lyrics 'Lost! ___' repeated three times. The middle staff is for the piano accompaniment, featuring a Gong and Celesta (Cel.). The bottom staff is for the piano accompaniment, with dynamics *p* and *pp*. The score is in G major and 4/4 time.

but next, when her short-liv'd daylight dies,
she's a shepherdess instead.

But sleep, dear Dolly, o sleep and when
you are lost in your journeying dream,
the sea may change to a palace again,
for nothing shall stay the same...

(She goes on rustling and patting the doll, pulling the coverlet on, arranging reeds over her head)

That's right, my darling, how good you are. Go to sleep.

(She turns round deliberately to face the audience as Miss Jessel appears at the other side of the lake. The Governess looks up from her reading and sees Miss Jessel, who disappears)

GOVERNESS *(getting up)*

Flora! Come along! We must go now, go and find Miles!

MILES *(off, shouting)*

Hullo! Where are you, you two?

GOVERNESS

There he is! Go to him! Go to him!

MILES *(off)*

Hullo!

(Flora runs out)

GOVERNESS

Miss Jessel! It was Miss Jessel! She returns too – she too – she too – And Flora saw, I know she saw and said nothing. They are lost, lost! I neither save nor shield them. I keep nothing from them. O, I am useless, useless. What can I do? It is far worse than I dreamed. They are lost! Lost! Lost!

(The scene fades as the Governess goes out)

VARIATION VII¹⁵

SCENE 8: At Night¹⁶

The lights fade in on the front of the house and tower.

ma quando la sua breve luce del giorno morrà,
diventerà invece una pastorella.

Dormi adesso, bambolina cara, dormi e quando
ti perderai nei tuoi viaggi fantastici,
il mare si trasformerà ancora in palazzo,
perché niente dovrà rimanere uguale...

(Continua a cullare e ad accarezzare la bambola, fingendo di metterla a letto e posando canne sopra la sua testolina)

Così va bene, mia cara, sei proprio buona. Fai la nanna.

(Si volta deliberatamente verso il pubblico, mentre Miss Jessel appare sull'altra sponda del lago. L'istitutrice alza lo sguardo dalla lettura e vede Miss Jessel, che scompare)

ISTITUTTRICE *(alzandosi)*

Flora! Vieni via! Dobbiamo andare adesso e trovare Miles!

MILES *(fuori scena, urlando)*

Ehilà! Dove siete voi due?

ISTITUTTRICE

Eccolo! Vai da lui! Vai da lui!

MILES *(fuori scena)*

Ehilà!

(Flora esce correndo)

ISTITUTTRICE

Miss Jessel! Era Miss Jessel! È tornata anche lei, anche lei, anche lei... E Flora l'ha vista, so che l'ha vista e non ha detto niente. Sono perduti, perduti! Non riesco a salvarli, né a proteggerli. Non li difendo da nulla. Oh, sono inutile, inutile. Cosa posso fare? È molto peggio di quel che avevo sognato. Sono perduti! Perduti! Perduti!

(La scena scompare mentre l'istitutrice esce)

VARIAZIONE VII

SCENA VIII: Di notte

Le luci illuminano la facciata della casa e la torre.

¹⁵ La *Variazione VII* (871, *Slow* – $\frac{4}{4}$, La \flat →), ultimo interludio strumentale dell'atto primo, riprende con logica stringente il tema principale, esposto nella sua forma e ritmo originali come nel brano sinfonico in apertura d'atto; ora è affidato al corno e inserito fra i *tremoli* dell'arpa sostenuti dalle figurazioni rapide della celesta, un'anticipazione del sinuoso e melismatico canto di Quint, e da un persistente colpo di gong che suggerisce, come nella scena precedente, la presenza di Miss Jessel.

¹⁶ L'articolata scena che segue (718, →) porta finalmente a chiarire il rapporto che unisce i diversi personaggi e

(QUINT *is on the tower*, MILES *in the garden below him in his night things*)

QUINT (*unseen*)
Miles! Miles! Miles!

MILES
I'm here... O I'm here!

QUINT
I am all things strange and bold,
the riderless horse,
snorting, stamping on the hard sea sand,
the hero-highwayman plundering the land.
I am King Midas with gold in his hand.

(QUINT *è sulla torre*, MILES *nel giardino sottostante in abiti da notte*)

QUINT (*invisibile*)
Miles! Miles! Miles!

MILES
Sono qui... Oh, sono qui!

QUINT
Sono tutto ciò che è strano e audace,
un cavallo senza cavaliere,
che sbuffa e scalpita sulla dura sabbia del mare,
l'eroe fuorilegge che saccheggia il paese.
Sono re Mida dalle mani dorate.

segue nota 16

rappresenta uno dei momenti più alti dell'intera partitura, descrivendo in modo molto più esplicito rispetto al racconto originale una sensualissima scena di seduzione. Dapprima è Quint che con una serie di avvolgenti ed erotici arabeschi provenienti da una dimensione misteriosa cerca di chiamare Miles a sé; ai richiami, basati sul motivo *x* e accompagnati dall'inseparabile celesta, il ragazzo è sensibile e, incantato dalle parole persuasive dell'uomo, non è in grado di far altro che ripetere pochi frammenti di discorso e rispondere ipnotizzato su di un unico suono, il Mi_b. Poi è la volta di Miss Jessel che, annunciata dal gong, incomincia ad attirare Flora con linee più contorte che partono da settime oscillanti, alle quali la bambina risponde con la stessa cantilena del fratello. Infine i temi strumentali dei due fantasmi vengono incrociati in un incalzante ed estatico duetto (83, *Quick and lighty* – $\frac{3}{8}$, La_b →), «On the paths, in the woods», che permette ad entrambe le voci di avvicinarsi.

ESEMPIO 11 (83)

Quick and lighty

Quint *pp*
On the paths, in the woods, on the

Fl.
Cl.
Vlc.
Cor. *pp pizz.*

banks, by the walls, in the long

Nel momento in cui irrompono in scena l'istitutrice e Mrs. Grose, alla disperata ricerca dei bambini, tutti gli elementi musicali presentati in precedenza – i melismi di Quint e i richiami di Miss Jessel con i relativi strumenti, l'insistito Mi_b dei bambini – si mescolano con altri nuovi – i rimproveri delle due donne, i *glissati* dell'arpa, i rapidi arpeggi su accordi fissi degli archi, il tema principale nella sua versione originale affidato al corno e ai fiati – e in sole sette densissime battute si esaurisce il sestetto vero e proprio. Non appena l'istitutrice e Mrs. Grose raggiungono Miles e Flora i due fantasmi scompaiono, quindi l'atto si chiude con la confusa risposta del ragazzo che, alle parole « You see, I am bad, I am bad, aren't I? », intona una serie di quarte, mentre l'arpa sottolinea il canto con accordi discendenti costruiti sul motivo *y* e il timpano ripropone l'ostinato già ascoltato.

MILES
Gold, o yes, gold!

QUINT
I am the smooth world's double face,
Mercury's heels
feather'd with mischief and a God's deceit.
The brittle blandishment of counterfeit.
In me secrets, half-formed desires meet.

MILES
Secrets, o secrets!

QUINT
I am the hidden life that stirs
when the candle is out;
upstairs and down, the footsteps barely heard,
the unknown gesture, the soft persistent word,
the long sighing flight of the night-wing'd bird.

MILES
Bird!

QUINT
Miles!

MILES
I'm listening.

QUINT
Miles!

MILES
I'm here.

MILES
Oro, oh sì, oro!

QUINT
Sono la liscia contraddizione del mondo,
i talloni di Mercurio
piumati di malvagità e dell'inganno di un dio.
La fragile lusinga del falso.
In me si incontrano segreti e desideri incompiuti.

MILES
Segreti, oh, segreti!

QUINT
Sono la vita nascosta che si agita
quando la candela si è spenta;
su e giù, i passi uditi appena,
il gesto sconosciuto, la parola persistente,
il volo a lungo sognato dall'uccello notturno.

MILES
Uccello!

QUINT
Miles!

MILES
Ti ascolto.

QUINT
Miles!

MILES
Sono qui.

segue nota 16

ESEMPIO 12 (89)

MILES

p

You see, I am bad, I am bad, aren't I?

Arpa

p

ppp

I am bad, I am bad, aren't I?

Timp. *p*

Cb. *pp pizz.*

MISS JESSEL (*unseen*) QUINT
Flora! Flora! Come! Miles!

(The lights come up on Flora at the window and Miss Jessel by the lake)

FLORA
I'm here, o I'm here.

MISS JESSEL
Come!

MILES
I'm listening, I'm here.

QUINT
Miles!

MISS JESSEL
Their dreams and ours
can never be one.
They will forsake us.
O come to me! Come!

FLORA
Tell me, what shall I see there?

QUINT (*to Miles*)
What goes on in your head, what questions?
Ask, for I answer all.

MISS JESSEL
All those we have wept for together:
beauty forsaken in the beast's demesne,
the little mermaid weeping on the sill,
Gerda and Psyche seeking their loves again,
Pandora with her dreadful box, as well.

QUINT (*to Miles*)
What goes on in your dreams?
Keep silent!
I know and answer that too!

MISS JESSEL
Their knowledge and ours
can never be one.
They will despise us.
O come to me, come!

QUINT and MISS JESSEL
On the paths, in the woods,
on the banks, by the walls,
in the long, lush grass,
or the winter leaves,
fallen leaves, I wait.
On the paths, in the woods,

MISS JESSEL (*invisibile*) QUINT
Flora! Flora! Vieni! Miles!

(Le luci illuminano Flora alla finestra e Miss Jessel sulla riva del lago)

FLORA
Sono qui, oh, sono qui.

MISS JESSEL
Vieni!

MILES
Ti ascolto, sono qui.

QUINT
Miles!

MISS JESSEL
I loro sogni e i nostri
non saranno mai gli stessi.
Ci abbandoneranno.
Oh, vieni da me! Vieni!

FLORA
Dimmi, cosa vedrò laggiù?

QUINT (*a Miles*)
Che ti passa per la testa, quali domande?
Chiedi e ti risponderò a tutto.

MISS JESSEL
Tutti quelli che abbiamo pianto insieme:
la bella lasciata nei domini della bestia,
la sirenetta che piange al davanzale,
Gerda e Psiche che ancora cercano i loro amanti,
persino Pandora con il suo vaso terribile.

QUINT (*a Miles*)
Cosa si muove nei tuoi sogni?
Rimani in silenzio!
So tutto e ti darò risposta!

MISS JESSEL
Il loro sapere e il nostro
non sarà mai lo stesso.
Ci disprezzeranno.
Oh, vieni da me, vieni!

QUINT e MISS JESSEL
Sui sentieri, nelle selve,
sulle rive, sulle mura,
nell'erba lunga e folta,
o sulle foglie d'inverno,
foglie cadute, aspetterò.
Sui sentieri, nelle selve,

on the banks, by the walls,
in the long, lush grass
or the winter leaves,
I shall be there! you must not fail!

GOVERNESS (*approaching*)

Miles! Where are you?

MRS. GROSE (*approaching*)

Flora, are you there?

MISS JESSEL

Flora! Come to me!

FLORA

Yes, I shall be there,
I shall never fail!

MILES

I shall never fail,
yes, I shall be there!

QUINT

Come! Miles!

(The Governess appears in the porch. Mrs. Grose appears at the window. Miss Jessel and Quint disappear. The Governess runs to Miles)

GOVERNESS

Mrs. Grose! Go to Flora!

MRS. GROSE

Why! Whatever's going on? Miss Flora out of bed!

GOVERNESS

Miles! What are you doing here?

(Mrs. Grose takes Flora away)

MILES

You see, I am bad, I am bad, aren't I?

(Miles goes into the house followed by the Governess as the lights fade)

CURTAIN

sulle rive, sulle mura,
nell'erba lunga e folta,
o sulle foglie d'inverno,
sarò lì e non dovrai mancare!

ISTITUTTRICE (*avvicinandosi*)

Miles! Dove sei?

MRS. GROSE (*avvicinandosi*)

Flora, sei là?

MISS JESSEL

Flora! Vieni da me!

FLORA

Sì, sarò là,
non mancherò!

MILES

Non mancherò,
sì, sarò là!

QUINT

Vieni! Miles!

(L'istituttrice compare sul portico. Mrs. Grose compare alla finestra. Miss Jessel e Quint scompaiono. L'istituttrice corre da Miles)

ISTITUTTRICE

Mrs. Grose! Presto, da Flora!

MRS. GROSE

Perché, cosa succede? Miss Flora è fuori dal letto?

ISTITUTTRICE

Miles! Cosa facevi qui?

(Mrs. Grose porta via Flora)

MILES

Vedete, sono cattivo, cattivo, vero?

(Miles entra in casa seguito dall'istituttrice mentre le luci si spengono)

SIPARIO

ACT TWO

ATTO SECONDO

VARIATION VIII¹⁷

SCENE 1: Colloquy and Soliloquy¹⁸

(The lights fade in on QUINT and MISS JESSEL – nowhere)

MISS JESSEL

Why did you call me from my schoolroom dreams?

QUINT

I call? Not I!

You heard the terrible sound of the wild swan's wings.

MISS JESSEL

Cruel! Why did you beckon me to your side?

VARIAZIONE VIII

SCENA I: Colloquio e soliloquio

(Le luci illuminano QUINT e MISS JESSEL. Luogo indistinto)

MISS JESSEL

Perché mi hai strappato ai sogni di scuola?

QUINT

Strappato? Non io!

Hai udito il suono terribile delle ali del cigno selvatico.

MISS JESSEL

Crudele! Perché mi hai chiamato al tuo fianco?

¹⁷ L'atto secondo si apre con la *Variazione VIII* (II 21, *Slow* – $\frac{4}{4}$, $La_b \rightarrow$), un brano complesso dal carattere di rapsodia spettrale, che riepiloga alcuni dei motivi di reminiscenza – principalmente quelli legati ai due fantasmi – in un alternarsi di inquietanti cadenze solistiche (la successione è aperta dal clarinetto, imitato poco dopo dal flauto, dall'arpa ecc.), angosciosi duetti e cupi accordi a piena orchestra.

¹⁸ La scena che segue (210 – $La_b \rightarrow$), situata in un misterioso «nowhere» quasi a suggerire che essa sia forse soltanto il frutto dell'immaginazione e delle allucinazioni dell'istitutrice (che emergono in chiusura), è divisa in due sezioni. Nella prima (16, *Quick and light* – $\frac{4}{4}$, \rightarrow) i fantasmi confermano la loro intenzione di dominare le anime dei due bambini e viene esplicitata la dinamica del loro rapporto, ovvero la sottomissione di Miss Jessel a Quint – una posizione che, nell'ipotesi di una suggestiva lettura della scena in chiave onirica, indicherebbe la suditanza psicologica dell'istitutrice nei confronti del tutore di Miles e Flora. Il duetto infernale culmina con due potenti frasi all'unisono che costituiscono il vertice della tensione drammatica (17, *Broadly* – $\frac{3}{2}$, \rightarrow): la prima, un fermo giuramento delle loro malefiche intenzioni, è svolta sulla serie intera del tema principale, la seconda, la celebrazione del rito della perdita dell'innocenza basata sul già citato verso di Yeats, è invece intonata sul tetra-cordo discendente del motivo *x*.

ESEMPIO 13 (II 21)

Miss Jessel

Quint

"The ce-re-mo-ny of in-no-cence is drowned, is drowned.

"The ce-re-mo-ny of in-no-cence is drowned, is drowned.

Sparite le due figure spettrali, segue il soliloquio dell'istitutrice (22, *Very quick* – $\frac{3}{8}$, $do\# \rightarrow$), un'allucinata e concitata perorazione nella quale le rapidissime terzine degli archi, fluttuanti e cromatizzate, rappresentano il labirinto mentale in cui la donna si è disperatamente persa.

QUINT

I beckon? No, not I!
Your beating heart to your own passions lied.

MISS JESSEL

Betrayer! Where were you when in the abyss I fell?

QUINT

Betrayer? Not I!
I waited for the sound of my own last bell.

MISS JESSEL

And now what do you seek?

QUINT

I seek a friend.

MISS JESSEL

She is here!

QUINT (*laughing*)

No! Self-deceiver!

MISS JESSEL

Ah! Quint, Quint, do you forget?

QUINT

I seek a friend,
obedient to follow where I lead,
slick as a juggler's mate to catch my thought,
proud, curious, agile, he shall feed
my mounting power.
Then to his bright subservience I'll expound
the desp'rate passions of a haunted heart,
and in that hour
«The ceremony of innocence is drowned».

MISS JESSEL

I too must have a soul to share my woe.

Despised, betrayed, unwanted, she must go
forever to my joyless spirit bound.

«The ceremony of innocence is drowned».

QUINT and MISS JESSEL (*the ghosts come together*)

Day by day the bars we break,
break the love that laps them round,
cheat the careful watching eyes,
«The ceremony of innocence is drowned».

(*The lights fade in on the Governess*)

GOVERNESS

Lost in my labyrinth I see no truth, only the foggy
walls of evil press upon me.

Lost in my labyrinth I see no truth. O innocence,
you have corrupted me. Which way shall I turn? I

QUINT

Chiamato? No, non io!
Il battito del tuo cuore ha mentito alle tue passioni.

MISS JESSEL

Traditore! Dov'eri quando caddi nell'abisso?

QUINT

Traditore? Non io!
Attesi il rintocco della mia ultima campana.

MISS JESSEL

E adesso cosa cerchi?

QUINT

Cerco un amico.

MISS JESSEL

Lei è qui!

QUINT (*ridendo*)

No! Ti inganni!

MISS JESSEL

Ah! Quint, Quint, dimentichi?

QUINT

Cerco un amico,
obbediente nel seguire la mia direzione,
abile come un giocoliere nel capire il mio pensiero,
orgoglioso, curioso, agile, che dovrà nutrire
la mia potenza crescente.
Allora alla sua lieta sottomissione esporrò
le passioni disperate di un cuore tormentato
e in quell'ora
«La cerimonia dell'innocenza è morta».

MISS JESSEL

Anche a me serve un'anima che condivida il mio
[dolore.

Disprezzata, tradita, scacciata, dovrà
vagare per sempre legata al mio spirito triste.

«La cerimonia dell'innocenza è morta».

QUINT e MISS JESSEL (*i due fantasmi insieme*)

Giorno dopo giorno spezzeremo le nostre sbarre,
romperemo l'amore che li circonda,
inganneremo gli occhi che osservano attenti,
«La cerimonia dell'innocenza è morta».

(*Le luci illuminano l'istitutrice*)

ISTITUTTRICE

Persa nel mio labirinto, non vedo alcuna verità, mi
circondano soltanto le pareti nebbiose del male.

Persa nel mio labirinto, non vedo alcuna verità. Oh,
innocenza, mi hai corrotto. Che strada prenderò

know nothing of evil, yet I fear it, I feel it, worse,
 imagine it.

Lost in my labyrinth, which way shall I turn?

(The lights fade)

adesso? Non so nulla del male, eppure lo temo, lo
 sento, peggio, lo immagino.

Persa nel mio labirinto, quale strada prenderò?

(Le luci si spengono)

VARIATION IX¹⁹

SCENE 2: The Bells²⁰

*The lights fade in on the churchyard with a table
 tomb and indications of church.*

MILES and FLORA *(chanting off)*

O sing unto them a new song;
 let the congregation praise him.

O ye works and days: bless ye the Lord!
(Walking in like choir boys)

O ye rivers and seas and lakes: bless ye the Lord!

VARIAZIONE IX

SCENA II: Le campane

*Le luci illuminano un camposanto con una lapide e
 indicazioni di una chiesa.*

MILES e FLORA *(cantando fuori scena)*

Oh, cantiamo per loro una nuova canzone;
 sia glorificato dai fedeli.

Opere e giorni: benedite il Signore!
(Entrano in scena come ragazzi del coro)

Voi, fiumi, mari e laghi: benedite il Signore!

¹⁹ La *Variatione IX* (25¹², *Gently moving* – $\frac{3}{4}$, Fa# →) è animata dai rintocchi festosi delle campane per quarte che vagano, politonalmente, esaurendo la serie completa del tema principale, e si scaricano sulla fissità sacrale dell'orchestra e su di un enigmatico trillo di semitono del pianoforte.

²⁰ La seconda scena dell'atto (527) accosta reale e soprannaturale, con il divino che diventa blasfemo sulla bocca dei bambini, i quali sembrano intonare un salmo innocuo sul sagrato della chiesa, quando invece, nelle parole dell'istitutrice, «parlano di cose orribili». Ascoltando Miles e Flora mentre cantano e scherzano – anche se i due utilizzano la stessa formula «On the paths, by the woods» pronunciata nel parco da Quint, alcuni dei termini allusivi declamati nella lezione di latino e, più avanti, tra le creature che dovrebbero lodare il Signore inseriscono animali associati per tradizione al regno di Satana, come «draghi, serpenti e vermi» – Mrs. Grose appare serena; l'istitutrice, al contrario, sospetta che stiano parlando con i fantasmi e nel frattempo le campane si animano, ostinate e fastidiose, come a voler disturbare il dialogo tra le due donne. Nel momento in cui la governante suggerisce all'istitutrice di scrivere al tutore, le campane rintoccano sul motivo *y* eseguito sotto forma di accordo, prima che il clima ieratico riprenda come all'inizio della scena, con le quattro voci ora sovrapposte.

ESEMPIO 14 (38)

Slow

Istitutrice

Mrs. Grose

Camp. VI. I-II

Piano Vlc. Cb.

That this

Miss, you must write to their un - cle.

ff *p* *pp*

ff dim. *pp*

O amnis, axis, caulis, collis,
clunis, crinis, fascis, follis:
bless ye the Lord.

Praise him and magnify him for ever!

(The children settle themselves on the tomb as the Governess and Mrs. Grose enter)

MRS. GROSE

O Miss, a bright morning to be sure.

GOVERNESS *(absently)*

Yes.

MILES and FLORA

O ye tombstones and trees: praise him.

MRS. GROSE

Bright as the Sunday morning bells, how I love the sound.

GOVERNESS

Yes.

MILES and FLORA

O ye bells and towers: praise him.

MRS. GROSE

And the dear children, how sweet they are together.

GOVERNESS

Yes.

MILES and FLORA

O ye paths and woods: praise him!

O amnis, axis, caulis, collis,
clunis, crinis, fascis, follis:
benedite il Signore!

Lodatelo e magnificatelo nei secoli!

(I bambini si siedono sulla tomba, mentre l'istitutrice e Mrs. Grose entrano in scena)

MRS. GROSE

O Miss, una bella mattinata, vero?

ISTITUTTRICE *(con tono assente)*

Sì.

MILES e FLORA

Voi, lapidi e alberi: lodatelo!

MRS. GROSE

Chiara come le campane della domenica mattina, come adoro il loro suono.

ISTITUTTRICE

Sì.

MILES e FLORA

Voi, campane e torri: lodatelo!

MRS. GROSE

E i cari bambini, come sono dolci insieme.

ISTITUTTRICE

Sì.

MILES e FLORA

Voi, sentieri e selve: lodatelo!

segue nota 20

house _____ is __poised, the child - ren mad or that I am!

dim.

Rimasto solo con l'istituttrice, Miles prima svela il suo amore per le campane, dando così forza al timore della donna del dominio di Quint sul ragazzo, quindi la provoca, sfidandola a rivelargli quello che pensa di loro mentre archi e legni 'esplodono' in una versione del salmo di apertura innaturalmente acuta. Alle parole di Miles la donna cede allo sconforto e, scopertasi sola contro le forze malefiche, decide in un intenso *crescendo* (55, *With deliberate movement* – $\frac{3}{4}$, Fa) di abbandonare Bly.

O ye frosts and fallen leaves: praise him.
 O ye dragons and snakes, worms and feathered
 [fowl:
 rejoice in the Lord!

MRS. GROSE

Come Miss, don't worry. It will pass I'm sure.
 They're so happy with you. You're so good to them.
 We all love you, Miss.

MILES and FLORA

O Mrs. Grose, bless ye the Lord:
 may she never be confounded!

GOVERNESS (*taking Mrs. Grose aside*)

Dear good Mrs. Grose, they are not playing, they are
 talking horrors.

MRS. GROSE

Oh, never!

GOVERNESS

Why are they so charming? Why so unnaturally good?
 I tell you they are not with us, but with the others.

MRS. GROSE

With Quint and that woman?

GOVERNESS

With Quint and that woman.

MRS. GROSE

But what could they do?

GOVERNESS

Do? They can destroy them.

MRS. GROSE

Miss, you must write to their uncle.

GOVERNESS

– That his house is poisoned, the children mad – or
 that I am! I was charg'd not to worry him.

MRS. GROSE

Yes. He does hate worry!

GOVERNESS

I shall never write to him! Can you not feel them
 round about you? They are here, there, everywhere.
 And the children are with them, they are not with us.

MRS. GROSE

Come, Miss, don't worry, it'll pass I'm sure. They're
 so happy with you. You're so good to them. We all
 love you so. Never you mind, we'll be all right,
 you'll see.

MILES and FLORA

O ye paths and woods: bless ye the Lord.

Voi, ghiacci e foglie cadute: lodatelo!
 Voi, draghi e serpenti, vermi e uccelli piumati:

rallegratevi nel Signore!

MRS. GROSE

Via, Miss, non temete. Passerà, ne sono sicura. Sono
 così felici con voi. Siete tanto buona con loro. Tutti
 vi vogliamo bene, Miss.

MILES e FLORA

O Mrs. Grose, lodate il Signore:
 che non sia mai confusa!

ISTITUTTRICE (*prendendo da parte Mrs. Grose*)

Cara e buona Mrs. Grose, non stanno giocando, par-
 lano di cose orribili.

MRS. GROSE

Oh, mai!

ISTITUTTRICE

Perché sono così gentili? Perché tanto innaturali nel be-
 ne? Vi dico che non sono con noi, ma con quegli altri.

MRS. GROSE

Con Quint e quella donna?

ISTITUTTRICE

Con Quint e quella donna.

MRS. GROSE

Ma cosa potrebbero fargli?

ISTITUTTRICE

Fargli? Potrebbero distruggerli.

MRS. GROSE

Miss, dovete scrivere al loro zio.

ISTITUTTRICE

Che la casa è avvelenata, che i bambini sono pazzi, o
 che lo sono io? Mi ha ordinato di non disturbarlo.

MRS. GROSE

Sì. Odia le preoccupazioni!

ISTITUTTRICE

E io non gli scriverò mai! Riuscite a percepirli intor-
 no a voi? Sono qui, qui, dovunque. E i bambini stan-
 no con loro, non con noi.

MRS. GROSE

Via, Miss, non temete, passerà, ne sono sicura. Sono
 così felici con voi. Siete tanto buona con loro. Tutti
 vi vogliamo bene, non preoccupatevi, si risolverà tut-
 to, vedrete.

MILES e FLORA

Voi, sentieri e selve: lodate il Signore!

O ye walls and towers: bless ye the Lord.
O ye moon and stars, windows and lakes:
praise him and magnify him for ever!

MRS. GROSE

Come, Miss! It is time we went in. Come to church, my dear. It'll do you good. Flora! Miles! Come along, dears.

(Mrs. Grose takes the children off towards the church. She goes in with Flora. Miles hangs back and then comes up to the Governess)

MILES

Do you like the bells? I do! They're not half finished yet.

GOVERNESS

No.

MILES

Then we can talk, and you can tell me when I'm going back to school.

GOVERNESS

Are you not happy here?

MILES

I'm growing up, you know. I want my own kind.

GOVERNESS

Yes, you're growing up.

MILES

So much I want to do, so much I might do...

GOVERNESS

But I trust you, Miles.

MILES

You trust me, my dear, but you think and think of us and of the others. Does my uncle think what you think?
(Miles goes off into the church)

MRS. GROSE, FLORA and MILES *(off, from the church)*

Praise him and magnify him for ever!

GOVERNESS

It was a challenge! He knows what I know, and dares me to act. But would you believe my story? Mrs. Grose? No – She's no good, she has doubts. I am alone, alone. I must go away, now, while they are at church; away from those false little lovely eyes; away from my fears, away from the horrors; away from this poisoned place; away, away!

(The lights fade as she walks determinedly away)

Voi, mura e torri: lodate il Signore!
Voi, luna e stelle, finestre e laghi:
lodatelo e magnificatelo nei secoli!

MRS. GROSE

Forza, Miss! È ora di entrare. Venite in chiesa, mia cara. Vi farà bene. Flora! Miles! Venite, cari.

(Mrs. Grose porta i bambini fuori verso la chiesa. Entra in chiesa con Flora. Miles rimane indietro e poi si avvicina all'istitutrice)

MILES

Vi piacciono le campane? A me sì! E non hanno ancora finito di suonare.

ISTITUTRICE

No.

MILES

Allora possiamo parlare e potete dirmi quando potrò tornare a scuola.

ISTITUTRICE

Non sei felice qui?

MILES

Ormai sto crescendo, sapete, e voglio stare con quelli della mia età.

ISTITUTRICE

Sì, stai crescendo.

MILES

Così tanto vorrei e potrei fare...

ISTITUTRICE

Ma io mi fido di te, Miles.

MILES

Vi fidate, mia cara, ma pensate e pensate di noi e di quegli altri. Mio zio pensa le stesse cose vostre?
(Miles esce di scena ed entra in chiesa)

MRS. GROSE, FLORA e MILES *(fuori scena, dalla chiesa)*

Lodatelo e magnificatelo nei secoli!

ISTITUTRICE

Era una sfida! Sa quello che so e mi spinge all'azione. Ma chi potrebbe credere alla mia storia? Mrs. Grose? No: non va bene e dubita. Sono sola, sola. Devo andarmene, adesso, mentre sono in chiesa; via da quegli occhietti cari e falsi; via dalle mie paure, via da questi orrori; via da questo posto avvelenato; via, via!

(Le luci si spengono mentre lei si allontana determinata)

VARIATION X²¹SCENE 3: Miss Jessel²²

The light fades in on the schoolroom, with desk.

GOVERNESS (*enters immediately*. MISS JESSEL *is sitting at the desk*)

She is here! Here, in my own room!

MISS JESSEL

Here my tragedy began, here revenge begins.

GOVERNESS

Nearer and nearer she comes, from the lake, from the stair.

MISS JESSEL

Ah, here I suffered, here I must find my peace.

GOVERNESS

From the stair, from the passage.

MISS JESSEL

Peace did I say? Not peace, but the fierce imparting of my woe.

VARIAZIONE X

SCENA III: Miss Jessel

Le luci illuminano lo studio, con la scrivania.

ISTITUTTRICE (*entra immediatamente*. MISS JESSEL *è seduta alla scrivania*)

Lei è qui! Qui, nella mia stanza!

MISS JESSEL

Qui ebbe inizio la mia tragedia, qui comincia la mia vendetta.

ISTITUTTRICE

Viene sempre più vicina, dal lago, dalle scale.

MISS JESSEL

Ah, qui ho sofferto, qui devo trovare la pace.

ISTITUTTRICE

Dalle scale, dal corridoio.

MISS JESSEL

Pace ho detto? Non pace, bensì il fiero sfogo del mio dolore.

²¹ La *Variazione x* (357) prosegue il *crescendo* precedente con figure ostinate, scandite nel registro acutissimo del flauto con effetto stridente, che scende con una scala velocissima fino al Re₃, porgendolo al recitativo dell'istitutrice.

²² La terza scena (458, *Slow, with pathos* - $\frac{4}{4}$ - $\frac{5}{4}$ - $\frac{9}{8}$, fa →) si apre con l'istitutrice che, rientrata in casa, scopre con orrore la presenza di Miss Jessel alla sua scrivania. Lo spettro, ossessionato dal desiderio di vendicarsi delle sofferenze patite nel misero tentativo di riconquistare una pace ormai perduta per sempre, sfoga il proprio dolore sopra un arpeggio cupo e lento del fagotto e dell'arpa:

ESEMPIO 15 (358)

Slow, with pathos

pp

Miss Jessel

Here — my tra - ge - dy be - gan, here — re - venge — be - gins. —

pp

Rullante

pp

Fag.

Arpa

p

Superato a fatica lo *shock* iniziale, espresso da velocissime figurazioni scalari del flauto, l'istitutrice sembra quasi compitare la triste figura – le loro sofferenze non sono in fondo così dissimili –, tanto che la sua voce poco alla volta si sovrappone all'altra in un dialogo drammatico. Dopo aver cacciato infine Miss Jessel, la donna precipita nuovamente in uno stato di frustrazione psicologica, capendo che non può abbandonare i bambini al loro tragico destino. Decide allora di rivelare tutto al tutore in un'agitata sezione (64, *Quick* - $\frac{3}{4}$, Fa →) costruita come una scena nella scena: dapprima è l'orchestra con un inciso nervoso per terze a 'scrivere' la lettera, poi (67, *Quieter*) la donna ne intona il contenuto sullo stesso tema affidato all'arpa (procedimento che deve molto alla scena della lettera di Tatjana nell'*Evgenij Onegin*).

GOVERNESS

From the passage, into the very heart of my kingdom.

MISS JESSEL

I shall come closer, closer, and more often.

GOVERNESS

There she sheds her ghastly influence. She shall not!
She shall not! I won't bear it!

MISS JESSEL

So I shall be waiting, waiting for the child.

(The Governess braces herself to speak directly to her)

GOVERNESS

Why are you here?

MISS JESSEL *(rising)*

Alas, alas!

GOVERNESS

It is mine, mine, the desk.

MISS JESSEL

Alas, alas!

GOVERNESS

They are mine, mine, the children. I will never abandon them!

MISS JESSEL

Alas, alas! I cannot rest. I am weary and I cannot rest.

GOVERNESS

Begone! Begone! You horrible, terrible woman!

MISS JESSEL

Alas!

(Miss Jessel disappears)

GOVERNESS

I can't go, I can't. But I can no longer support it alone. I must write to him, write to him now.

(She goes to the desk and writes)

«Sir – dear Sir – my dear Sir – I have not forgotten your charge of silence, but there are things that you must know, and I must see you, must see you and tell you, at once. Forgive me». That is all.

(The scene fades)

ISTITUTRICE

Dal corridoio, fino al cuore stesso del mio regno.

MISS JESSEL

Verrò sempre più vicino e più spesso.

ISTITUTRICE

Là semina la sua orribile influenza. Non lo farà! Non lo farà! Non lo permetterò!

MISS JESSEL

Allora aspetterò, aspetterò la bambina.

(L'istitutrice si fa forza per parlare direttamente al fantasma)

ISTITUTRICE

Perché sei qui?

MISS JESSEL *(sollevandosi)*

Ahimè, ahimè!

ISTITUTRICE

È mia, mia la scrivania.

MISS JESSEL

Ahimè, ahimè!

ISTITUTRICE

Sono miei, miei, i bambini. Non li abbandonerò mai!

MISS JESSEL

Ahimè, ahimè! Non trovo la pace. Sono stanca e non trovo la pace.

ISTITUTRICE

Vattene! Vattene! Donna orribile e terribile!

MISS JESSEL

Ahimè!

(Miss Jessel scompare)

ISTITUTRICE

Non posso andarmene, non posso. Ma non riesco più a sopportare da sola. Devo scrivergli, scrivergli adesso.

(Va alla scrivania e inizia a scrivere)

«Sir – caro Sir – mio caro Sir – Non ho scordato il vostro ordine al silenzio, ma ci sono cose che dovete conoscere e io devo vedervi, devo vedervi per dirvele, subito. Perdonatemi». Ecco fatto.

(La scena scompare)

VARIATION XI²³SCENE 4: The Bedroom²⁴

(The lights fade in on MILES sitting restlessly on the edge of his bed, with his jacket and shoes off. The room is lit by a candle)

MILES

Malo, than a naughty boy...

(The Governess is seen approaching)

Malo, in...

I say, what are you waiting for?

GOVERNESS (she comes in)

Why, Miles, not yet in bed? Not even undressed?

MILES

O I've been sitting, sitting and thinking.

GOVERNESS

Thinking? Of what were you thinking?

MILES

Of this queer life, the life we've been living.

VARIAZIONE XI

SCENA IV: La camera da letto

(Le luci illuminano MILES seduto insonne sul bordo del letto, senza giacca né scarpe. La stanza è rischiara da una candela)

MILES

Malo, che un monello...

(L'istitutrice si avvicina alla stanza)

Malo, in...

Beh, che cosa aspettate?

ISTITUTTRICE (entra)

Perché, Miles, non sei a letto? E neppure svestito?

MILES

Oh, ero seduto, ero seduto e pensavo.

ISTITUTTRICE

Pensavi? A cosa stavi pensando?

MILES

A questa strana vita, la vita che stiamo vivendo.

²³ Flauto contralto e clarinetto basso eseguono in un canone a due voci la *Variatione XI* (1969, *A little slower* – $\frac{4}{4}$, Sol \flat →), che risona e amplia la serie di base in forma abbellita.

²⁴ Nella scena seguente (1968), le inquietanti figurazioni in terzine di semicrome dei due strumenti bassi acquistano un peso maggiore e vengono accompagnate dal corno inglese, che intona il misterioso tema della canzone «Malo», poi ripreso dal ragazzo seduto meditabondo nella sua camera. L'istitutrice lo interrompe d'improvviso e, informato della lettera che intende spedire al tutore, cerca di riguadagnare la sua fiducia. Quint è però in agguato e quando la donna cerca di blandire Miles («is there nothing you want to tell me?»), un secco accordo del *glockenspiel* sul motivo *y* – già udito nell'interludio precedente – tradisce la presenza del fantasma, che su un insistito *Mil* invita il ragazzo a non scoprirsi.

ESEMPIO 16 (175)

Miles shifts again.

Istitutrice

Is there no-thing you want to tell me? —

Quint

p (unseen)

Fl. Cl.

Glock.

sf *f*

Miles!

La tensione emotiva cresce, come sottolineato dalla ripresa delle figurazioni in terzine di flauto e clarinetto: l'istitutrice incalza Miles per farsi rivelare cosa è accaduto a scuola, ma, nel momento in cui dichiara la volontà di salvarlo, la candela misteriosamente si spegne. Il ragazzo si autoaccusa del gesto con brevi interventi di quarta, anche se il tema *y* eseguito arpeggiato dall'arpa svela la regia occulta di Quint, quindi il motivo di «Malo» viene ripreso dal corno inglese tra le terzine di semicrome del flauto e del clarinetto basso.

GOVERNESS

What do you mean by that? What life?

MILES

My dear, you know. You're always watching.

GOVERNESS

I don't know, Miles, for you've never told me, you've told me nothing, nothing of what happen'd before I came. I thought till today that you were quite happy.

MILES

I am, I am. I'm always thinking, thinking.

GOVERNESS

Miles, I've just written to your guardian.

MILES

What a lot you'll have to tell him.

GOVERNESS

So will you, Miles.

(Miles changes his position, but does not answer)

Miles, dear little Miles, is there nothing you want to tell me?

*(Miles shifts again)*QUINT *(unseen)*

Miles! Are you list'ning?

GOVERNESS

Miles, what happen'd at school? What happened here?

*(Miles turns away from her)*QUINT *(unseen)*

Miles! I am here.

GOVERNESS

Miles, if you knew how I want to help you, how I want you to help me save you!

QUINT *(unseen)*

Miles, I'm waiting, I'm waiting, waiting, Miles.

(The candle goes out)

MILES

Ah!

GOVERNESS

Oh, what is it? What is it? Why, the candle's out!

MILES

'Twas I who blew it, who blew it, dear!

(The scene fades)

ISTITUTRICE

Cosa intendi dire? Quale vita?

MILES

Mia cara, lo sapete. State sempre ad osservare.

ISTITUTRICE

Non lo so, Miles, perché mai mi hai detto, mai mi hai detto qualcosa di quello che è successo prima che arrivassi. Fino ad oggi pensavo che tu fossi felice.

MILES

Sì, lo sono. Sto sempre a pensare, a pensare.

ISTITUTRICE

Miles, ho appena scritto al tuo tutore.

MILES

Avrete molte cose da dirgli.

ISTITUTRICE

Anche tu, Miles.

(Miles cambia posizione, ma non risponde)

Miles, caro piccolo Miles, non c'è niente che vuoi dirmi?

*(Miles si gira ancora)*QUINT *(invisibile)*

Miles! Stai ascoltando?

ISTITUTRICE

Miles, cosa è successo a scuola? Cosa è successo qui?

*(Miles si volge lontano da lei)*QUINT *(invisibile)*

Miles! Sono qui.

ISTITUTRICE

Miles, se solo sapessi come voglio aiutarti, come voglio che tu mi aiuti a salvarti!

QUINT *(invisibile)*

Miles, io aspetto, aspetto, aspetto, Miles.

(La candela si spegne)

MILES

Ah!

ISTITUTRICE

Oh, cos'è stato? Cos'è stato? Perché la candela si è spenta?

MILES

Sono stato io a soffiare, sono stato io, cara!

(La scena scompare)

VARIATION XII²⁵

(Throughout this variation and the following scene, Quint appears as a silhouette)

QUINT (*unseen*)

So! She has written.
What has she written?
She has told all she knows.
What does she know?
It is there on the desk.
Easy to take!

SCENE 5: Quint²⁶

(MILES is seen hesitating in his room. He then creeps across the stage to the desk)

QUINT (*unseen*)

Take it!
Take it!
Take it!

(He takes the Governess's letter across to his bedroom. The lights fade)

VARIATION XIII²⁷

VARIAZIONE XII

(Durante questa variazione e la scena seguente Quint appare come una silhouette)

QUINT (*invisibile*)

E così! Lei ha scritto.
Che cosa ha scritto?
Ha detto tutto quello che sa.
Ma cosa sa lei?
È là sulla scrivania.
Facile da prendere!

SCENA V: Quint

(Si intravede MILES esitante nella sua stanza. Poi scivola sulla scena verso la scrivania)

QUINT (*invisibile*)

Prendila!
Prendila!
Prendila!

(Porta la lettera dell'istitutrice nella sua camera da letto. Le luci si spengono)

VARIAZIONE XIII

²⁵ La *Variazione XII* (775, *Quick and urgent* – $\frac{4}{8}$, Mi →), l'unica che prevede interventi vocali, è basata su incisi rabbiosi di semicrome pizzicate degli archi, un'elaborazione delle terze che costituiscono il tema di «Malo», alternati alle parti in recitativo di Quint oppure ai suoi sfoghi parlati.

²⁶ Nella brevissima scena seguente (¹⁴⁸³), furioso per il piano di salvezza ideato dall'istitutrice, lo spettro con voce strascicata istiga in modo pressante Miles a rubare la lettera, e il ragazzo esegue l'ordine.

²⁷ Realismo espressivo e al tempo stesso rivisitazione neoclassica in chiave parodistica si mescolano nella *Variatione XIII*. Qui si anticipa l'immagine che vedremo quando tornerà la luce, e udiamo un'improbabile sonatina per pianoforte di fine Settecento. Dapprima la tonalità di Do, provvista di basso albertino e agili gruppetti che nascondono le quarte della serie trasposte, sembra offrire il ritratto di un ragazzo innocente:

ESEMPIO 17 (84)

The musical score for Example 17 (84) is presented in two systems. The first system features a piano (Pf.) part in 4/4 time, marked *p*. The right hand plays a melodic line with eighth notes and slurs, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The second system features string parts for Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), and Cello (Cb.), marked *pp*. The strings play a sustained harmonic accompaniment with long notes and slurs.

SCENE 6: The Piano²⁸

(MILES is sitting, back to audience, at the piano, playing. The GOVERNESS and MRS. GROSE are hovering about, listening to him. FLORA is sitting on the floor, playing at cat's cradle)

SCENA VI: Il pianoforte

(MILES è seduto al pianoforte, di spalle al pubblico, e suona. L'ISTITUTTRICE e MRS. GROSE passeggiano nella stanza, ascoltandolo. FLORA è seduta sul pavimento e gioca a ripigliamo)

segue nota 27

Poco più avanti però il percorso melodico vira bruscamente verso una politonalità di stampo stravinskiano: un secondo tema puntato in Mi^b, costruito a sua volta sugli intervalli della canzone «Malo», è abbinato al Do dell'orchestra e, nella ripresa, della mano sinistra del pianoforte, creando così un attrito dissonante che evoca lo scontro tra le due dimensioni del reale e del sovrannaturale.

ESEMPIO 18 (85)

²⁸ Nella scena successiva (85⁸) vediamo Miles al pianoforte, mentre l'istituttrice e Mrs. Grose lo ascoltano con viva ammirazione, senza prestare orecchio alle incongruenze armoniche del brano. Quando poi il ragazzo ne incomincia un secondo (90, *Quick and light* – 8), di natura accordale e dall'andamento più rapido del precedente, la governante si avvicina a Flora per giocare con lei, ma presto è vinta dalla stanchezza. Cogliendo al volo l'occasione, la bambina ne approfitta per invitare la donna con tono suadente a dormire, rivolgendole lacerti della ninnananna in l.7 (195) – le parole e i contorni melodici, derivati dal motivo γ , sono gli stessi riservati alla bambola – e si allontana in cerca di Miss Jessel, come ci rivela il colpo di gong che accompagna l'esortazione al son-

GOVERNESS and MRS. GROSE

O what a clever boy; why, he must have practised very hard.

MRS. GROSE

I never knew a little boy so good.

GOVERNESS

Yes, there is no mistake, he is clever, they both are.

MRS. GROSE

They've come on wonderfully well with you, Miss.

GOVERNESS

My dear, with such children anything is possible.

(She takes Mrs. Grose aside)

I've done it! I've written it! It's ready for the post!

MRS. GROSE

That's right, Miss. I'm sure that's right.

GOVERNESS *(aloud to Miles)*

Go on, dear! Mrs. Grose is enjoying it! We're all enjoying it.

GOVERNESS and MRS. GROSE

O what a clever boy! I never knew a little boy so good.

(The Governess remains by the piano, hanging over Miles. Mrs. Grose walks over to watch Flora playing. Miles finishes his first piece and turns the pages for the second)

ISTITUTTRICE e MRS. GROSE

Oh, che bimbo intelligente; avrà studiato molto per suonare così.

MRS. GROSE

Mai visto un bimbo tanto buono.

ISTITUTTRICE

Sì, non vi sbagliate, è intelligente, entrambi lo sono.

MRS. GROSE

Sono cresciuti benissimo con voi, Miss.

ISTITUTTRICE

Mia cara, con bambini così tutto è possibile.

(Prende di lato Mrs. Grose)

L'ho fatto! L'ho scritta! È già pronta per la posta!

MRS. GROSE

Bene, Miss. Avete fatto proprio bene.

ISTITUTTRICE *(a voce alta a Miles)*

Continua, caro! A Mrs. Grose piace tanto! A noi tutti piace molto.

ISTITUTTRICE e MRS. GROSE

Oh, che bimbo intelligente! Mai visto un bimbo tanto buono.

(L'istituttrice rimane al pianoforte, sporgendosi verso Miles. Mrs. Grose si sposta per controllare Flora che gioca. Miles finisce il suo primo brano e gira la pagina per il secondo)

segue nota 28

no. Il fratello, nel frattempo, esegue al pianoforte l'accordo Sib-Reb-Mib, sigla musicale di Quint, seguito da un fluido arpeggio di tre battute costruito sul tetracordo iniziale del motivo x.

ESEMPIO 19 (195)

Flora *p* *(to Mrs. Grose)*
Go to sleep, go to

Pf. *f* *pp*

Gong *p*

Cb. *p*

MRS. GROSE

And Miss Flora, playing at cat's cradle. There's a nimble-fingered little girl.

(*She settles down near Flora*)

Cradles for cats are string and air. If we let go there's nothing there!	FLORA (<i>echoing</i>) Are string and air. There's nothing there!
But if we are neat and nimble and clever...	Nimble and clever...

MRS. GROSE and FLORA

pussy-cat's cradle will
go on for ever.

(*During this conversation Miles begins showing off at the piano*)

FLORA

Mrs. Grose, are you tired?

MRS. GROSE

Well, my head do keep nodding. It's this warm room.

FLORA

Shut your eyes then, and you shall have a cradle, a cradle, Mrs. Grose's cradle!

GOVERNESS (*softly*)

Ah, Miles! Miles!

MRS. GROSE

E la signorina Flora, che gioca a ripigliano. Ha un'abilità incredibile con le sue ditine.

(*Si siede accanto a Flora*)

Gli intrecci di spago son corde e aria. E se lo lasci nulla rimane!	FLORA (<i>facendole eco</i>) Son corde e aria. Nulla rimane!
Ma se siam bravi, agili e svelti...	Agili e svelti...

MRS. GROSE e FLORA

allora il gioco
durerà per sempre.

(*Durante la conversazione Miles inizia a pavoneggiarsi al pianoforte*)

FLORA

Mrs. Grose, siete stanca?

MRS. GROSE

Ah, sento la testa ciondolare. Sarà il caldo della stanza.

FLORA

Chiudete gli occhi allora e avrete una culla, una culla, la culla di Mrs. Grose!

ISTITUTTRICE (*piano*)

Ah, Miles! Miles!

segue nota 28

The musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line with lyrics "sleep! Go to sleep!". The middle staff is a piano accompaniment with a "cresc." (crescendo) marking. The bottom staff is a string section for VI. I-II, marked "pp" (pianissimo).

È ormai troppo tardi quando l'istituttrice si accorge della fuga di Flora e si rende conto che Miles ha suonato soltanto per distrarre la loro attenzione e dar modo alla sorella di andarsene. Svegliata Mrs. Grose, le due donne corrono alla ricerca della bambina, mentre Miles, rimasto solo, si trasforma da dilettante della tastiera in 'diabolico' virtuoso.

MRS. GROSE

And Master Miles' playing.

FLORA (*to Mrs. Grose*)

Go to sleep, go to sleep!
(*Flora slips quietly away*)

GOVERNESS

Ah, Miles! Miles!

(*She stops him suddenly*)

Flora! Flora! Mrs. Grose! Wake up! She is gone!

MRS. GROSE

What? Who, Miss?

GOVERNESS

Flora's gone, gone out to her. Come, we must go and find her!

MRS. GROSE

Lord, Miss! But you'll leave the boy?

GOVERNESS

O I don't mind that now he's with Quint! He's found the most divine little way to keep me quiet while she went. Come! Come!

(*They rush off. Miles plays triumphantly on as the scene slowly fades*)

VARIATION XIV²⁹

SCENE 7: Flora³⁰

(*The scene fades in on Flora by the side of the lake, watching. The Governess and Mrs. Grose are heard calling off-stage*)

MRS. GROSE and GOVERNESS (*off*)

Flora!

(*They rush in and see the girl by the lake*)

MRS. GROSE

There she is!

(*She runs over to Flora*)

MRS. GROSE

E il signorino Miles suona.

FLORA (*a Mrs. Grose*)

Dormite, dormite!
(*Flora scivola via silenziosamente*)

ISTITUTTRICE

Ah, Miles! Miles!

(*Lo ferma improvvisamente*)

Flora! Flora! Mrs. Grose! Svegliatevi! Se n'è andata!

MRS. GROSE

Cosa? Chi, Miss?

ISTITUTTRICE

Flora se n'è andata, è andata da lei. Venite, dobbiamo trovarla!

MRS. GROSE

Dio, Miss! E il ragazzo lo lasciamo da solo?

ISTITUTTRICE

Oh, non m'importa anche se adesso è con Quint! Ha trovato il modo più divino per tenermi quieta mentre lei se ne andava. Venite! Venite!

(*Si precipitano fuori. Miles suona trionfalmente mentre la scena poco a poco scompare*)

VARIAZIONE XIV

SCENA VII: Flora

(*La scena illumina FLORA sulla riva del lago, che guarda. Si odono fuori scena l'ISTITUTTRICE e MRS. GROSE che la chiamano*)

MRS. GROSE e GOVERNESS (*fuori scena*)

Flora!

(*Si precipitano in scena e vedono la bambina vicina al lago*)

MRS. GROSE

Eccola!

(*Corre verso Flora*)

²⁹ Prova tangibile delle prodigiose capacità acquisite dal ragazzo è la *Variazione XIV* (98¹⁰, *Triumphant* – $\frac{3}{2}$, Sib), nella quale il tetracordo del tema viene variato dall'orchestra, mentre le martellanti triadi in *ff* del pianoforte tradiscono nella loro costruzione intervallare la loro derivazione dalla formula sensuale di Quint «On the paths, by the woods» (cfr. es. 11).

³⁰ Senza alcuna interruzione la variazione risolve direttamente nella scena successiva (6100), dove vediamo Flora nei pressi del lago in attesa dello spettro, mentre da fuori scena si odono i richiami dell'istituttrice e di Mrs. Grose. Quando le donne hanno finalmente rintracciato la bambina, l'atmosfera si placa e al contempo si ispessisce: i tremoli degli archi, l'arpa e il gong rivelano l'inquietante vicinanza del fantasma, che subito si manifesta e chiama a sé Flora.

Fancy running off like that, and such a long way, too, without your hat and coat!

(The Governess slowly walks over to them)

You are a naughty girl! Whatever made you leave us all?

GOVERNESS

And where, my pet, is Miss Jessel?

(Miss Jessel appears on the other side of the lake)

MISS JESSEL

Flora!

Ma guarda un po', scappare via in questo modo, e così lontano, per di più senza cappello e soprabito!

(L'istitutrice cammina lentamente verso di loro)

Sei proprio una monella! Per quale motivo ci hai abbandonato?

ISTITUTTRICE

E dov'è, tesoro, Miss Jessel?

(Miss Jessel appare sull'altra sponda del lago)

MISS JESSEL

Flora!

segue nota 30

ESEMPIO 20 (104)

Miss Jessel appears in the other side of the lake.

Istitutrice *f* Ah! She is there! Look, she is there! *(pointing)*

Miss Jessel *pp cresc.* Flo - - - - - ra!

Arpa *pp cresc.* *ff*

Gong *pp* *cresc.* *mf*

VI. I-II *pp cresc.* *f*

Vla. Vlc. Cb. *p cresc.* *f*

L'istitutrice le domanda di Miss Jessel, ma Flora nega la presenza dello spettro e anche Mrs. Grose dice di non vedere nulla e contraddice la sua compagna. Di fronte all'insistenza dell'istitutrice la bambina lascia poi esplodere tutto il suo odio nei confronti della donna: la voce intona il tetracordo derivato da *x* in una discesa progressiva verso il grave, mentre il clarinetto lascia intravedere il motivo *y* variato. Uscendo di scena piangente, Flora viene confortata dalla governante – e con la ripresa del motivo del tetracordo anche la donna sembra per un attimo schierarsi dalla parte delle forze del male. Nel frattempo l'istitutrice percepisce oramai di aver fallito ogni tentativo di salvare i due bambini e, schiacciata da un senso opprimente di fallimento, grida il proprio sconforto sul motivo *x*, presentato questa volta sulle stesse note usate da Quint per chiamare a sé Miles. La scena si chiude infine con l'orchestra che esegue di nuovo il tetracordo discendente con lentezza in semiminime (113, *Broadly* – $\frac{3}{4}$), mentre il canto della donna finisce per inabissarsi poco per volta in singhiozzanti, mesti e sconnessi frammenti di disperazione.

GOVERNESS

Ah! She is there!

(Pointing)

Look! She is there! Look, you little unhappy thing!

Look, Mrs. Grose! She is there!

MISS JESSEL

Flora, do not fail me!

MRS. GROVE

Indeed, Miss, there's nothing there.

GOVERNESS

Only look, dearest woman, don't you see? Now, now!

MISS JESSEL

Nothing shall they know.

MRS. GROVE *(to Flora)*

She isn't there, little lady, nobody is there.

ISTITUTRICE

Ah! Eccola!

(Indicandola)

Guardate! Eccola! Guarda, piccola creatura infelice!

Guardate, Mrs. Grose! Eccola!

MISS JESSEL

Flora, non tradirmi!

MRS. GROVE

Veramente, Miss, non vedo nulla.

ISTITUTRICE

Ma guardate, mia cara, non vedete là? Ora, ora!

MISS JESSEL

Non dovranno sapere niente.

MRS. GROVE *(a Flora)*

Non c'è niente, signorina, non c'è nessuno là.

segue nota 30

ESEMPIO 21 (1113)

Istitutrice

But I have failed, failed, most miserably failed, and

there is no more innocence in me.

VI, I-II
Picc.
Cl.
Cor.

Arpa
Pf.

Cor. ing.

Timp.
Fag.
Cb.

fp

f

GOVERNESS

But look!

FLORA

I can't see anybody, can't see anything, nobody, nothing, nobody, nothing, I don't know what you mean.

MRS. GROVE (*comforting*)

There's nobody there.

MISS JESSEL

We know all things, they know nothing. Don't betray me! Silence! Silence!

MRS. GROVE

She isn't there. Why, poor Miss Jessel's dead and buried, we know that, love. It's all a mistake...

FLORA

You're cruel, horrible, hateful, nasty. Why did you come here? I don't know what you mean! Take me away! Take me away!

(*Pointing at the Governess*)

I don't like her! I hate her!

GOVERNESS (*with horror*)

Me!

MRS. GROVE

Yes, it's all a mistake, and we'll get home as fast as we can. There, there, dearie, we'll get home as fast as we can.

GOVERNESS

Yes! Go! Go! Go!

MISS JESSEL

Ah! Flora! Flora! Do not fail me! Flora!

FLORA

I can't see anybody, can't see anything, nobody, nothing, I don't know what she means. Cruel, horrible, hateful, nasty. We don't want you, we don't want you. Take me away, take me away from her! Hateful, cruel, nasty, horrible!

(*Flora and Mrs. Grose go off comforting one another. The Governess watches them go. Miss Jessel slowly disappears*)

GOVERNESS

Ah! My friend, you have forsaken me, at last you have forsaken me. Flora, I have lost you. She has taught you how to hate me! Am I then horrible? No! No! But I have failed, most miserably failed, and there is no more innocence in me. And now she hates me! Hates me! Hates me!

(*The lights quickly fade*)

ISTITUTRICE

Ma guardate!

FLORA

Non vedo nessuno, non vedo niente, nessuno, niente, nessuno, niente, non capisco quello che dite.

MRS. GROVE (*confortandola*)

Non c'è nessuno là.

MISS JESSEL

Noi sappiamo tutto, loro non sanno niente. Non tradirmi! Silenzio! Silenzio!

MRS. GROVE

Non vedo niente. La povera Miss Jessel è morta e sepolta, lo sappiamo tutti, cara. È tutto uno sbaglio...

FLORA

Siete crudele, orribile, odiosa, cattiva. Perché siete venuta qui? Non capisco quello che dite! Portatemi via! Portatemi via!

(*Indicando l'istitutrice*)

Lei non mi piace! La odio!

ISTITUTRICE (*con orrore*)

Io!

MRS. GROVE

Sì, è tutto uno sbaglio, adesso torneremo subito a casa. Là, là, cara, adesso torneremo subito a casa.

ISTITUTRICE

Sì! Via! Via! Via!

MISS JESSEL

Ah! Flora! Flora! Non tradirmi! Flora!

FLORA

Non vedo nessuno, non vedo niente, nessuno, niente, non capisco quello che dice. Crudele, orribile, odiosa, cattiva. Non vi vogliamo, non vi vogliamo. Portatemi via, portatemi via da lei! Crudele, orribile, odiosa, cattiva!

(*Flora e Mrs. Grose escono di scena confortandosi l'un l'altra. L'istitutrice le guarda andarsene. Miss Jessel scompare lentamente*)

ISTITUTRICE

Ah! Amica mia, mi avete abbandonato, alla fine mi avete abbandonato. Flora, ti ho persa. Lei ti ha insegnato ad odiarmi! Sono dunque orribile? No! No! Ma ho fallito, fallito miseramente e non c'è più innocenza in me. E ora lei mi odia! Mi odia! Mi odia!

(*Le luci si spengono rapidamente*)

VARIATION XV³¹SCENE 8: Miles³²

The house and grounds.

(As the lights fade in MRS. GROSE and FLORA appear in the porch, dressed for travelling. Flora with doll and little bag. The GOVERNESS walks towards them. FLORA deliberately turns her back)

GOVERNESS

Mrs. Grose.

MRS. GROSE

O Miss, you were quite right, I must take her away. Such a night as I have spent –
(She cries)

No, don't ask me. What that child has poured out in her dreams – things I never knew nor hope to know, nor dare remember.

GOVERNESS

My dear, I thought I had lost you, thought you couldn't believe me, my dear –

VARIAZIONE XV

SCENA VIII: Miles

Casa e dintorni.

(Quando le luci si accendono MRS. GROSE e FLORA compaiono sul portico, vestite da viaggio. FLORA con una bambola e una piccola borsa. L'ISTITUTTRICE cammina verso di loro. FLORA si gira deliberatamente dall'altro lato)

ISTITUTTRICE

Mrs. Grose.

MRS. GROSE

Oh, Miss, avevate ragione, devo portarla via di qua. Ho passato una notte terribile –
(Piange)

No, non chiedetemi come si è sfogata questa bambina nei suoi sogni – cose che mai avevo saputo, né sperato di conoscere, né osato ricordare.

ISTITUTTRICE

Mia cara, pensavo di avervi perduta, pensavo che non potevate credermi, mia cara.

³¹ La concisa *Variazione XV* (*Very slow* – $\frac{4}{2}$) accelera i tempi drammatici: la serie del tema principale viene condensata in tre *tremoli* orchestrali in un *crescendo* furioso, alternati a due cadenze rabbiose, la prima del flauto piccolo, la seconda del timpano.

³² Una frase cupa di semiminime di fagotto, corno, violoncello e contrabbasso sul motivo *x* dà inizio all'ultima scena (#117), suddivisa in due sezioni dalle proporzioni alquanto sbilanciate. Nella prima l'istituttrice intrattiene un breve dialogo con Mrs. Grose che, accortasi della gravità della situazione – una presa di coscienza suggerita dal disegno melodico dell'arpa, identico alla perorazione disperata con cui la governante aveva riconosciuto Quint nel fantasma apparso sulla torre alla compagna (cfr. es. 7) –, ha deciso di allontanare Flora da Bly, accompagnandola dal tutore. A questo punto l'istituttrice rimane sola con Miles e ha inizio l'ultimo, terribile scontro tra i due (121, *Slow and regular* – $\frac{3}{4}$, La →), svolto sopra un lento quanto inesorabile basso di passacaglia che si sviluppa sulle note della serie del tema principale. Nella prima parte del dialogo è il contrabbasso che ripete le prime sei note del tema (La-Re-Si-Mi-Do#-Fa#), doppiate e armonizzate dall'arpa, mentre gli archi disegnano un motivo puntato dal carattere falsamente rassicurante al quale si contrappongono gli arabischi in terzine del clarinetto.

ESEMPIO 22 (121⁷)

VI. I-II
Vla

Arpa

Timp.
Cb.

p

pp

p

MRS. GROSE

I must take her away.

GOVERNESS

Yes, go to their uncle. He knows now that all is not well, he has had my letter.

MRS. GROSE

My dear, your letter never went, it wasn't where you put it.

GOVERNESS

Miles?

MRS. GROSE

Miles must have taken it.

GOVERNESS

All the same, go, and I shall stay and face what I have to face with the boy.

(Mrs. Grose goes quickly to Flora and takes her off)

O Miles – I cannot bear to lose you. You shall be mine, and I shall save you.

(Miles saunters on)

MRS. GROSE

Devo portarla via di qua.

ISTITUTTRICE

Sì, portatela dallo zio. Ora sa che non va tutto bene, ha avuto la mia lettera.

MRS. GROSE

Cara, la lettera non è mai partita, non era dove l'avevate messa.

ISTITUTTRICE

Miles?

MRS. GROSE

Miles deve averla presa.

ISTITUTTRICE

Non importa, andate, io rimarrò qui e affronterò quello che devo affrontare con il ragazzo.

(Mrs. Grose va velocemente da Flora e la porta via)

Oh, Miles, non posso tollerare di perderti. Sarai mio e io ti salverò.

(Miles entra gironzolando)

segue nota 32

Miles: So, my dear, we are a-lone.

Istituttrice: Are we a-lone?

pp

Quando l'istituttrice domanda al ragazzo: «To tell me what it is then you have on your mind», è il clarinetto a rispondere, riprendendo gli arpeggi che avevano offuscato l'atmosfera pastorale della *Variazione III* anticipando la comparsa del fantasma di Quint; nello stesso tempo il basso si mette in moto con l'aggiunta di due note (Re#-Sol#) e, poco dopo, la celesta accompagna sul tetracordo *x* i melismi dello spettro. Dopo quattro ripetizioni al basso della serie di otto suoni, sulle quali – nonostante Quint inciti il ragazzo a negare – Miles confessa all'istituttrice di aver rubato la sua lettera, il confronto diventa ancora più drammatico. Prima la serie si arricchisce di una nuova nota (Fa) e la donna, percepita l'inquietante presenza, tenta un affondo decisivo chiedendo a Miles: «Who do you wait for, watch for?»; poi il tema al basso si completa con la decima nota della serie (Si \flat), e infine, in una sola battuta, con le ultime due (Sol-Do), mentre sul motivo *y* variato della celesta Quint continua con esito positivo a impedire che il ragazzo risponda. La prima ed intera esposizione del tema della serie, presentato come la prima volta con il suo ritmo originale e con la quarta, ottava e dodicesima nota molto prolungate, dà l'avvio ad una

MILES

So, my dear, we are alone.

GOVERNESS

Are we alone?

MILES

O, I'm afraid so.

GOVERNESS

Do you mind? Do you mind being left alone?

MILES

Do you?

GOVERNESS

Dearest Miles, I love to be with you. What else should I stay for?

MILES

So, my dear, for me you stay?

GOVERNESS

I stay as your friend, I stay as your friend. Miles, there is nothing I would not do for you, remember.

MILES

Yes, yes. If I'll do something now for you.

GOVERNESS

To tell me what it is then you have on your mind.

QUINT (*unseen*)

Miles!

(Miles looks desperately round, but cannot see Quint)

GOVERNESS

I still want you to tell me.

MILES

Now?

MILES

Così, mia cara, siamo soli.

ISTITUTTRICE

Siamo soli?

MILES

Oh, temo di sì.

ISTITUTTRICE

Ti dispiace? Ti dispiace esser lasciato solo?

MILES

E a voi?

ISTITUTTRICE

Carissimo Miles, adoro stare con te. Per che cos'altro dovrei rimanere?

MILES

Così, mia cara, rimanete per me?

ISTITUTTRICE

Rimango come tua amica, come tua amica. Miles, non c'è niente che non farei per te, ricordatelo.

MILES

Sì, sì. Se io adesso facessi qualcosa per voi.

ISTITUTTRICE

Dirmi cos'è che preoccupa la tua mente.

QUINT (*invisible*)

Miles!

(Miles si guarda disperatamente intorno, ma non riesce a vedere Quint)

ISTITUTTRICE

Sto ancora aspettando che tu me lo dica.

MILES

Adesso?

segue nota 32

nuova sezione (131, *Quick and urgent* – $\frac{3}{8}+\frac{2}{8}$, La^b →), nella quale l'istituttrice non smette di assillare di domande Miles, mentre la linea di Quint riprende il brano «On the paths, in the woods» che, impostato nella medesima tonalità precedente di La^b, si trova in contrasto stridente con il basso ostinato e il canto della donna, entrambi ancorati a La. La passacaglia si chiude infine nel momento culminante del conflitto, vale a dire con l'urlo raggelante di Miles: «Peter Quint, you devil!», dopo il quale il ragazzo crolla tra le braccia dell'istituttrice; la sovrapposizione delle linee vocali della donna e dello spettro, che cantano la stessa melodia, derivata dal motivo y, su parole diverse, svela la natura ambigua della relazione tra i due personaggi. Dopo che Quint, sconfitto, è scomparso intonando in Mi – unica occasione nella quale il fantasma utilizza una tonalità senza bemolli – il proprio motivo melismatico x, l'istituttrice incomincia ad assaporare il gusto della vittoria. Ma è solo questione di un attimo: appena il corno inglese riprende il tema di «Malo» (136, *Slow* – $\frac{4}{4}$, La), la donna si accorge che tra le sue braccia non resta che il corpo senza più vita del ragazzo. La tragica scoperta è svolta attraverso agitati incisi dai contorni irregolari, prima che la donna, unendo la sua voce al tema strumentale, ripeta con accento straziante la canzone di Miles. L'opera si spegne infine sopra un insistito e sempre più flebile rullo di timpani mentre archi e arpa ripetono mestamente un accordo di La, chiudendo in modo stringente e fatale un percorso tonale iniziato con la presentazione del tema principale in apertura dell'atto primo.

GOVERNESS

Yes, it would be best, you know.

QUINT (*unseen*)

Beware!

(Miles looks about again)

GOVERNESS

What is it, Miles? Do you want to go and play?

MILES

Awfully! I will tell you ev'rything. I will!

QUINT

No!

MILES

But not now.

GOVERNESS

Miles! Did you steal my letter?

QUINT (*appears on the tower*)

Miles! You're mine! Beware of her!

(The Governess sees Quint and pushes Miles round so that he cannot see him)

GOVERNESS

Did you? Did you?

MILES

No. Yes. I took it.

(Quint turns away)

GOVERNESS

Why did you take it?

(Quint descends the tower)

MILES

To see what you said about us.

QUINT

Be silent!

GOVERNESS

Miles, dear little Miles, who is it you see? Who do you wait for, watch for?

QUINT

Do not betray our secrets! Beware, beware of her!

MILES

I don't know what you mean.

GOVERNESS

Who is it, who? Say for my sake!

QUINT

Miles, you're mine!

ISTITUTRICE

Sì, sarebbe meglio, lo sai.

QUINT (*invisibile*)

Attento!

(Miles si guarda ancora intorno)

ISTITUTRICE

Cosa c'è, Miles? Vuoi andare a giocare?

MILES

Molto! Vi dirò tutto. Sì!

QUINT

No!

MILES

Ma non ora.

ISTITUTRICE

Miles! Hai rubato la mia lettera?

QUINT (*appare sulla torre*)

Miles! Sei mio! Non fidarti di lei!

(L'istitutrice vede Quint e spinge Miles in modo che il ragazzo non possa vederlo)

ISTITUTRICE

Sei stato tu, tu?

MILES

No. Sì. L'ho presa io.

(Quint si volta)

ISTITUTRICE

Perché l'hai presa?

(Quint scende dalla torre)

MILES

Per leggere cosa dicevate di noi.

QUINT

Stai zitto!

ISTITUTRICE

Miles, caro piccolo Miles, chi è che vedi? Chi aspetti, chi osservi?

QUINT

Non tradire i nostri segreti! Attento, non fidarti di lei!

MILES

Non capisco quello che dite.

ISTITUTRICE

Chi è, chi? Dimmelo, ti scongiuro!

QUINT

Miles, sei mio!

MILES

Is he there, is he there?

GOVERNESS

Is who there, Miles? Say it!

QUINT

Don't betray us, Miles!

MILES

Nobody! Nothing!

GOVERNESS

Who? Who? Who made you take the letter? Who do you wait for, watch for? Only say the name and he will go for ever, for ever.

QUINT

On the paths, by the woods,
remember Quint!
At the window, on the tower,
when the candle is out,
remember Quint!
He leads, he watches, he waits, he waits.

MILES

Peter Quint, you devil!
(The boy collapses in the Governess's arms)

GOVERNESS

Ah, Miles! You are saved! Now all will be well.
Together we have destroy'd him.

QUINT

Ah, Miles! We have failed! Now I must go.
Farewell!
(Off stage)
Farewell, Miles! Farewell!
(Quint slowly disappears)

GOVERNESS

No, what is it? What is it? Miles, speak to me, speak to me! Why don't you answer?
(She realizes that the boy is dead)
Miles! Miles! Miles! Ah, ah, don't leave me now!
(She lays him down on the ground)
Ah! Miles!

Malo, malo!
Malo, than a naughty boy
malo, in adversity.

What have we done between us?

Malo, malo, malo, malo, malo.

CURTAIN

MILES

È là, lui è là?

ISTITUTTRICE

Chi è là, Miles? Dillo!

QUINT

Non tradirci, Miles!

MILES

Nessuno! Nulla!

ISTITUTTRICE

Chi? Chi? Chi ti ha ordinato di prendere la lettera? Chi aspetti, chi osservi? Di' solo il suo nome e lui sparirà per sempre, per sempre.

QUINT

Sui sentieri, nelle selve,
ricorda Quint!
Alla finestra, sulla torre,
quando è spenta la candela,
ricorda Quint!
Lui guida, osserva e aspetta, aspetta.

MILES

Peter Quint, demonio!
(Il ragazzo collassa tra le braccia dell'istituttrice)

ISTITUTTRICE

Ah, Miles! Sei salvo! Ora tutto andrà bene. Insieme l'abbiamo distrutto.

QUINT

Ah, Miles! Abbiamo fallito! Ora devo andarmene.
Addio!
(Da fuori scena)
Addio, Miles! Addio!
(Quint scompare lentamente)

ISTITUTTRICE

No, cos'hai? Cos'hai? Miles, parlami, parlami! Perché non rispondi?
(Si rende conto che il ragazzo è morto)
Miles! Miles! Miles! Ah, ah, non lasciarmi adesso!
(Lo posa sul pavimento)
Ah! Miles!

Malo, malo!
Malo, che un monello
malo, in disgrazia.

Cosa abbiamo fatto noi due insieme?

Malo, malo, malo, malo, malo.

SIPARIO

L'orchestra

Flauto (anche ottavino e flauto contralto)	Corno
Oboe (anche corno inglese)	Percussioni: Timpani, tamburo tenore, tamburo basso, tamburo piccolo, Tom-tom, Piatto sospeso, Triangolo, Gong, <i>Wood-Block</i> , Campane, <i>Glockenspiel</i>
Clarinetto (anche clarinetto basso)	
Fagotto	
Arpa	
Pianoforte (anche celesta)	
Violino primo	
Violino secondo	
Viola	
Violoncello	
Contrabbasso	

Tornando alla dimensione cameristica già sperimentata con *The Rape of Lucretia* e *Albert Herring*, Britten raggiunge con *The Turn of the Screw* la sintesi più perfetta delle sue stupefacenti qualità di orchestratore. L'impiego di mezzi è, anche in questo caso, ridotto al minimo – sono tredici in totale gli esecutori che hanno a disposizione un numero di strumenti di poco superiore (quintetto d'archi, quartetto di legni con i cambi consueti, un corno, arpa, pianoforte, celesta e percussioni) – e serve a tradurre in modo minuzioso e didascalico ogni più piccola sfumatura psicologica e ambientale della vicenda. All'orchestra inoltre il compositore affida, sul modello del proprio fortunatissimo *Peter Grimes*, un ruolo decisivo nel garantire al lavoro la sua ferrea struttura formale, nella quale i quindici interludi strumentali che raccordano tra di loro le diverse scene non soltanto dipingono, al pari dei cosiddetti 'interludi marini' dell'opera precedente, l'atmosfera paesaggistica ed emotiva della vicenda, ma equivalgono ad altrettante variazioni severe originatesi dal tema di dodici note presentato all'inizio e sotteso all'intera composizione.

Nitido e decisamente marcato nei suoi contorni generali, il colore orchestrale viene poi utilizzato da Britten per rendere con immediatezza la contrapposizione sempre latente tra la dimensione reale e soprannaturale del dramma: soprattutto alle percussioni, impiegate in numero davvero nutrito tenuto conto dell'organico ridotto, e correda-

te di precise indicazioni sulla modalità di esecuzione, viene affidato il colore generale dell'opera, gravido di tensione. In tal senso è evidente la cura del musicista nel suddividere le diverse famiglie strumentali per accompagnare oppure suggerire la presenza in scena dei personaggi. Così le figure sinistre dei due spettri sono individuate dagli idiofoni: celesta e *glockenspiel* per Quint, gong per Miss Jessel; arpa e legni punteggiano di continuo gli interventi dei due bambini, laddove gli archi prendono principalmente in consegna l'istitutrice e Mrs. Grose.

Come i personaggi, molte delle scene dell'opera risultano fortemente connotate a livello timbrico. Tale è il caso, tra le altre, del prologo, il cui recitativo è sostenuto dai morbidi arpeggi del pianoforte – al medesimo strumento Britten affiderà in seguito anche la gran parte degli interventi di Aschenbach, protagonista di *Death in Venice* –, della scena successiva in apertura all'atto primo, nella quale le ansie e i timori dell'istitutrice vengono suggeriti dall'ostinato lugubre dei timpani e del tamburo tenore, oppure della sesta scena dell'atto secondo, dove è ancora il pianoforte a creare un'atmosfera di confortante serenità domestica e, al contempo, colma di inquietanti segni di squilibrio. Un uso strumentale in chiave sia realistica che brutalmente sarcastica è ravvisabile inoltre nelle campane che risuonano con rintocchi sinistri per l'intera seconda scena dell'atto secondo, mentre i legni vengono sovente impiegati per introdurre atmosfere pastorali o notturne – si vedano ad esempio le inflessioni naturalistiche di flauto e oboe che nella quarta scena dell'atto primo descrivono la calma apparente di una sera estiva in campagna. Particolarmente importante il ruolo dell'unico percussionista, che deve destreggiarsi con autentico virtuosismo in una piccola selva di strumenti, molto spesso cambiandoli in una sola battuta (si veda il duttile ostinato – con compiti sia descrittivi sia introspettivi – da eseguirsi alternando timpani e tamburo tenore nel prologo e nella prima scena)

Le voci

Prologo

Istitutrice

Miles

Flora

Mrs. Grose

Quint

Miss Jessel

Caso rarissimo nell'intero repertorio operistico europeo, *The Turn of the Screw* si presenta come opera eminentemente 'femminile', avendo al suo attivo tre soprani, due voci bianche e un solo tenore, considerando il fatto che per il ruolo del prologo, quanto mai esiguo, è invalsa l'abitudine di affidarlo allo stesso interprete di Quint. Non solo, l'elemento omosessuale – una costante del teatro lirico di Britten e uno dei temi sotterranei della partitura – 'colora' in modo decisivo anche l'unico ruolo tenorile che, svuotato di qualsiasi accento eroico o romantico, sprigiona alla stregua di una seducente *almée* orientale un'ipnotica quanto provocante dolcezza.

Il personaggio dell'istitutrice, assediata su più fronti dall'invalicabile quartetto formato da Miles, Flora e dai due fantasmi, svolge senza alcun dubbio un ruolo da assoluta protagonista nell'intero sviluppo drammatico, tanto che, come già abbiamo avuto modo di notare, le figure di Quint e Miss Jessel potrebbero non essere altro che proiezioni mentali della donna, frutto delle sue repressioni sessuali. I suoi sforzi disperati per salvare i due bambini dalla catastrofe, di cui lei stessa diventa però causa involontaria

in virtù dei suoi atteggiamenti nevrotici e delle sue attenzioni ossessive, la avvicina ad un'altra eroina di Britten votata al bene, ma destinata a vedere frustrate le proprie speranze: la vedova Ellen Orford, protettrice di Peter Grimes. Non stupisce allora che anche a livello musicale siano molte le analogie tra le due donne, alle quali il compositore affida una linea vocale morbida e sinuosa, che oscilla di continuo tra esitazione dubbiosa e fermezza pedagogica, fiducia impulsiva e sgomento angoscioso. Prima interprete del ruolo fu Jennifer Vyvyan, soprano all'epoca poco noto, ma la cui interpretazione – disponibile nella registrazione diretta dall'autore per la DECCA con l'impiego dello stesso *cast* della *première* veneziana del 1954 – seppe tradurre con mae-

stria tuttora ineguagliata le sfumature più sottili di una linea vocale mobilissima, che stempera gli accenti d'isteria repressa sotto la calma apparente di un canto tutto modulazioni e dolcezza.

Curiose analogie vocali legano il personaggio di Quint – un ruolo creato espressamente per Peter Pears, compagno di vita e di lavoro di Britten – a quello dell'istitutrice: se da un lato, infatti, lo spettro incarna la violenza adulta che corrompe l'innocenza del fanciullo, dall'altro il suo morboso desiderio di possesso nei confronti del piccolo Miles è il medesimo sentimento che, inconfessato, guida la missione educatrice della donna. L'oscuro rapporto che avvicina le due figure trova allora riscontro nei numerosi ricalchi melodici – si vedano in particolare i conturbanti melismi utilizzati da Quint come richiamo per il ragazzo –, udibili fin dal primo ascolto e rivelatori di suggestive quanto produttive letture psicoanalitiche. Di taglio decisamente drammatico è invece il ruolo 'gemello' di Miss Jessel – e in tal senso basti citare l'impressionante lamento dello spettro nella terza scena dell'atto secondo –, mentre la vocalità richiesta a Mrs. Grose è caratterizzata dal chiacchiericcio brioso e velato di ironia dell'anziana governante, capace però in taluni momenti di improvvise perorazioni patetiche che danno un'insospettabile statura tragica al personaggio, interpretato alla *première* da Joan Cross, creatrice di due ruoli-chiave del teatro di Britten: la già citata Ellen Orford in *Peter Grimes* ed Elisabetta I in *Gloriana*.

Molto complesse, com'è facile intuire, sono le parti dei bambini, dal momento che devono essere affidate specificamente a due voci bianche, invece che a soprani leggeri (anche se la prima Flora, Olive Dyer, era un soprano dall'aspetto infantile). Dei due ruoli, il più decisivo nell'economia del dramma e, al contempo, il più difficile da interpretare è quello di Miles, interpretato per la prima volta da David Hemmings, dedicati negli anni successivi a una carriera brillantissima di attore cinematografico – è lui il celebre protagonista di *Blow-Up* di Antonioni. Doti spiccate di presenza scenica e contenuto drammatico sono infatti essenziali in alcuni dei momenti culminanti dell'opera: nelle diverse riprese dell'enigmatica canzone «Malo», nella scena con Quint e l'istitutrice nella camera da letto, così come in quella che conclude tragicamente la partitura.

The Turn of the Screw in breve

a cura di Maria Giovanna Miggiani

The Turn of the Screw (*Il giro di vite*) di Henry James, un capolavoro della narrativa *fin de siècle*, fu pubblicato nel 1898. È una *ghost story* su due bambini orfani, Miles e la sorella Flora, affidati a un'istitutrice in una grande dimora di campagna. A poco a poco l'istitutrice, giovane e inesperta, scopre che i bimbi subiscono l'influenza di due spiriti, quello di Peter Quint, ex domestico della casa, e quello di Miss Jessel, l'istituttrice precedente. Quint era stato intimo di Miss Jessel e con lei aveva corrotto i bambini, iniziandoli al male. L'istitutrice intenta una generosa battaglia per cercare di strappare i piccoli al potere occulto dei fantasmi, con cui i bambini si appartano di tanto in tanto in colloqui misteriosi. Dopo vari scacchi e delusioni, l'impegno della maestra sembra essere premiato quando in un ultimo colloquio decisivo con lei il piccolo Miles trova la forza di pronunciare il nome del suo tentatore e di allontanarlo. Ma è tale la tensione psicologica cui il bambino è sottoposto che egli non regge e si spegne tra le braccia dell'istitutrice.

Fra i temi trattati da Henry James (1843-1916) in questo racconto vi è la presenza del male in coloro che apparentemente sembrerebbero più scervi da questa condizione, i bambini. Tuttavia la maestria dell'autore consiste anche nel mantenere consistenti margini di dubbio nell'interpretazione della vicenda. Quanto viene descritto potrebbe anche non essere reale ed essere solo immaginato dalla mente inquieta dell'istitutrice, il cui personaggio potrebbe essere stato ispirato dalla sorella del romanziere americano, Alice, a lungo sofferente di disturbi psichici.

La trasposizione librettistica di Myfanwy Piper, scritta per Benjamin Britten circa mezzo secolo dopo, tende invece a ridurre i margini d'ambiguità interpretativa. Nell'opera gli spiriti, che in James si limitano a una presenza muta ed evanescente, sono presenti concretamente interloquendo con i bambini e tra di loro. In questo modo il compositore inglese mette in primo piano il problema della corruzione esercitata dagli adulti sui bambini, a cui i piccoli sono più esposti perché più indifesi.

Lo scandaglio e la constatazione di zone oscure negli individui è per Britten fondamentale. Se è pur vero, per usare le parole di un'altra grande scrittrice, Karen Blixen, che «il male è potente, un abisso, un mare profondo che non può essere vuotato con un cucchiaino, né da alcuna azione o provvedimento umano», la contemplazione della sua ineluttabilità può stimolare gli esseri umani a un comportamento più attento, capace di contrastarlo. In ogni caso Britten non intende proporre alcuna soluzione etica, né prende una posizione decisa, ma con il suo lavoro di musicista e di drammaturgo si propone di stimolare la riflessione del pubblico.

The Turn of the Screw fu rappresentato con successo a Venezia il 14 settembre 1954 nell'ambito del XVII Festival internazionale di musica contemporanea che lo aveva commissionato. All'epoca il compositore inglese (1913-1976) aveva già acquisito ampia rinomanza con *Peter Grimes* (1945), un'opera grandiosa e d'impianto tradizionale. Successivamente il ripensamento delle convenzioni drammaturgiche aveva portato Britten a scrivere *chamber opera*, composizioni piuttosto brevi con organici ridotti. Questo ciclo culmina appunto con *The Turn of the Screw*, che fu

eseguito per la prima volta al Teatro La Fenice con interpreti e strumentisti dell'English Opera Group a lui devoti. In seguito la sua produzione si orientò verso la ripresa drammatica di testi biblici nelle *church parable*. Con queste composizioni il musicista intendeva stimolare un diverso rapporto col pubblico e farlo partecipare alla finzione teatrale: questa fase si concluse nel 1968 con *The Prodigal Son*. La passione di Britten per il teatro trova espressione estrema in *Death in Venice*, rappresentata nel Suffolk nel giugno 1973 e proposta in prima europea dalla Fenice nel settembre dello stesso anno.

Con *The Turn of the Screw*, senza dubbio la sua opera formalmente più ricercata e pietra miliare del Novecento musicale, Britten raggiunge un vertice perfetto di unità e intensità psicologica. Il dramma si articola in un prologo e sedici scene collegate tra loro da interludi strumentali. Il tema, che si ascolta subito dopo il prologo, comprende tutti i dodici gradi della scala cromatica in uno schema sequenziale basato su intervalli di quarta (usata spesso da Britten per alludere al diabolico). Inoltre nell'atto primo le tonalità delle variazioni e delle scene successive seguono un preciso itinerario ascendente che va dal La minore fino al La bemolle maggiore e procede per grado congiunto attraverso le tonalità diesizzate. Nell'atto secondo le tonalità, disposte in ordine congiunto discendente, sono prevalentemente bemollizzate e fanno ritorno a La maggiore. Questa successione, di implacabile coerenza, suggerisce e accompagna il progressivo sviluppo della vicenda, che si 'avvita' sempre più su se stessa e si rivela tragicamente senza via d'uscita per la protagonista e i suoi giovani protetti.

L'orchestra da camera è costituita da tredici elementi che suonano diciotto strumenti (calcolando le percussioni come un solo strumento): tutti i timbri principali sono rappresentati. La prima rappresentazione veneziana fu affidata a Peter Pears (il prologo, Peter Quint), Jennifer Vyvyan (l'istitutrice), David Hemmings (Miles), Olive Dyer (Flora), Joan Cross (la governante), Arda Mandikian (Miss Jessel).

The Turn of the Screw segna uno snodo decisivo nel percorso artistico di Britten. Dopo questo lavoro il musicista si dedicherà alla ricerca di nuove formule drammatiche e la sua tecnica compositiva tornerà a giovare di alcuni principi riconducibili alla dodecafonia. Non sono invece destinati a mutare i temi di riflessione prediletti dall'artista per il teatro in musica.

Argomento - Argument - Synopsis - Handlung

Argomento

PROLOGO

Un narratore rammenta l'esitazione di una giovane istituttrice ad assumersi l'intera responsabilità di educare due orfanelli, con la clausola stabilita dal loro zio e tutore di non rivolgersi a lui per nessuna ragione. Ma la giovane accetta la sfida.

ATTO PRIMO

Il viaggio – Il benvenuto (scene 1 e 2). L'istituttrice è in viaggio per Bly, tesa per la situazione che l'attende. All'arrivo Mrs. Grose, la governante, tenta invano di placare l'eccitazione dei due bimbi, Flora e Miles, che si contendono la giovane educatrice non appena scesa dalla carrozza: l'accoglienza festosa fa sì che la donna si senta a casa.

La lettera – La torre (scene 3 e 4). Mrs. Grose consegna all'istituttrice una lettera dove la si avverte che Miles è stato cacciato da scuola ma, guardando il piccolo che scherza con la sorella, la pedagoga, indignata, non ammette che possa essersi comportato male. In seguito, quando i suoi timori sono quasi scomparsi, scopre improvvisamente un estraneo che si aggira per la torre. L'uomo la guarda fisso, poi scompare.

La finestra (scena 5). Mentre Flora e Miles cantano, lo sconosciuto appare nuovamente, stavolta alla finestra. L'istituttrice, affranta, lo descrive a Mrs. Grose, che riconosce Peter Quint, già servo a Bly, il quale esercitava un'influenza malefica sui bimbi e sull'istituttrice precedente, Miss Jessel: entrambi sono morti ma la maestra, terrorizzata, è certa che Quint tornerà ancora per Miles.

La lezione (scena 6). Nello studio, Miles si cimenta con il latino: Flora lo scimmiotta, poi chiede di passare alla storia. Miles intona una filastrocca mnemonica sulla parola latina *malo*, ma non sa dire all'istituttrice dove l'ha sentita.

Il lago (scena 7). Sulle sponde di un lago, l'istituttrice spiega a Flora un po' di geografia. La bimba canta una ninna nanna alla sua bambola, quando l'ombra tragica di Miss Jessel appare sull'altra sponda del lago, sparendo repentinamente. L'istituttrice sa che anche Flora ha visto l'apparizione, e che entrambi i bimbi sono già perduti.

Di notte (scena 8). Quint è sulla torre e Miles, già in pigiama, lo guarda dal basso, affascinato. Anche Miss Jessel riappare a Flora, e i due fantasmi fanno loro promesse allettanti. Compare l'istituttrice, che domanda ai due perché non siano già a letto: «Vedete, sono cattivo, cattivo, vero?», replica Miles.

ATTO SECONDO

Colloquio e soliloquio (scena 1). Quint e Miss Jessel, a dialogo, fanno capire il loro rapporto nel passato, e come intendano impadronirsi dei due bimbi: la loro decisione si chiude sul verso saliente (tratto da Yeats) «La cerimonia dell'innocenza è morta». Poco dopo l'istitutrice, sola, esprime tutto il suo terrore, persa nel labirinto del male.

Le campane – Miss Jessel (scene 2 e 3). Nel cimitero, al suono delle campane, Flora e Miles improvvisano una canzone. La loro aria innocente e accattivante non inganna l'istitutrice: «non stanno giocando, parlano di cose orribili», confida a Mrs. Grose. Miles le fa capire allora che sa delle sue azioni contro i fantasmi, e la sfida ad intervenire. Disperata, l'educatrice decide di andarsene ma, dopo un terribile incontro con Miss Jessel nello studio, torna sui suoi passi, e scrive una lettera al tutore dei fanciulli, chiedendo di vederlo.

La camera da letto – Quint (scene 4 e 5). Nella stessa notte, l'istitutrice informa Miles della lettera, supplicandolo di aprirsi con lei. Ma il bimbo, istigato dal servo, rifiuta di rispondere e una volta solo s'impadronisce della lettera.

Il pianoforte – Flora – Miles (scene 6, 7 e 8). Nello studio, Miles suona il pianoforte per coprire la fuga di Flora, che raggiunge Miss Jessel. In preda al panico, Mrs. Grose e l'istitutrice la cercano e la trovano col fantasma sulle sponde del lago. L'istitutrice affronta Flora, che nega e le riversa addosso tutto il suo odio. La governante prende le sue difese ma, il mattino seguente, racconta all'educatrice che Flora, parlando nel sonno, ha rivelato cose orrende, e ammette che tutto quel che temeva è vero. Aggiunge che la lettera, sottratta da Miles, non è mai partita, prima di accompagnare Flora dal tutore. L'istitutrice resta sola con Miles e tenta di farlo confessare, ma Quint lo incita a resistere in modo sempre più deciso. Il bimbo ammette il furto, e in un drammatico crescendo caccia un urlo disperato: «Peter Quint, demonio!». Il fantasma scompare, ma lo sforzo è stato eccessivo: Miles giace morto tra le braccia dell'istitutrice.

Argument

PROLOGUE

Le narrateur rappelle les hésitations d'une jeune institutrice à assumer l'entière responsabilité de l'éducation de deux enfants orphelins, étant donnée la clause imposée par leur tuteur et oncle, de ne s'adresser à lui pour aucune raison. Mais l'institutrice accepte le défi.

PREMIER ACTE

Le voyage – L'accueil (scènes 1 et 2). L'institutrice est en route pour Bly: elle imagine nerveusement la situation qui l'attend. À son arrivée Mrs. Grose, la gouvernante, tente en vain de calmer l'excitation des deux enfants, Flora et Miles. À l'arrivée de l'institutrice, les enfants se la disputent, et la scène finit sur une exclamation joyeuse de la jeune femme: «Bly est désormais ma maison».

La lettre – La tour (scènes 3 et 4). Le lendemain, Mrs. Grose transmet à l'institutrice une lettre où on l'avertit que Miles a été renvoyé de l'école mais, en observant l'enfant jouer avec sa sœur, la jeune femme écarte avec indignation l'idée qu'il puisse avoir mal agi. Quelques jours après, quand ses craintes ont pratiquement disparu, elle découvre tout à coup dans la tour un individu étrange. Ce dernier la regarde fixement puis disparaît.

La fenêtre (scène 5). Flora et Miles chantent gentiment une chanson enfantine, quand l'inconnu réapparaît, cette fois derrière la fenêtre. Effrayée, l'institutrice le décrit à Mrs. Grose qui reconnaît



Britten con Pears e i principi Luigi e Margherita d'Assia a Venezia, 1956. Da *Pictures from a Life*, cit. Il principe tradusse in tedesco *The Turn of the Screw*, *Noye's Fludde*, il *War Requiem* (con Fischer-Dieskau) e le prime due *Church Parables*.

Peter Quint, ancien serviteur de la maison, qui exerçait une influence maléfique sur les enfants ainsi que sur leur institutrice, Miss Jessel. Les deux sont morts, mais l'institutrice est terrorisée. Elle est certaine que Quint continuera à revenir pour Miles.

La leçon (scène 6). Dans la salle d'étude, Miles étudie les règles de la morphologie latine, et Flora essaie de l'imiter; puis elle demande de «faire de l'histoire»; Miles entonne enfin une comptine mnémotechnique sur le mot *malo*, mais il ne sais pas dire à l'institutrice où il l'a apprise.

Le lac (scène 7). L'action se déplace dans le parc, sur la rive du lac, où l'institutrice inculque à Flora quelques notions de géographie. L'enfant chante une berceuse à sa poupée, lorsqu'une silhouette tragique – Miss Jessel – apparaît sur l'autre rive du lac. Elle disparaît aussitôt, et l'institutrice sait, même si rien n'est dit, que Flora a vu elle aussi l'apparition: les enfants sont tous les deux perdus.

De nuit (scène 8). Quint est sur la tour et Miles, en chemise de nuit, le regarde du bas, comme fasciné. De même, Miss Jessel apparaît à Flora, et les deux fantômes font aux enfants d'alléchantes promesses. Survient l'institutrice, qui demande aux enfants pourquoi ils ne sont pas au lit. Miles répond: «Vous voyez, je suis méchant, n'est ce pas?».

DEUXIÈME ACTE

Colloque et soliloque (scène 1). Quint et Miss Jessel, au cours de leur dialogue, font comprendre ce qu'ils furent l'un pour l'autre, et comment ils entendent s'emparer des deux enfants; leur décision se clôt sur la phrase saillante (tirée de Yeats) «la cérémonie de l'innocence s'est noyée». Puis l'on voit l'institutrice seule: elle exprime tout son effroi, «perdue dans un labyrinthe de mal».



Britten a Venezia (novembre 1975), affacciato a un balcone del Danieli; alla sua sinistra (appena visibile), Rita Thomson, l'infermiera che lo assisté negli ultimi anni. Da *Pictures from a Life*, cit.

Les cloches – Miss Jessel (scènes 2 et 3). On entend le son des cloches. Flora et Miles entonnent dans le cimetière une chanson de leur invention. Ils ont un air naïf et conquérant, mais l'institutrice ne s'y laisse pas tromper. Comme elle le confie à Mrs. Grose, les enfants «ne jouent pas, ils parlent de choses horribles». Miles fait alors comprendre qu'il sait ce qu'elle a appris sur Quint et Miss Jessel, et la défie d'intervenir. Désespérée, l'institutrice décide de s'en aller mais, après une terrible rencontre avec Miss Jessel dans la salle d'étude, elle revient sur sa décision, et écrit une lettre au tuteur en demandant à le voir.

La chambre à coucher – Quint (scènes 4 et 5). La même nuit, elle dit à Miles qu'elle a écrit la lettre et le supplie de tout lui confier. Mais l'enfant, entendant la voix de Quint, refuse de répondre et, resté seul, s'empare de la lettre.

Le piano – Flora – Miles (scènes 6, 7 et 8). Le jour suivant, dans la salle d'étude, Miles joue du piano et couvre ainsi la fugue de Flora qui s'en va rejoindre Miss Jessel. Prises de panique, Mrs. Grose et l'institutrice courent à sa poursuite et la retrouvent près du lac avec Miss Jessel. L'institutrice affronte Flora directement. La petite fille nie le tout et s'insurge contre elle dans un accès de haine. La gouvernante prend sa défense, mais, le matin suivant, raconte à l'institutrice que Flora a dit au rêve des choses horribles, et admet que tout ce qu'elle craignait est vrai. Elle ajoute en outre que la lettre n'a jamais été postée: Miles a dû la prendre. La gouvernante partira avec Flora pour l'accompagner chez son oncle. Restée seule avec Miles, l'institutrice tente d'obtenir la confession du jeune garçon, mais la voix de Quint se fait entendre toujours plus près et toujours plus forte. Elle insiste, Miles admet d'avoir pris sa lettre, et enfin il pousse un cri désespéré: «Peter Quint, toi, démon!». Quint disparaît, mais l'effort a été trop grand: Miles gît sans vie dans les bras de la jeune femme.

Synopsis

PROLOGUE

The narrator recalls the young governess' hesitation to undertake the responsibility of educating two orphan children after being informed by their tutor-uncle that she is never, under any circumstances, to turn to him. She is persuaded, however, and the words «I will, she said» announce the opera's main theme.

ACT ONE

The Trip – The Welcome (scenes 1 and 2). The governess is travelling to Bly. She nervously ponders the situation that awaits her. The action shifts to the entrance of the house where Mrs. Grose, the housekeeper, is trying in vain to calm the excitement of the two children, Flora and Miles. When the governess arrives, the children rival for her attention and the scene ends with the young woman's joyous comment «Bly is now my home».

The Letter – The Tower (scenes 3 and 4). Mrs. Grose hands the governess a letter communicating Miles' expulsion from school. However, as the young governess observes the young boy playing with his sister, she angrily rejects the idea that he could have done anything bad. A few days later, her fears almost completely dispelled, she suddenly catches sight of a strange figure on the tower. It stares at her then disappears.

The Window (scene 5). Flora and Miles gaily sing a child's tune, but the unknown face appears behind the window. Frightened the governess asks Mrs. Grose who he is: Mrs. Grose recognizes her description as Peter Quint, an old house-servant who had had a bad influence on the children and their governess, Miss Jessel. The latter is dead, as is Quint, but the governess is terrified. She is certain that Quint will return again and again for Miles.

The Lesson (scene 6). In the schoolroom, Miles is studying the rules of Latin in rhyme and Flora is trying to imitate him. Later she asks to «do history». Finally Miles sings the mnemonic verses on the Latin word *malo* (Evil), but he can not tell the governess where he has learned them.

The Lake (scene 7). The action shifts to the bank of a lake in the park, where the governess is simplifying certain ideas of geography for Flora. The little girl is singing a lullaby to her doll when a tragic figure – Miss Jessel – appears on the other side of the lake. The figure disappears the moment it is seen, but the governess knows, though nothing is said, that Flora has seen the apparition: both the children are lost.

At Night (scene 8). Quint is on the tower and Miles, in his pyjamas, watches fascinated. Miss Jessel appears to Flora and the two ghosts make tempting promises to the children. The governess intervenes asking the children why they are not in bed. Miles responds: «You see, I am bad, aren't I?».

ACT TWO

Colloquy and Soliloquy (scene 1). In their conversation Quint and Miss Jessel clarify what they meant for each other and how they intend to take possession of the children. Their determination finishes with the salient phrase (quoted from Yeats) «the ceremony of innocence is drowned». The governess is seen alone: she expresses all her dismay «lost in an evil labyrinth».

The Bells – Miss Jessel (scenes 2 and 3). The sound of the bells is heard. In the cemetery Flora and Miles sing a song they have invented. They have a naive and captivating air, but the governess is not deceived. As she confides to Mrs. Grose, the children «don't play games – they talk about hor-

rible things». Miles then lets on that he knows how much she has learned about Quint and Miss Jessel and challenges her to intervene. Desperate, the governess decides to leave, but after a terrible conversation with Miss Jessel in the schoolroom, she changes her mind and writes a letter to the tutor asking him to meet her.

The Bedroom – Quint (scenes 4 and 5). The same night she tells Miles that she has written the letter and begs him to confide everything to her. But the boy, hearing Quint's voice, refuses to answer and, when she goes out, steals the letter.

The piano – Flora – Miles (scenes 6, 7 and 8). The next day in the schoolroom Miles shows off on the piano, covering up for Flora who runs off to meet Miss Jessel. In a panic, Mrs. Grose and the governess run after her and find her near the lake with Miss Jessel. The governess confronts Flora directly. The child denies everything and rebels against her in a frenzy of hate. The housekeeper takes her side, but the next morning tells the governess that Flora has said horrible things in her sleep. She admits that the worst she had feared is true. Furthermore, she adds that the letter was never mailed, that Miles must have taken it. The housekeeper leaves to take Flora to her uncle: the governess remains alone with Miles. She tries to make the boy confess, but Quint's voice is increasingly close and strong. She presses Miles, he admits he took her letter and finally he screams desperately: «Peter Quint, you devil». Quint disappears but the effort was too great. Miles lies dead in the woman's arms.

Handlung

PROLOG

Der Erzähler berichtet von einer jungen Erzieherin und ihren Zweifeln, die Erziehung von zwei kleinen Waisenkindern zu übernehmen, deren Vormund und Onkel ihr zur Bedingung gemacht hat, sich nie und unter keinen Umständen an ihn zu wenden. Die junge Frau nimmt die Herausforderung letztendlich dennoch an.

ERSTER AKT

Die Reise – Der Empfang (I. und II. Auftritt). Die Erzieherin ist unterwegs nach Bly und mutmaßt nervös über die Situation, die sie dort erwartet. Vor dem Hauseingang versucht Mrs. Grose, die Haushälterin, die beiden Kinder Flora und Miles zu bändigen. Als die Erzieherin ankommt, streiten die beiden sich um sie und der Auftritt endet mit dem Ausruf der jungen Frau «Bly ist nun mein Zuhause».

Der Brief – Der Turm (III. und IV. Auftritt). Am Morgen danach übergibt Mrs. Grose der Erzieherin einen Brief, in dem ihr mitgeteilt wird, daß Miles von der Schule verwiesen wurde. Aber als sie den Jungen beim Spielen beobachtet, weist sie die Vorstellung, daß das Kind etwas Schlimmes verbrochen haben könnte, empört von sich. Als sie einige Tage darauf im Garten spazierengeht und ihre Sorge fast gänzlich verfliegen war, entdeckt sie auf dem Turm ein seltsames Wesen, das sie anschaut und dann verschwindet.

Das Fenster (V. Auftritt). Fröhlich stimmen Flora und Miles ein Kinderlied an, als plötzlich der Unbekannte erscheint, diesmal hinter dem Fenster. Zutiefst erschreckt fragt die Erzieherin Mrs. Grose, wer er sei: auf Grund ihrer Beschreibung erkennt Mrs. Grose Peter Quint, den alten Diener des Hauses, der einen unheilvollen Einfluß auf die Kinder und ihre Erzieherin Miss Jessel hatte. Sie starb daran, und auch Quint ist tot. Die Erzieherin, zu Tode erschrocken, ist davon überzeugt, daß Quint wegen Miles immer wiederkommen wird.



Pears e Britten, fotografati fuori della Red House di Aldeburgh (20 maggio 1976) durante il programma *Musical Triangles* della Thames Television. Da *Pictures from a Life*, cit.

Der Unterricht (VI. Auftritt). Im Arbeitszimmer lernt Miles die Lateinregeln in Reimform und Flora versucht, es ihm gleichzutun. Dann bittet sie die Erzieherin, «Geschichte zu machen». Schließlich stimmt Miles Kinderreime auf das Wort *Malo* (böse) an, aber er kann der Erzieherin nicht sagen, wo er sie gelernt hat.

Der See (VII. Auftritt). Wir befinden uns nun im Park, am Seeufer, wo die Erzieherin Flora ein wenig in Erdkunde unterrichtet. Das Mädchen singt ein Schlaflied für seine Puppe; am gegenüberliegenden Ufer erscheint eine tragische Figur: Miss Jessel. So schnell wie sie erscheint, verschwindet sie wieder und obwohl sie nicht darüber sprechen, weiß die Erzieherin, dass das Mädchen die Erscheinung gesehen hat: beide Kinder sind verloren.

In der Nacht (VIII. Auftritt). Quint ist auf dem Turm und Miles, im Nachthemd, sieht fasziniert zu ihm hinauf. Auch Miss Jessel erscheint Flora, und die beiden Geister machen den Kindern verlockende Versprechungen. Die Erzieherin erscheint und fragt die Kinder warum sie nicht im Bett seien. Miles antwortet: «Sehen sie, ich bin böse, nicht wahr?»

ZWEITER AKT

Unterhaltung und Selbstgespräch (I. Auftritt). Aus der Unterhaltung zwischen Quint und Miss Jessel wird klar, was sie einander bedeuteten und dass sie sich der Kinder zu bemächtigen gedenken. Ihre Entschlossenheit wird durch das Zitieren von Yeats bedeutsamen Satzes «die Zeremonie der Unschuld ist beendet» klar. Die Erzieherin ist allein: «verloren in dem Labyrinth des Bösen» bringt sie ihr ganzes Entsetzen zum Ausdruck.

Die Glocken – Miss Jessel (II. und III. Auftritt). Glockenklang ist zu hören. Flora und Miles stimmen auf dem Friedhof ein selbsterfundenes Lied an. Sie scheinen unschuldig und rein, aber die Erzieherin läßt sich nicht täuschen. Sie vertraut Mrs. Grose an, daß die Kinder «nicht spielen, sondern von fürchterlichen Dingen sprechen». Miles gibt der Erzieherin zu verstehen, daß er weiß, was sie über Quint und Miss Jessel erfahren hat und fordert sie auf, einzugreifen. Die Erzieherin ist verzweifelt und will entfliehen, aber nach einem fürchterlichen Zusammentreffen mit Miss Jessel überlegt sie es sich anders und beschließt, den Vormund in einem Brief um eine Unterredung zu bitten.

Das Schlafzimmer – Quint (IV. und V. Auftritt). In der gleichen Nacht erzählt sie Miles von dem Brief und fleht ihn an, sich ihr anzuvertrauen. Der Junge aber hört die Stimme von Quint, schweigt und, erst einmal alleine, bringt er den Brief an sich.

Das Klavier – Flora – Miles (VI., VII. und VIII. Auftritt). Im Studierzimmer spielt Miles Klavier und verschleiert so das Verschwinden von Flora, die Miss Jessel entgegeneilt. Mrs. Grose und die Erzieherin laufen dem Mädchen von Panik ergriffen hinterher und finden sie schließlich am See mit Miss Jessel. Die Erzieherin stellt Flora zur Rede. Das Kind leugnet alles und lehnt sich haßerfüllt gegen sie auf. Die Haushälterin verteidigt Flora, aber am Morgen danach erzählt sie der Erzieherin, daß Flora im Schlaf entsetzliche Dinge gesagt hat. Sie fügt noch hinzu, daß der Brief niemals abgeschickt wurde: Miles muß ihn genommen haben. Die Haushälterin bringt das Mädchen zu seinem Onkel. Alleine mit Miles versucht die Erzieherin, den Jungen zu einem Geständnis zu bewegen, aber Quints Stimme wird immer einflußreicher. Die Erzieherin bedrängt Miles bis er schließlich gesteht, den Brief an sich genommen zu haben. Aber sie läßt ihn nicht in Ruhe. Endlich stößt er einen verzweifelten Schrei aus: «Peter Quint, du Dämon!». Quint verschwindet, aber die Anstrengung war zu groß: Miles bricht tot zusammen.

Bibliografia

a cura di Emanuele Bonomi

Alla morte di Britten, avvenuta il 4 dicembre 1976, il necrologio pubblicato due giorni dopo sulle colonne del «Times» sembrò riassumere in modo paradigmatico il rimpianto di tutta una nazione per una perdita tanto dolorosa. Con lui se ne andava infatti non soltanto il «primo compositore britannico ad aver dedicato in modo prolifico la fase matura della sua carriera al teatro musicale», ma anche «il primo musicista inglese ad aver catturato e fermato l'attenzione dei musicisti e degli spettatori in tutto il mondo, come in patria». Accanto al grande operista, capace di risollevare in modo tanto repentino le sorti della musica inglese del primo Novecento, dandole risonanza amplissima al pari di un fresco respiro cosmopolita, Britten si era distinto per una straordinaria e multiforme attività di promotore artistico, culminata da un lato nella creazione insieme al tenore Peter Pears, inseparabile compagno di vita, dell'English Opera Group, una compagnia d'opera indipendente dedita dal 1946 alla diffusione di nuovi lavori inglesi e al recupero di quelli antichi, dall'altro nell'inaugurazione due anni più tardi dell'Aldeburgh Festival, dal nome della località di villeggiatura nel Suffolk dove il musicista aveva preso la residenza a partire dal 1947. A definire il ritratto di un artista completo e versatile come pochi rimangono infine le brillanti capacità esecutive, nella doppia veste di pianista e direttore d'orchestra, accompagnate da uno stile elegante e preciso, da più parti paragonato alla tersa scrittura mozartiana.

Grazie all'importante impulso dato da Britten alla cultura musicale inglese del secondo Novecento, la ricerca musicologica ha potuto beneficiare in misura decisiva della rilevanza artistica e professionale della sua operosità. Con gli ingenti introiti finanziari derivati dal successo delle opere del compositore è stato possibile istituire nell'area di Aldeburgh una serie di strutture espositive e conservative dal valore inestimabile, basti citare la fornitissima Britten-Pears Library and Archive, che raccoglie autografi, schizzi musicali e un'enorme mole di materiale documentario. Da quegli spazi e a partire da quelle fonti gli studi su Britten hanno mosso i loro primi passi e, grazie in particolare all'instancabile attività di Donald Mitchell, amico personale del compositore, hanno raggiunto nel brevissimo periodo risultati e proporzioni davvero notevoli. Di Mitchell sono, tra gli altri, il primo catalogo completo delle opere dell'artista, pubblicato nella sua seconda edizione tre anni dopo la scomparsa di quest'ultimo,¹ una ricostruzione biografica condotta attraverso più di quattrocento testimonianze fotografiche e redatta con la collaborazione di John Evans,² e un importante contributo di carattere analitico, che si propone di studiare la fertile relazione artistica intessuta dal giovane Britten con il poeta Wystan Hugh Auden.³

¹ *Benjamin Britten. A Complete Catalogue of his Published Works*, a cura di Donald Mitchell, London, Boosey & Hawkes, 1963, 1973².

² DONALD MITCHELL – JOHN EVANS, *Pictures from a Life. Benjamin Britten, 1913-1976. A Pictorial Biography*, London, Faber, 1978.

³ DONALD MITCHELL, *Britten and Auden in the Thirties. The Year 1936*, London, Faber, 1981; rist. Woodbridge, Boydell Press, 2000 («Aldeburgh Studies in Music», 5).

A completare il quadro dei primi vent'anni di ricerca sul musicista occorre segnalare il gran numero di profili biografici, testimoni di un affetto sincero nonostante il tono inevitabilmente agiografico di gran parte di essi,⁴ accanto ad alcuni imprescindibili lavori di natura critica, come i volumi di Erwin Stein e Hans Keller⁵ – il primo dei quali cita un passaggio dall'opera *The Turn of the Screw* per illustrare il concetto di politonalità –, oppure gli studi di Peter Evans,⁶ prima monografia a prendere in esame l'intero *corpus* della produzione musicale di Britten, e di Arnold Whittall, che prende le mosse da un'analisi schenkeriana comparata dei linguaggi utilizzati dal musicista inglese e dal suo conterraneo Michael Tippett.⁷ Degni di menzione sono infine alcuni lavori di carattere più settoriale: dai compendi incentrati sulla disamina dell'intera produzione teatrale approntati da Patricia Howard ed Eric Walter White⁸ al volume curato da David Herbert,⁹ che raccoglie tutti i libretti delle opere di Britten, corredati da preziose illustrazioni delle prime produzioni; dallo studio di Sandra Corse,¹⁰ dedicato al confronto del lessico operistico del compositore con quello di due illustri predecessori, agli utilissimi strumenti di ricerca bibliografica costituiti da due testi complementari quali *A Britten Source Book* e *A Britten Discography*.¹¹

Con la comparsa nel 1992 dell'autorevole biografia firmata da Humphrey Carpenter, la ricerca subì una brusca sterzata.¹² In essa l'autore descriveva l'intera parabola esistenziale di Britten senza più ipocrisie ed esitazioni, dando ampio risalto a tematiche fino ad allora sottaciute, come la pederastia del compositore e l'accettazione tormentata della propria omosessualità. Da quel momento le questioni di 'genere' e quelle più legate alla personalità e al coinvolgimento politico del musicista hanno tenuto banco a più riprese, permettendo l'apertura di nuove quanto feconde vie di indagine, esplorate soprattutto da una seconda generazione di studiosi attiva negli Stati Uni-

⁴ Nel novero citiamo la prima monografia dedicata a Britten, ERIC WALTER WHITE, *Benjamin Britten. A Sketch of His Life and Works*, London, Boosey & Hawkes, 1948; rist. ampl. ivi, 1954; l'entusiastico volume edito per festeggiare il cinquantesimo compleanno del musicista, *Tribute to Benjamin Britten on his Fiftieth Birthday*, a cura di Anthony Gishford, London, Faber & Faber, 1963; infine una serie di titoli in lingua inglese redatti all'interno della cerchia di parenti, amici, collaboratori e ammiratori: IMOGEN HOLST, *Britten*, London, Faber & Faber, 1966 («The Great Composers»); ALAN KENDALL, *Benjamin Britten*, London, Macmillan, 1973; ALAN BLYTH, *Remembering Britten*, London, Hutchinson, 1981 (il volume raccoglie le testimonianze di una trentina di persone vicine al compositore); RONALD DUNCAN, *Working with Britten. A Personal Memoir*, Bideford, Rebel, 1981; CHRISTOPHER HEADINGTON, *Britten*, London, Eyre Methuel, 1981 («The Composer as Contemporary»), rist. London, Omnibus, 1996 («The Illustrated Lives of the Great Composers»); MICHAEL KENNEDY, *Britten*, London, Dent, 1981 («The Master Musicians Series»); rist. Oxford, Oxford University Press, 2000; BETH BRITTEN, *My Brother Benjamin*, Buckinghamshire, Kensal, 1986.

⁵ ERWIN STEIN, *Form and Performance*, pref. di Benjamin Britten, London, Faber & Faber, 1962; *Benjamin Britten. A Commentary on his Works from a Group of Specialists*, a cura di Donald Mitchell e Hans Keller, London, Rockliff, 1952; rist. Westport, Greenwood Press, 1972.

⁶ PETER EVANS, *The Music of Benjamin Britten*, London, Dent, 1979; rist. Oxford, Clarendon Press, 1996.

⁷ ARNOLD WHITTALL, *The Music of Britten and Tippett. Studies in Themes and Techniques*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982.

⁸ PATRICIA HOWARD, *The Operas of Benjamin Britten. An Introduction*, London, Barrie & Rockliff, 1969; ERIC WALTER WHITE, *Benjamin Britten. His Life and Operas*, London, Faber, 1970, 1983².

⁹ *The Operas of Benjamin Britten. The Complete Librettos Illustrated with Designs of the First Productions*, a cura di David Herbert, London, Hamilton, 1979.

¹⁰ SANDRA CORSE, *Opera and the Uses of Language. Mozart, Verdi and Britten*, Rutherford, Fairleigh Dickinson University Press, 1987.

¹¹ *A Britten Source Book*, a cura di John Evans, Philip Reed e Paul Wilson, Aldeburgh, The Britten-Estate, 1987; 1988² (la bibliografia, suddivisa per soggetti, è accompagnata da un corposo profilo cronologico di Britten, dal catalogo delle sue opere e da una breve discografia); CHARLES H. PARSONS, *A Benjamin Britten Discography*, Lewiston-Lampeter, Mellen, 1990 («Studies in History and Interpretation of Music», 31).

¹² HUMPHREY CARPENTER, *Benjamin Britten. A Biography*, London, Faber, 1992.



Il giro di vite al Teatro La Fenice di Venezia, 1972 (allestimento del Teatro alla Scala di Milano); regia di Virginio Puecher, scene di Puecher e Ugo Mulas, costumi di Ebe Colciaghi. In scena, sopra: Claudio Iachino (Miles), Cinzia De Mola (Flora); sotto: Herbert Handt (Quint), Nellie Praganza (Miss Jessel). Foto AFI. Archivio storico del Teatro La Fenice.

ti a partire dai primi anni Novanta. Al filone dei cosiddetti *gender studies*¹³ appartengono i numerosi contributi di Philip Brett,¹⁴ lo studio di John Bridcut, una descrizione con dovizia di dettagli delle *liasons dangereuses* che Britten intrattenne nel corso della sua vita con una serie di adolescenti, tra cui il giovane David Hemmings – primo interprete del ruolo di Miles in *The Turn of the Screw* e in seguito attore di prim'ordine (lo si ricorda soprattutto come protagonista di *Blow Up* di Michelangelo Antonioni nel 1966) –,¹⁵ e alcuni articoli significativi, tra i quali non mancano anche saggi in lingua italiana;¹⁶ di tutt'altra angolatura è invece il lavoro di Paul Kildea, una selezione di materiale documentario ed epistolare da cui traspare il ritratto di un artista politicamente impegnato e schierato in favore di un pacifismo intransigente.¹⁷

In anni recenti il panorama delle pubblicazioni si è infine arricchito in ogni ambito di indagine. Prima fra tutte in ordine di importanza è l'edizione del lascito epistolare di Britten, data alle stampe nel 1991 in due volumi a cura di Donald Mitchell e Philip Reed che coprono un periodo di circa vent'anni fino al 1945,¹⁸ quindi aggiornata sette anni più tardi con l'integrazione di due volumi ulteriori che arrivano fino alla fine degli anni Cinquanta.¹⁹ L'imponente opera editoriale offre un'amplessissima selezione di lettere e pagine di diario che riescono a raccontare con sincerità disarmante aspetti spesso difficili della biografia dell'autore, il cui privato viene mostrato nel modo più autentico, specialmente nella corrispondenza intima con il compagno Peter Pears, diventando inoltre documento unico della collaborazione tra un grande musicista e il suo interprete supremo.²⁰ A partire dai primi anni Novanta un buon numero di cataloghi tematici e di strumenti bibliografici ha aggiornato e messo finalmente ordine ai quasi trent'anni di abbondantissimi studi musicologici su Britten,²¹ mentre a spaziare su un'eterogeneità di tematiche sono state la sillo-

¹³ Due tra i testi fondamentali sull'argomento sono WAYNE KOESTENBAUM, *The Queen's Throat. Opera, Homosexuality, and the Mystery of Desire*, New York-London, Poseidon, 1993; *En Travesti. Women, Gender Subversion, Opera*, a cura di Corinne E. Blackmer e Patricia Juliana Smith, New York, Columbia University Press, 1995. Il lettore italiano può rivolgersi al saggio di DAVIDE DAOLMI-EMANUELE SENICI, «L'omosessualità è un modo di cantare». Il contributo «Queer» all'indagine sull'opera in musica, «Il Saggiatore musicale», VIII/1, 2000, pp. 137-178.

¹⁴ PHILIP BRETT, *Britten's Dream*, in *Musicology and Difference. Gender and Sexuality in Music Scholarship*, a cura di Ruth A. Solie, Berkeley, University of California Press, 1993, pp. 259-280; Id., *Eros and Orientalism in Britten's Operas*, in *Queering the Pitch. The New Gay and Lesbian Musicology*, a cura di Philip Brett, Gary Thomas e Elizabeth Wood, New York-London, Routledge, 1994, pp. 235-256; Id., *Music and Sexuality in Britten. Selected Essays*, a cura di George E. Haggerty, Berkeley-London, University of California Press, 2006.

¹⁵ JOHN BRIDCUT, *Britten's Children*, London, Faber, 2006.

¹⁶ CLIFFORD HINLEY, *Contemplation and Reality. A Study in Britten's «Death in Venice»*, «Music & Letters», LXXXI/4, 1990, pp. 511-523; MICHELE GIRARDI, *Billy Budd come Desdemona?*, in *Benjamin Britten, «Billy Budd»*, Venezia, Teatro La Fenice, 2000, pp. 127-136; DAVIDE DAOLMI, «Amanti a letto! È ormai l'ora delle fate», «La Fenice prima dell'Opera», 2004/2, pp. 109-132, e Id., *Non è un paese per vecchi*, ivi, 2008/5, pp. 19-32.

¹⁷ *Britten on Music*, a cura di Paul Kildea, Oxford-New York, Oxford University Press, 2003.

¹⁸ *Letters from a Life. The Selected Letters and Diaries by Benjamin Britten (1913-1976)*, a cura di Donald Mitchell e Philip Reed, 2 voll., London, Faber, 1991 (I. 1923-1939; II. 1939-1945).

¹⁹ *Letters from a Life. The Selected Letters by Benjamin Britten (1913-1976)*, a cura di Donald Mitchell, 2 voll., London, Faber & Faber, 1998-2008 (III. 1946-1951, a cura di Donald Mitchell, Philip Reed e Mervyn Cooke; IV. 1952-1957, a cura di Philip Reed, Mervyn Cooke e Donald Mitchell, Woodbridge, Boydell Press).

²⁰ Di recente è disponibile sul mercato editoriale anche un prezioso volume che raccoglie le memorie del tenore inglese, PETER PEARS, *The Travel Diaries of Peter Pears (1936-1978)*, a cura di Philip Reed, Woodbridge, Boydell Press, 1995 («Aldeburgh Studies in Music», 2).

²¹ BORIS FORD, *Benjamin Britten's Poets. The Poetry He Set to Music*, Manchester, Carcanet, 1994; PETER JOHN HOGDSON, *Benjamin Britten. A Guide to Research*, New York, Garland, 1996 («Garland Composer Resource Manuals», 39; il volume è corredato inoltre dalla descrizione della biblioteca Britten-Pears ad Aldeburgh); *Benjamin Britten. A Complete Catalogue of His Published Works*, a cura di Paul Banks, Aldeburgh, Britten-Pears Library, 1999 (una prima catalogazione delle opere di Britten era stata curata dall'autore nel saggio *Encompassing a Pleni-*



Il giro di vite a Venezia, La Fenice al Malibrán 1983; regia di Virginio Puecher, scene di Puecher e Ugo Mulas, costumi di Ebe Colciaghi. In scena, sopra: Mario Bolognesi (Quint), Martina Lazzarini (Flora); sotto: Adele Cossi (Miss Jessel), Anna Lazzarini (Miles). Foto Graziano Arici & Mark A. Smith. Archivio storico del Teatro La Fenice.

ge curata da Christopher Palmer,²² seguita dalla raccolta edita dalla Cambridge University Press e supervisionata da Mervyn Cooke,²³ che ospita una notevole quantità di saggi, offerti sia da coloro che conobbero di persona il compositore sia da musicologi emergenti, incentrati su considerazioni di carattere analitico (come lo studio di Eric Roseberry)²⁴ oppure su approfondimenti di genere in merito alle possibili implicazioni tra biografia e opera (su cui scrive Clifford Hindley).²⁵

Con la sola importante eccezione della bella monografia di Michael Oliver, che nella veste di giornalista radiofonico e autore televisivo propone gli eventi significativi della vita del musicista attraverso una narrazione molto personale, corredata di documenti inediti quali lettere e interviste raccolte durante gli anni di lavoro per la BBC,²⁶ le linee guida della ricerca britteniana negli ultimi quindici anni sono state quasi totalmente orientate al versante analitico, mescolato all'approfondimento del soggetto biografico. Al riguardo occorre citare gli studi di Philip Ernst Rupprecht, che dà una lettura personalissima dell'idea di fusione tra parola e espressione musicale tanto cara al compositore anglosassone,²⁷ e di Claire Seymour, che partendo dai medesimi presupposti offre un'attenta disamina della produzione teatrale di Britten, intrecciando significativamente approfondimenti sulle partiture a considerazioni di carattere estetico, legate anche alla necessità del compositore di palesare attraverso la propria musica le ansie e le inquietudini della vita privata.²⁸ Sulla via tracciata dalla monumentale opera di Peter Evans si colloca il puntuale contributo di Christopher Mark, che esplora l'evoluzione della concezione tonale nella produzione giovanile di Britten,²⁹ mentre di prospettiva più generale sono i titoli di James Day e Ferdinando Abbri, che allargano lo sguardo fino a comprendere l'intera produzione inglese del primo Novecento,³⁰ oppure il lavoro di Mervyn Cooke, che si iscrive nel filone di studi 'orientalistic'.³¹

tude. Cataloguing the Works of Benjamin Britten, «Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae», XXXIV/3-4, 1992, pp. 317-343); STEWART R. CRAGGS, *Benjamin Britten. A Bio-Bibliography*, Westport-London, Greenwood, 2002.

²² *The Britten Companion*, a cura di Christopher Palmer, London, Faber, 1984 (l'opera offre una collezione di 36 saggi).

²³ *The Cambridge Companion to Benjamin Britten*, a cura di Mervyn Cooke, Cambridge, Cambridge University Press, 1999 («Cambridge Companions to Music»). Di poco precedente è una preziosa silloge, *On Mahler and Britten. Essays in Honour of Donald Mitchell on His Seventieth Birthday*, a cura di Philip Reed, Woodbridge, Boydell Press, 1995 («Aldeburgh Studies in Music», 3), che offre spunti interessanti di carattere documentario e stilistico.

²⁴ ERIC ROSEBERRY, *The Concertos and Early Orchestral Scores. Aspects of Style and Aesthetic*, in *The Cambridge Companion*, cit., pp. 233-244.

²⁵ CLIFFORD HINDLEY, *Eros in Life and Death. «Billy Budd» and «Death in Venice»*, ivi, pp. 147-164.

²⁶ MICHAEL OLIVER, *Benjamin Britten*, London, Phaidon, 1996. Un prezioso contributo biografico dello stesso anno è costituito inoltre dal corposo studio di XAVIER DE GAULLE, *Benjamin Britten, ou L'impossible quiétude*, Arles, Actes Sud, 1996.

²⁷ PHILIP ERNST RUPPRECHT, *Britten's Musical Language*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001. Dello stesso autore si veda anche il saggio *Tonal stratification and uncertainty in Britten's music*, «Journal of Music Theory», XI/2, 1996, pp. 311-346.

²⁸ CLAIRE SEYMOUR, *The Operas of Benjamin Britten. Expression and Evasion*, London, Boydell, 2004. Sulla parabola operistica di Britten si legga anche MICHAEL WILCOX, *Benjamin Britten's Operas*, Bath, Absolute Press, 1997.

²⁹ CHRISTOPHER MARK, *Early Benjamin Britten. A Study of Stylistic and Technical Evolution*, New York-London, Garland, 1995 («Outstanding Dissertations in Music from British Universities»).

³⁰ JAMES DAY, 'Englishness' in Music. *From Elizabethan Times to Elgar, Tippett and Britten*, London, Thames, 1999; FERDINANDO ABBRI, *Un altro paesaggio. Studi sulla musica britannica del Novecento*, Firenze, Edizioni Firenze, 2001.

³¹ MERVYN COOKE, *Britten and the Far East. Asian Influences in the Music of Benjamin Britten*, Woodbridge, Boydell Press, 1998 («Aldeburgh Studies in Music», 4).



The Turn of the Screw al Teatro La Fenice di Venezia, 1992 (allestimento dell'Opernhaus di Colonia); regia di Michael Hampe (ripresa da Christoph Meyer), scene e costumi di John Gunther. In scena: Anna Steiger (l'istitutrice). Foto Graziano Arici & Mark A. Smith. Archivio storico del Teatro La Fenice.

Per concludere, degna di menzione è anche la recentissima pubblicazione di Graham Elliott, nella quale lo studioso presenta un'originale interpretazione della parabola artistica di Britten a partire dalla sua ossessione per lo 'spazio sacro';³² se talvolta le posizioni dell'autore possono sembrare un po' forzate è innegabile che, almeno per quanto riguarda la produzione teatrale, il compositore avesse in mente una dimensione rituale, testimoniata dalla diretta filiazione a livello formale che opere apparentemente insospettabili come *Owen Wingrave* o *Death in Venice* hanno con l'esperienza delle *chamber operas* e, in seguito, delle *church parables*.

Sesta opera del catalogo teatrale di Britten, *The Turn of the Screw* rappresenta uno degli incontri più affascinanti e perfetti del repertorio lirico con il tema del soprannaturale e dell'incon-

³² GRAHAM ELLIOTT, *Benjamin Britten. The Spiritual Dimension*, Oxford, Oxford University Press, 2006.

scibile. Ricavata dall'omonimo racconto di Henry James, magistralmente costruito intorno a un'inesorabile quanto graduale parabola di tensione, intessuta più su equivoci e paure sotterranee che su azioni vere e proprie, l'opera mantiene intatto il fascino dell'originale, concentrandosi sul velo di mistero che circonda la cerchia di personaggi – in particolare i due bambini e i loro rapporti con i fantasmi. Né d'altronde il compositore cercò di proporre una specifica chiave di lettura, preferendo rinunciare al titolo originario *The Tower and the Lake*, colmo di rimandi freudiani forse troppo espliciti, per porre lo spettatore di fronte a un sottilissimo gioco di enigmi, allusioni e movimenti dell'inconscio che portano poco alla volta verso l'irreparabile catastrofe. Oscuri rapporti di natura sessuale mai svelati – omosessualità, pedofilia, ninfomania? – percorrono sottovoce l'intera narrazione su cui grava d'altra parte anche il terribile sospetto che gli avvenimenti descritti possano essere solo il frutto delle fantasie mentali dell'istitutrice, che proietta sugli innocenti bambini, in particolare sul più grande dei due, Miles, le proprie paure, i propri desideri repressi e il proprio attaccamento morboso.

Fedele riflesso della misteriosa ambiguità che circonda l'opera è l'eterogeneità interpretativa che sorregge i principali contributi critici sul lavoro: chi intravede in *The Turn of the Screw* l'eterna lotta tra Bene e Male come Donald Mitchell,³³ chi propende d'altra parte per il delirio nevrotico dell'istitutrice come Wilfrid Mellers,³⁴ oppure chi, nel tentativo di compiere un'esegesi dell'opera senza trascurare il testo originario di James, analizza il personaggio di Quint da diverse prospettive. Si vedano al riguardo lo studio di Christopher Palmer,³⁵ oppure saggi più recenti come quelli firmati da Claire Seymour³⁶ e da Philip Ernst Rupprecht,³⁷ che considerano il malvagio fantasma ricorrendo a parallelismi con il vissuto biografico di Britten o marcandone la singolarità alla luce della difficile relazione dell'autore con la severa società del tempo. Ulteriori spunti di approfondimento sono reperibili nella cospicua messe di articoli dedicati all'opera,³⁸ dove non mancano preziosi contributi in lingua italiana,³⁹ mentre per una visione d'insieme, che prende in esame fonte letteraria, libretto e trasposizione musicale, sono disponibili sul mercato la già citata monografia curata da Patricia Howard per la serie «Cambridge Opera Handbooks» e il titolo corrispettivo della collana francese «L'avant-scène Opéra».⁴⁰

³³ DONALD MITCHELL, «*The Turn of the Screw*». A Note on its Thematic Organization, «Monthly Musical Record», LXXXV, 1955, pp. 95-100.

³⁴ WILFRID MELLERS, *Turning the Screw*, in *The Britten Companion*, cit., pp. 144-152.

³⁵ CHRISTOPHER PALMER, *The Colour of the Music*, in *Benjamin Britten. «The Turn of the Screw»*, a cura di Patricia Howard, Cambridge, Cambridge University Press, 1985, pp. 101-125.

³⁶ CLAIRE SEYMOUR, «*The Turn of the Screw*», in EAD., *The Operas of Benjamin Britten. Expression and Evasion*, cit., pp. 181-211.

³⁷ PHILIP ERNST RUPPRECHT, «*The Turn of the Screw*». *Innocent Performance*, in ID., *Britten's Musical Language*, cit., pp. 138-186.

³⁸ MANSEL STIMPSON, *Drama and Meaning in «The Turn of the Screw»*, «Opera Quarterly», IV/3, 1986, pp. 75-82; CLIFFORD HINLEY, *Why does Miles die? A Study of Britten's «The Turn of the Screw»*, «The Musical Quarterly», LXXIV/1, 1990, pp. 1-17; MAX F. SCHULZ, *An unending Horror. Henry James's and Benjamin Britten's Turn(ings) of the Screw*, «Yearbook of Interdisciplinary Studies in the Fine Arts», II, 1990, pp. 37-48; PHILIP BRETT, *Britten Bad Boys. Male Relations in «The Turn of the Screw»*, «Repercussions», I/2, 1992, pp. 5-25; LLOYD WHITSELL, *Doubt and Failure in Britten's «The Turn of the Screw»*, «Indiana Theory Review», XIII/2, 1992, pp. 41-87.

³⁹ FEDELE D'AMICO, *I fantasmi di Britten*, in ID., *I casi della musica*, Milano, Il Saggiatore, 1962, pp. 47-50; GIORGIO PESTELLI, «*Il giro di vite*», in *Guida all'opera. Da Monteverdi a Henze*, a cura di Gioacchino Lanza Tomasi, Milano, Mondadori, 1971, 1983², pp. 96-108; GUIDO PADUANO, «*Il giro di vite*», in ID., *Il giro di vite. Percorsi dell'opera lirica*, Firenze, La Nuova Italia, pp. 225-253.

⁴⁰ *Benjamin Britten. «Le tour d'écrou» – «Owen Wingrave»*, «L'avant-scène Opéra», n. 173, 1996.

Dall'archivio storico del Teatro La Fenice

a cura di Franco Rossi

Il rito dell'innocenza affonda in laguna

Le esecuzioni della musica di Benjamin Britten al Teatro La Fenice si aprono nel segno del IX Festival internazionale di musica contemporanea: la *Passacaglia* e i *Quattro preludi marinari* da *Peter Grimes* (15 settembre 1946, concerto inaugurale della rassegna), insieme a composizioni di Ravel. Il concerto diretto da Gregor Fitelberg, pochi mesi dopo la conclusione del secondo conflitto mondiale, denota la volontà di risarcire il mondo francese e inglese, fino ad allora drasticamente silenti nei programmi veneziani.

Di qui in poi le composizioni strumentali di Britten furono di casa in laguna, ma Venezia e il Teatro La Fenice volevano da lui l'opera nuova, e così fu, con la mediazione del Festival. Correva l'anno 1954, e i veneziani erano immersi in una stagione tanto sontuosa quanto varia, inaugurata il 7 gennaio da *Don Carlo* con Boris Christoff e proseguita con un allestimento interamente tedesco dei *Meistersinger von Nürnberg*. Dopo Wagner Puccini, in un originale dittico composto dal *Tabarro* e *Amahl e gli ospiti notturni* del giovane Gian Carlo Menotti, affidato alla bacchetta di Bruno Bartoletti, men che trentenne. Giacinto Prandelli fu poi Werther, e Cavaradossi in *Tosca*, scontrandosi con lo Scarpia di Mariano Stabile per i begli occhi di Maria Caniglia, Floria. I melomani più spinti ebbero momenti di gloria assoluta prima con Beniamino Gigli in *Pagliacci*, poi con Maria Callas e Ettore Bastianini in *Lucia di Lammermoor*. Né mancarono le rarità con interpreti di valore assoluto: Vittorio Gui diresse il rossiniano *Conte Ory* con Nicola Monti, Giorgio Tozzi, Fernanda Cadoni e Sesto Bruscantini. Infine ancora la Callas, questa volta in *Medea* di Cherubini.

Fu certamente una stagione avvincente, buon antidoto al ricordo ancora vivo dell'ultimo conflitto mondiale e segno della ripresa economica in atto. Lo conferma la lettura dei giornali: il 12 settembre «Il gazzettino» titola: *La rinascita del Mezzogiorno è problema nazionale. Scelba documenta a Napoli l'azione vigorosa del Governo*,¹ mentre spunta già allora il nome di Oscar Luigi Scalfaro, all'epoca ancora solo uno dei numerosi padri costituenti.²

Finalmente l'11 settembre del 1954 ha inizio il diciassettesimo Festival internazionale di musica contemporanea, che si apre nel nome di Bartók con il Concerto per pianoforte e orchestra n. 3, accostato al Concerto per orchestra e preceduto dalle *Danze romene*; dirigeva Sergiu Celibidache e al pianoforte sedeva Louis Kentner. La sera successiva Leonard Bernstein dirige la propria *Serenata dal Convito di Platone*, con il sommo Isaac Stern come violino solista. E il nome di Guido Cantelli che ben altra fortuna avrebbe meritato se una morte prematura non ne avesse stroncato la carriera, attesta l'eccellenza dei direttori d'orchestra impegnati nella rassegna. Uno sguardo verso il linguaggio del futuro viene da un programma di prime assolute diretto da Nino Sanzognò,

¹ «Il gazzettino», 12 settembre 1954.

² Ivi, *I problemi dell'Alto Adige esaminati dall'on. Scalfaro*.

nel quale l'arpa di Nicanor Zabaleta si unisce al flauto di Elaine Shaffer e al pianoforte di Henriette Faure nella Seconda Improvvisazione per orchestra di Bruno Maderna, nel Concerto per arpa di Darius Milhaud, nel Concerto per flauto di Virgil Thompson e nel Concerto per pianoforte di Marcel Mirouze.

Fu stimolante anche la parte cameristica, con una serata di Lieder affidata al soprano Lydia Stix accompagnata da un ancor giovane Eugenio Bagnoli, e il *Clavicembalo dodecafonico* di Matthias Hauer eseguito da Viktor Sokolowski, ma la rassegna puntò poi dritta sul teatro musicale, con la prima italiana di *Porgy and Bess*, il celebre capolavoro di George Gershwin, in chiusura. Il titolo nuovo fu commissionato a Britten e debuttò la sera del 14 settembre 1954, una delle date cardine della Fenice novecentesca: *The Turn of the Screw*, su libretto di Myfanwy Piper, dato in lingua originale. L'evento venne lanciato sulla stampa, con una serie di ottimi articoli introduttivi. «Il gazzettino» pubblicò un'intervista a Britten realizzata dalla penna quanto mai ispirata e poetica dell'anglista Aldo Camerino nello stesso giorno della prima rappresentazione assoluta:

Mi fanno fermare in un corridoio pochissimo illuminato del Teatro La Fenice, e mi si fa incontro, con tenerezza quasi commovente, una figura inaspettata in questi giorni di denso scirocco. Il ritardo col quale vedrò Benjamin Britten è compensato certo anche da questa benedizione. Ma mentre mi asciugo le ultime goccioline di sudore e mi par quasi di sorridere a quel fiato tenebroso, scaturito dalle viscere del teatro illustre a tutta gioia di chi lo frequenta nei recessi meno noti, mi accorgo che da dietro un uscio viene il suono di un pianoforte, e una vocetta educata e un poco flebile segue dolcemente le note. Subito è silenzio, un silenzio come quelli, mi dico, che precedono in una sala di spettacoli, lo scroscio degli applausi: un attimo. E infatti la porta s'apre: ecco uomini e donne affaccendati a lodare e carezzare un bimbetto dal volto liscio, dagli occhi chiari: David Hemmings, che fa la parte di Miles, il bambino, nel *Giro di vite* di Britten, che vedremo e sentiremo per la prima volta nel mondo nel nostro maggior teatro. È contento, il piccolo David, un po' sorpreso, adesso che lo ringraziano e gli fanno festa: e poco fa è caduto, morto di terrore, fra le braccia della governante. Tutti si danno da fare. Anche un poco per nascondere la commozione che prende se una prova importante è finita, e le cose sono andate secondo il desiderio.

Ecco Mrs. Myfanwy Piper che con intelligente fedeltà ha saputo ridurre a libretto il *Giro di vite* di Henry James. Ecco suo marito, il pittore John Piper, il quale ha dovuto, mi dice, risolvere non pochi problemi per escogitare le scene adatte a un'opera che certo non era facilmente trasferibile su un palcoscenico. Ecco Mr. Douglas, l'atletico e ridente manager del Britten. Ecco il giovane regista Basil Coleman, che discorre dell'opera sua con accalorata modestia. Ecco altri: cantanti e musicisti. Una piccola ressa, nella sala non grande. E adesso, a un tratto, s'isola dalla cerchia dei collaboratori e amici un uomo sui quarant'anni, alto e con qualche cosa di diverso dagli altri su quel volto lieto. Un uomo coi capelli d'un biondo quasi fulvo, mitemente serpeggianti in brevi ricciolini, con un bizzarro aggrottamento lieve, che gli fa strizzare gli occhi, ma adesso li riapre e la sua natura allegra a un tempo e ispirata ha il sopravvento. Un mutevole volto, ma al quale la natura ha imposto una gentilezza sicura, che pare dica una lucidità pronta ad affrontare quello che è difficile, e a renderlo con la chiarezza che l'artista conferisce sempre con gioia anche a quello che chiaro non è. Contento, Britten accarezza il piccolo David, e poi esce con me e attraversiamo il corridoio, e in una stanza ampia sediamo uno accanto all'altro. Il silenzio è succeduto al brusio, la calma a quell'affaccendarsi. E quel che m'accade di guardare, mi sembra una placida pianura.³

In questi stessi giorni c'è un contrasto stridente tra questa descrizione, poetica ed affascinante, e la cronaca. Se da una parte infatti Giorgio La Pira interviene, e non una sola volta, sulla funzione dello scrittore nella società, la vicenda che maggiormente tiene banco nei caldi giorni di settembre è quella legata al legame di Fausto Coppi con la 'dama bianca', al secolo Giulia Locatelli.

³ «Il gazzettino», 14 settembre 1954, *Illustri a Venezia – Benjamin Britten*.



Il balletto *The Prince of Pagodas* con musica di Britten al Teatro La Fenice di Venezia, 1980; coreografia di Sallie Wilson, regia di Beppe Menegatti, scene e costumi di Anna Anni (la prima aveva avuto luogo al Covent Garden di Londra nel 1957, con la coreografia di John Cranko, le scene di John Piper e i costumi di Desmond Heeley). In scena: Carla Fracci (Bellarosa), James Urbain (il Principe). Foto Giacomelli. Archivio storico del Teatro La Fenice.



Curlew River a Venezia, 1985; messinscena del Teatro La Fenice alla Basilica dei SS. Giovanni e Paolo; regia, scene e costumi di Pier'Alli. Foto Graziano Arici & Mark A. Smith. Archivio storico del Teatro La Fenice.

The Prodigal Son a Venezia, 1985; messinscena del Teatro La Fenice alla Basilica dei SS. Giovanni e Paolo; regia, scene e costumi di Pier'Alli. Foto Graziano Arici & Mark A. Smith. Archivio storico del Teatro La Fenice.

Il legame amoroso tra il campione di ciclismo e la giovane marchigiana, ambedue sposati con altra persona, viene sottolineato nei modi più crudi e più drammatici: oggi può stupire leggere il furore nei confronti di un legame extraconiugale che in quei giorni letteralmente scuote l'Italia intera. I titoli a piena pagina si sprecano e narrano dettagliatamente vicende private, dando conto dei risvolti giuridici e giungendo ad ipotizzare l'arresto, oltre che della signora, anche del campione d'Italia: *In seguito alla denuncia per adulterio la 'dama bianca' fermata dai carabinieri a Novi Ligure. Essa è stata tradotta al carcere di Alessandria. Fausto Coppi si è recato ieri mattina a trovare la figliola a Varazze ma non ha rivolto la parola alla moglie.* Accanto a queste notizie troviamo una positiva attenzione al sempiterno problema dell'acqua nel Mezzogiorno (*Il grandioso acquedotto campano servirà ai bisogni di tre milioni e mezzo di persone*) e il curioso avvistamento dei marziani in Francia, il cui sommario non può qui essere taciuto: *Complicati apparecchi a forma di sigaro. Due marziani atterrati nella campagna francese? Uno avrebbe abbracciato un contadino e l'altro immobilizzato un operaio con una strana luce verde.*⁴

In mezzo a tante contraddizioni continuiamo la lettura di Camerino:

Ho l'impressione che una pausa breve esprima la buona volontà del Britten dispostissimo a discorrere dell'opera sua. Che è la sua favorita «la mia beniamina» soggiunge con più largo sorriso; «è sempre così, l'ultimo mio lavoro è sempre quello che mi soddisfa di più. E non si trattava di una fatica agevole. Non bastava abbandonarsi all'ispirazione. Il libretto deriva da un racconto famoso che mi ha dato quando ero ancora ragazzo, e che mi è sempre molto piaciuto. Poteva parere non si trattasse di un argomento teatrale; di quelli che si impongono all'autore di melodrammi (a me il melodramma pare talmente pieno di possibilità, pare il connubio ammirevole di due arti per raggiungere un risultato definitivo, che si comunica a chi ascolta sensazioni così umane...). Ma non appena lessi il libretto di Mrs. Piper, e poi quando discutemmo assieme sulle difficoltà che sorgevano, se pensavo di rivestir di note il libretto: ogni cosa mi si fece viva e diversa nella mente. L'antico ricordo della prima lettura del racconto di James, intenso, mi fu d'aiuto. Anche la mia opera doveva far rabbrivire. E decidemmo che anche gli spettri, i fantasmi della vecchia governante e del servo Quint avrebbero cantato. Fu un modo di creare un clima ancor più oltramoniano alla nostra opera; e, quindi, mi aiutò a immaginare le musiche...»

Benjamin Britten parla con grande facilità e sicurezza; anche se dice certo molte volte cose pensate, ma forse non dette, o dette soltanto nella piccola cerchia di quelli che, artisti e cantanti, collaborano con lui; e cerca di dirle a me, ora, con particolare chiarezza. Ha l'eloquio facile, quella che direi l'amabile scioltezza dell'uomo pensoso. Afferma di essere soddisfatto del risultato: che non fu agevole: tanto che le musiche, incominciate a scrivere il primo d'aprile di quest'anno, riuscì a terminarle soltanto quando le prove, in Inghilterra, erano già iniziate da due settimane. [...]

Osservo che a me il racconto del James non è mai apparso limpidissimo: nemmeno dopo una coscienziosa lettura. Zone d'ombra, di proposito non volute, a illuminare sottofondi; e come un succedersi di luci e di silenzi, di precisazioni meticolose e di sottaciute spiegazioni. È d'accordo, Benjamin Britten, e anzi, con tono più pacato e con voce più piana, mi assicura di aver fatto il possibile perché il mistero e i dubbi che durevolmente ossessionano il lettore del racconto, non sfuggano, anzi maggiormente si determinino nell'opera teatrale: e notevolmente agiscano, suggestionando l'ascoltatore. [...]

Finito anche l'interrogatorio al chiuso. Ed esco dal teatro: e ho una bellissima riprova dell'istinto teatrale del compositore Benjamin Britten. Sui gradini di un ponte, dietro la Fenice, ecco, lui e i suoi collaboratori, seduti e silenziosi. Uno addenta una grossa pagnotta dalla quale traboccano fette di prosciutto e altri affettati: una pagnotta imbottita senza economia. Ma gli altri hanno in mano, oltre a un pane, pomodori crudi, peperoni, cetrioli. Un fiasco, qualche bottiglia sono lì intorno. Mangiano, tutti, col più bell'appetito del mondo: come a una gita, come a una osteria di campagna, come in una scena di teatro. Spiccano quei verdi, quei rossi. Qualche passante si volta a guardare; ma nulla turba questa compun-

⁴ Ivi, 15 settembre 1954.

zione contenuta del pasto semplice dopo la fatica. Britten mangia con gli altri. E ha le guance più accese, e una più evidente, spontanea allegria lo illumina gradevolmente.⁵

La sera del 14 settembre l'opera va finalmente in scena: il pubblico della Fenice riserba uno schietto successo al compositore inglese, prontamente riconosciuto dal «Gazzettino» la sera successiva: *XVII Festival di musica contemporanea. «Il giro di vite» di Britten in prima esecuzione assoluta. L'opera presentata in una esecuzione impeccabile, diretta dall'autore, ha ottenuto da parte del pubblico della Fenice uno schietto, caloroso successo.* Secondo Giuseppe Pugliese:

L'eccellente esecuzione e allestimento del *Giro di vite* presentata in prima esecuzione assoluta, s'è valse della ammirevole, esemplare disciplina, delle capacità tecniche ed artistiche, dell'English Opera Group. Da lodare, senza eccezione, tutti gli interpreti vocali. D'una particolare bravura sono apparsi il soprano Jennifer Vyvyan, voce educatissima ed attrice mirabile, nella difficile parte della istituttrice, ed il piccolo David Hemmings che ha saputo interpretare il ruolo di Miles come meglio non si potrebbe. [...]

Ha diretto la agguerrita, sicura, piccola orchestra l'autore con chiaro equilibrio. Adeguatissimo alle necessità teatrali l'allestimento, sia per le scene ed i costumi di John Piper, che per la eccellente regia di Basil Coleman e l'accorto, preciso gioco di luci.

Il successo delineatosi sin dal primo atto, caloroso e incontrastato, ha assunto proporzioni maggiori alla fine dell'opera. Un intenso, prolungato applauso ha accolto l'autore direttore all'inizio del secondo atto. Alla fine si sono avute una dozzina di chiamate a tutti gli interpreti e a Britten, apparso anche da solo.⁶

Nel séguito dell'articolo emerge il valore assoluto del Festival, che tre anni prima aveva presentato la prima assoluta del *Rake's Progress* di Stravinskij (e che l'anno successivo avrebbe proposto la prima rappresentazione in forma scenica dell'*Angelo di fuoco* di Prokof'ev). Ma dopo le lodi iniziano i rilievi critici. Pugliese cerca di capire la trama:

Il medesimo tentativo abbiamo fatto noi sia verso la 'lunga storia' sia verso il libretto [...] di intuire la conclusione dei fatti esposti, di capire, soprattutto, il segreto di questi terribili, assurdi personaggi, di questa atmosfera ossessiva, di questo terreno viscido, paludoso, di capire infine il perché di questa terribile 'storia di spiriti', di questo 'giallo psicologico'. Ma non ci siamo riusciti. [...]

Con questi due bambini, Flora e Miles, «affonderà il rito dell'innocenza» secondo il verso di Yeats che l'autore mette sulla bocca dei due spettri, di Quint, ex cameriere, di Jessel, ex istituttrice. Se gli spettri appaiono davvero ai bimbi e alla nuova istituttrice, oppure se tutta la storia sia da «interpretare freudianamente come una allucinazione della protagonista sessualmente psicopatica», neppure è dato intuire. Ciò che v'è di certo, nonostante il voluto ermetismo, è la presenza del male, nelle sue forme più perverse, e a questo male soccombe l'innocenza dei due bambini, Flora che fugge, Miles che muore.

Di egualmente certo vi è la corruzione dei due bambini da parte dei due defunti Quint e Jessel, i quali tentano, secondo l'interpretazione della istituttrice, di continuare la loro azione perversa anche da morti. La ribellione di Flora è un enigma. Se ne va con la vecchia governante e nessuno ci dice con quale animo. Miles rimane, ma per poco, con l'istituttrice. Soccombe nella lotta che questa ingaggia con Quint: per salvarlo o per conservarlo alla sua perversione?

Ma i rimproveri che Pugliese intende rivolgere a Britten sono ben altri, e in chiusura il critico impartisce al compositore inglese una vera e propria lezione di drammaturgia:

Il primo errore in cui sono caduti la librettista ed il musicista, ma più il secondo che la prima, è di non aver tenuto conto delle diverse esigenze, della diversa tecnica di un racconto e di un'azione teatrale. [...]

⁵ Ivi, 14 settembre 1954.

⁶ «Il gazzettino», 15 settembre 1954, articolo di Giuseppe Pugliese.

A questa deficienza [la poca chiarezza] avrebbe potuto com'è ovvio rimediare il musicista con la sua interpretazione musicale, ma vedremo subito in quali più gravi modi egli ha mancato al suo compito. [...]

Il senso del male, del peccato, gli incubi, le allucinazioni, il terrore, lo sgomento, la disperazione, l'orrore rimangono, per ciò che riguarda Britten, pretesti puramente letterari, i quali non trovano nessuna eco, nessuna rispondenza nella sua partitura. [...]

Uno spettro, Quint, vocalizza come un noioso soprano, l'istitutrice tenta invano di convincerci di una disperazione che non sente. I due bambini rimangono tali, e il terribile dramma che dovrebbe essere e svolgersi in loro, diventa musicalmente un vano trastullo, un tetro capriccio.

La vera e propria stroncatura dell'opera continua impietosa nel sottolineare tutti gli aspetti che paiono nuocere alla efficacia del lavoro,⁷ anche se non va naturalmente taciuta la difficoltà del compito del recensore, che nel lasso di poche ore dovrebbe cogliere aspetti di novità caratteristici di una concezione teatrale e musicale diversa forse da quella fino ad allora nota ed estranea anche a numerose correnti della stessa contemporaneità, anche se efficace come quella che Britten propose lungo tutta la sua carriera.

Lungo tutta la descrizione e la recensione delle attività del festival non mancano comunque gli incoraggiamenti più alti alla rassegna, e l'eco talora entusiastica di quanto viene allestito ed eseguito in quegli ancor caldi giorni di settembre del 1954 contribuisce a restituire ad una città forse un poco distratta una descrizione puntuale dello stato della musica contemporanea.

⁷ «Resta a parlare della partitura, di tale nullità da rendere, per fortuna, assai facile il compito. [...] Con timbri ed accordi e vari espedienti, Britten tenta di realizzare il necessario clima, di svolgere l'indagine psicologica, ma prevale l'eccesso di cerebralismo, ed una insopportabile aridità formale. [...] Fra voci e strumenti, non intercorre nessun efficace rapporto. Le 15 variazioni all'aria su dodici note sono una banale mistificazione. Le voci si muovono in una quasi costante declamazione dal valore puramente semantico. Tentativi di canto si afflosciano dopo poche battute, mentre i lirismi strumentali (certi brani solistici) sono, come tante altre parti, funerei trastulli» (*ivi*).



Britten a nove anni in una miniatura di Aunt Queenie (Sarah Fanny Hockey). Donata da Britten a William Plover, il librettista di *Gloriana* e delle *Church Parables*, fu da questi lasciata in eredità alla National Portrait Gallery di Londra. Da *Pictures from a Life. Benjamin Britten, 1913-1976*, a cura di Donald Mitchell, con l'assistenza di John Evans, London-Boston, Faber and Faber, 1978.

The Turn of the Screw / Il giro di vite a Venezia e al Teatro La Fenice

An Opera in a Prologue and Two Acts di Myfanwy Piper, musica di Benjamin Britten; ordine dei personaggi: 1. The Prologue 2. The Governess 3. Miles 4. Flora 5. Mrs. Grose 6. Quint 7. Miss Jessel.

1954 – *XVII Festival internazionale di musica contemporanea*

14 settembre 1954 (2 recite) – prima rappresentazione assoluta.

1. Peter Pears 2. Jennifer Vyvyan 3. David Hemmings 4. Olive Dyer 5. Joan Cross 6. Peter Pears 7. Arda Mandikian – M° conc.: Benjamin Britten; reg. Basil Coleman; bozz. e fig.: John Piper; The English Opera Group.

1971-1972 – *Stagione lirica*. Teatro Malibran

18 gennaio 1972 (5 recite, in trad. ritmica italiana).

1. Herbert Handt 2. Gianna Amato 3. Claudio Iachino 4. Cinzia De Mola 5. Stefania Malagù 6. Herbert Handt 7. Nellie Praganza - M° conc.: Ettore Gracis; reg.: Virginio Puecher; scen.: Virginio Puecher, Ugo Mulas; cost.: Ebe Colciaghi; all.: Piccola Scala di Milano (1969).

1983 – *Opere liriche e teatro musicale*

15 maggio 1983 (4 recite, in trad. ritmica italiana).

1. Mario Bolognesi 2. Gianna Amato 3. Martina Lazzarini 4. Anna Lazzarini 5. Christine Batty 6. Mario Bolognesi 7. Adele Cossi - M° conc.: Roger Norrington; reg.: Virginio Puecher; scen.: Virginio Puecher, Ugo Mulas; cost.: Ebe Colciaghi; all.: Piccola Scala di Milano (1969).

1992 – *Manifestazioni del Bicentenario del Gran Teatro La Fenice*

14 aprile 1992 (6 recite).

1. Kurt Streit 2. Anna Steiger 3. Iestyn Morris (Sam Pay) 4. Eileen Hulse 5. Phyllis Cannan 6. Mario Bolognesi 7. Nadine Secunde - M° conc.: Steuart Bedford; reg.: Michael Hampe (ripresa da Christoph Neyer); scen. e cost.: John Gunter; light designer; Hans Toelstede; Strumentisti dell'Orchestra del Teatro La Fenice; all.: Opera di Colonia.

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia



ABBONATI SOSTENITORI

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia **Struttura Organizzativa**

SOVRINTENDENZA

Giampaolo Vianello *sovrintendente*

Cristina Rubini

DIREZIONI OPERATIVE

PERSONALE E SVILUPPO ORGANIZZATIVO

Paolo Libettoni
direttore

Stefano Callegaro
Giovanna Casarin
Antonella D'Este
Lucio Gaiani
Alfredo Iazzoni
Renata Magliocco
Fernanda Milan
Lorenza Vianello
Fabrizio Penzo ◊

MARKETING E COMMERCIALE

Cristiano Chiarot
direttore

Rossana Berti
Simonetta Bonato
Nadia Buoso
Laura Coppola
Barbara Montagner
addetta stampa
Marina Dorigo ◊
Alessia Libettoni ◊

AMMINISTRATIVA E CONTROLLO

Mauro Rocchesso
direttore

Giuseppina Cenedese
Gianni Pilon
Daniela Serao
Anna Trabuio
Dino Calzavara ◊

SERVIZI GENERALI

Ruggero Peraro
responsabile
*nnp**
Stefano Lanzi
Gianni Mejato
Roberto Urdich
*nnp**
Andrea Giacomini ◊
Sergio Parmesan ◊

◊ a termine

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia **Struttura Organizzativa**

DIREZIONE ARTISTICA

Fortunato Ortombina *direttore artistico*

Bepi Morassi *direttore della produzione*

Franco Bolletta *consulente artistico per la danza*

SEGRETERIA ARTISTICA

Pierangelo Conte
segretario artistico

UFFICIO CASTING
Liliana Fagarazzi
Anna Migliavacca

SERVIZI MUSICALI
Cristiano Beda
Salvatore Guarino
Andrea Rampin
Francesca Tondelli

ARCHIVIO MUSICALE
Gianluca Borgonovi
Marco Paladin

AREA FORMAZIONE E PROGRAMMI SPECIALI

Domenico Cardone
responsabile

Thomas Silvestri
Monica Fracassetti ◊

DIREZIONE SERVIZI DI ORGANIZZAZIONE DELLA PRODUZIONE

Paolo Cucchi
assistente

Lorenzo Zanoni
*direttore di scena e
palcoscenico*

Valter Marcanzin

Lucia Cecchelin
responsabile produzione

Silvia Martini ◊

Fabio Volpe
Bruno Bellini ◊

DIREZIONE ALLESTIMENTO SCENOTECNICO

Massimo Checchetto
direttore

Francesca Piviotti

Area tecnica

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Tecnica

<i>Macchinisti, falegnameria, magazzini</i>	<i>Elettricisti e audiovisivi</i>	<i>Attrezzzeria</i>	<i>Interventi scenografici</i>	<i>Sartoria e vestizione</i>
Vitaliano Bonicelli <i>capo reparto</i>	Vilmo Furian <i>capo reparto</i>	Roberto Fiori <i>capo reparto</i>	Marcello Valonta	Carlos Tieppo ◊ <i>capo reparto</i>
Andrea Muzzati <i>vice capo reparto</i>	Fabio Baretin <i>vice capo reparto</i>	Sara Valentina Bresciani <i>vice capo reparto</i>		Bernadette Baudhuin Emma Bevilacqua Elsa Frati Luigina Monaldini Tebe Amici ◊ Valeria Boscolo ◊ Silvana Dabalà ◊ Stefania Mercanzin ◊
Roberto Rizzo <i>vice capo reparto</i>	Costantino Pederoda <i>vice capo reparto</i>	Salvatore De Vero Vittorio Garbin Romeo Gava Dario Piovan Paola Ganeo ◊ Roberto Pirrò ◊		Paola Milani Nicola Zennaro <i>addetti calzoleria</i>
Paolo De Marchi <i>responsabile falegnameria</i>	Alessandro Ballarin Alberto Bellemo Andrea Benetello Michele Benetello Marco Covelli Cristiano Faè Stefano Faggian Federico Geatti Euro Michelazzi Roberto Nardo Maurizio Nava Marino Perini <i>nnp*</i>			
Michele Arzenton <i>nnp*</i>	Alberto Petrovich <i>nnp*</i>			
Roberto Cordella Antonio Covatta <i>nnp*</i>	Tullio Tombolani Teodoro Valle Giancarlo Vianello Massimo Vianello Roberto Vianello Marco Zen Luca Seno ◊ Michele Voltan ◊			
Dario De Bernardin Luciano Del Zotto Roberto Gallo Sergio Gaspari Michele Gasparini Roberto Mazzon Carlo Melchiori Francesco Nascimben Pasquale Paulon Stefano Rosan Claudio Rosan Paolo Rosso Massimo Senis Luciano Tegon Mario Visentin Andrea Zane Pierluca Conchetto ◊ Franco Contini ◊ Cristiano Gasparini ◊ Enzo Martinelli ◊ Francesco Padovan ◊ Giovanni Pancino ◊ Manuel Valerio ◊				

◊ a termine

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Artistica

Joyce Fieldsend ◊
maestro di sala

Maria Cristina Vavolo ◊
altro maestro di sala

Raffaele Centurioni ◊
maestro di palcoscenico

Pier Paolo Gastaldello ◊
maestro rammentatore

Ilaria Maccacaro ◊
maestro alle luci

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

Violini primi

Roberto Baraldi Δ
Giulio Plotino Δ
Fulvio Furlanut •
Nicholas Myall •
Mauro Chirico
Loris Cristofoli
Andrea Crosara
Roberto Dall'Igna
Marcello Fiori
Elisabetta Merlo
Sara Michieletto
Martina Molin
Annamaria Pellegrino
Daniela Santi
Mariana Stefan
Anna Tositti
Anna Trentin
Maria Grazia Zohar

Violini secondi

Alessandro Molin •
Gianaldo Tatone •
Samuel Angeletti Ciaramicoli
Nicola Fregonese
Alessio Dei Rossi
Maurizio Fagotto
Emanuele Fraschini
Maddalena Main
Luca Minardi
Mania Ninova
Elizaveta Rotari
Aldo Telesca
Johanna Verheijen
*nnp**
Roberto Zampieron

Viola

Daniel Formentelli •
Alfredo Zamarra •
Antonio Bernardi
Lorenzo Corti
Paolo Pasoli
Maria Cristina Arlotti
Elena Battistella
Rony Creter
Anna Mencarelli
Stefano Pio
Katalin Szabó

Violoncelli

Emanuele Silvestri •
Alessandro Zanardi •
Nicola Boscaro
Marco Trentin
Bruno Frizzarin
Paolo Mencarelli
Filippo Negri
Antonino Puliafito
Mauro Roveri
Renato Scapin

Contrabbassi

Matteo Liuzzi •
Stefano Pratisoli •
Massimo Frison
Walter Garosi
Ennio Dalla Ricca
Giulio Parenzan
Marco Petruzzi
Denis Pozzan

Ottavino

Franco Massaglia

Flauti

Angelo Moretti •
Andrea Romani •
Luca Clementi
Fabrizio Mazzacua

Oboi

Rossana Calvi •
Marco Gironi •
Angela Cavallo
Valter De Franceschi

Corno inglese

Renato Nason

Clarinetti

Alessandro Fantini •
Vincenzo Paci •
Federico Ranzato
Claudio Tassinari

Clarinetto basso

Salvatore Passalacqua

Fagotti

Roberto Giaccaglia •
Marco Giani •
Roberto Fardin
Massimo Nalesso

Controfagotti

Fabio Grandesso

Corni

Konstantin Becker •
Andrea Corsini •
Loris Antiga
Adelia Colombo
Stefano Fabris
Guido Fuga

Trombe

Piergiuseppe Doldi •
Fabiano Maniero •
Mirko Bellucco
Milko Raspanti
Eleonora Zanella

Tromboni

Giuseppe Mendola •
Federico Garato

Tromboni bassi

Athos Castellan
Claudio Magnanini

Tuba

Alessandro Ballarin

Timpani

Dimitri Fiorin •
Barbara Tomasin • ◊

Percussioni

Claudio Cavallini
Gottardo Paganini

Pianoforte

Carlo Rebeschini •

Arpa

Brunilde Bonelli • ◊

Δ primo violino di spalla

• prime parti

◊ a termine

* *nnp* nominativo non pubblicato
per mancato consenso

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Artistica

Claudio Marino Moretti
maestro del Coro

Ulisse Trabacchin
altro maestro del Coro

CORO DEL TEATRO LA FENICE

Soprani

Nicoletta Andeliero
Cristina Baston
Lorena Belli
Anna Maria Braconi
Lucia Braga
Mercedes Cerrato
Emanuela Conti
Chiara Dal Bo'
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
Roberta De Iulii
Elisabetta Gianese
Lone Kirsten Loëll
Manuela Marchetto
Misuzu Ozawa
Gabiella Pellos
Francesca Poropat
Orietta Posocco
Nausica Rossi
Paola Rossi

Tenori

Domenico Altobelli
Ferruccio Basei
Salvatore Bufaletti
Cosimo D'Adamo
Dionigi D'Ostuni
*nnp**
Enrico Masiero
Carlo Mattiazzo
Stefano Meggiolaro
Roberto Menegazzo
Dario Meneghetti
Ciro Passilongo
Massimo Pastore
Marco Rumori
Bo Schunnesson
Salvatore Scribano
Massimo Squizzato
Paolo Ventura
Bernardino Zanetti

Bassi

Giuseppe Accolla
Carlo Agostini
Giampaolo Baldin
Julio Cesar Bertollo
Antonio Casagrande
Antonio S. Dovigo
Salvatore Giacalone
Umberto Imbrenda
Massimiliano Liva
Gionata Marton
Nicola Nalesso
Emanuele Pedrini
Mauro Rui
Roberto Spanò
Claudio Zancopè
Franco Zanette

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

LIRICA E BALLETO 2010

Teatro La Fenice

29 / 30 / 31 gennaio
2 / 3 / 4 febbraio 2010

Manon Lescaut

musica di **Giacomo Puccini**

personaggi e interpreti principali

Manon Lescaut Martina Serafin /
Lilla Lee

Il cavaliere Des Grieux Walter Fracaro /
Francesco Anile

Lescaut Dimitris Tiliakos /
Davide Damiani

maestro concertatore e direttore

Renato Palumbo

regia

Graham Vick

scene e costumi

Andrew Hays e Kimm Kovac

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento
Fondazione Teatro La Fenice
in coproduzione con la
Fondazione Arena di Verona

Teatro La Fenice

11 / 14 / 16 febbraio 2010

Il barbiere di Siviglia

musica di **Gioachino Rossini**

personaggi e interpreti principali

Il conte d'Almaviva Enrico Iviglia

Bartolo Elia Fabbian

Rosina Manuela Custer

Figaro Christian Senn

Basilio Lorenzo Regazzo

maestro concertatore e direttore

Daniele Rustioni

regia

Bepi Morassi

scene e costumi

Lauro Crisman

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

direttore del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

14 / 16 / 18 / 20 / 21 marzo 2010

Le rire

(Il riso)

musica di **Bruno Maderna**

coreografia di **Saburo Teshigawara**

prima rappresentazione assoluta

interpreti Compagnia KARAS

Dido and Æneas

(Didone ed Enea)

musica di **Henry Purcell**

personaggi e interpreti principali

Didone Ann Hallenberg

Enea Marlin Miller

Belinda Maria Grazia Schiavo

La maga Julianne Young

maestro concertatore e direttore

Attilio Cremonesi

regia, scene, costumi e coreografia

Saburo Teshigawara

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento
Fondazione Teatro La Fenice

La Compagnia KARAS è supportata
dalla Japan Foundation

Teatro La Fenice

18 / 19 / 20 / 21 / 22 / 23 / 25 / 26 /
27 / 28 / 29 / 30 maggio 2010

Don Giovanni

musica di **Wolfgang Amadeus
Mozart**

personaggi e interpreti principali

Don Giovanni Markus Werba / Simone
Alberghini

Donna Anna Aleksandra Kurzak /
Elena Monti

Don Ottavio Marlin Miller / Leonardo
Cortellazzi

Donna Elvira Carmela Remigio / Maria
Luigia Borsi

Leporello Alex Esposito / Simone Del
Savio

maestro concertatore e direttore

Antonello Manacorda

regia

Damiano Michieletto

scene

Paolo Fantin

costumi

Carla Teti

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento
Fondazione Teatro La Fenice
in coproduzione con il Festival Mozart di La
Coruña

Teatro La Fenice

25 / 27 / 29 giugno 1 / 3 luglio 2010

The Turn of the Screw

(Il giro di vite)

musica di **Benjamin Britten**

personaggi e interpreti principali

Il prologo / Quint Marlin Miller

L'istitutrice Anita Watson

Mrs Grose Julie Mellor

Miss Jesse Allison Oakes

maestro concertatore e direttore

Jeffrey Tate

regia, scene e costumi

Pier Luigi Pizzi

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento

Fondazione Teatro La Fenice

LIRICA E BALLETO 2010

Teatro La Fenice

21 / 22 / 23 / 24 / 25 luglio 2010
Ballet de l'Opéra National de
Bordeaux

Coppélia

coreografia di **Charles Jude**

musica di **Léo Delibes**

interpreti

solisti e corpo di ballo del Ballet de
l'Opéra National de Bordeaux

scene

Giulio Achilli

costumi

Giulio Achilli e Philippe Binot

Orchestra del Teatro La Fenice

direttore **Geoffrey Styles**

Teatro La Fenice

5 / 8 / 10 / 11 / 12 / 18 / 19 / 26
settembre
3 ottobre 2010

La traviata

musica di **Giuseppe Verdi**

versione 1854

personaggi e interpreti principali

Violetta Valéry Patrizia Ciofi

Alfredo Germont Stefano Secco

Giorgio Germont Giovanni Meoni

maestro concertatore e direttore

Myung-Whun Chung

regia

Robert Carsen

scene e costumi

Patrick Kinmonth

coreografia

Philippe Giraudeau

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

25 / 28 / 29 settembre
1 / 2 / 5 / 6 ottobre 2010

Rigoletto

musica di **Giuseppe Verdi**

personaggi e interpreti principali

Il duca di Mantova Eric Cutler

Rigoletto Roberto Frontali

Gilda Désirée Rancatore

maestro concertatore e direttore

Myung-Whun Chung

(25, 28, 29/9, 1, 2/10)

regia

Daniele Abbado

**Orchestra e Coro del
Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento

Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

29 / 30 / 31 ottobre
2 / 3 / 4 / 5 / 6 / 7 / 9 / 10
novembre 2010

L'elisir d'amore

musica di **Gaetano Donizetti**

personaggi e interpreti principali

Adina Désirée Rancatore / Beatriz
Diaz

Nemorino Celso Albello / Shi Yijie

Belcore Roberto De Candia / Simone
Piazzola

Il dottor Dulcamara Bruno de Simone /
Elia Fabbian

maestro concertatore e direttore

Matteo Beltrami

regia

Bepi Morassi

scene e costumi

Gian Maurizio Fercioni

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

10 / 12 / 14 / 16 / 18 dicembre 2010

Il killer di parole

soggetto di **Daniel Pennac** e **Claudio**

Ambrosini

libretto e musica di

Claudio Ambrosini

commissione della
Fondazione Teatro La Fenice

prima rappresentazione assoluta

personaggi e interpreti principali

La moglie Sonia Visentin

Il figlio Marlin Miller

maestro concertatore e direttore

Andrea Molino

regia e progetto scenico

Francesco Micheli

**Orchestra e Coro del
Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento

Fondazione Teatro La Fenice

in coproduzione con l'Opéra national de
Lorraine



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

STAGIONE SINFONICA 2009-2010

Teatro La Fenice

19 novembre 2009 ore 20.00 turno S
20 novembre 2009 ore 17.00 turno U

direttore

Andrea Molino

Bruno Maderna

Requiem per soli, cori e orchestra
(1946)

prima esecuzione assoluta
soprano Carmela Remigio
mezzosoprano Veronica Simeoni
tenore Mario Zeffiri
basso Simone Alberghini

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

con il contributo scientifico
della Fondazione Giorgio Cini

Basilica di San Marco

17 dicembre 2009 ore 20.00 solo per
invito

18 dicembre 2009 ore 20.00 turno S

direttore

Attilio Cremonesi

Giuseppe Tartini

Pastorale in la maggiore op. 1 n. 13,
trascrizione per violino e archi di
Ottorino Respighi

violino Roberto Baraldi

Antonio Vivaldi

Concerto per violino, archi e basso
continuo in mi maggiore RV 270

Il riposo. Per il S. Natale

violino Roberto Baraldi

Giovanni Legrenzi

«Credidi», salmo per contralto, archi e
basso continuo

controtenore Antonio Giovannini

Francesco Manfredini

Concerto grosso in do maggiore op. 3
n. 12. *Per il Santissimo Natale*

violini Roberto Baraldi, Alessandro Molin

violoncello Alessandro Zanardi

Giovanni Legrenzi

«O mirandum mysterium», mottetto per
contralto, archi e basso continuo

controtenore Antonio Giovannini

Johann Pachelbel

Canone in re maggiore

Orchestra del Teatro La Fenice

in collaborazione con
Procuratoria di San Marco

Teatro Malibran

9 gennaio 2010 ore 20.00 turno S
10 gennaio 2010 ore 17.00 turno U

direttore

Michael Boder

Ludwig van Beethoven

Fidelio op. 72b: Ouverture

Wolfgang Amadeus Mozart

Sinfonia concertante per violino, viola
e orchestra in mi bemolle maggiore
KV 364

violino Giulio Plotino

viola Alfredo Zamarra

Robert Schumann

Sinfonia n. 3 in mi bemolle maggiore
op. 97 *Renana*

revisione di Gustav Mahler

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

15 gennaio 2010 ore 20.00 turno S
16 gennaio 2010 ore 20.00 f.a.

direttore

Gabriele Ferro

Ludwig van Beethoven

Coriolana, ouverture in do minore
op. 62

revisione di Gustav Mahler

Wolfgang Amadeus Mozart

Sinfonia concertante per oboe,
clarinetto, corno, fagotto e orchestra in
mi bemolle maggiore KV Anh. I, 9

oboe Marco Gironi

clarinetto Alessandro Fantini

corno Andrea Corsini

fagotto Roberto Giaccaglia

Johannes Brahms

Sinfonia n. 4 in mi minore op. 98

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

20 febbraio 2010 ore 20.00 turno S
21 febbraio 2010 ore 17.00 turno U*

direttore

Eliahu Inbal

Antonín Dvořák

Sinfonia n. 5 in fa maggiore op. 76

Sinfonia n. 7 in re minore op. 70

Orchestra del Teatro La Fenice

* in collaborazione con

Amici della Musica di Mestre

STAGIONE SINFONICA 2009-2010

Teatro Malibran

27 febbraio 2010 ore 20.00 turno S
28 febbraio 2010 ore 17.00 turno U

direttore

Eliahu Inbal

Robert Schumann

Sinfonia n. 4 in re minore op. 120
revisione di Gustav Mahler

Anton Bruckner

Sinfonia n. 6 in la maggiore WAB 106

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

5 marzo 2010 ore 20.00 turno S
6 marzo 2010 ore 20.00 f.a.

direttore

John Axelrod

Anton Webern

Passacaglia op. 1

Arnold Schoenberg

Verklärte Nacht (Notte trasfigurata)
op. 4

Johannes Brahms

Sinfonia n. 3 in fa maggiore op. 90

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

2 aprile 2010 ore 20.00 turno S
3 aprile 2010 ore 20.00 f.a.

direttore

Alain Altinoglu

Robert Schumann

Sinfonia n. 1 in si bemolle maggiore
op. 38 *Primavera*
revisione di Gustav Mahler

Wolfgang Amadeus Mozart

Requiem in re minore KV 626 per soli,
coro e orchestra

soprano Patrizia Biccirè
mezzosoprano Manuela Custer
tenore Marlin Miller
basso Mirco Palazzi

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

Teatro La Fenice

10 aprile 2010 ore 20.00 turno S
11 aprile 2010 ore 17.00 turno U

direttore

Eliahu Inbal

Gustav Mahler

Sinfonia n. 9 in re maggiore

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

30 aprile 2010 ore 20.00 turno S
2 maggio 2010 ore 17.00 turno U

direttore

Ottavio Dantone

André Campra

Messe de Requiem: Introït

Johann Sebastian Bach

Suites per orchestra n. 2 e n. 3
BWV 1067-1068

rielaborazione di Gustav Mahler

Wilhelm Friedmann Bach

Concerto per clavicembalo, archi e
basso continuo in fa minore
clavicembalo Ottavio Dantone

Johann Sebastian Bach

Suite per orchestra n. 4 in re maggiore
BWV 1069

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

Teatro La Fenice

5 giugno 2010 ore 20.00 turno S
6 giugno 2010 ore 20.00 turno U

direttore

Dmitrij Kitajenko

Claude Debussy

Images per orchestra: *Rondes de
printemps*

Dmitrij Šostakovič

Sinfonia n. 9 in mi bemolle maggiore
op. 70

Nikolaj Rimskij-Korsakov

Šeherezada, suite sinfonica op. 35

Orchestra del Teatro La Fenice



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

STAGIONE SINFONICA 2009-2010

Teatro Malibran

11 giugno 2010 ore 20.00 turno S
12 giugno 2010 ore 20.00 f.a.

direttore

Pietari Inkinen

Robert Schumann

Sinfonia n. 2 in do maggiore op. 61
revisione di Gustav Mahler

Johannes Brahms

Sinfonia n. 1 in do minore op. 68

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

2 luglio 2010 ore 20.00 turno S
4 luglio 2010 ore 20.00 f.a.

direttore

Juraj Valčuha

Carl Maria von Weber – Gustav Mahler

Die drei Pintos (I tre Pinti): Entr'acte

Wolfgang Amadeus Mozart

Sinfonia n. 41 in do maggiore KV 551

Jupiter

Franz Schubert

Sinfonia n. 8 in do maggiore D 944

La grande

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

9 luglio 2010 ore 20.00 turno S
10 luglio 2010 ore 20.00 f.a.

direttore

Michel Tabachnik

Richard Strauss

Tod und Verklärung (Morte e trasfigurazione), poema sinfonico op. 24

Johannes Brahms

Schicksalslied (Canto del destino) op. 54 per coro e orchestra

Hector Berlioz

Symphonie fantastique op. 14

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

Rivista «La Fenice prima dell'Opera», 2009 a cura di Michele Girardi

- ERICH WOLFGANG KORNGOLD, *Die tote Stadt*, 1, 154 pp. ess. mus.: saggi di Arne Stollberg, Roberto Calabretto, Leonhard Adelt, Enrico Maria Ferrando, Emanuele Bonomi
- CHARLES GOUNOD, *Roméo et Juliette*, 2, 168 pp. ess. mus.: saggi di Michela Niccolai, Giovanni Guanti, Enrico Maria Ferrando, Emanuele Bonomi
- GAETANO DONIZETTI, *Maria Stuarda*, 3, 134 pp. ess. mus.: saggi di Anselm Gerhard, Guido Paduano, Federico Fornoni, Emanuele Bonomi
- GIACOMO PUCCINI, *Madama Butterfly*, 4, 136 pp. ess. mus.: saggi di Riccardo Pecci, Dieter Schickling, Michele Girardi, Emanuele Bonomi
- RICHARD WAGNER, *Götterdämmerung*, 5, 190 pp. ess. mus.: saggi di Luca Zoppelli, Riccardo Pecci, Richard Wagner, Emanuele Bonomi
- GEORG FRIEDRICH HÄNDEL, *Agrippina*, 6, 160 pp. ess. mus.: saggi di Stefano La Via, Carlo Vitali, Tarcisio Balbo, Emanuele Bonomi
- LEOŠ JANÁČEK, *Sárka* – PIETRO MASCAGNI, *Cavalleria rusticana*, 7, 152 pp. ess. mus.: saggi di Franco Pulcini, Leoš Janáček, Aldo Salvagno, Emanuele Bonomi, Agostino Ruscillo

Rivista «La Fenice prima dell'Opera», 2010 a cura di Michele Girardi

- GIACOMO PUCCINI, *Manon Lescaut*, 1, 148 pp. ess. mus.: saggi di Riccardo Pecci, Emanuele d'Angelo, Michele Girardi, Emanuele Bonomi
- HENRY PURCELL, *Dido and Æneas*, 2, 130 pp. ess. mus.: saggi di Michele Girardi, Carlo Vitali, Attilio Cremonesi, Saburo Teshigawara, Stefano Piana, Emanuele Bonomi
- WOLFGANG AMADEUS MOZART, *Don Giovanni*, 3, 170 pp. ess. mus.: saggi di David Rosen, Giovanna Gronda, Damiano Michieletto, Marco Gurrieri, Emanuele Bonomi
- BENJAMIN BRITTEN, *The Turn of the Screw*, 4, 138 pp. ess. mus.: saggi di Davide Daolmi, Sergio Perosa, Emanuele Bonomi

Responsabile musicologico

Michele Girardi

Redazione

Michele Girardi, Elena Tonolo

con la collaborazione di

Pierangelo Conte

Ricerche iconografiche

Luigi Ferrara

Progetto e realizzazione grafica

Marco Riccucci

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

Supplemento a

La Fenice

Notiziario di informazione musicale culturale
e avvenimenti culturali
della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

dir. resp. Cristiano Chiarot

aut. trib. di Ve 10.4.1997

iscr. n. 1257, R.G. stampa

concessionarie per la pubblicità

A.P. Comunicazione

VeNet comunicazioni

finito di stampare

nel mese di giugno 2010

da L'Artegrafica S.n.c. – Casale sul Sile (TV)

€ 15,00



FONDAZIONE AMICI DELLA FENICE

Il Teatro La Fenice, nato nel 1792 dalle ceneri del vecchio Teatro San Benedetto per opera di Giannantonio Selva, appartiene al patrimonio culturale di Venezia e del mondo intero: come ha confermato l'ondata di universale commozione dopo l'incendio del gennaio 1996 e la spinta di affettuosa partecipazione che ha accompagnato la rinascita a nuova vita della Fenice, ancora una volta risorta dalle sue ceneri.

Imprese di questo impegno spirituale e materiale, nel quadro di una società moderna, hanno bisogno di essere appoggiate e incoraggiate dall'azione e dall'iniziativa di istituzioni e persone private: in tale prospettiva si è costituita nel 1979 l'Associazione «Amici della Fenice», con lo scopo di sostenere e affiancare il Teatro nelle sue molteplici attività e d'incrementare l'interesse attorno ai suoi allestimenti e ai suoi programmi. La Fondazione Amici della Fenice attende la risposta degli appassionati di musica e di chiunque abbia a cuore la storia teatrale e culturale di Venezia: da Voi, dalla Vostra partecipazione attiva, dipenderà in misura decisiva il successo del nostro progetto.

Sentitevi parte viva del nostro Teatro!

Associatevi dunque e fate conoscere le nostre iniziative a tutti gli amici della musica, dell'arte e della cultura.

Quote associative

Ordinario € 60	Benemerito € 250
Sostenitore €110	«Emerito» € 500

I versamenti vanno effettuati su
Conto Corrente postale n. 75830679 o su
Conto Corrente IBAN
IT50Q0634502000100000007406
c/o Cassa di Risparmio di Venezia Intesa San
Paolo, San Marco 4216, 30124 Venezia,
intestati a Fondazione Amici della Fenice
c/o Ateneo Veneto Campo San Fantin 1897
San Marco 30124 Venezia
Tel e fax: 041 5227737

Consiglio direttivo

Luciana Bellasich Malgara, Alfredo Bianchini,
Carla Bonsembiante, Jaja Coin Masutti, Emilio
Melli, Giovanni Morelli, Antonio Pagnan,
Orsola Spinola, Paolo Trentinaglia de Daverio,
Barbara di Valmarana, Livia Visconti d'Oleggio

Presidente Barbara di Valmarana

Vice presidente onorario Eugenio Bagnoli

Tesoriere Luciana Bellasich Malgara

Collaboratori Nicoletta di Colloredo

Segreteria generale Maria Donata Grimani

I soci hanno diritto a:

- Inviti a conferenze di presentazione delle opere in cartellone
- Partecipazione a viaggi musicali organizzati per i soci
- Inviti ad iniziative e manifestazioni musicali
- Inviti al «Premio Venezia», concorso pianistico
- Sconti al Fenice-bookshop
- Visite guidate al Teatro La Fenice
- Prelazione nell'acquisto di abbonamenti e biglietti fino ad esaurimento dei posti disponibili
- Invito alle prove aperte per i concerti e le opere

Le principali iniziative della Fondazione

- Restauro del Sipario Storico del Teatro La Fenice: olio su tela di 140 mq dipinto da Ermolao Paoletti nel 1878, restauro eseguito grazie al contributo di Save Venice Inc.
- Commissione di un'opera musicale a Marco Di Bari nell'occasione dei 200 anni del Teatro La Fenice
- Premio Venezia
- Incontri con l'opera

INIZIATIVE PER IL TEATRO DOPO L'INCENDIO
EFFETTUATE GRAZIE AL CONTO «RICOSTRUZIONE»

Restauri

- Modellino ligneo settecentesco del Teatro La Fenice dell'architetto Giannantonio Selva, scala 1: 25
- Consolidamento di uno stucco delle Sale Apollinee
- Restauro del sipario del Teatro Malibran con un contributo di Yoko Nagae Ceschina

Donazioni

Sipario del Gran Teatro La Fenice offerto da Laura Biagiotti a ricordo del marito Gianni Cigna

Acquisti

- Due pianoforti a gran coda da concerto Steinway
- Due pianoforti da concerto Fazioli
- Due pianoforti verticali Steinway
- Un clavicembalo
- Un contrabbasso a 5 corde
- Un Glockenspiel
- Tube wagneriane
- Stazione multimediale per Ufficio Decentramento

PUBBLICAZIONI

- Il Teatro La Fenice. I progetti, l'architettura, le decorazioni*, di Manlio Brusatin e Giuseppe Pavanello, con un saggio di Cesare De Michelis, Venezia, Albrizzi, 1987¹, 1996² (dopo l'incendio);
- Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli, 1792-1991*, di Michele Girardi e Franco Rossi, con il contributo di Yoko Nagae Ceschina, 2 volumi, Venezia, Albrizzi, 1989-1992;
- Gran Teatro La Fenice*, a cura di Terisio Pignatti, con note storiche di Paolo Cossato, Elisabetta Martinelli Pedrocco, Filippo Pedrocco, Venezia, Marsilio, 1981¹, 1984², 1994³;
- L'immagine e la scena. Bozzetti e figurini dall'archivio del Teatro La Fenice, 1938-1992*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1992;
- Giuseppe Borsato scenografo alla Fenice, 1809-1823*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1995;
- Francesco Bagnara scenografo alla Fenice, 1820-1839*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1996;
- Giuseppe e Pietro Bertoja scenografi alla Fenice, 1840-1902*, a cura di Maria Ida Biggi e Maria Teresa Muraro, Venezia, Marsilio, 1998;
- Il concorso per la Fenice 1789-1790*, di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1997;
- I progetti per la ricostruzione del Teatro La Fenice*, 1997, Venezia, Marsilio, 2000;
- Teatro Malibran*, a cura di Maria Ida Biggi e Giorgio Mangini, con saggi di Giovanni Morelli e Cesare De Michelis, Venezia, Marsilio, 2001;
- La Fenice 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa*, di Anna Laura Bellina e Michele Girardi, Venezia, Marsilio, 2003;
- Il mito della fenice in Oriente e in Occidente*, a cura di Francesco Zambon e Alessandro Grossato, Venezia, Marsilio, 2004;
- Pier Luigi Pizzi alla Fenice*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 2005.





FENICE SERVIZI TEATRALI

FEST

Presidente

Fabio Cerchiai

Consiglio d'Amministrazione

Giorgio Brunetti

Marco Cappelletto

Fabio Cerchiai

Pierdomenico Gallo

Francesco Panfilo

Giampaolo Vianello

Direttore

Cristiano Chiarot

Collegio Sindacale

Giampietro Brunello

Presidente

Alberta Bortignon

Carlo Dalla Libera

Sindaco Supplente

Marco Ziliotto

FEST srl
Fenice Servizi Teatrali



FEST

FENICE SERVIZI TEATRALI

foto © Michele Crosera



Visite a Teatro

Eventi

Gestione Bookshop e merchandising Teatro La Fenice

Gestione marchio Teatro La Fenice®

Caffetteria

Pubblicità

Sponsorizzazioni

Fund raising

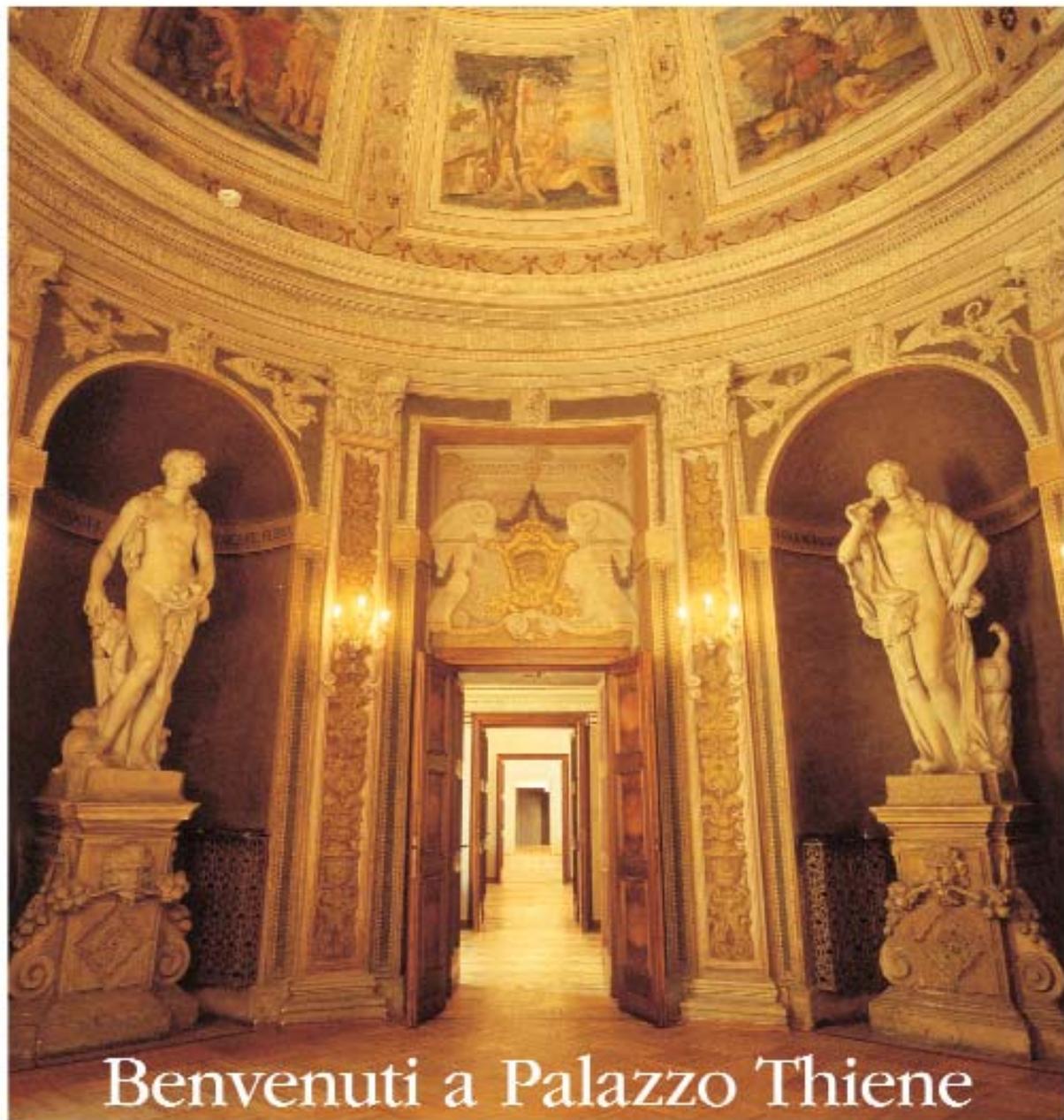
Per informazioni:

Fest srl, Fenice Servizi Teatrali

San Marco 4387, 30124 Venezia

Tel: +39 041 786672 - Fax: +39 041 786677

info@festfenice.com - www.festfenice.com



Benvenuti a Palazzo Thiene

La Banca Popolare di Vicenza apre al pubblico su prenotazione la sua sede storica di Palazzo Thiene, capolavoro dell'architettura palladiana. Un itinerario guidato conduce i visitatori alla scoperta dei fastosi interni rinascimentali del Palazzo, arricchiti da collezioni di ceramiche, sculture, monete, stampe d'epoca e da una straordinaria pinacoteca di maestri veneti e vicentini dal Quattrocento all'Ottocento.

Info

www.palazzothiene.it
Numero Verde 800.297886

Prenotazione visite guidate

Tel. 0444 542131
Fax 0444 544519
e-mail: palazzothiene@popvi.it

Palazzo Thiene
Vicenza, Contrà San Gaetano Thiene.



**Banca
Popolare di Vicenza**

al servizio della cultura